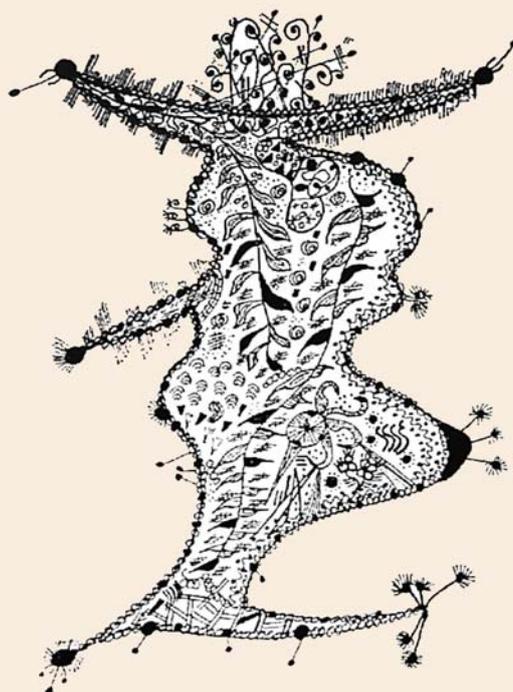


Mélusine

Numérique
n°II

Les surréalistes français et l'Allemagne



Éditions Mélusine

Revue de l'Association Pour l'Étude et la Recherche sur le Surréalisme

**Les surréalistes français
et
l'Allemagne :
visions croisées, emprise
et dialogue critique**

Articles réunis par
Georges Bloess et Nicole Gabriel

ÉDITION MÉLUSINE

2020

MÉLUSINE NUMÉRIQUE

Revue de l'APRES

Association pour la recherche et l'étude du surréalisme

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/>

Direction: Henri Béhar

Mise en forme: Colophon

Illustration de couverture : Dessin d'Unica Zürn publié dans « Approche d'Unica Zürn », *Le Nouveau Commerce*, 1981

Chaque livraison de *Mélusine numérique* est fournie numériquement et gratuitement aux 1200 abonnés de la Liste Mélusine.
Libre à chaque lecteur de la lire sur écran ou de l'imprimer à sa guise et à ses frais.

© Éditions Mélusine, 2020, France

Présentation

Par Georges BLOESS et Nicole GABRIEL

Une vue d'ensemble de la relation qu'entretiennent les surréalistes français avec les artistes, les poètes et les écrivains allemands, mais au-delà, avec la culture germanique tout entière nous paraissait opportune, voire urgente. Non pas que de telles études soient absentes du champ de la recherche ; cependant elles portent sur des œuvres ou des itinéraires particuliers et n'offrent que des aperçus limités sur un paysage en réalité infiniment vaste.

Au reste, le cahier de Mélusine que nous consacrons à cette approche est loin de prétendre innover : il entend simplement ranimer le très vif intérêt que suscitait, au début des années soixante-dix, l'apport germanique au mouvement surréaliste. Sans doute le contexte historique se prêtait-il alors particulièrement à l'étude de cet échange : la disparition récente d'André Breton, suivie de près par un mouvement de remise en cause des fondements de notre société, voire de notre civilisation, mouvement d'une ampleur inédite de chaque côté du Rhin qui embrasait la jeunesse intellectuelle et contribuait à son rapprochement, laissant espérer un lien plus étroit, peut-être définitif, entre nos deux peuples.

Ce mouvement prenait, au sein de l'Université française, une forme concrète avec – parmi d'autres – la fondation de la revue *Littérature*, dont le

titre se plaçait, en toute clarté, dans la filiation d'André Breton. Les contributions qu'elle accueillait, au cours des années soixante-dix, accordaient une large part aux racines poétiques, littéraires et philosophiques allemandes du surréalisme.

Comment cet intérêt et cet enthousiasme se sont-ils affaiblis par la suite, allant jusqu'à s'éteindre lentement ? Il y aurait là un mystère – on se contentera de noter que ce reflux coïncide avec le déclin régulier, en France, de l'enseignement de la langue allemande et par voie de conséquence, avec celui des études germaniques, aujourd'hui menacées de disparition.

On comprend, dans ces conditions, que notre entreprise actuelle prenne l'allure d'un défi. C'est pourquoi nous adressons, à tous ceux qui ont accepté d'y prendre part, nos plus vifs remerciements. Leurs points de vue reflètent notre objectif initial : nous ne cherchions pas à placer le surréalisme français sous une discutable « influence » de la culture allemande. Même si le romantisme allemand a constitué une source, ou plutôt une référence essentielle, c'est sous les termes de réciprocité, d'échange, de dialogue critique permanent mais fécond que nous avons fixé la perspective ; c'est dans ce même esprit qu'ont répondu les auteurs des textes qui suivent. Si ces derniers forment un ensemble, c'est bel et bien selon la logique du fragment, chère aux romantiques : aux articles à portée synthétique font écho des observations et des analyses particulières, à teneur parfois existentielle. Ils se répondent et se complètent ainsi les uns les autres.

Le surréalisme, défini par Breton dans le premier manifeste « automatisme psychique » ou « dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle de la raison », est parvenu à se substituer à Dada, mouvement anti artistique dont il était lui-même l'émanation, succédant ainsi à « l'esprit moderne ». C'est un

concept relativement flou comparé au romantisme en général et au romantisme allemand en particulier dont le corpus est bien établi en poésie, en musique et en peinture et que d'une certaine manière il prolonge et renouvelle.

Nous n'avons pas cherché ici à rappeler une fois de plus le lien entre surréalisme et psychanalyse, mais à mettre en évidence la connaissance profonde qu'avait Breton de la littérature allemande. C'est ce que souligne Georges Bloess dans sa contribution initiale, valant comme ouverture à l'ensemble des motifs développés par la suite dans ce cahier. Selon Marie-Claire Hooek-Demarle, le surréalisme absorbe ou amalgame pour partie le romantisme. À cet égard, il est intéressant de remarquer qu'en ce moment même, de l'autre côté du Rhin, les jeunes chercheurs établissent des rapports entre les sources romantiques du surréalisme, comme nous le montre Silke Schauder. L'un des textes majeurs avec les *Champs Magnétiques*, est le récit *Nadja*, relu ici par Rita Bischof qui inverse la perspective et se demande qui était la véritable Léona Delcourt. Mickaël Mesierz, pour sa part, nous permet de découvrir l'influence jusqu'ici peu commentée de la littérature allemande sur Julien Gracq.

Yvan Goll, le créateur de la revue *Surréalisme*, brouillé et pour cause, avec André Breton, continua à user du qualificatif d'Apollinaire au moins jusqu'en 1926, date où il invita Valeska Gert à la Comédie des Champs Élysées. L'utilisation du mot Surréalisme provoqua l'ire du groupe qui sabota le spectacle. Andreas Kramer consacre son article à cette figure un peu estompée. Georges Bloess entraîne du côté du surréalisme l'un des plus grands peintres allemands du XX^e siècle, Paul Klee, généralement associé au Bauhaus, considérant l'importance dans son œuvre du rêve et de la magie. Nicole Gabriel a analysé le parcours d'une artiste allemande considérée et admise par le groupe après guerre. Elle a montré la préfiguration à Sainte Anne d'un

musée d'art brut et l'importance d'un mouvement artistique peu connu à Berlin au sortir de la guerre : « Die Badewanne ». Nicolas Villodre a rappelé l'intérêt des surréalistes pour le cinéma en général, le ciné-feuilleton en particulier et leur fascination pour des films expressionnistes tels que *Caligari* et *Nosferatu*. L'un des peintres et sculpteurs les plus novateurs depuis sa période Dada, Hans ou Jean Arp est également d'essence ou d'esprit surréaliste, profondément nourri de contes et de poésie populaire allemands, ainsi que nous le rappelle Agathe Mareuge. Klaus Kiefer propose une synthèse des idées esthétiques et de l'approche ethnologique de l'historien de l'art Carl Einstein, valorisant la sculpture nègre qui influença cubistes et dadaïstes. Catherine Dufour montre le rayonnement d'Herbert Marcuse, l'auteur d'*Éros et civilisation*, de *L'homme unidimensionnel*, de *Vers la libération*. Son influence a été déterminante non seulement aux États-Unis, mais aussi en Europe sur toute une génération d'intellectuels. Face aux mécanismes d'oppression universelle et au pessimisme d'Adorno, son compagnon à l'École de Sociologie de Francfort émigrée aux États-Unis, Marcuse exprime sa confiance dans les énergies émancipatrices de la création artistique, et spécialement envers celles qui se manifestent dans le surréalisme. Son message sonne comme un cri de ralliement à la veille des soulèvements de 1968, scellant ainsi l'alliance originelle entre surréalisme et révolution.

Qu'il nous soit permis enfin d'exprimer l'espoir que notre effort soit poursuivi : il reste beaucoup à faire ! À donner la place qu'ils méritent à la photographie, au collage ; à mesurer à nouveau la contribution éminente de Walter Benjamin à la diffusion du surréalisme – et sa dette envers lui, telle qu'elle se manifeste, principalement dans *Paris, Capitale du 20^e siècle* –. Mais aussi à évaluer l'importance du surréalisme français dans la littérature et la poésie d'expression allemande du siècle passé, chez une Ingeborg Bachmann,

un Paul Celan, un Peter Weiss, et jusque chez nos contemporains. Notre objectif final serait alors atteint : car nous en sommes convaincus, le surréalisme n'appartient pas au passé, il n'est pas un moment d'une histoire révolue, il demeure pleinement vivant à travers ses mutations et ses métamorphoses.

Paris, janvier 2020

Aux sources romantiques allemandes du surréalisme

Georges BLOESS

Remonter jusqu'aux sources romantiques allemandes du surréalisme ? Je remercie vivement Henri Béhar de m'avoir entraîné dans cette aventure. Pourtant, quel défi ! Une succession d'épreuves. Jugez plutôt :

un territoire immense à explorer, qui s'étend sur près d'un siècle, se prolongeant jusqu'à l'opéra wagnérien

mais qui a fait déjà l'objet d'innombrables études, parmi lesquelles figure la somme inégalée d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, dont c'est le 80^e anniversaire¹. Qu'ajouter à ce volume qui n'a pas pris une ride ? N'a-t-il pas clos le débat une fois pour toutes ?

Enfin et surtout : le *paradoxe* d'une possible filiation entre romantisme allemand et surréalisme ! L'ambition surréaliste est de contribuer à la révolution politique et sociale, de continuer partout le combat libérateur d'octobre 1917 – et sans compromis aucun ! Or le romantisme allemand apparaît profondément, viscéralement conservateur, il est même l'initiateur, l'inventeur de la révolution conservatrice qui va, pour longtemps, plonger l'Europe dans la terreur après 1815. Ces faits, le fin connaisseur de l'Histoire qu'est André Breton n'en ignore rien, et ne cherche pas à les écarter. « Ultra-réactionnaire », c'est ainsi qu'il parle de Novalis, le maître à penser du

1. *Première édition* : Paris 1937, rééd. Paris, José Corti 1991.

romantisme, dans son *Introduction aux contes bizarres d'Achim von Arnim*, rédigée en 1933².

Romantisme allemand et surréalisme, ces deux mouvements semblent bien se situer aux antipodes l'un de l'autre.

Et pourtant ! Ces remarques débordent d'enthousiasme, avouent une véritable fascination pour cette période qu'André Breton qualifiera, à maintes reprises, de « magique ». C'est-à-dire : son irrationalité même fait son attractivité. Et c'est tout le problème.

Elles sont multiples, presque innombrables, les traces d'un souvenir du romantisme allemand, non seulement chez Breton, mais dans l'ensemble du mouvement surréaliste. En dresser l'inventaire ? Tâche aussi vaine que fastidieuse. Mieux vaut se placer au cœur de cette relation conflictuelle et passionnée, et tenter de résoudre la contradiction dont André Breton est prisonnier.

Car il fait en même temps preuve d'une intuition visionnaire : cette irrationalité revendiquée par les romantiques est révélatrice, est *créatrice* ! De quoi, précisément ?

Tout d'abord de ressources individuelles. André Breton l'exprime ou le laisse entendre en bien des occasions : le romantisme allemand donne naissance à l'individu, à son irréductible singularité.

Cependant, cette singularité fait éclore du même coup des singularités plurielles par l'intensité des relations personnelles qu'elle suscite ; apparaissent ainsi des amitiés encore inconnues dans l'histoire culturelle, échappant à toute logique ; elles s'élargissent en constellations quasi amoureuses, où des jeunes femmes – Bettina von Arnim, Caroline von Günderode notamment – brillent d'un éclat tout particulier.

2. In : *Point du Jour*, Paris 1970, p. 115 sq.

À travers de telles personnalités se révèle une puissance féminine qu'André Breton admire, dont il est déjà marqué et qu'il célèbre dans cette *Introduction...*, lui consacrant plusieurs pages.

On devine ce qui, pour le fondateur du mouvement surréaliste, fait événement, constitue une rupture dans le romantisme allemand : il croit pouvoir y contempler une humanité reliée, sublimée par des accidents magiques, véritables sources de créativité. D'où leur forte résonance sur la communauté amicale que forme le Surréalisme ; d'où, aussi, l'écho du romantisme allemand dans la secousse tellurique que représente, pour Breton, la rencontre avec Nadja.

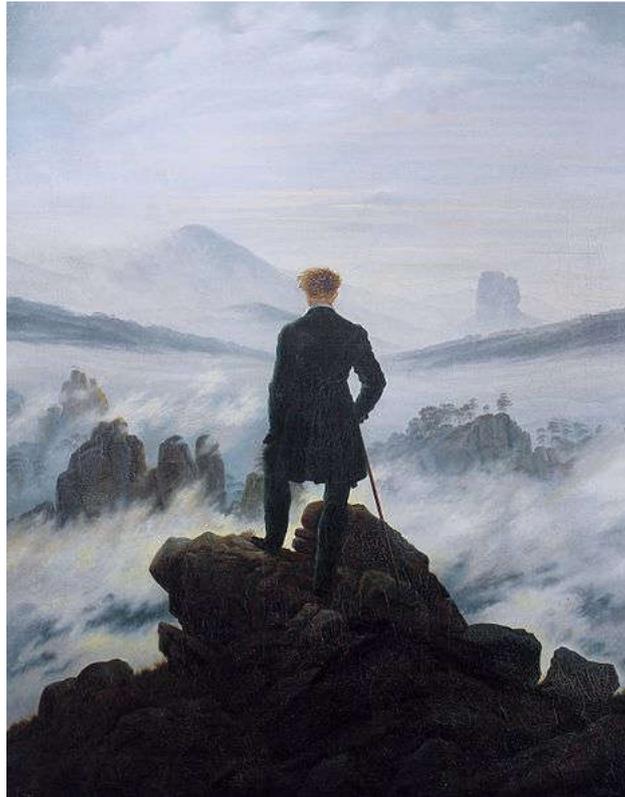
Je formule cette hypothèse : le romantisme allemand offre un éclairage en profondeur sur le Surréalisme, il le travaille, en opère quasiment la radiographie, si j'en crois ces lignes d'André Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture II*, écrites en 1941³ : « La lumière fervente qui baigne *Henri d'Ofterdingen* ou *Aurelia...* ». Il convient donc d'interroger, bien plutôt qu'une identité fortuite entre des « leitmotivs », une dynamique, un génie commun entre ces deux mouvements ; un même chemin, qui nous conduit, des lumières de la Raison à la nuit d'une Sur-rationalité, et à partir de celle-ci, à une lumière d'une tout autre nature, apportant la révélation d'un savoir supérieur, régénérant l'humanité dans la pratique universelle de la poésie.

Tentons de vérifier cette hypothèse à partir de ce texte fondateur du romantisme qu'est *Heinrich von Ofterdingen*, et de quelques œuvres de Caspar David Friedrich, véritables interprétations visuelles du roman de Novalis, dont ce peintre est l'exact contemporain.

3. Paris 1965, édit. Gallimard, rééd. 2002, p. 101.

I. HEINRICH VON OFTERDINGEN, ROMAN D'UN VOYAGE

Cette trajectoire, qui nous conduit du jour jusqu'au crépuscule, qui nous fait traverser la nuit pour nous placer soudain face à une lumière éblouissante, résume un voyage. C'est en effet dans cette tradition typiquement germanique que se situe le récit de Novalis. Il reprend le motif cher au roman dit « de formation ». Une éducation digne de ce nom se fait à l'école de la vie, l'apprentissage s'effectue à travers l'usage du monde, et donc d'abord sur la route ; il peut suivre le rythme joyeux et entraînant qui inaugure, chez Schubert, le cycle de *la Belle Meunière*, ou adopter l'allure funèbre du lugubre *Voyage d'Hiver*.



C. D. Friedrich, Voyageur au-dessus de la mer de brume, 1818

On serait tenté de voir, dans le *Voyageur au-dessus de la mer de brume*, peint par C. D.Friedrich en 1818, l'aboutissement de cette aventure. À lui seul, il pourrait résumer la trajectoire, la « geste » romantique. Certes le personnage est sensiblement plus âgé que ne l'a jamais été Novalis – celui-ci s'était éteint, avant même de parvenir à la trentaine, se laissant volontairement consumer après la disparition, en 1796, de sa jeune fiancée Sophie von Kühn. Quoiqu'insurmontable, ce deuil fut pourtant le point de départ d'une inspiration philosophique et poétique prodigieuse, dont notre roman marque le point culminant. La mort de Sophie n'est donc pas une fin, mais un commencement – on ne peut s'empêcher de songer qu'André Breton a sensiblement le même âge que Novalis au moment de rédiger *Nadja*, et que la mystérieuse disparition de son amie est, pour André Breton également, la source d'un jaillissement créateur.

Quant au *Voyageur* peint par C.D.Friedrich, il n'est pas identifiable avec certitude, même s'il est permis de soupçonner qu'il s'agit d'un autoportrait : il nous tourne le dos. Se détourne de nous, comme de toute société humaine ; il a parcouru des sentiers hostiles pour ne dialoguer qu'avec l'immensité. C'est un manifeste de rupture. Dans l'espace culturel germanique de cette époque, le guide spirituel est, de l'avis unanime, Wolfgang Goethe, dont le *Wilhelm Meister*, en ses deux étapes, *les années d'apprentissage*, suivies des *Années de voyage*, enseigne qu'une individualité a pour mission de trouver sa vocation, puis de s'inscrire dans un milieu social où il exerce utilement ses talents. Rien de tel chez C.D.Friedrich. Son héros est seul, le sommet qu'il a gravi marque un point ultime, un arrêt devant l'abîme. Pareillement chez Schubert, certains silences paraissent moins constituer de simples pauses techniques que suggérer la contemplation muette d'un gouffre.

Sublime spectacle en effet que cette brume qui crée la confusion : s'agit-il d'un océan, d'un massif montagneux ? Chez Novalis également, le jeune

Heinrich – qui a entrepris un grand voyage à travers la Silésie sur les instances de sa mère, car elle le trouvait trop porté à la rêverie –, est partagé entre crainte et émerveillement à la vue d'un tel paysage : « au seuil d'un monde lointain (...) Il était sur le point de plonger dans le bleu de ces flots »⁴.

Chez Friedrich, le personnage ne semble pourtant pas perdre toute maîtrise de soi. Le chaos paraît maîtrisé par l'artiste. La construction géométrique installe le voyageur au sommet d'un triangle, elle fait de lui le centre, le point de convergence d'un faisceau de formes – masses brumeuses ? Lignes de crête montagneuses ? – qu'il accueille en son cœur ; un échange harmonieux entre l'individu et l'univers semble s'accomplir.

Il n'en va pas toujours ainsi : parfois l'univers peut prendre le dessus, réduire l'élément humain à une trace insignifiante : par exemple dans *Le Moine au bord de la mer* de 1810 – cette mer couleur d'encre faisant davantage penser au fleuve Lethe de l'imaginaire grec –, ou encore dans *Paysage de montagne avec arc-en-ciel*, datant de la même année. Semblables visions nous rapprochent davantage des exilés et des apatrides qui, dans certains Lieder de Schubert, vont telles des épaves, traînant leur triste mélodie.

Pareillement chez Novalis apparaît un pèlerin qui semble avoir inspiré le talent visionnaire de C. D. Friedrich :

« Il avait à présent atteint la montagne où il espérait trouver le but de son voyage. Espérait ? Il n'espérait plus rien. L'épouvante et le désespoir le poussaient à rechercher les effroyables sensations de la montagne (...) Il était épuisé, mais calme. Au moment de s'asseoir, il ne vit rien encore (...) Une splendeur semblait s'étendre devant ses yeux. Il voulut répandre toutes ses larmes vers le lointain, afin de ne laisser aucune trace de son existence. »⁵

Ces paysages sont-ils le reflet de ces drames, ou les provoquent-ils plutôt, pour les mener jusqu'à leur paroxysme ? Peu importe. Il y a un drame plus profond, plus essentiel : c'est celui qui soumet ces paysages à l'épreuve du

4. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, traduction Marcel Camus, Paris 1940, édit. Aubier-Montaigne p.92.

Temps. Dans ses manifestations les plus imposantes – plaines, reliefs, monts, forêts, gorges étroites, gouffres vertigineux, ce sont les cycles de cette Nature qu'à chaque fois le peintre nous fait contempler ; il en étudie les phases, selon les heures du jour, les variations lumineuses ou saisonnières.



C. D. Friedrich, Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge, 1823

Il s'attarde à souligner les fêlures, les fractures ou au contraire la lente érosion.



C. D. Friedrich, Abtei im Eichwald, 1810

Il rêve longuement sur les ruines ; celles des châteaux, des abbayes, même celles des massifs rocheux, qu'il confond délibérément avec certains monuments des âges héroïques. Avec Novalis, il partage une nostalgie des temps anciens où, à l'image de la Nature, l'humanité se montrait unie par des liens plus forts⁶. Sans doute la construction du roman lui a-t-elle servi de modèle : confrontation constante entre passé et présent, entrecroisement des strates des temps anciens et des époques immémoriales, entre celles de l'action et du souvenir, voire du réel et de l'imaginaire. Le moteur du roman ne loge-t-il pas précisément dans ce songe inaugural d'Heinrich qui, dans son sommeil d'adolescent, a aperçu une fleur bleue merveilleuse qu'il poursuivra ensuite sans relâche dans sa vie éveillée ? Remarquons au passage que le récit de la rencontre d'André Breton avec Nadja se place, lui aussi, sous le signe d'un rêve : « J'ai toujours rêvé de rencontrer, la nuit dans un bois, une femme belle et nue... »

Confusion entre veille et sommeil, rêve et vie consciente, chez Novalis elle sert à égarer le lecteur, et à faire douter Heinrich de son identité. N'est-il que

lui-même, en son âge actuel, ou serait-ce plutôt son avatar des temps anciens qui à travers lui continue à exister d'une seconde vie ? Dès lors son voyage devient un voyage à l'envers, franchissant les étapes de diverses réincarnations, chacune marquant un pas dans sa quête de lui-même. Chez Goethe c'est tout le contraire : Wilhelm Meister n'a pas à se connaître, il lui suffit de *devenir*, par ses œuvres au sein d'une collectivité. À l'image des *Saisons* de Haydn, dont l'argument résume la conception du Classicisme allemand : c'est la mélodie généreuse d'une nature à travailler autant qu'à célébrer, en parfaite harmonie avec une humanité unie dans la joie au rythme des moissons, de la chasse, des vendanges et des fêtes. Cette tonalité est absente des compositions de Schubert, et il n'en subsiste rien sur les toiles de C. D. Friedrich : la Nature n'est plus à cultiver, mais à contempler, dans une posture de recueillement mélancolique. Presque toujours ces êtres contemplatifs sont seuls, et leur méditation les renvoie à eux-mêmes, à leur destinée, à leur identité incertaine. « Qui suis-je ? » L'auteur de *Nadja* pose lui aussi cette question, après avoir été, comme Novalis, fortement ébranlé par une rencontre qui a changé le cours de sa vie en y laissant un vide immense.

II. VERS « L'ESPACE INTÉRIEUR DU MONDE » (RILKE)

La Nature, miroir de notre personne ? Il deviendrait alors assez vain de parcourir le monde : « Nous ne cessons de cheminer dans le monde extérieur. L'univers n'est-il donc pas en nous ? C'est vers l'intérieur que va le chemin mystérieux. C'est en nous, et nulle part ailleurs que nous le trouverons », énonce Heinrich au cours d'un dialogue.

6. De cette conception découle une philosophie de l'Histoire, à laquelle l'œuvre de Novalis a largement contribué.



Caspar David Friedrich, *Riesengebirgslandschaft*, 1835

Exploration de cet « intérieur du monde » et quête de sa réalité intime vont désormais aller de pair chez Novalis. Après avoir gravi un versant escarpé et « foulé un sol pierreux couvert de mousse », un de ses personnages atteint une prairie, y aperçoit une ouverture qui lui semble « le commencement d'un dédale taillé dans le rocher » ; s'y engageant, il finit par pénétrer dans un vaste espace voûté. C.D.Friedrich, en ses évocations de failles, de crevasses, d'abîmes, se fait l'interprète des visions du poète ; chez lui la montagne semble parfois se soulever sous nos yeux, telle une vague, suggérant une animation souterraine. Et il n'est pas rare d'apercevoir chez lui un être fantomatique se risquer dans une anfractuosité rocheuse, à la recherche d'une grotte, et de nous entraîner vers un bien étrange spectacle. Chez Novalis cette exploration s'avère plus fructueuse encore, elle parvient à débusquer un esprit de la grotte, en la personne d'un vieil ermite, rescapé des croisades, témoin des temps h  ro  iques ; ayant surmonté l'épreuve de la perte d'êtres chers, il se consacre désormais, explique-t-il à ses visiteurs, à la « contemplation intérieure ».

Simple fantaisie poétique que cette exploration ? Elle s'apparente davantage à une démarche de Connaissance, elle possède la rigueur d'un

Savoir⁷. Elle se situe à l'intersection de trois territoires : entre celui de la pensée philosophique, celui de la science et celui de la pure expérience (cette dernière se divisant en deux aspects, l'expérimentation par méthode ou par transmission entre les générations, « Erfahrung », et le vécu personnel, intime, incluant aussi la création artistique, « Erlebnis »). Ainsi lorsqu'au cours du roman, Heinrich fait la rencontre d'ouvriers mineurs, c'est en homme averti que parle Novalis : son statut d'ingénieur des mines l'autorise à joindre à l'imagination du poète l'information précise du technicien. Il y a certes quelque emphase dans sa manière de faire l'éloge des mineurs, de les nommer « seigneurs de la terre », de les placer à rang égal avec les poètes. Mais en réalité, l'ingénieur laisse ici libre cours à son intuition visionnaire, il acquiert la conviction qu'il y a une *vie* de la Terre, parfaitement ignorée des savants au siècle dit « des Lumières ». Novalis nous apporte cette bonne nouvelle : loin d'être matière inerte, notre planète se comporte comme un organisme doué d'imagination, et la Nature, à travers ses créatures, nous parle en une langue riche en symboles. Il n'est pas jusqu'à la plante qui ne s'exprime en un langage muet ; Novalis écrit dans sa *Première Hymne à la Nuit*⁸ qu'elle est « pensive » (« sinnend », et non pas « denkend »). Et bien qu'elle soit inerte, la pierre elle-même n'est, selon lui, pas dénuée d'existence.

Certes, un tel savoir n'est accessible qu'à de rares individus. Savoir du versant nocturne de la vie, donné aux êtres solitaires qui errent dans les paysages de C.D.Friedrich. À nous de les distinguer, de les déchiffrer plutôt, car ils n'ont pas toujours apparence humaine : ils peuvent nous apparaître sous la forme de quelque « arbre solitaire » par exemple – et donc détenir certains secrets, notamment abriter l'âme d'une jeune fille décédée, puis la libérer des

7. J'emprunte ce terme au titre de l'imposante étude consacrée par Georges Gusdorf au mouvement romantique européen en ses deux volumes : *Fondements du savoir romantique* (Paris, édit. Payot 1982) et *Du néant à dieu dans le savoir romantique* (Payot 1983).

8. Paris 1943, traduction Geneviève Bianquis, édit. Aubier-Montaigne p.76.

liens de la mort lorsqu'un jeune homme – dont Heinrich semble la réincarnation – vient pleurer sous ses branchages la perte de sa bien-aimée.

III. UNE TRAVERSÉE DES TÉNÈBRES

La mort ? Elle n'est que trop familière aux romantiques en général – il n'est pas nécessaire de s'attarder sur ce point, qui appartient au domaine de la sociologie de l'art et de la littérature. Elle est constamment présente chez Friedrich ; elle se fait douce, dangereusement caressante chez Schubert ; chez Novalis, elle est un objet de nostalgie :

Descendons au sein de la Terre, fuyons l'empire de la lumière, les coups violents et les morsures des souffrances sont le signe d'un joyeux départ. Dans la barque étroite, nous atteindrons rapidement aux rives du paradis.⁹

En quittant son enveloppe physique pour s'élever à son état « supra-sensible » (übersinnlich), ne rejoindra-t-il pas Sophie, sa fiancée spirituelle ? De même que ses *Hymnes à la Nuit*, ce cantique résonne de cet appel, dont le roman constitue le développement raisonné.

9. *Ibid.*, *Geistliche Lieder I, Sehnsucht nach dem Tode*, p. 112.



C. D. Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822

Friedrich, lorsqu'il évoque la mort, la pare volontiers de ses attributs les plus lugubres : visions de tombes fraîchement creusées, portails de cimetières, dont un jeune couple hésite à franchir le seuil, mais se distingue à peine de la brume couleur de deuil qui enveloppe la scène. Représentations somme toute encore extérieures. Elles ne livrent pas l'essentiel : pour la plupart des romantiques allemands, la mort est commencement, naissance ; elle se situe, non à la fin, mais au début d'une autre vie, d'une « vie intérieure ». Ici le roman emprunte le détour du symbole et du mythe pour célébrer cette vie inconsciente, source d'un savoir supérieur, placé sous la protection de l'astre lunaire ; il donne ainsi toute sa force à une symbolique maternelle.



C. D. Friedrich, Man und frau in betrachtung, 1824

Plus d'une fois chez C.D.Friedrich, la lune occupe le centre de la toile, contrairement à toute vraisemblance : pour la contempler, les humains n'ont pas à lever les yeux, on les voit plutôt incliner la tête. Ainsi la lune devient un cœur, sa lumière diffuse une énergie fécondante¹⁰ et cette nuit nous est propice, elle a, comme l'espère le poète, « pour nous peut-être quelque complaisance »¹¹.

Serait-elle cette divinité mère que, dans le chaos de leurs sottes rivalités, les dieux antiques ont autrefois menée à sa destruction ? Novalis suppose que ses cendres furent par la suite recueillies, mêlées à un breuvage puis absorbées par ses descendants, afin de féconder une génération nouvelle et rendre vie à l'univers tout entier. En cela il reprend à son compte la pensée théosophique

10. La langue allemande met la lune au masculin (« der Mond ») ; cependant les poètes la nomment souvent de son nom féminin latin Luna (Herder, *Die Meere*, et Heinrich Heine en plusieurs occasions). Elle conjugue donc, dans l'imaginaire germanique, le masculin et le féminin, la faculté de féconder et celle de recueillir.

11. Cf. *Première Hymne à la Nuit*, O.C. p. 78. Entendons ce mot dans son sens le plus fort : il s'agit d'une véritable parenté ; cet astre contient une partie de nous-mêmes, la lune est, pour parler avec J.Boehme, notre « corps astral ».

de Jakob Boehme : la nature visible doit mourir pour faire place à la Nature éternelle, invisible.

Ainsi la Mère – mais déjà, aux yeux des romantiques, la plus jeune des fiancées – posséderait-elle le pouvoir de médiation entre le monde naturel et l'univers spirituel ; c'est elle qui donne naissance au poète. Rien de surprenant dès lors si, chez Friedrich, nous la voyons, baignée d'une lumière surnaturelle au crépuscule – serait-ce le moment de son immolation ? – ou, dans la vie la plus ordinaire, s'élever avant de disparaître au tournant d'un escalier ; en figurant cette ascension, le peintre se révèle visionnaire.

C'est cette même lumière qui rayonne dans une œuvre à destination religieuse et qui, de ce fait, a provoqué la colère des institutions cléricales: une crucifixion devant décorer l'autel d'une chapelle est plantée au milieu des sapins. Le Fils aurait-il été fécondé par la Terre ? Inacceptable ! D'autant que les rayons censés magnifier cette vision prennent leur source, non dans les cieux, mais dans les profondeurs. D'instinct, C. D. Friedrich a interprété avec justesse le mythe forgé par Novalis. En effet, sous les traits du Rédempteur, du Sacrifié, c'est bien un prophète nouveau qui se dresse ici ; celui qui possède le Savoir issu des ténèbres, le Poète, celui à qui il est enfin accordé de contempler la fleur bleue ; par sa bouche parle une Nature divinisée.



Ph. O. runge, Grand matin, 1809

On ne saurait mieux résumer ce triomphe de la poésie que ne l'a fait Philip Otto Runge en 1809, dans ce testament que figure son *Grand Matin*. Divisée en panneaux, la toile annonce d'emblée une volonté de représentation simultanée ; dans sa dynamique, elle réunit deux mondes, terre et ciel, deux états de l'humanité, l'enfance et la destinée¹². Le nouveau-né est fils de la Nature, il est l'élu vers lequel ses frères inclinent des corolles. Au cœur du tableau : la femme, mère, médiatrice ; plus haut, la fleur, presque transparente dans la lumière surnaturelle, tandis que les amours célèbrent par leur chant l'harmonie cosmique rétablie. La rencontre entre les arts, conforme à la pensée esthétique de Novalis, achève d'exprimer un désir de béatitude éternelle.

12. Elle rappelle l'hypothèse goethéenne de la « plante originaire » qui renfermerait toutes les étapes du développement des formes existantes. Le nouveau-né est à la fois germe et promesse d'un avenir radieux, il contient en puissance cette fleur Bleue épanouie.

UTOPIE ROMANTIQUE, UTOPIE SURREALISTE : FÉCONDITÉ D'UN RÊVE

L'utopie d'une humanité réconciliée, régénérée par la magie de la poésie – c'est-à-dire de l'avènement de l'individu dans sa voix singulière et libératrice pour chacun –, cette utopie ne s'est pas réalisée. Novalis n'aura connu ni l'immense fortune de sa pensée ni la sauvagerie des guerres qui ont déferlé sur l'Europe, toujours au nom de la liberté ; ni non plus le climat de Terreur Blanche qui a suivi, tandis qu'en sous-main se préparait l'essor industriel et avec lui, un nouvel asservissement.

L'Histoire aurait-elle eu le dernier mot, en réduisant à néant le rêve romantique ? Ce serait oublier le cheminement souterrain de ce rêve : depuis la philosophie de l'Inconscient de Carl Gustav Carus débouchant sur la pensée et la pratique clinique de Carl Gustav Jung (l'héritage se transmettant par les prénoms eux-mêmes) jusqu'au Surréalisme (tout contribue à rapprocher André Breton bien davantage de Jung, même s'il ne le mentionne jamais, que de Freud). À travers tous ces esprits, l'Idéalisme magique de Novalis reste vivant, et avec lui la merveille de la Rencontre, capable de changer le cours d'une destinée, de restaurer le sens de l'existence.

À la fleur bleue de Novalis répond la Nadja de Breton ; elle aussi est la médiatrice introduisant à l'Autre Monde ; peut-être la Révolution a-t-elle le visage de Nadja.

À l'horizon : la foi en la puissance du rêve, nullement réductible à un fantasme, mais langage d'un Inconscient authentiquement créateur¹³. Ce ne sera pas trahir Max Ernst que de déclarer : « La Nuit, la Révolution ».

Paris, novembre 2017

13. C'est en quoi André Breton s'oppose résolument à Freud, en développant encore dans *Les Vases communicants* (Paris, Gallimard 1955) sa propre conception du rêve et en lui attribuant une capacité de « mise en mouvement ».

Femmes de pierre et d'eau
De l'héritage du romantisme allemand
aux métamorphoses surréalistes

Par Marie Claire HOOCK-DEMARLE

Rapprocher le surréalisme et le romantisme allemand tient de l'évidence, rappelée par les surréalistes eux-mêmes qui se réfèrent maintes fois, tel Breton, à Novalis, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff ou Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Il est vrai que les deux mouvements partagent bien des thèmes dont celui de la forêt toujours amplement mise en avant si bien que de Eichendorff « poète de la forêt allemande » à Max Ernst qui en peint tous les mystères (*Jolie Forêt allongée* 1925 ou *la Forêt pétrifiée* 1927) une indéniable continuité se dessine. L'imposante prédominance du thème de la forêt fait parfois oublier que d'autres thèmes sont communs et posent la même question du romantisme en héritage. « Héritage », le terme intrigue et interroge tant il semble quelque peu incongru chez ceux qui par définition se veulent les créateurs d'un art nouveau, né ex nihilo – si ce n'est de leur imagination créatrice – et refusent toute posture chronologique au nom de l'absolue liberté dans le temps et dans l'espace. Il convient donc, avant même d'aborder le thème privilégié ici, la représentation de la femme dans les diverses expressions artistiques des deux mouvements, de se poser la question : de quel romantisme allemand le surréalisme est-il l'héritier ? Puis, mettant en miroir la perception et la représentation de la femme par les uns puis par les autres,

on tentera de saisir comment s'opère dans le fond comme dans la forme ce qui, plus qu'une simple continuité ou un emprunt revendiqué, relève de la transposition, du transfert, voire de la métamorphose.

DE QUEL ROMANTISME ALLEMAND LES SURRÉALISTES SE DISENT-ILS HÉRITIERS ?

Dans ses divers *Manifestes*, André Breton revient à maintes reprises sur le romantisme allemand et souligne d'emblée la similitude entre les deux mouvements nés après un événement historique d'une extrême intensité, la Révolution française pour l'un, la Première Guerre mondiale pour l'autre. Le romantisme allemand du début du XIX^e siècle comme le surréalisme des années vingt et trente du XX^e siècle sont en effet des avant-gardes issues du chaos. Breton assume explicitement cette filiation – tout en déclarant « nul n'a besoin d'ancêtre » – avec « ce romantisme dont nous voulons bien historiquement passer aujourd'hui pour être *la queue* mais alors *la queue tellement prébensile* »¹⁴ Dans la pléiade des auteurs qui à partir de 1798 publient dans une Allemagne décomposée, essais, poésie et romans qui font scandale et inventent des écritures jusque-là inconnues comme le fragment ou l'ironie (*Witz*), Breton fait son choix, plutôt arbitraire, parmi ceux qu'il considère comme les figures-phares du mouvement, Novalis, Hölderlin, Kleist, privilégiant tout particulièrement deux auteurs¹⁵. C'est d'abord, Novalis souvent évoqué et même cité en référence dans un texte intitulé « les grands transparents », annexé aux *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* écrit en 1942 : « Je crois devoir faire observer que je ne m'éloigne pas sensiblement ici du témoignage de Novalis ».¹⁶ Et le second, pour lequel il ne

14. André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1930, (réed. 1946), *Manifestes du surréalisme*, ed Folio essais, Gallimard, Paris 1985. (termes en italique par Breton)

15. André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, *Manifestes du surréalisme*, o.c., p. 169. Il est à noter que Hölderlin est d'une génération antérieure et qu'il cesse d'écrire, enfermé dans la folie, vers 1804.

16. Breton, *Manifestes* p. 162

cache pas son admiration, est Achim von Arnim dont il préface les *Contes bizarres* en 1933 : » D'où viendrait [...] qu'un témoignage littéraire comme celui qu'il m'est donné de présenter ici trouve en nous ce merveilleux écho ? »¹⁷ Que le terme de « témoignage » revienne dans les deux cas souligne bien la continuité établie par Breton entre le romantisme allemand et le surréalisme français. Mais ce romantisme allemand tel que le perçoit Breton, est le fruit d'un amalgame qui tient à la méconnaissance de la culture et la littérature allemandes qui règne en France depuis des décennies, en fait depuis les années 1870 et qui n'a fait que s'accroître dans et après la « Grande Guerre » où Breton et Éluard ont servi comme infirmiers ou médecins et dont est victime Apollinaire. À l'inverse du romantisme français qui a sa date de naissance, tardive par rapport à l'ensemble de l'Europe, avec *Hernani* et la « bataille » qui a suivi la parution du drame de Victor Hugo, le romantisme allemand se forme par vagues successives, par couches superposées où l'on retrouve certes parfois les mêmes figures dans un contexte autre et une configuration très différente, voire contradictoire. Parler du romantisme allemand au singulier comme d'une seule et unique entité est évidemment contraire à la réalité d'un mouvement qui se distingue par ses multiples phases qui vont de la quête du monde intérieur : « Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg (C'est vers l'intérieur que va le chemin mystérieux) »¹⁸ et le règne assumé de la poésie universelle pour finir dans la décennie suivante avec un engouement national, voire ultra-conservateur qui deviendra la signature du siècle. Il y a dans le romantisme allemand une cassure entre un premier romantisme (*Frühromantik*) né dans la période directement

17. André Breton, *Introduction aux « Contes bizarres » d'Achim von Arnim*, in *Le point du jour*, coll. Idées NRF, Gallimard, Paris 1970, p.117.

18. Novalis : « L'imagination place le monde à venir soit dans les hauteurs soit dans les profondeurs soit en nous par la métempsychose... C'est vers l'intérieur que mène le chemin mystérieux. En nous et nulle part ailleurs il y a l'éternité et ses mondes, le passé et l'avenir... », *Blütenstaub*, in *Athenaeum, eine Zeitschrift 1798-1800*, Rowohlt's Klassiker der deutschen Literatur, Hamburg 1969, p. 53

postrévolutionnaire et un romantisme tardif (*Spätromantik*) lié à la disparition corps et biens du saint Empire Romain Germanique et à un réveil national suscité par Fichte qui publie en 1807 ses *Discours à la nation allemande*. Le premier romantisme dont Breton fait peu de cas – mis à part Novalis qui en fut un très éphémère représentant – est caractérisé par sa sociabilité sous forme de cercles (*Kreise*) dominée par des femmes d'exception que l'expérience de la Révolution, vécue parfois dangereusement, a libérées. Le cercle de Iéna réunit entre 1796 et 1798 sous un même toit les frères Schlegel et leurs compagnes, Caroline ancienne jacobine de Mayence qui a épousé August Wilhelm qu'elle quitte pour le philosophe Schelling, autre hôte de Iéna, Dorothea, fille du théologien juif libéral de Berlin Moses Mendelssohn, qui divorce pour suivre Friedrich à Iéna, changeant de prénom (elle est née Brendel) et de religion (cette fois c'est le protestantisme mais il y aura d'autres conversions). Iéna, lieu éphémère mais essentiel, se dissout dès 1799, laissant la place à d'autres groupes tout aussi éphémères à Heidelberg avec Clemens Brentano ou à Berlin avec Achim von Arnim. Le second romantisme est de toute autre nature, il se nourrit des élans patriotiques du moment des guerres de libération (*Befreiungskriege*). De Theodor Körner, mort au combat en 1813, paraît, posthume, le recueil de poésie *Leyer und Schwert* (1814) et on retrouve dans cette seconde vague du romantisme allemand certains « anciens » de Iéna, comme Schleiermacher, mais aussi d'autres électrons libres comme Clemens Brentano et son compagnon – ès – quête en poésie populaire, Achim von Arnim, défilant dans les rues de Berlin armés de lances plutôt symboliques¹⁹. Par un effet du hasard, on retrouve en 1809 des textes perdus de l'épopée du XII^e siècle, *Die Nibelungen*, c'est alors tout le passé germanique qui ressuscite dans sa gloire amplement mythifiée. Arnim s'intéresse à Charles-

19. En 1806 les deux amis (dont l'un, Arnim, épousera en 1811 la sœur de l'autre, Bettina Brentano) avaient publié le recueil de chants populaires *Des Knaben Wunderhorn*, devenu l'œuvre emblématique de ce premier romantisme.

Quint (*Isabella von Ägypten*), à la chevalerie (*Die Kronenwächter*), Novalis (mort en 1801) renaît par la grâce d'un écrit de 1800 inconnu de tous jusque-là dont le titre *Die Christenheit oder Europa* s'intègre merveilleusement bien dans le paysage de ce romantisme tardif. Clemens Brentano, le feu-follet du romantisme autour de 1800, vire au mysticisme et recueille pendant des années les illuminations que la nonne Katharina Emmerick lui dicte sur son lit de douleur.

De toutes ces vagues successives Breton fait un amalgame, gommant la première, prenant quelques libertés avec la seconde, brouillant les pistes et finalement se construit un romantisme allemand auquel effectivement les surréalistes peuvent et même doivent se référer. L'introduction qu'il écrit pour les *Contes Bizarres* d'Arnim donne une image assez précise de sa perception du romantisme allemand à travers l'homme et l'œuvre. Pour Breton, Arnim est une sorte de condensé du romantisme allemand dans tous ses états, il est la combinaison antinomique d'un « cerveau organisé et d'un cerveau poétique », ce qui crée chez lui une oscillation entre réel et imaginaire, entre « virtualité et réalité » qui finit par engendrer le doute, « l'éparpillement du Moi dans l'objet extérieur ». À quoi s'ajoute, pour Breton, un autre conflit intérieur, qui tient à sa vie personnelle et à ses rapports avec Bettina Brentano qu'il a épousée en 1811. Autant Breton a bien saisi les scrupules et ce qu'il appelle les « renversements de sablier » dans l'itinéraire de l'écrivain Arnim, romantique déçu de la première heure, autant il brode autour du couple Arnim/Bettina une version imaginaire fortement inspirée par ses propres expériences narrées dans *Nadja* puis dans *L'Amour fou*. Breton évoque longuement la correspondance que Bettina entretient depuis ses jeunes années avec Goethe, comme elle francfortois de naissance et dont elle s'est fait conter l'enfance et la jeunesse par la mère de Goethe²⁰. De ses lettres passionnées, elle fera un ouvrage singulier *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, écrit dans une forme

qu'elle invente, le « Briefroman », et qui fera sa gloire et sa réputation d'enfant terrible du romantisme allemand. Mais ce livre ne paraît qu'en 1835, cinq ans après la mort d'Arnim qui donc n'a jamais connu l'ombre portée à sa propre gloire, selon Breton, par la célébrité de Bettina. Breton fait d'Arnim « un homme frappé dans son orgueil... Victime d'une véritable trahison mystique »²¹. C'est en ces termes très « nadjaens » que Breton fait entrer sur la scène de *son* romantisme allemand une première figure de femme, Bettina, qui cruellement poursuit près d'Arnim son « invraisemblable cantique à Goethe ». Il y a là un exemple révélateur du processus de construction, un siècle plus tard, d'un romantisme allemand où les femmes vivent et parfois écrivent « dans l'idée d'une mission à remplir propre à hanter l'esprit d'êtres comme Bettina ou comme Caroline, qui vivaient alors en pleine exaltation ».²² Car Bettina n'est pas seule à figurer dans le panthéon des femmes romantiques de Breton, à ses côtés il y a Caroline de Günderode, l'amie très proche des années adolescentes, poétesse qui publie sous un pseudonyme – comme c'était alors quasi la règle pour les femmes qui s'aventuraient en littérature – un recueil de poésie en 1804 et se suicide en 1806 par désespoir d'amour.²³ Comme Bettina mais dans un tout autre registre, Caroline s'inscrit dans la conception développée alors par Breton, elle dont « la personnalité est bien faite pour fixer sur elle tout ce qu'il peut y avoir encore d'entraînant, d'égarant dans la conception romantique de la femme »²⁴. La femme romantique, aussi perçue comme l'Éternel Féminin, « est la clef de voûte de l'édifice. C'est la terre qui, en quelque sorte, ordonne à travers la femme » et Breton reprend ici une phrase de Carl Ritter : « on aime seulement la terre et, à travers la femme, la

20. Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Berlin 1835

21. *Point du jour*, p. 138.

22. *Point du Jour*, p. 137

23. Friedrich Creuzer, archéologue et philologue, publie en 1810 *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Caroline se suicide dans le Rhin après avoir compris que Friedrich Creuzer ne divorcerait pas, étant incapable de renoncer à son existence bourgeoise à Heidelberg.

terre nous aime en retour »²⁵ sans doute faut-il voir dans la présentation qu'il fait de ces deux figures la foi de Breton, partagée par d'autres surréalistes, en un lien fusionnel et mystérieux entre la femme et la terre, une symbiose du féminin et de la nature. Au moment d'évoquer Bettina, Breton rappelle la *Pierre de foudre* et « les aérolithes aztèques appelés *Miroirs d'amour*: « une coupe pratiquée dans celui-ci ne livrerait rien d'autre que le visage admirable d'Arnim auprès du visage de Bettina ». ²⁶ Et tandis que Bettina apparaît comme taillée dans la pierre, Caroline est la proie de l'eau, du Rhin qui « immobilisera un matin sous les saules le cadavre de la belle Caroline ».

Femme de pierre et d'eau, femme liée aux éléments de la terre, la vision de la femme romantique telle que la suggère le chef de file du surréalisme est-elle vraiment en héritage ?

RETOUR AUX SOURCES

Il n'échappera pas aux lecteurs de la préface que Breton donne aux *Contes bizarres* d'Arnim, que les deux figures féminines évoquées dans ce texte, qui fait fonction pour les surréalistes français de manifeste du romantisme allemand, ne sont pas des créatures imaginaires mais des femmes réellement existantes dont le destin personnel a été de vivre ce romantisme avec toutes ses contradictions et même, c'est là le destin de Caroline von Günderode, d'en mourir. Mais le terme de femmes romantiques peut être interprété de bien des façons, ce peut être toutes ces femmes, compagne, épouse, amante, sœur, qui ont partagé la vie des romantiques allemands, femmes de caractère comme Dorothea Schlegel, Theresé Forster-Huber, créatrices de sociabilité

24. *Point du Jour*, p. 134

25. *Point du Jour*, p. 143. Carl Ritter, géographe, a fondé avec Alexander von Humboldt la géographie comparée. Il est l'auteur d'une *géographie de l'Europe* et d'une *Géographie générale comparée* de près de 20 vol. Dans son *Nachlass aus den Papieren eines jungen Physikers* (cité par Breton) publié en 1810 il s'intéresse à l'écriture automatique des spirites, ancêtre de l'écriture automatique des surréalistes.

26. *Point du Jour*, p. 133

(*Geselligkeit*, un terme qu'invente à leur usage Schleiermacher en 1799)²⁷ telles que Caroline Schlegel-Schelling, Henriette Herz, Rahel Varnhagen, femmes de passion jusqu'à la mort comme Sophie Mereau, Charlotte Stieglitz et bien sûr femmes de génie comme Bettina Brentano-von Arnim et Caroline von Günderode. Mais ce peut être et ce sont aussi les créatures les plus diverses nées de l'imagination des romantiques eux-mêmes. Il faut donc aussi revenir aux œuvres – de quelque nature qu'elles soient – dans lesquelles certains romantiques allemands ont traduit leur vision de la femme liée aux forces élémentaires de la terre/nature. Statues de pierre ou de marbre, poupées de fer, mannequins de paille ou de cire, automates qui se détraquent mais aussi filles de l'eau, nixes et sirènes sont en effet légion en ce début du 19^e siècle qui voit par ailleurs naître, sur les bords du lac Léman, *Frankenstein* sous la plume de Mary Shelley. Si envoûtantes qu'elles soient, on ne peut les évoquer toutes et on ne retiendra ici que les plus emblématiques, celles qui, entrant en « correspondance » – au sens baudelairien du terme – avec les créatures nées de l'imaginaire poétique des surréalistes, permettent de cerner l'héritage, dont les surréalistes, sont les étranges bénéficiaires.

DE QUELQUES FEMMES DE PIERRE, DE MARBRE OU DE TERRE

Entre *Godwi ou l'image de pierre de la mère*, le premier, le seul et très chaotique roman du jeune Clemens Brentano paru en 1802²⁸, la nouvelle d'Achim von Arnim *Isabelle d'Égypte, Premier amour de jeunesse de Charles Quint*²⁹ publiée en 1812 et la nouvelle de Joseph von Eichendorff *Die Marmorstatue* qui date de

27. Friedrich Daniel Schleiermacher, Versuch einer Theorie des geselligen Betragens, paru anonyme in Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks janvier-février 1799.

28. *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* 1800/1802 Berlin, Wildmans. Le roman porte en sous-titre Ein verwilderter Roman von Maria (pseudonyme de l'auteur).

29. Achim von Arnim, *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe*, paraît dans la *Novellensammlung* de 1812 qui contient aussi la nouvelle *Meluck Maria Blainville* où un mannequin d'osier maléfique joue un rôle essentiel.

1819³⁰, la cohorte des femmes de pierre n'a jamais cessé de hanter les œuvres romantiques.

Dans l'inextricable roman de Brentano, *Godwi*, deux scènes constituent les clefs de voûte de l'existence du héros toujours en quête de « l'énigme de sa naissance ». Au cours d'une promenade nocturne dans un parc, il croit voir s'animer une statue de marbre représentant une femme tenant son enfant dans les bras et lui revient le moment où, enfant sans mère, il avait failli se noyer dans l'étang du parc familial, attiré par la statue qui l'implorait :

*Und es schien das tiefbetäubte
Frauenbild von Marmorstein,
das ich immer heftig liebte
An dem See im Mondenschein
Sich mit Schmerzen auszudehnen
Nach dem Leben sich zu sehnen
Kann nicht weinen, denn die Augen
Und die Tränen sind von Stein
Kann nicht seufzen, kann nicht hauchen,
Ach vor schmerzlichen Gewalten
Möchte das ganze Bild zerspalten*

*Et voilà que, dévastée de souffrance,
La figure de femme faite de marbre
celle que j'ai toujours tant aimée
au bord du lac dans le clair de lune
au bord du lac dans le clair de lune
sembla s'étirer avec douleur
se tendre avec nostalgie, vers la vie
ne peut pleurer car les yeux
et les larmes sont de pierre.
Ne peut soupirer, ne peut respirer
Ah, pressée par ces forces douloureuses
Toute l'image voudrait voler en éclats*

Dans cette première statue de marbre, la femme, qui est la mère morte représentée dans l'attitude de la Vierge à l'enfant, semble vivante, prisonnière de la pierre qui finira par céder devant la douleur. La statue se reflétant dans l'eau, l'image se dédouble, emprunte l'un après l'autre les éléments de la nature qui se conjuguent pour envoyer à l'enfant le message d'amour et de nostalgie inscrit au cœur de la pierre.

La seconde statue de marbre présente dans *Godwi* est de toute autre nature, montrant l'extrême diversité de la vision de la femme chez les romantiques.

30. Joseph von Eichendorff, *Die Marmorstatue*, paraît en 1819 in *Almanach für die Damen* p.p. par Friedrich de la Motte Fouqué. Traduction française Remi Laureillard, *La statue de marbre*,

Godwi pris de remords pour avoir abandonné la jeune Violetta, fille de sa maîtresse, et qui, devenue fille de joie, sombre dans la folie, fait ériger dans son domaine l'« apothéose d'une fille perdue », un monument grandiose. Sur un socle en forme de dé à jouer orné de fresques reprenant les étapes de la vie de Violetta, un génie brandit sa lyre tout en soutenant le corps à demi dénudé de la jeune fille morte. Dans ce monument de facture classiciste, qui rappelle les sculptures de Canova ou de Schadow, le religieux fait place au païen mais la symbolique de la nature vivante sous la pierre ou dans la mort et avec laquelle la femme fusionne dans une mystérieuse unité, reste identique. La mort est un retour à la nature, un mouvement, une transition et la source de la création poétique :

<i>Ich knie an des Bildes Marmorstufen</i>	<i>A genoux sur les marches de marbre</i>
<i>All meine Sinne rufen :</i>	<i>Tous mes sens implorent :</i>
<i>Gieb Lieben mir und Lied</i>	<i>Donne-moi l'amour et le chant</i>
<i>in Tod und Leben</i>	<i>dans la mort et la vie</i>

À la fin de ce roman « ensauvagé », Godwi revient sur ces « deux beaux pôles de [ma] vie :

Toutes mes peines restaient prises dans cette statue de marbre, j'étais l'enfant dans les bras froids de la statue... mais ce qui là-bas s'élève au-dessus des buissons verdoyants, c'est ma liberté ; en Marie douleur et amour étaient prisonniers, en Violetta la vie devenait libre.³¹

Dix ans plus tard, Achim von Arnim publie sa nouvelle *Isabelle d'Égypte* qui reprend sous des formes différentes, voire inversées, le thème de la statue. Celle-ci n'est pas de marbre, elle ne se dresse pas dans un parc, n'est pas enfouie dans les ruines, elle n'est pas l'œuvre d'un artiste mais c'est une racine de Mandragore que la jeune bohémienne Isabella va former à son usage pour gagner l'amour du jeune Charles-Quint. Cette fois la femme n'est pas

(préface M.C. Hoock-Demarle), ed Sillage, Paris 2003.

prisonnière d'une statue à laquelle elle donne vie mais c'est elle qui connaissant les magies de la nature détient le pouvoir de créer :

*un être à l'image de l'humain, une sorte d'esquisse mouvante, semblable à une larve de papillon... Aucune mère ne pouvait être plus tendre avec son enfant, qu'elle croyait englouti par un tremblement de terre, que Bella ôtant les dernières miettes de terre de sa Mandragore et la serrant sur sa poitrine... Joyeuse et sérieuse à la fois elle se mit à l'œuvre, créer un être qui, comme l'homme avec son créateur, devait la chagriner jusqu'à sa fin*³²

Plus tard dans la nouvelle, le petit gnome, amoureux éconduit de Bella qui grâce à lui a pu rejoindre et s'unir au jeune Charles, se venge en créant Bella Golem, double maudit d'Isabella, image noire de la femme qui retourne à la terre qui l'engloutit.

En 1819 paraît la nouvelle de Joseph von Eichendorff *La statue de marbre* qui se déroule à Lucques dans l'Italie de la Renaissance avec ses villas palladiennes et ses parcs peuplés de statues. Lors de la rencontre avec la statue de marbre que le jeune Florio contemple "les yeux fermés", comme en rêve, le monde nocturne jusque-là silencieux s'anime, parcouru d'un frisson cosmique, seule la statue reste "effroyablement blanche et immobile, le fixant de ses orbites de pierre".³³ La seconde fois, la statue en perpétuelle métamorphose se présente sous les traits de la dame au luth pour se transformer en sensuelle Vénus qui, à l'invocation à la vierge murmurée par Florio "égaré hors de lui-même" se tient soudain : "debout devant lui, roide les yeux fermés, le visage et les bras livides... les prunelles, qui savaient jouer avec tant de charme semblèrent chavirer comme s'effacent les étoiles"³⁴ au milieu du déchaînement fantasmagorique des éléments. Mêlant néoplatonisme et art religieux de la Renaissance, cette fantasmagorie, mi païenne mi chrétienne,

31. *Godwi*, in Clemens Brentano *Werke* hg. Friedhelm Kemp, Hanser, München, 1963, Bd II, p. 373

32. Achim von Arnim, *Isabella von Ägypten*, in A. von Arnim *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hg. Walther Migge, Hanser, München 1968, Bd II, p. 468. Parution française dans le recueil *Contes Bizarres* (traduction de Théophile Gauthier), Lévy Frères 1856.

33. *La statue de marbre*, O.C. p. 57 (les citations sont reprises de la traduction française)

oppose Vénus pétrifiée à Bianca la pure jeune fille au visage de madone botticellienne dans une nature à double temporalité, jour versus nuit, et à double face, lumineuse campagne palladienne versus inquiétantes futaies nocturnes et chaos de ruines hantées.

DE QUELQUES SIRÈNES ET AUTRES FEMMES D'EAU

L'eau est l'autre élément privilégié par les romantiques allemands pour exprimer le lien entre l'élément féminin et la nature saisie comme un maelstrom en perpétuel mouvement. Le suicide de la *Günderode* et l'attrait magique exercé par le Rhin sur les romantiques, de Clemens Brentano à Heinrich Heine, est pour beaucoup dans cet attachement à un élément insaisissable que le langage poétique, qui relève de la même fluidité, est le plus à même de saisir. Il n'est donc pas étonnant que ce soit Clemens Brentano qui introduise dans la littérature la plus séduisante des femmes de l'eau, *Lure-ley* qui se précipite du haut de son rocher dans les flots du Rhin, ne laissant que l'écho que son nom inlassablement répété rend sur-naturel :

*Zu Bacharach am Rheine
Wohnt eine Zauberin,
Sie war so schön und feine
Und riss viele Herzen hin
.....
Und immer bats geklungen
Von dem drei Ritterstein
Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay
Als wären es meiner drei*³⁵

Die Lorelei, le poème de Heine est beaucoup plus tardif et ne fait pas directement partie du patrimoine poétique du romantisme allemand. Mais il faut rappeler son étrange concordance avec la *Lure Ley* du début du siècle

34. *Ibid.* p. 95

35. Le poème s'inscrit dans le roman *Godwi*, p. 426

pour saisir la force des thèmes nés de l'imagination des romantiques et la magie inégalée de leurs créations comme de leurs créatures poétiques. L'héritage du romantisme allemand commence avec Heine avant de se prolonger jusqu'au premier XX^e siècle.

Autre femme de l'eau, *Undine* (1811)³⁶ est l'héroïne d'une nouvelle de Frédéric de la Motte-Fouqué, membre du cercle romantique de Berlin, réactionnaire et féru d'un Moyen Âge allemand nouvellement sorti de l'oubli. Le thème de la sirène qui doit épouser un humain pour se trouver une âme, est déjà présent dans les contes moyenâgeux français³⁷. Dans la version proposée par La Motte-Fouqué le terme d'âme reste profondément religieux, mais cette quête est aussi une quête d'identité, d'une identité ondoyante, "ein fließendes Ich"³⁸. Ce qui séduit c'est à la fois l'innocence espiègle d'Ondine et son extra-ordinaire pouvoir sur une force élémentaire de la nature, l'eau. En sa présence tout le paysage est remodelé, recréé par l'eau, ruisseau qui sauve le chevalier dans sa chute, inondation qui noie les terres, marée qui crée un îlot où les amants sont isolés et où Ondine trouve son âme dans le baiser du chevalier, puits d'où émerge le roi des esprits des eaux, l'oncle Kühleborn (Fontaine fraîche) et le fleuve où disparaît à jamais Ondine. La *Wasserfrau*, la femme de l'eau reviendra hanter la littérature avec *Undine*, opéra de E.T.A. Hoffmann et *La petite Sirène* de Hans Christian Andersen (1837). Plus près de nous, on peut citer, dans le registre de l'absurde kafkaïen, *Das Schweigen der Sirenen* de Franz Kafka, *Ondine* (1939) pièce de théâtre de Giraudoux très clairement inspirée par la nouvelle de La Motte Fouqué ou encore *Undine geht* (1961) d'Ingeborg Bachmann, si proche de l'*Undine* de Fouqué pour saisir le rapport fusionnel de la femme de l'eau avec l'élément de la nature :

36. La nouvelle *Undine* paraît dans la revue berlinoise *Die Jahreszeiten* en 1811

37. En particulier la figure de *Mélusine*.

38. Renate Böschstein, „Undine oder das fließende Ich“ in Irmgard Roebeling (Hg.) *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abbanlungen zu Wasserphantasien.*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlag, 1989

J'aime l'eau et sa dense transparence, le vert dans l'eau et les créatures sans parole (et bientôt moi aussi je serai sans parole), ma chevelure mêlée à elles, dans l'eau, l'eau juste, le miroir indifférent qui m'interdit de vous voir autrement... Plus jamais personne ne parlera ainsi des éléments, de l'univers et de tous les astres.³⁹

HÉRITAGE OU MÉTAMORPHOSE

C'est bien à un monde organique, auquel mystérieusement le féminin a accès et même droit de transformation et de création que la Mandragore du conte d'Arnim fait allusion lorsqu'elle perçoit que la jeune Bohémienne a le pouvoir de la détruire tout comme elle a eu le pouvoir de la créer : « Cet univers ineffable, qui ne se plie pas à nos tentatives mais se sert de nous pour ses expériences et ses divertissements »⁴⁰ La réflexion de la Mandragore se lit comme en écho à la phrase de Breton sur la femme romantique seule à même de pénétrer « l'fracassable noyau de nuit de l'univers... c'est la terre qui, en quelque sorte, ordonne à travers la femme »⁴¹ . Si l'on a limité ici l'héritage au seul thème de la femme dans son rapport fusionnel avec la nature et l'univers cosmique, c'est que le thème traité par les romantiques allemands et repris par les surréalistes relève de la même idée, celle que l'univers est une unité infinie et toujours en mouvement, la nature un tout organique qui échappe au regard limité de l'homme. L'art est *Sympoesie* polyforme qui tend par-delà les réalités à communiquer, à communier par la réflexion – dans son double sens – poétique avec cet univers :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive... elle peut, libre de tout intérêt réel ou idéal, sur les ailes de la réflexion poétique, sans cesse élever à la puissance supérieure et démultiplier comme dans une enfilade infinie de

39. Ingeborg Bachmann, 'Undine geht', in *Das dreissigste Jahr*, In *Ingeborg Bachmann Werke*, hg. c. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, Piper, München 1982, Bd II p. 254 et 262

40. Kafka y met en scène Ulysse qui naïvement se croit protégé du chant des sirènes par ses ruses alors que les sirènes restent muettes

41. A. Breton, *Point du Jour*, p. 142

*miroirs... [elle] est en devenir et c'est son essence même que d'être à jamais en devenir, de ne jamais s'accomplir.*⁴²

Baudelaire s'inscrit dans la même lignée avec son poème *Correspondances* :

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

Les romantiques allemands ont largement puisé dans l'art subtil de la synesthésie qui répondait à leur conception d'un univers total à la fois ramifié et unifié, de même qu'ils ont établi entre les diverses expressions artistiques des correspondances infinies :

*La poésie est musique pour l'oreille intérieure et peinture pour le regard intérieur ; mais c'est une musique en sourdine, c'est une peinture qui passe et s'estompé*⁴³

Pour les romantiques l'expression privilégiée de ce *Sympoetisieren* est le langage poétique, que ce soit la prose du conte merveilleux ou le poème introduit dans la prose comme sa cristallisation suprême. La statuariale féminine apparaît surtout dans les textes, peu dans les œuvres de contemporains.⁴⁴ Quant à la peinture, mis à part les portraits, les peintres romantiques allemands sont surtout des peintres de paysages transfigurés certes par leur nouvelle appréhension de la nature. P. O. Runge, Carus et surtout C. D. Friedrich n'ont que peu représenté la femme dans leurs tableaux, et quand ils le font, elle est alors vue de dos devant la fenêtre ouverte, ou gracile et lointaine silhouette dans le paysage où le contemplateur au premier plan ou sur le sommet est toujours un homme-ermite-pèlerin de la nature. Le fait mérite d'être souligné quand on songe aux peintres romantiques anglais de la même époque, William Blake ou Johann Heinrich Füssli, il est vrai suisse d'origine mais qui a vécu toute sa carrière en Angleterre.

42. Friedrich Schlegel, *Fragments* p. 131

43. *Ibid.* P.119

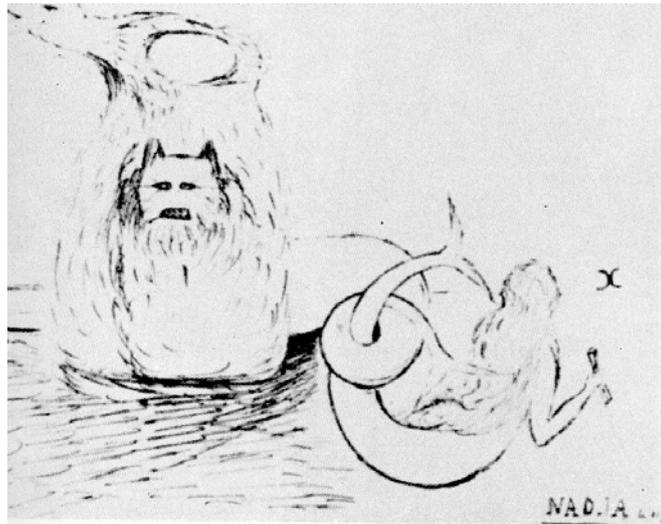
44. Johann Gottfried Schadow, bien que contemporain de la génération romantique, est un sculpteur néoclassique.

On trouve certes nombre de variations sur le thème de la femme, créature des éléments et maîtresse mystérieuse des forces de la nature, dans les textes des surréalistes, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Ainsi, dans son roman éponyme, Breton présente Nadja :

*Nadja, qui a rejeté un pan de sa cape sur son épaule se donne, avec une étonnante facilité, les airs du Diable tel qu'il apparaît dans les gravures romantiques. Il fait très sombre et très froid. En me rapprochant d'elle, je m'effraie de constater qu'elle tremble, mais littéralement « comme une feuille ».*⁴⁵

Nadja elle-même évoque ces « personnalités mythiques » dont elle se sent le plus proche, Mélusine en premier mais aussi la sirène avec laquelle elle s'identifie :

*Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d'elle [...] : la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier*⁴⁶



Un portrait symbolique d'elle et de moi... (p. 140).

Dans le poème de Robert Desnos, *Sirène-Anémone*, l'habitante féérique des eaux et des mers mais tout aussi bien haute fougère et étoile tombant en pluie

45. André Breton, *Nadja*, édition revue par l'auteur, Gallimard Paris 1964, p. 120.

d'anémones de terre et de mer, est un atome de nature en perpétuelle métamorphose dont elle détient tous les mystères :

*Heureuse de nager loin des hauts promontoires
Parmi les escadrons de requins fraternels
La sirène aux seins durs connaît maintes histoires
Et l'allée des trésors à l'ombre des tunnels*⁴⁷

Mais l'expression artistique qui, aux yeux des surréalistes, est le plus à même de rendre visible, palpable ce monde cosmique vibrionnant et la symbiose du féminin dans ce maelstrom, c'est la peinture, qui est non seulement trait, contour mais essentiellement couleur en mouvement.⁴⁸ Peindre c'est rendre palpable l'élan vital qui anime la nature, rendre visible l'infini qui se meut derrière la réalité. Dans l'un des tout derniers tableaux de Max Ernst *Le jardin de la France* (1962)⁴⁹, la femme sans visage, lovée comme dans un linceul se fait élément du fleuve, banc de sable comme il en existe réellement dans la Loire ou bois flottant qui dérive à l'infini, son corps allongé coule comme le courant qui l'emporte, elle est mouvement sans but défini et rend visible l'au-delà d'une banale réalité concrétisée par la carte géographique représentant le confluent de la Loire et de l'Indre. La femme au fil de l'eau « élève [l'image] à la puissance supérieure et la démultiplie comme dans une enfilade de miroirs » – pour reprendre la formule de F. Schlegel. Autre expression artistique et autre représentation de la symbiose femme-élément-nature, elle aussi marquée par l'héritage des romantiques allemands, les sculptures de Henri Laurens parviennent à fusionner femme de pierre et femme de l'eau, là encore tout est mouvement, le corps de pierre/marbre jaillit de l'eau dans *Amphion* ou coule comme l'eau avec laquelle il ne fait plus qu'un

46. Id. p. 140. Max Ernst, *Un portrait symbolique d'elle et moi*, André Breton, *Nadja* (ed. folio) p. 141

47. R. Desnos, *Corps et biens*, 1929

48. Paul Klee dans les années vingt a développé une théorie du rythme pictural, la couleur a son rythme, son mouvement qui lui est imprimé par le geste du peintre.

dans les *Undinerna* de Sundbyborg en Suède⁵⁰. Les statues de marbre ne manquent pas dans l'univers artistique des surréalistes mais on les trouve par un effet de distanciation qui leur est propre plus dans la peinture que dans la sculpture. C'est le cas chez Giorgio De Chirico en particulier où elles se dressent hiératiques et sans ombre dans des carrefours improbables.



Die Undinen (Undinerna) de Henri Laurens

Dans le *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* peint en 1914 et titré à l'origine *L'homme-ciblé*⁵¹, la tête androgyne de la statue grecque cache l'orbite de ses yeux derrière des lunettes noires, objet insolite qui par ce procédé de déconstruction génère une image onirique qui n'est pas sans créer un certain malaise que Chirico attribuera plus tard à la force magique du prémonitoire.⁵² On n'en finirait pas de chercher – et trouver – les traces de l'héritage des

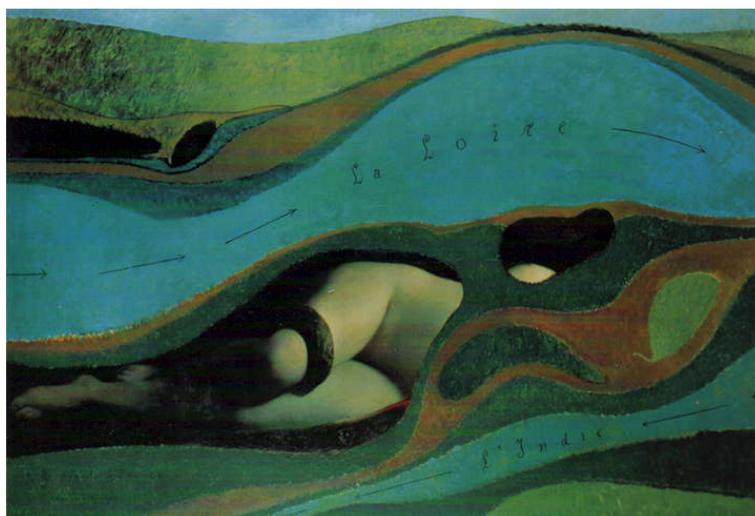
49. *Le jardin de la France*, tirée du catalogue de l'exposition Max Ernst à Beaubourg / Centre Pompidou en 1992

50. Illustration III et IV. *Die Undinen (Undinerna)* de Henri Laurens.

51. Apollinaire meurt en 1918 de sa blessure à la tempe ; or dans *L'Homme ciblé*, un portrait en ombre chinoise en fond de tableau a la tempe marquée d'un trou blanc.

52. Procédé de dénégation de l'objet réel qui employé par René Magritte deviendra un art en soi.

romantiques allemands dans le domaine de la représentation de la femme en rapport avec la nature, femme de pierre et femme de l'eau.



Max Ernst, *Le jardin de la France* tirée du catalogue de l'exposition Max Ernst à Beaubourg / Centre Pompidou en 1992

Pour conclure on se permettra d'avancer, avec tous les doutes permis et les précautions d'usage, une approche d'un tableau de Max Ernst *La toilette de la mariée* dite aussi *l'habillement de l'épousée* peinte en 1940,⁵³ approche ou plutôt hypothèse née de la lecture trop prolongée des contes d'Anrim dont on sait que non seulement Breton mais aussi Max Ernst, né à Brühl non loin du Rhin, faisaient grand cas et peut-être y trouvaient une source d'inspiration. Le tableau représente une grande figure de femme, pour moitié statue de marbre nue et pour moitié recouverte d'une cape pourpre, somptueusement tissée de plumes et qui semble ruisseler jusqu'au sol. Une chouette aux yeux fixes coiffe et cache le visage, une servante nue à la chevelure rousse déployée comme une aile, habille la mariée, le décor est celui d'une demeure renaissance, sol en

53. Emmanuelle Lequeux « L'inquiétante étrangeté de 'La toilette de la mariée' », *Le Monde* 12 aout 2019. Illustration, Max Ernst, *La Toilette de la mariée*, tirée du catalogue de l'exposition Max Ernst à Beaubourg / Centre Pompidou en 1992. Le titre du tableau de Max Ernst est un clin d'œil au tableau de Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1912) remanié en 1923 sous le titre *Le Grand verre*.

damier noir et blanc, riche tenture de velours et miroir sur la paroi de pierre au fond.



Max Ernst, *La Toilette de la mariée*, tirée du catalogue de l'exposition Max Ernst à Beaubourg / Centre Pompidou en 1992

Dans ce décor qui rappelle le récit du jeune Fortunio dans la *Statue de Marbre* de Eichendorff, quelques éléments intriguent et ajoutent à la figure centrale une aura énigmatique : à ses pieds se tient un petit être vert, un gnome bisexué, sorte de racine abandonnée à même le sol et derrière, un grand oiseau noir tient une lance en direction du sexe de la mariée. Autre facteur d'étrangeté, le miroir au mur reflète certes la mariée mais vue non de dos comme dans la réalité, mais de face. Autant d'éléments insolites, peints comme des objets réels mais déconnectés de la réalité, que l'on retrouve dans le conte d'Arnim tant admiré par Breton mais aussi connu de Max Ernst,

Isabelle d'Égypte : Isabelle doit se marier avec le futur Charles Quint pour engendrer un enfant qui sauvera son peuple, elle est la mariée que l'on prépare à ses noces et sa « toilette » est minutieusement décrite dans le récit d'Arnim. On connaît la racine de Mandragore qui va aider bon gré mal gré à la réalisation sinon du mariage du moins de l'union des deux jeunes gens, or le gnome décrit comme un petit monstre possède deux yeux dans le cou que lui a implanté Isabelle, il voit donc tout, de face et de dos, le passé et l'avenir, comme le reflète le miroir dans la peinture de Max Ernst. Enfin l'oiseau noir au long cou qui semble vouloir mutiler la mariée a quelques traits de Bella-Golem, le double démoniaque d'Isabelle, créé par le gnome éconduit pour empêcher l'union avec le prince. Toutefois, en dépit des réminiscences, il serait tout à fait erroné de voir dans le tableau de Max Ernst une sorte de mise en image, une simple illustration du conte d'Arnim. S'il témoigne de l'importance de l'héritage des romantiques allemands dans l'art des surréalistes, le tableau de Max Ernst déconstruit le conte d'Arnim, opère une méta-morphose au sens premier du terme,⁵⁴ le fait basculer dans une sur-réalité que transmet l'étrange miroir en démultipliant l'image de la femme toujours vue de face, mais seule dans un paysage minéral entre ciel et terre, où son immense cape se mue en un rocher fendu laissant voir la moitié du corps nu, d'une texture de marbre, de la femme prisonnière du manteau de plumes devenues pierres à la manière dont l'était en 1927 *La forêt pétrifiée*. Là encore par ses techniques particulières⁵⁵, le tableau et son reflet pétrifié dans le miroir atteint ce que Schlegel rêvait, l'avènement d'une poésie universelle capable d'« élever à la puissance supérieure et de démultiplier comme dans une enfilade infinie de miroirs ». Et peut-être, en regard de la date du tableau

54. « Meta-, en philosophie, sciences humaines, logique, prend le sens de 'au-delà de' pour désigner le concept qui subsume l'autre concept » in *Dictionnaire culturel de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey) Le Robert, 2005.

55. Max Ernst pétrifie le manteau en pratiquant la technique de la décalcomanie récemment découverte et qu'il applique à la peinture à l'huile.

commencé en 1939, terminé en 1940, alors que Ernst, un temps interné dans le camp de Largillière, fuit l'Europe et gagne New York, pourrait-on saisir la méta-morphose de la mariée dans le paysage pétrifié du miroir comme un message du peintre aux livres de son enfance que l'on vient de jeter au bûcher et un adieu à une Europe livrée à la horde sauvage des barbares ?⁵⁶



Max Ernst, *L'Europe après la pluie*, tirée du catalogue de l'exposition Max Ernst à Beaubourg / Centre Pompidou en 1992

56. En janvier 1933 avait eu lieu à Berlin la Bücherverbrennung'. Cf. le tableau de Max Ernst *Barbares marchant vers l'Ouest* (1935) et *L'Europe après la pluie II* (1940-42)

Romantisme et surréalisme

notes sur des âmes sœurs

Par Silke SCHAUDER

INTRODUCTION

La fascination par la folie, le rêve, le hasard... Le merveilleux, l'inconscient, la critique de la société... La poupée, le spiritisme, l'inquiétante étrangeté... nombreux sont les thèmes que romantisme et surréalisme semblent avoir en commun. Un pont invisible semble relier l'automate Olympia d'E.T.A Hoffmann⁵⁷ et les poupées de Hans Bellmer⁵⁸, des interconnexions se trament entre la recherche d'états de conscience modifiée, la prise de drogues à visée d'inspiration et l'*écriture automatique*. Georges Bloess, dans son article *Aux sources romantiques allemandes du Surréalisme* (2018)⁵⁹ rappelle les apports substantiels d'Albert Béguin qui, en 1937, livre sa somme *L'Âme romantique et le Rêve*⁶⁰ sur Lichtenberg, Moritz, Herder, Carus, Jean-Paul, Novalis, Tieck, Achim von Arnim, Brentano, Hoffmann et Kleist. Béguin précise comment les philosophes de la Nature et les écrivains ont su infléchir le sens qui revient à la notion de l'inconscient et au rêve avant Freud. Puis,

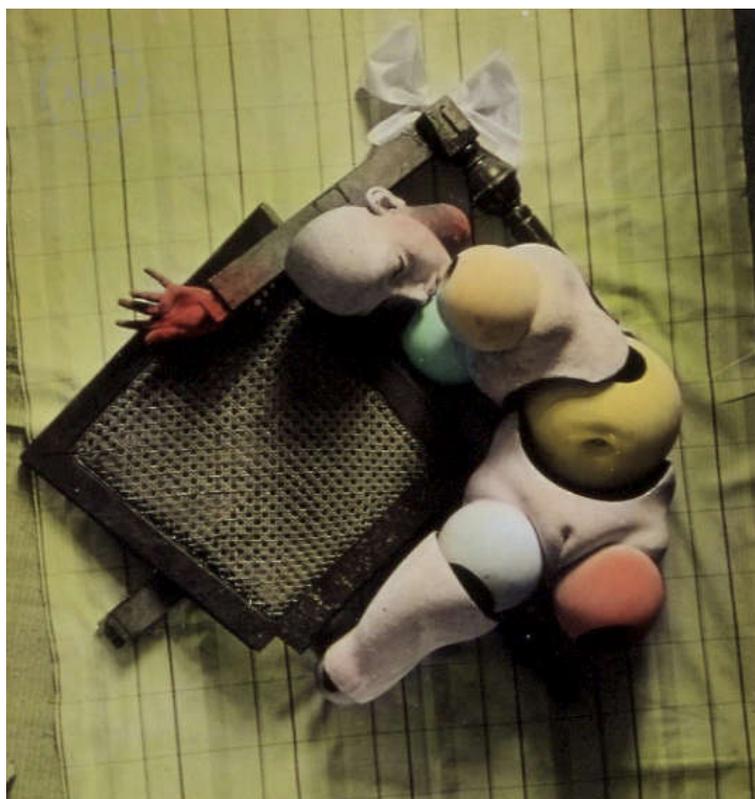
57. Cf. Schauder, S. (1991). Consentir à l'amour par un « Ach »/à propos de l'automate Olympia dans « L'Homme au Sable » d'E.T.A. Hoffmann, *Psychologie Médicale, Expression et Signe*, 1991, 23,4, p.403- 405.

58. Masson, C. (2000). *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, L'Harmattan, Paris.

59. Bloess, G. (2018). « Aux sources romantiques allemandes du Surréalisme », *Mélusine*, Janvier 2018, <http://melusine-surrealisme.fr>

60. Béguin, A. (1937). *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, rééd. Paris, José Corti 1991.

dans les années 70, des travaux ont été consacrés à l'étude des interrelations entre romantisme allemand et surréalisme français⁶¹.



Hans Bellmer, *Poupée*, photo coloriée, DR

Plus proche de nous, Thomas Röske et Ingrid von Beyme, dans *Surrealismus und Wahnsinn / Surréalisme et folie* (2009, p.13), mettent en évidence quatre procédés de création que les surréalistes ont empruntés à « *l'art des fous* » (Réja, 1907 ; Prinzhorn, 1922), à savoir les dessins automatiques, la

61. Schuller et Isabel Fischer pointent dans leur récent ouvrage collectif *Der Surrealismus in Deutschland (?) / Le surréalisme en Allemagne ?* (2017) la nécessité d'étudier plus spécifiquement le surréalisme germanophone opposé à l'occidental par son projet utopique de l'abolition des frontières entre les arts et les sciences.

combinaison d'éléments hétérogènes, la méthode paranoïaque-critique⁶² et l'amalgame de figures. Or, ces procédés ont déjà été présents, de manière embryonnaire, dans la création des artistes romantiques.

Où en est la recherche germanophone sur les liens spécifiques entre romantisme et surréalisme aujourd'hui ? Comment réaliser des comparaisons systématiques et approfondies alors que le risque d'anachronisme ou de rapprochement arbitraire est réel ? Comment résoudre les problèmes méthodologiques que posent la causalité linéaire et la recherche d'influences directes, souvent difficiles à prouver ?

Dans le présent article, nous proposons une discussion des apports récents de la recherche outre-Rhin qui ont été réunis dans l'ouvrage collectif *Romantismus und Surrealismus. Eine Wahlverwandschaft? / Romantisme et Surréalisme. Une affinité élective ?* (2018). Celui-ci a été coordonné par Sebastian Lübcke et Johann Thun à la suite du colloque junior international du CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne) qui a eu lieu les 18 et 19 mars 2016 à l'Université de Lyon II⁶³. Et voici l'argument du colloque qui « s'est consacré en détail aux relations entre le romantisme de langue allemande et le surréalisme de langue française, relations à maintes reprises affirmées par la recherche, mais sans avoir été jusqu'à présent systématiquement étudiées. Le propos du colloque n'était pas seulement de constater et d'opérer un rapprochement des jonctions, des parentés et des analogies entre les deux mouvements d'idées, mais surtout de réfléchir sur le programme méthodique de la parenté élective et de le rendre fécond pour la recherche comparatistique. »

Dans leur introduction « Zur Einleitung: Methodische und wissenschaftstheoretische Überlegungen zur Wahlverwandschaft zwischen

62. Celle-ci a été mise au point par Dalí, impliquant des déterminations multiples des éléments visuels composant par ex. ses dessins devinettes. oppose à sociale par son projet utopique de l'association des romantiques.

63. Les communications d'Elisabeth Heyne (*Poetisierte Steine: Romantische und (post-)surrealistische Mythologisierung der Geologie: Des pierres poétisées: mythologisation romantique et (post) – surréaliste de la géologie*) et d'Agathe Marcuge (*De l'analogie romantique au hasard dada et au collage surréaliste: enjeux,*

Romantik und Surrealismus/Pour introduction : Considérations méthodologiques et épistémologiques sur l'affinité élective entre Romantisme et Surréalisme⁶⁴ », Sebastian Lübcke und Johann Thun se réfèrent aux textes de philosophie sociale et culturelle de Michael Löwy⁶⁵ sur l'affinité élective pour étayer leur méthode de recherche novatrice. S'émancipant des schémas traditionnels de l'influence et des modèles d'explication de causalité historique, ils proposent de repérer plutôt des analogies afin de pouvoir faire coexister de manière synchronique deux contextes spatio-temporels différents. Dans leur proposition méthodologique qui s'affranchit de la recherche d'un rapport de cause à effet, il s'agit davantage de faire apparaître, par comparaison, des figures communes, de procéder par analogie et de dépasser de manière critique les contradictions et les écarts historiques existants.

La première partie de leur ouvrage interroge l'« *Einbildungskraft, Inspiration und Traum/La puissance imaginative, l'inspiration et le rêve* » dans les deux courants littéraires qui, par définition, s'opposent à un rationalisme simplificateur et accordent une place centrale à l'onirisme. Ainsi, le recours au rêve, à la folie et à la conscience modifiée par la prise de drogues ou d'alcool relèvent non seulement d'une insurrection contre l'ordre établi ou d'un motif littéraire, mais d'un geste subversif et germinatif, propre à la posture artistique. Ainsi, Florian Nickel montre dans son article « *Parallelen der Imagination zwischen E.T.A. Hoffmann und André Breton. /Des parallèles de l'imagination entre E.T.A Hoffmann et André Breton* », que l'imagination joue un rôle analogue chez ces deux écrivains. D'après lui, Breton cherche à créer une illusion poétique auprès du lecteur qui lui laisse une grande liberté imaginative, à l'opposé du

modalités et divergences de la redescription poétique du monde) figurent sur le programme et le compte-rendu du colloque, mais non dans les actes publiés.

64. Notre traduction, ainsi que tous les titres des articles et chapitres suivants.

roman réaliste qui est nettement plus restrictif de par sa prévisibilité. Favorisant le partage d'un univers onirique avec le lecteur, cette même stratégie textuelle se retrouverait également chez E.T.A. Hoffmann dans *Der Einsiedler Serapion* (1819), tiré de son fameux cycle *Die Serapionsbrüder*. Pouvons-nous y voir l'instauration même d'un véritable dialogue d'inconscient à inconscient ?

Dans sa contribution « Poetologie der Einbildungskraft : Eine semantische Isotopie produktionsästhetischer Reflexionen bei Schelling, Novalis, Aragon und Breton / Poétologie de l'imagination : Une isotopie sémantique des réflexions sur l'esthétique chez Schelling, Novalis, Aragon und Breton », Hendrick Heimböckel met l'imagination au centre de la poétologie des auteurs discutés. Pour Schelling, Novalis, Aragon et Breton, l'imagination serait le moyen de connaissance de l'absolu et permettrait de faire coïncider, sur le plan poétique, réalité et idéalité. Vision du monde et vision de l'œuvre convergent alors sous le primat de la puissance imaginative de l'artiste qui oppose son projet utopique au carcan des conventions et à l'aliénation sociétale.

Karina Schuller, quant à elle, présente un chapitre intitulé « 'Eine Art Somnambulismus, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte'⁶⁶ – *Von Mesmerismus und Spiritismus zur écriture automatique : E.T.A. Hoffmann und die literarische Ekstase der Inspiration* / « Une Sorte de somnambulisme lors duquel je perçais les relations secrètes » – *Du mesmérisme et spiritisme à l'écriture automatique : E.T.A. Hoffmann et l'extase littéraire de l'inspiration* ». Elle y analyse l'intérêt marqué que celui-ci portait aux expériences spirites et à l'étude du mesmérisme. Comme dans l'écriture automatique des surréalistes, l'auteur devient, chez E.T.A. Hoffmann, un réceptif, un médium qui, lors de

65. On lira avec profit son article sur le concept de l'affinité élective chez Max Weber dans les Archives de sciences sociales et de religions, 127 | juillet – septembre 2004 : Max Weber, la religion et la construction du social, sur <https://journals.openedition.org/assr/1055>

66. Il s'agit d'une citation du *Don Juan* d'E.T.A. Hoffmann, in *Gesammelte Schriften*, Phantasiestücke in Callot's Manier (1827), Vol.7, p.97.

l'inspiration artistique, fait l'expérience d'une forme de somnambulisme. Cette expérience vécue passivement le désobjective en le faisant sortir de lui-même *et* en même temps le fait accéder aux manifestations de son inconscient. La fameuse phrase de Freud : « *Le moi n'est pas maître dans sa propre maison* » se voit-elle ici illustrée avant la lettre ?

Isabella Ferron questionne, dans « *Der Traum im Surrealismus: ein romantisches Erbe ? / Le rêve dans le surréalisme : un héritage romantique ?* », la dette que le rêve surréaliste peut avoir contractée envers le Romantisme. La distinction résiderait dans le fait que le rêve romantique est une expérience subjective et poétique alors que dans le Surréalisme, il devient un mythe collectif chargé d'un potentiel politique. Or, Georges Bloess (2018) avait déjà souligné « *la foi en la puissance du rêve, nullement réductible à un fantasme, mais langage d'un Inconscient authentiquement créateur. [...] C'est en quoi André Breton s'oppose résolument à Freud, en développant [...] sa propre conception du rêve et en lui attribuant une capacité de « mise en mouvement* ». ⁶⁷

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, « *Subjekt- und Lebensentwürfe / Des projets de sujet et de vie* », Joris Löschburg définit autant l'écriture romantique que celle, surréaliste, comme une « technologie du soi », le sujet soucieux de s'affranchir des contraintes sociétales, s'inventant désormais lui-même. Dans sa contribution « *An den Grenzen des Selbst. Transgressive Subjektivität in Romantik und Surrealismus / Aux frontières du soi. Subjectivité transgressive dans le Romantisme et le Surréalisme* », il soutient que l'acte de transgression serait propre à l'acte d'écrire. L'écriture viserait le noyau authentique, inconscient, du soi. En abolissant les frontières entre la vie et l'art, autant le romantisme que le surréalisme généreraient un savoir « contre-discursif » sur soi-même, profondément subversif.

67. *Op.cit.*, p. 15

En tant que co-organisateur du colloque et co-éditeur des actes, Sebastian Lübcke propose un chapitre sur « „Eingebungen der Göttin far niente“⁶⁸. Frühromantische und surrealistische Subjektmodelle der Offenheit zwischen Entpragmatisierung, Zufall und Anarchie / „Inspirations de la déesse far niente“. Modèles ouverts du sujet aux débuts du romantisme et du surréalisme, entre dé-pragmatisation, hasard et anarchie ». Il explique que les premiers Romantiques et Surréalistes ont érigé le hasard comme moyen d'action subversive pour contrer les conceptions bourgeoises capitalistes et leur utilitarisme. Ainsi, le hasard serait capable de rendre le merveilleux possible. D'après la lecture de Lübcke, c'est surtout Aragon qui, dans sa conception de l'anarchie, de l'amour et de la vie libre, reprendrait un concept romantique transhistorique qui refuse les manières d'être, d'agir et de penser pré-établies et formatées. L'utopie consiste alors en une ouverture radicale de l'esprit et une guidance par l'inconscient et par le hasard qui permettraient, tous deux, d'échapper au carcan déterministe des liens de cause à effet. Toutefois, il importe de nuancer cette vision quelque peu naïve par le fait que Freud établit dans sa théorisation de l'inconscient une causalité très stricte et critique de la notion de hasard qui sera employé par défaut, tant que l'on n'aura pas pu établir un modèle explicatif plus complet.

Sandra Markiewicz, quant à elle, consacre sa contribution à « Ein Streifzug durch surrealistische und romantische Topografien. Die Ergründung des Wunderbaren als eine Bewegung ad fontes/Excursions topographiques surréalistes et romantiques. L'exploration du merveilleux en tant que retour aux sources ». Elle étudie les interrelations entre dimension spirituelle et dimension physique, notamment dans les excursions que décrivent Novalis, Breton et Aragon, pour montrer comment des endroits liminaires – grotte, frontière, seuil – s'inscrivent chez ces auteurs dans une topographie du

68. Il s'agit de la citation d'une lettre que Friedrich von Hardenberg a écrit le 20.8.1793 à son

merveilleux. Ayant pour caractéristiques l'entre-deux, la transition, l'indétermination, ces endroits ne sont-ils pas particulièrement propices pour figurer les errances romantiques et surréalistes ?

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée à « Mythologie und Politik/Mythologie et politique ». Johann Thun, co-organisateur du colloque et co-éditeur des actes, considère que le mythe unit le romantisme et le surréalisme. Dans « *“Ein [...] feste[r] Halt für Euer Wirken”* »⁶⁹ *Neue Mythologie und mythe nouveau* in *Romantik und Surrealismus/ « Un soutien ferme pour vos actions »*. *Nouvelle mythologie et mythe nouveau dans le Romantisme et le Surréalisme* », il souligne la fonction fédératrice de la “nouvelle mythologie” dans des moments historiques de crise qui demandent de puissants récits capables de leur conférer un sens. Thun reconstruit notamment, à partir du mythe de l'Acéphale de Georges Bataille, le concept politique du sacré. En reprenant les fondements de la société secrète Acéphale pour laquelle Bataille a formé un projet ésotérique, il aurait été intéressant, selon lui, de discuter plus en détail les divergences entre romantisme et surréalisme, notamment en ce qui concerne le rôle de la sexualité, l'orgiasme et le groupe.

Marc Emmerich, quant à lui, aborde *“Das Unvernehmen in Romantik und Surrealismus/La mésentente dans la littérature du romantisme au surréalisme”* en vue d'analyser les rapports entre politique et littérature. Ainsi, Emmerich considère la théorie de la “*mésentente*” de Rancière comme un base féconde pour les poétologies tant du romantisme que du surréalisme, même si dans les études germaniques, le Romantisme politique est assez controversé. Tant le concept d'ironie romantique que l'écriture automatique constitueraient, d'après lui, “*une interruption esthétique de l'assignation habituelle des places et fonctions sociales*?”. Est-ce en

ami Friedrich Schlegel.

69. Il s'agit d'une citation de Friedrich Schlegel qui fait dire ce passage à Ludovico dans sa « *Rede über den Mythos* » (in : *Gespräch über die Poesie*, 1800).

cela que réside leur puissance subversive, leur pas de côté qui instaurent, en marge, une forme autre de la liberté du sujet hautement politique ?

Dans la quatrième et dernière partie, “*Entgrenzte Epistemologien/Des épistémologies hors frontières*”, Sara Bangert aborde le problème de la “*Unähnliche Ähnlichkeit*” in *Romantik und Surrealismus*/‘Ressemblance dissemblance’ dans le *romantisme et le surréalisme*. Elle articule l’affinité élective entre romantisme et surréalisme avec la tradition mimétique de la ressemblance. Or, même si la ressemblance n’est pas toujours évidente, on peut trouver des analogies ou des parentés dans les deux courants, d’où son oxymoron de la “ressemblance dissemblance”. Afin de saisir plus finement les modalités de la ressemblance, Bangert propose d’élargir le débat en vue d’y inclure non seulement les théories de l’analogie⁷⁰, mais également celles de la métaphore.

Dans son texte en français sur “*Le rapport aux substances modificateuses de conscience comme affinité élective entre romantisme et surréalisme*”, Éric Gondard examine le rôle du ré-enchantement que le romantisme et le surréalisme attribuent aux drogues. Or, celles-ci, en augmentant les seuils perceptifs et en exacerbant les expériences sensorielles, peuvent aussi bien mener à des inspirations qu’à de graves impasses créatrices. De même, Gondard propose d’approfondir la méthodologie de l’affinité élective dans une perspective sociologique. Pour ce faire, il se base sur les travaux de Max Weber dont les apports ont quelque peu été éclipsés par le courant positiviste en sociologie. Puis, Gondard critique la notion d’objectivité qui doit nécessairement prendre en compte la subjectivité du chercheur. Pour lui, “*l’histoire n’est plus comprise comme un enchaînement nécessaire de causes et d’effets, mais comme une succession de moments particuliers susceptibles d’être permutés [...] dans une relation qualitative*”.

70. Cf. la somme de Douglas Hofstaedter et Emmanuel Sander (2013). *Analogie, cœur de la pensée*. Odile Jacob, Paris.

Parmi les affinités électives entre romantisme et surréalisme, Susanna Werger repère dans son texte en français *“De l’extase à l’illumination profane : Drogues et création littéraire du romantisme au surréalisme”*, l’idéalisation des délires sous emprise des drogues. Nous l’avons déjà vu, ces dernières ont été utilisées comme moyen d’accès à des états de conscience modifiée, propices à l’inspiration artistique. Ainsi, Werger met en évidence les différents discours sur la drogue jusqu’au début du 20^e siècle. Elle donne comme exemples les *Hymnen an die Nacht* de Novalis, *Le Club des Haschichins* de Théophile Gautier, le texte de Walter Benjamin *Haschisch à Marseille* ou encore *La mort difficile* de René Crevel. Parmi les auteurs qui ont esthétisé les effets de la consommation de drogues ou d’alcool, se trouvent entre autres E.T.A. Hoffmann, Charles Baudelaire, Ernst Jünger et Henri Michaux. Si dans le Romantisme, les drogues revêtent un aspect mystérieux et quasi sacré, le Surréalisme aborde la drogue sous un angle profane et anthropologique. C’est ainsi que dans son essai *Le surréalisme* (1929)⁷¹, Walter Benjamin a pu qualifier l’illumination que le sujet obtient grâce à son seul recours aux drogues et sans intervention d’une quelconque divinité, comme « profane ».

CONCLUSION

À travers ses axes et perspectives multiples, l’ouvrage éclaire de manière subtile les liens entre romantisme et surréalisme. Le rêve, le hasard, le mythe, le politique sont tour à tour déclinés pour faire se rencontrer les deux âmes sœurs de la littérature. Voici la conclusion du colloque : *« la méthode de l’affinité élective se révèle extrêmement productive dans son approche heuristique de mouvements d’esprit différents. Elle stimule la découverte des ressemblances dans la dissemblance historique. En outre elle suscite le débat critique avec les représentations positivistes et déterministes de l’histoire que l’affinité élective remplace par une évaluation qualitative des*

71. Benjamin, W. (1929). « Le surréalisme », in *Œuvres II*, Folio 2000, p.113-134.

*rapports. Une application de cette méthode dans le cadre d'un colloque sur le romantisme et le surréalisme semble particulièrement appropriée puisque la mise en relation active de divergences apparentes fait partie du canon épistémologique et esthétique des deux mouvements d'idées.*⁷²» Nous y souscrivons, tout en formulant quelques critiques qui se veulent constructives. Entre autres, il aurait été intéressant de montrer comment Freud a pu être influencé par la conception romantique du rêve et de l'inconscient et comment sa rencontre avec les surréalistes fut – immanquablement – manquée. De même, le recours aux drogues ne se limitant pas aux seuls mouvements romantiques et surréalistes, il aurait mérité une analyse historique et littéraire plus large⁷³. Enfin, la fascination pour la folie aurait gagné à être discutée de manière plus fine, faisant l'impasse notamment sur la souffrance du sujet. Enfin, un seul regret : que l'ouvrage ne soit pas en édition bilingue !

72. Cf. le compte-rendu du colloque consultable sous

http://www.ciera.fr/sites/default/files/document_joint/compte_rendu_du_colloque.pdf

73. Cf. Dardis, T. (1989). *The Thirsty Muse: Alcohol and the American Writer*. Abacus.

BIBLIOGRAPHIE

Lübcke, Sebastian et Thun, Johann (éd., 2018). *Romantik und Surrealismus. Eine Wahlverwandschaft?* Peter Lang, Berlin.

Röske, Thomas et von Beyme, Ingrid (éd., 2009). *Surrealismus und Wahnsinn*, Sammlung Prinzhorn, Wunderhorn, Heidelberg.

Schuller, Karina et Fischer, Isabel (2017). *Der Surrealismus in Deutschland (?)*, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII Band 17, Münster

**Comment Léona Delcourt croisa la route
d'André Breton et comment de cette rencontre
naquit Nadja**

Par Rita BISCHOF

La femme qui s'était elle-même surnommée Nadja, lucide et résignée, reconnaissait dans l'avant-dernière lettre au fondateur du surréalisme que leur rencontre étant chose impensable, mieux valait ne pas insister. Elle lui écrit fin février 1927 : « Il est sage de ne pas s'appesantir sur l'impossible ». Elle ajoute cette phrase sibylline : « Mais il faut surpasser. André, malgré tout je suis une partie de toi. » Le dilemme où l'avait plongée cette rencontre ne pouvait guère s'exprimer plus clairement. Cependant, si l'on considère l'événement du point de vue de Breton, le but du livre est moins une poétique de l'impossible qu'une poétique du merveilleux, telle que postulée dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). Breton guette toujours un merveilleux pouvant soudain s'incarner ou bien se déposer dans un objet réel et s'y cristalliser comme élément d'une physique poétique. Il ne situe pas seulement l'esthétique surréaliste sous le signe d'un merveilleux traversant le réel, mais aussi sa rencontre fortuite avec la femme qui deviendra l'héroïne de son premier roman ou, si l'on veut, de son antiroman.

Dans *Nadja*⁷⁴, dont le genre littéraire n'est pas précisé, Breton a dressé l'inventaire des hasards relevant du merveilleux. Le texte se compose de trois parties. Dans la première, le *Préambule*, l'auteur nous initie aux fondements de la philosophie surréaliste. L'auteur relate les faits ayant précédé sa rencontre *hasardeuse* avec Nadja dans une rue de Paris. Mais il mentionne aussi le Manoir d'Ango à Varengueville-sur-Mer, où il s'était retiré durant l'été 1927 pour y écrire le livre. Dès ce début, une autre temporalité fait irruption dans le récit de ce qui précède la rencontre avec Nadja : le présent de l'écrivain, le temps de l'écriture. Le Manoir d'Ango, qui devait être le point final du livre, ne l'a pas été. Une troisième partie, l'épilogue, écrit par la suite, évoque une nouvelle rencontre, qui peut nous paraître hors sujet. La première et la troisième partie encadrent l'histoire de Nadja dans le court intervalle séparant préambule et épilogue, plus précisément au début de ce laps de temps.

J' AIME ÉPERDUMENT L' ANECDOTE...⁷⁵

Breton a déclaré à plusieurs reprises qu'il lui importait plus que tout de vivre la poésie et de convertir « l'imaginé au vécu ou plus exactement au devoir-vivre »⁷⁶. Telle est la vocation de la vie surréaliste ; et la théorie de l'événement, ébauchée dans le préambule de *Nadja*, y correspond. Mais une vie guidée par le hasard objectif et ses prescriptions arbitraires ressemble à un rêve et devrait pouvoir être déchiffrée comme tel. Ce sont les prémisses de Breton. Celui-ci partage avec Freud l'idéal d'une documentation détaillée. Dans *Nadja*, cependant, il ne consigne pas ce qui lui semble indifférent ou accessoire et il ne se sert pas de la libre association mais du procédé de la contraction. Les événements sont présentés dans une condensation extrême,

74. Je regrette de n'avoir pas pu prendre en considération la nouvelle édition d'André Breton, *Nadja : Fac-simile du manuscrit*, éd. par Jacqueline Chénieux-Gendron et Olivier Wagner, parue seulement deux semaines après la remise de ce texte.

75. André Breton, lettre à Simone du 27 septembre 1927, *O. C.*, I, p. 1524.

76. *Les Vases communicants*, *O. C.*, II, p. 104.

avec la plus grande netteté ; ils se fixent dans une image où l'émotion suscitée vibre encore, mais sous forme transfigurée.

On pourrait caractériser la vie que Breton veut saisir « sur le vif » comme le résultat d'une pratique procédant de l'écriture automatique dans la mesure où elle n'est plus totalement contrôlée par le sujet. Une telle vie exige une autre forme de représentation parce qu'elle interrompt continuellement son cours prévisible et s'oriente brusquement vers la nouveauté, l'inattendu, l'imprévu et tout ce qui n'est pas dans le cadre ; sachant que celui-ci, dans le meilleur des cas, suit le mouvement – comme dans l'image de la fenêtre du *Premier manifeste*. Cela suppose le recours à une technique de collage. Au lieu de suivre de longues chaînes causales et d'en tirer des conclusions logiques, on combine des instants d'une vie, surprenants, mis en relation avec le passé, moins s'ils le sont avec la contingence. Mais même cela reste incertain. Les événements auxquels Breton fait référence apparaissent plutôt comme des ruptures ou des hiatus dans une vie ; ce problème de représentation peut-être traité d'une manière ou d'une autre, par la nouvelle ou l'anecdote, ces deux formes étant adaptées à l'apparition d'un sujet de type nouveau.

Qui veut représenter une vie livrée aux caprices de l'instant alors même qu'il s'y abandonne, ne saurait se servir d'une écriture à flux continu progressant en ligne droite. C'est ici qu'intervient la notion d'anecdote dont Breton se dit féru : « J'aime éperdument l'anecdote » reconnaît-il dans une lettre envoyée du Manoir d'Ango à son épouse Simone. Il explique ce qui en fait le prix. Selon lui, elle est l'opposé de tout ce qui est d'ordre général : « elle est ce qui échappe à la loi »⁷⁷. Autrement dit, aux antipodes de l'*Histoire* dans l'acception de Walter Benjamin. Ce dernier comparait les constructions historiques à des « ordres militaires » qui « brutalisent et encasernent la vraie

77. André Breton, *Lettres à Simone Kahn*, Édition Jean-Michel Goutier, Paris 2016. Lettre du 9 août 1927.

vie »⁷⁸. Il définissait l'anecdote comme ce qui rapproche de nous son sujet jusqu'à le faire entrer dans notre vie. Benjamin emploie l'expression d'« insurrection de rue de l'anecdote », lui-même étant inspiré par le surréalisme. La métaphore de l'insurrection qu'il emploie dans le *Livre des Passages* point déjà dans ses pages sur l'espace du corps et l'espace de l'image (*Leibraum und Bildraum*) de son essai de 1929, *Le Surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne*. Ce que Benjamin dit du trait d'esprit, de l'injure, du malentendu vaut également pour l'anecdote. « L'espace d'image s'ouvre partout où une action expose et forme l'image, à partir d'elle-même, l'absorbe et la dévore, partout où la proximité se voit elle-même par ses propres yeux »⁷⁹.

Friedrich Schlegel avait déjà remarqué que toute anecdote porte en elle le germe d'une nouvelle littéraire. En ce sens, la matière de *Nadja* constitue celle d'une nouvelle. Elle correspond en effet aux critères formels de celle-ci. Breton parle d'un *événement inouï* contenant un conflit dramatique, indépendamment de l'histoire qui précède ou de celle qui suit. Alors que Goethe exige de la nouvelle qu'elle suscite l'étonnement sans bouleverser le cœur et la raison⁸⁰, Breton agence son récit de sorte qu'il suscite un effet de choc puis qu'il pousse le lecteur à sortir de son ébranlement pour s'adonner à l'activité intellectuelle. Aussi la matière de la nouvelle – l'épisode de *Nadja* – tend-elle en permanence à se dissoudre dans l'anecdote. Ce qui renvoie à une pensée alerte, discontinue, bondissante. L'anecdote correspond à la recherche formelle de Breton dans la mesure où sa structure lui permet de refléter celle de l'événement. Elle renonce à toute explication, à toute motivation et refoule

78. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften*, V/2, Francfort, Rolf Tiedemann, 1982, p. 677.

79. Walter Benjamin, *Der Surrealismus, Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, Francfort, Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 1977, II/1, p. 309. Cf. « Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Le Surréalisme*, Paris, Payot, 2018, traduction Olivier Mannoni.

l'ornement du récit et la description dont Breton se moquait. Parce qu'elle allège la représentation par sa sécheresse, sa concision, son acuité, elle est à même d'introduire de nouveaux points de vue et de révéler des rapports jusque-là restés obscurs. De cet inédit naît le caractère surréaliste de l'œuvre. L'anecdote ne joue pas sur l'empathie du lecteur, mais sur sa présence d'esprit. C'est pourquoi Breton – à la suite de Kleist – veut distinguer l'anecdote du fait divers.

LA CHASSE À L'APPEAU

Le préambule de *Nadja* se conclut sur une image évoquant la femme sous la forme d'un « double reflet » susceptible de révéler à Breton à la fois l'autre et lui-même : « Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang. »⁸¹ L'histoire de Nadja, qui s'ouvre sur un motif emprunté à la chasse, se développe au gré d'anecdotes se succédant. Léona en avait probablement suggéré l'idée dans sa correspondance. Elle n'y traitait pas Breton de chasseur, mais, plutôt, et à plusieurs reprises, de « bête de proie aux aguets », voire de « monstre » et parlait d'elle-même comme d'une victime demandant grâce. Breton a saisi l'image ayant vu pour sa part, durant son séjour à Varangeville, des colombes blessées tomber dans la cour du manoir. N'empêche que cette anecdote est une variation sur le thème suggéré par Léona. Dans sa lettre du 30 janvier 1927, elle lui écrivait : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle (...) Tout mouvement réveille la douleur et, si je lève les yeux, le ciel pleure ma peine pendant que la pluie sillonne les lys. »

80. Johann Wolfgang v. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, O. C., Zurich, Ernst Bleuler, 1949, IX, p. 296 sq.

81. O. C., I, p. 682.

La première fois que le Manoir d'Ango est mentionné dans le préambule, allusion est faite à ce motif de la chasse. Breton évoque une « cahute masquée artificiellement de broussailles » qu'on lui avait proposé pour qu'il puisse s'y installer et écrire sans être dérangé. Ce qui peut nous sembler vague dans le texte – « à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc »⁸² –, il l'exprimait plus clairement dans une lettre à Simone datée du 5 août 1927 : « Le patron offrait de me prêter son fusil pour faire avec un grand-duc, et sans quitter la table où je lirais, où j'écrivais, la chasse aux oiseaux de proie. »⁸³ Breton emploie le mot « duc » dans un sens qui est aujourd'hui absolument inusuel, même oublié, mais qui était encore mentionné en 1929 dans Larousse du XXe siècle : le mot « signifie aussi un oiseau qu'on utilise comme appelant à la chasse. »⁸⁴ En parlant d'un grand-duc, Breton n'évoque pas seulement le titre de noblesse, mais aussi le majestueux oiseau de la forêt nocturne. Il joue sur l'ambiguïté du mot. On ne saurait dire si Nadja est appeau ou proie ou les deux à la fois. Et Breton suggère lui-même la relation entre la femme et cette image de chasse, remarquant dans une parenthèse : « Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ? »⁸⁵ Cette image illustre clairement son ambivalence vis-à-vis de la jeune femme, le montrant à la fois comme chasseur guettant sa proie et comme auteur travaillant la matière vivante. En tant qu'auteur, il ne peut s'empêcher de tourner la situation à son profit. À notre grande surprise, il conserve néanmoins l'association entre chasse et écriture, notamment dans le passage sur l'explosion du pigeonnier. Suivant cette analogie, le chasseur tue le gibier tandis que l'écrivain se charge de le disséquer.

82. *O. C.*, I, p. 653.

83. *Lettres à Simone Kahn*.

84. Bonnet, en A. Breton, *O. C.*, p. 1529.

85. *O. C.*, I, p. 653.

LE « CAS NADJA »

On pourrait interpréter l'histoire de Nadja, telle que rapportée par Breton, comme une étude de cas psychologique, un rapport psychiatrique, une forme dont il a reconnu s'être inspiré. Pourtant le livre n'a rien du bulletin médical. L'auteur s'implique dans son récit et son attitude vis-à-vis de ce qu'on pourrait appeler le cas Nadja est ambivalente, au point qu'il ne respecte jamais la distance de rigueur. Ce qui marque de son empreinte la forme utilisée dans la mesure où on ne trouve ni diagnostic, ni anamnèse, ni analyse psychologique au sens strict. Breton conte des anecdotes apparemment sans importance, qui précisent cependant la vie surréaliste telle qu'il l'entend et qui dessinent par là même une perspective autre que clinique.

Imaginons un instant que le cas Dora du *Fragment d'une analyse d'hystérie* soit un texte d'écrivain. Cette supposition est loin d'être absurde car nombreux sont ceux qui ont attribué aux études de cas de Freud des qualités littéraires. Le père de la psychanalyse s'est lui-même interrogé sur ce qui différencie son texte d'une nouvelle. Selon lui, tout ce qui contredit le « beau conflit poétique » devrait concerner la « censure poétique. »⁸⁶ Il n'explicite pas ce terme mais il ressort de cette distinction une conception plutôt limitée de la littérature, une vision tout à fait bourgeoise de celle-ci qui s'attache surtout au contenu de l'œuvre et à la psychologie du héros.

Si nous examinons le rapport entre psychanalyse et littérature d'avant-garde, nous constatons que le cas Dora, la révélation d'un harcèlement sexuel qui à l'époque était moins un crime qu'une peccadille, obéit à une forme plutôt classique, celle qui appartenait au XIX^e siècle et qui se situe aux antipodes de l'œuvre expérimentale. Sa caractéristique principale est d'avoir un narrateur *auctorial*, qui dirige le cours des choses, apporte didascalies et explications. Et un auteur qui, aux moments décisifs, intervient dans l'histoire et la corrige.

Cette instance supérieure n'existe plus dans *Nadja*. Le médecin Sigmund Freud s'efforce toujours de garder ses distances par rapport à ses patientes. Dans le cas de Dora, il n'y parvient pas toujours, de son propre aveu. Breton, au contraire, ne reste pas un observateur neutre. Le « cas Nadja » devient, aussi et surtout, le sien. Il en est l'instigateur, le moteur immobile, d'où l'ambiguïté.

LES LETTRES DE NADJA

Si nous n'avions que le livre de Breton, Nadja resterait pour nous un personnage fictif. Mais nous disposons également des lettres qu'elle lui a écrites. À leur lecture, nous sentons bien que la matière vivante résiste à la forme littéraire qui lui a été fixée jusqu'à la faire voler en éclats. La femme aperçue renvoie alors son propre regard à son regardeur et lui demande de qui traite donc l'histoire. Breton nous informe que Nadja lui a adressé une série de lettres entre le mois d'octobre 1926 et mars 1927. Depuis la parution du premier tome des œuvres complètes dans l'édition de La Pléiade en 1988, ce fait semble avéré. Marguerite Bonnet, l'éditrice, la première et longtemps la seule à avoir eu accès aux archives privées de Breton, a cité dans ses notes quelques extraits des lettres de Léona. Elle voulait surtout réfuter la thèse d'Anna Balakian⁸⁷ selon laquelle ces phrases auraient été de la plume de Breton. Elle écrit, à l'adresse de ceux qui doutent du contenu factuel du livre : « Nadja est incontestablement un récit autobiographique où tout s'efforce non seulement à la vérité, mais à l'exactitude, malgré la place essentielle qu'y tient le non-dit, les rétractions de l'écriture, le halo des silences dont, néanmoins, la réverbération secrète projette sur le texte une sorte de lumière incertaine. »⁸⁸

86. Sigmund Freud, Bruchstück *einer Hysterieanalyse*, O. C., V, Francfort, Fischer, 1942/68, p. 220.

87. Anna Balakian, *Surrealism, The Road to the Absolute*, New York, Noonday Press, 1959.

88. Marguerite Bonnet, in *André Breton*, O. C., I, Paris, 1988, p. 1486.

Marguerite Bonnet, qui avait déjà consacré une étude importante⁸⁹ aux débuts du surréalisme, savait parfaitement qui était Nadja, quel était son nom et d'où elle venait. Mais pour des raisons de protection de la vie privée, elle se contenta de la nommer par l'initiale de son patronyme. Les rares allusions qu'elle fit à la famille, à l'origine et à l'existence de Léona Camille Ghislaine Delcourt traçaient les contours de sa vie sans rien révéler d'autre. Les auteurs qui suivirent tinrent tous compte de ses recherches. Lorsqu'en 2002, on put voir à l'exposition *La Révolution surréaliste* du Centre Pompidou les documents provenant de la collection Paul Destribats – des dessins inconnus de Nadja, une facture d'hôtel établie à son vrai nom et un bout de phrase manuscrite –, chacun put vérifier l'état civil de l'héroïne du livre. La même année, on vendit chez Sotheby's la collection Pierre Leroy avec, notamment, cinq brouillons de lettres, cinq dessins et un poème de Nadja qui avait été publié dans le catalogue de l'exposition londonienne *Surrealism. Desire Unbound*⁹⁰ – ainsi qu'un autre poème provenant de la succession Henry-Louis Mermod⁹¹. Lorsqu'en 2003, la totalité de la succession d'André Breton fut dispersée, les lettres éperdues de Nadja furent rendues publiques pour la première fois, relançant l'intérêt pour sa personne.

Dans son livre *Léona, héroïne du surréalisme* (2010), Hester Albach a fourni de nombreux détails biographiques sur celle-ci et sa famille⁹², sur les circonstances de son internement et sur les années qu'elle a passées à l'asile psychiatrique⁹³. Ces informations précisent l'image que l'on peut avoir de l'existence de Nadja sans nullement remettre en cause le cadre tracé par Marguerite Bonnet. Si le portrait de Nadja nous apparaît plus vivant, c'est

89. Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, Paris, 1988.

90. Tate Modern, de novembre 2001 à janvier 2002.

91. Her de Vries a suivi en détail les traces de Nadja dans les ventes aux enchères. Il n'a pas publié de livre là-dessus, mais deux brochures en auto-édition, Cf. notes 23 et 34.

92. Les faits en question concernent son passé et les années qui suivirent la rencontre, en particulier la famille de sa fille qui, quant à elle, s'est « bien » mariée et a mis au monde sept enfants.

surtout grâce à ses lettres à Breton pieusement conservées par l'auteur avec les épreuves du livre. Dans une chemise ocre portant le nom de NADJA en lettres capitales faisant partie de la vente, se trouvaient vingt-sept lettres non classées par ordre chronologique, quoique le destinataire ait reporté la date de la poste. Breton n'avait pas conservé toutes les lettres reçues d'elle, ainsi que l'a montré Marguerite Bonnet en rappelant qu'il avait notamment joint à l'exemplaire de *Nadja* dédié par lui à René Char⁹⁴ deux dessins, dont son tout premier⁹⁵, qui figure aujourd'hui dans la collection Paul Destribats, ainsi qu'une lettre. Selon Bonnet, une partie des lettres seulement a été dispersée, du fait de la prodigalité de Breton, le cadeau à René Char n'ayant pas été le seul, comme nous allons le voir.

AMOUR-FOLIE

Dans son livre *André Breton, l'amour-folie* (2004), Georges Sebbag a reproduit une carte postale publiée pour la première fois dans le catalogue *Continental Books and Manuscripts*, chez Sotheby, le 3 décembre 1998. Jointe à une autre, cette carte se trouvait dans une enveloppe datée du 10 novembre 1926. Les deux cartes venaient s'ajouter au manuscrit de *Nadja*, offert par Breton à Henry-Louis Mermod en décembre 1928. Il y avait d'autres compléments, comme un poème de Nadja écrit au verso d'un feuillet de la Brasserie Lamberty, boulevard des Batignolles : « Tu es mon maître/Je ne suis qu'un petit atome qui respire/dans le coin de tes lèvres ou qui expire ! /Je veux toucher la sérénité d'un doigt/mouillé de (mes) larmes », vers que Breton inséra, légèrement modifié⁹⁶, dans son livre. Breton avait joint d'autres trésors : une lettre datée du 16 janvier 1927 avec un dessin de chat légendé : « Minet est patient/Mais le petit rat !!? » ; deux autres dessins de Nadja : la

93. Hester Albach, Léona, *héroïne du surréalisme*. Arles, Actes Sud, 2009.

94. O.C., p.1545.

95. Cf. le catalogue de l'exposition *La Révolution surréaliste*, Centre Georges Pompidou, 2002.

96. Breton se contente de supprimer le pronom possessif. Cf. O.C., I, p. 719.

première version de la *Fleur des amants* et une tige de lys à plusieurs fleurs. Il y ajouta une série de documents destinés à illustrer son texte, notamment huit photographies représentant des lieux connus vus sous un angle insolite – aucun de ces clichés n’ayant été finalement retenu à l’impression. Le cadeau à Mermod relève du *potlatch*. Breton justifia son don en ces termes : « je suis profondément honoré de l’accueil que vous avez fait à mon livre et rien ne m’est plus agréable que de penser que le manuscrit vous appartiendra.⁹⁷ »

Revenons aux lettres de Nadja. Certaines sont écrites sur des feuilles arrachées à un cahier, d’autres sur papier à l’en-tête de divers cafés et restaurants, dont certains de la place Clichy, précision utile pour savoir où Nadja se rendait lorsqu’elle manquait absolument d’argent. Cette place, connue surtout de nos jours par les amateurs de fruits de mer, était à cette époque proche des lieux de prostitution. André Breton a habité non loin de là, de 1922 à sa mort. Lorsqu’elle était dans le besoin, Nadja ne se rendait pas n’importe où. Elle tentait sa chance dans des lieux soigneusement choisis, ce que confirme Breton. Lorsque, le 7 octobre 1926, elle lui demanda de quoi régler sa note d’hôtel, elle ne lui cacha pas les moyens qu’elle mettrait en œuvre « pour se procurer de l’argent, quoiqu’elle n’ait même plus la somme nécessaire pour se faire coiffer et se rendre au Claridge, où, fatalement...⁹⁸ » Il n’est pas impossible qu’elle ait rencontré dans cet établissement tel ou tel de ses bienfaiteurs. On trouve aussi du papier à lettres à l’enseigne du Café de la Régence⁹⁹ où, ce même mois, Breton lui avait fixé rendez-vous et de celui du Terminus de la gare Saint Lazare, célèbre pour sa *salle des pas perdus*. Cela montre que Nadja écrivait à Breton depuis des lieux proches du domicile de celui-ci ou bien qu’il fréquentait lui-même. Ce critère de proximité guidait

97. Her de Vries, « J’ai bien des choses à vous dire... », *Les lettres de Nadja à André Breton*, Paris, Labyrinthe, 2010, p. 6.

98. O. C. I, p. 702.

99. Café fréquenté par les joueurs d’échecs à l’époque de Diderot. On y trouve une allusion dans *Le Neveu de Rameau*.

Nadja pour ce qui était du choix de l'hôtel qui ne devait jamais être trop éloigné de la rue Fontaine.

L'écriture de Nadja est assez belle et exercée, avec des majuscules calligraphiées ; elle est généralement lisible même si ses sautes d'humeur s'y reflètent parfois. Les sentiments contradictoires l'agitant à ces moments-là peuvent expliquer le grand nombre de fautes d'orthographe. Certaines lettres sont simplement d'ordre pratique, que ce soit pour fixer rendez-vous, solliciter de l'argent, régler une dette, chercher un emploi ou bien une chambre. Elles nous la montrent luttant pour sa survie matérielle, en quête d'un travail acceptable et d'un logis, comme tout le monde. Breton donne des exemples, racontant qu'elle avait tenté sa chance dans divers emplois lorsqu'elle avait débarqué à Paris, notamment comme vendeuse dans une boulangerie, puis dans une charcuterie¹⁰⁰. Ces tentatives avaient échoué, les salaires étant trop chiches ou les patrons trop insistants.¹⁰¹ Dans une lettre de fin janvier, datée d'un samedi, Nadja prie l'écrivain de la recommander à une de ses connaissances comme employée de maison : « Placez-moi chez un de vos amis. Qu'importe, je ferai ce qu'il y a à faire, n'importe quoi, vous pourriez bien vous occuper de moi, vous, vous avez des relations, je serai discrète, soyez-en sûr ».

Ce que Breton ne dit pas, c'est que Nadja avait tenté sa chance au théâtre et au music-hall comme costumière, figurante et danseuse, ainsi que le montre l'inscription de son nom sur quelques listes d'artistes représentés par des agences parisiennes à Paris. C'est sans doute la raison pour laquelle elle s'était inspirée du pseudonyme d'une danseuse américaine alors en vogue¹⁰². Dans la lettre que nous venons de citer, elle fait allusion à une de ses tentatives qui s'avéra infructueuse. Narrée sous une forme dramatique un peu maladroite,

100. Emplois qui pour elle garantissaient un confort de vie.

101. *O. C.*, I, p. 688.

102. Nadia était le nom d'artiste de la danseuse américaine Beatrice Wanger, assez célèbre dans les théâtres ésotériques.

l'anecdote a tout d'une scène d'un film d'Erich von Stroheim : « De l'autre côté, 11 rue Moncey, on m'a envoyé une convocation, mais il paraît que c'était des sortes de danseuses entraîneuses pour le champagne qu'on avait besoin à 20 frs la soirée. C'était trop drôle, tellement drôle qu'on emmène celles qui se laissent prendre sans leur dire où elles vont. Si j'ai pu savoir cela, c'est à force de ruses. On me causait toujours de ce que je fais à Paris et non de ce que j'allais faire, ni pourquoi on m'a appelé. Je trouvais cela très drôle et je ne leur cachais pas. [...] On me disait ne vous en faites pas, vous êtes payée, habillée, logée, nourrie – et après ? Après – Ah vous aimez les colliers Mademoiselle ? Oui, je ne vois pas ? Il est joli votre collier ! / Il pensait peut-être me prendre par là la vache. / À Mort les vaches ! / À bas la police, Nadja. »

La jeune femme plaisante par moments et peut même se montrer exubérante, surtout lorsqu'elle reprend espoir. Mais son humeur change constamment, y compris dans une même lettre. Si l'on excepte quelque moment maniaque, la mélancolie domine, avec parfois des accès de désespoir. La teneur de la lettre citée plus haut annonce l'effondrement à venir : « Il pleut encore/Ma chambre est sombre/Le cœur dans un abîme/Ma raison se meurt. » On voit bien que ces lettres ne sont pas tout à fait des chefs d'œuvre littéraires. Mais, ainsi que le remarquent Alain Etienne et Jean Bernier, elles sont surprenantes par l'oscillation permanente entre un style convenu et des trouvailles à couper le souffle. Elles valent la peine d'être lues, ne serait-ce que parce qu'elles prolongent le récit de Breton. Nadia s'est mise à lui écrire de façon irrégulière après qu'il s'est éloigné d'elle, pensant sans doute lui faire du bien ainsi. La correspondance concerne aussi des rencontres d'une autre période plus récente, en particulier d'une visite de Nadja à la *Galerie surréaliste*. Elles nous montrent *a posteriori* que l'histoire narrée par Breton est, dans l'ensemble, fidèle à la réalité, authentifiant en somme le récit. Dans les vers écrits au verso du dessin *La Fleur des amants*, Nadja s'adresse à Breton : « Je vous ai déjà dit que le Temps est taquin », évoquant une phrase plusieurs fois

répétée dans sa lettre du 11 octobre. Elle ajoute : « parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure.¹⁰³ » Les lettres ne complètent pas seulement le texte de Breton, mais corrigent le portrait de Nadja en livrant un nouveau point de vue, celui qui jusqu'ici manquait : le sien. On a l'impression que la protagoniste sort du roman pour poser sur l'auteur son regard critique. D'où leur importance pour l'interprétation du texte de Breton.

L'idéal serait d'instaurer un dialogue entre les propos de Nadja et la présentation qu'en donne Breton, ce qui ne nous paraît guère possible du fait des niveaux de langage entre les deux textes. Les lettres de Nadja ne suppriment pas plus l'asymétrie d'une relation entre l'auteur et le matériau vivant dont il traite. Le livre, en dépit des dénégations de Breton ou de certains exégètes, déborde le compte rendu factuel ou le témoignage autobiographique. C'est surtout et avant tout une composition littéraire. Breton y développe pour la première fois la théorie de l'instant et celle de la rencontre qui sont au cœur de l'esthétique surréaliste. L'épisode central de *Nadja* lui en offre l'occasion. Quoique cela ait pu affecter sa protagoniste, mise à nu par l'auteur, niée comme sujet.

DATATION DE LA RENCONTRE

Les lettres et dessins de Nadja devenus accessibles, il subsiste un doute sur la date de la première rencontre entre elle et l'écrivain. Breton a en effet indiqué la date du 4 octobre, qui correspond à un lundi, comme étant le jour où il aurait découvert la jeune femme dans la rue parmi des ouvriers et des employés rentrant du travail. Or, sur un des dessins de Nadja¹⁰⁴ rendus publics au début des années 2000, c'est celle du 3 octobre qui figure. Ou, plus

103. O.C., I, p. 710.

104. Ce dessin, aujourd'hui à la Bibliothèque Paul Destribats, fut reproduit pour la première fois, daté, dans le catalogue de l'exposition *La Révolution surréaliste* du Centre Pompidou en 2002.

exactement, elle a inscrit deux dates ayant de toute évidence pour elle de l'importance, relatives à cette rencontre. Tout d'abord, le 7 octobre 1926 puis, mentionnée au-dessus de cette date, celle du 3. Le 7 octobre étant le jour où elle attendait de Breton une somme qu'il lui avait promise, la rencontre a forcément été antérieure ; on peut penser que, impatiente de recevoir cet argent, elle a fait ce dessin qui reflète tout à fait son état d'esprit. On y découvre quatre symboles : une bourse, un cœur, une étoile et un masque auxquels on peut associer les notions d'argent, d'amour, d'espoir et d'esprit notées en marge à droite. Deux d'entre eux sont faciles à déchiffrer, l'étoile signifiant probablement l'espoir et le masque, l'esprit. Un cinquième élément, un crochet, relie les autres, traduisant peut-être l'espoir que la composition tienne. L'étoile serait alors en rapport avec l'esprit tandis que le masque resterait l'élément énigmatique tel que Nadja l'a compris. Toujours est-il que le lendemain de cette rencontre, alors qu'elle attend vainement Breton au Café de la Régence, elle griffonne à nouveau ce motif. Selon l'auteur, le premier dessin, reproduit dans le livre, daterait du 8. Il diffère en quelques détails de l'autre, les dates et autres mentions étant par ailleurs absentes.

Breton disposait des deux dessins en 1928, ainsi que l'attestaient deux feuillets faisant partie des archives mises en vente à l'encan. Ils portaient l'inscription « découpages » et « mise en page », étant probablement destinés à l'impression du livre *Nadja*. La plupart des autres dessins y sont d'ailleurs reproduits. Contrairement à celui publié, dans la maquette originelle, Breton avait choisi le dessin du 7 octobre, dont il avait cependant éliminé l'inscription des dates. Une de ces dates le gênait-il pour qu'il ait évité de la rendre publique ? Cette question se pose surtout pour la date du 3. Georges Sebbag¹⁰⁵, pour qui le dessin daté correspond bien à la première version, explique cet écart chronologique par une simple erreur de calcul. Partant de là, les quatre symboles représentés par Nadja correspondraient à quatre journées

que celle-ci aurait passées avec Breton. Soustrayant après coup 4 de 7, elle serait parvenue à la date du 3 octobre sans tenir compte de la règle des intervalles¹⁰⁶. Une motivation un peu sophistiquée pour dissiper un doute qui s'impose aussi face au manuscrit original de *Nadja*. Breton lui-même y avait d'abord écrit « 3 octobre », puis remplacé le 3 par un 4.¹⁰⁷ Le manuscrit original de *Nadja* avait été acquis en 1998 par Pierre Bergé, avant de trouver sa place définitive dans les collections la BNF. Dans ce manuscrit qui ne comprend que peu de ratures, le changement de la date est une des rares corrections.

Qu'en serait-il si, au lieu de se livrer à un tel calcul, Nadja s'était simplement fiée à sa mémoire ? Cela supposerait une différence qui modifierait légèrement le scénario. D'autant qu'un autre indice va dans ce sens, à savoir une de ses lettres concernant non seulement le changement de date mais aussi la rectification du lieu de la rencontre. Breton mentionne la rue La Fayette, lui se dirigeant vers l'Opéra, et précise : « devant une église »¹⁰⁸, qui, d'après Marguerite Bonnet, serait celle de Saint-Vincent de Paul. Nadja, dans sa lettre du 20 janvier 1927, évoque « la puissante image de notre rencontre – près du métro *Saint George*¹⁰⁹ », non loin d'une autre église, Notre-Dame-de-Lorette, à quelques centaines de mètres du domicile de Breton.

Il existerait deux versions du début de l'histoire. Selon Nadja, la rencontre aurait eu lieu un dimanche. La conversation sur les ouvriers et leur peu de goût pour la révolution ne se serait probablement pas déroulée comme relatée dans le livre, même si Breton, qui envisageait alors d'adhérer au Parti communiste, penchait pour un règlement politique des problèmes sociaux,

105. Georges Sebbag, *op. cit.* p. 56.

106. *Op. cit.*, p. 57.

107. Her de Vries, *Ce n'est pas les images qui me manquent... Les dessins de Nadja*, Paris Labyrinthe 2012, p. 10. Il s'est posé la question : « Breton aurait-il pu commettre la même erreur de calcul ? Cela est peu vraisemblable. »

108. *O. C.*, I, p. 683.

109. Souligné par moi.

voire esthétiques. Nadja sortait peut-être de la messe et aurait frappé Breton par le désordre de sa mise au milieu des braves paroissiens endimanchés qu'il abhorrait. Il ne pouvait pas même envisager qu'il advint devant une église une chose le concernant. Pourtant, l'origine de Nadja et son éducation portent à penser qu'elle sortait d'un service religieux, d'autant qu'elle utilise l'image suivante : « Je te vois marcher vers moi avec ce rayon de douce grandeur accroché à tes boucles – et ce regard de Dieu. »

Devant une telle scène évoquée par Nadja, on ne peut s'empêcher de songer à la tragédie de Gretchen dans *Faust*. Même si Nadja n'avait pas la naïveté de l'héroïne de Goethe, étant déjà en somme une « fille perdue », on peut imaginer que Breton face à l'église lui soit apparu dans la lumière de Faust. Il invoque lui-même, à plusieurs reprises, dans son livre, l'innocence et la pureté de l'héroïne. Nadja aimait passionnément Breton ; elle l'adorait, et on trouve dans ses lettres plusieurs exemples d'une sorte de religiosité synchrétique. Breton avait-t-il eu conscience que leur rencontre devant une église avait quelque chose de faustien ? Est-ce pour conjurer cette impression qu'il a antidaté d'un jour leur rencontre ? Il s'autorisera par ailleurs une mystification du même ordre en 1931, lorsqu'il anticipa la date de sa naissance d'un jour, la faisant remonter au 18 au lieu du 19 février 1896. Ce changement qu'il conservera toute sa vie¹¹⁰ le faisait naître un Mardi gras et non un Mercredi des cendres. Coquetterie d'artiste ou manifestation de son anticléricalisme ?

Le récit de la rencontre avec Nadja coïncide avec l'adoption du nouveau *credo* politique de Breton et traduit bien un désir de changement radical dans tous les domaines. Il est fort possible qu'il n'ait introduit le thème des

110. Ces faits se sont déroulés à une époque où le groupe surréaliste commençait une campagne antireligieuse, un moment où la frontière entre rêve et veille devenait poreuse, ce qui apparaît clairement dans la deuxième partie des *Vases communicants*. À propos du changement de date, Cf. Georges Sebbag, *L'imprononçable jour de ma naissance André Breton*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

travailleurs dans sa conversation avec Nadja que le lendemain, lorsqu'il la revit rue La Fayette et qu'il se soit contenté, ce fameux dimanche, de lui fixer rendez-vous. Toujours est-il qu'il lui a adressé la parole, comme l'atteste une lettre de Nadja de la fin janvier 1927 : « La vie est bête, disais-tu, lors de notre première rencontre. » Si cette phrase n'est pas reprise telle quelle dans le livre, une autre, en revanche, obscure, voire énigmatique, fut rajoutée par Breton juste avant l'impression du livre, comme le montrent les épreuves : « La vie est autre chose que ce qu'on écrit. » Breton nous indique une piste. Dès son préambule, il avait limité le principe d'une existence « de verre » avec cet avertissement : « Peu importe que, de-ci de-là, une erreur ou une omission minimale, voire quelque confusion ou un oubli sincère jette une ombre sur ce que je raconte, sur ce qui, dans son ensemble, ne saurait être sujet à caution. »¹¹¹ Cela ne change en rien l'histoire de Nadja.

111. O. C., I, p. 653.

« Apprendre à distinguer : Gracq et la rencontre de l'Allemagne »

M. MESIERZ

Julien Gracq a peu voyagé. Que ce soit sur les chemins ou dans les livres, ses investigations ont porté sur le proche plutôt que sur le lointain : les routes de France plutôt que le Mexique de Breton ou de Pieyre de Mandiargues ; la littérature de la langue maternelle plutôt que la littérature-monde. Ce constat doit, toutefois, être tempéré : l'Allemagne accompagne Gracq dès l'enfance et jusqu'en 2007. Seul ce pays fait l'objet d'une section autonome dans *En lisant en écrivant* ; c'est l'allemand qui a été choisi comme langue de départ dans les travaux de traduction menés par Gracq ; de Jünger à Bernhild Boie, l'entourage intellectuel de l'auteur est marqué par des personnalités liées à la culture germanique.

Parmi d'autres, ces éléments ont valu à l'auteur d'être classé parmi « ceux qu'on peut appeler les Français/Allemands¹¹². » Ce à quoi Gracq s'empresse d'ajouter, avec le réflexe de prise de distance qui le caractérise : « Oui, l'Allemagne m'attire – mais cette immense *recharge* disponible au centre de l'Europe, cette puissante possibilité à la recherche d'une forme, je me demande ce qu'elle peut apporter à un écrivain français – sinon peut-être quelque chose comme cet état de rumeur, cette vague dilatation de nos frontières, que l'on éprouve à vivre au bord de la mer. ». Qu'en est-il ?

112. Julien Gracq, *Lettrines, in Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, coll. Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, t. II, 1995, p. 200.

Comment le surréalisme et le fonds culturel germanique s'associent-ils dans l'œuvre de Gracq ?

I. « L'ALLEMAGNE M'ATTIRE » : LES MODALITÉS D'UNE RENCONTRE

1 – La découverte du fonds culturel germanique se fait, dans un premier temps, à travers des investigations parcellaires, assumées en tant que telles, et en partie liées au hasard. Gracq découvre *Parsifal*, au Palais Garnier, à l'âge de dix-huit ans. Wagner lui révèle le pouvoir de l'opéra et de l'« ébranlement affectif maximum¹¹³ » qu'il communique. Gracq restera fasciné par le compositeur, ou plutôt par certaines de ses œuvres. En effet, il en va de même, en musique et en littérature : « l'auteur est tenu pour le commun dénominateur de tous ses livres, et à cette pression d'une idée reçue nous cédon sans même nous en apercevoir¹¹⁴. » De cette œuvre, Gracq retient *Parsifal*, *Lobengrin*, quelques passages de *Tristan et Isolde*. De la même manière, Gracq rencontre l'œuvre de Jünger par hasard, dans des circonstances entourées d'un halo surréaliste : une gare, des heures vacantes, un titre qui « émet [...] des signaux de reconnaissance assez mystérieux [...] » et l'expérience brutale d'une « libre communication entre les esprits¹¹⁵ ». Toutefois, le choc associé aux *Falaises de marbre* ne se répétera pas, que ce soit avec *Héliopolis* ou *Chasses subtiles*¹¹⁶.

La sélection opérée dans les œuvres de Wagner et Jünger relève de l'exercice du jugement critique. Il est d'autres découvertes dont on peut penser qu'elles relèvent davantage d'une approche circonscrite, aisée, que l'on prend plaisir à réitérer. Ainsi Gracq évoque-t-il « les deux épais volumes de dessins des peintres romantiques allemands que je feuillette longuement chaque été à

113. Julien Gracq, *Entretiens*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1219.

114. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 675.

115. Julien Gracq, « Sur Ernst Jünger », *Préférences*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1158.

116. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 715 et *Carnets du grand chemin*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 967

Sion¹¹⁷ ». L'édition de Bernhild Boie nous apprend qu'il s'agit de *Deutsche Romantik. Handzeichnungen* (Munich, Rogner et Bernhard, 1974). La consultation de ces deux volumes, dont la dimension analytique est réduite à une postface, offre une découverte des artistes classés par ordre alphabétique, leurs œuvres étant précédées d'une courte biographie et d'une brève citation de l'artiste. Gracq feuillette : l'expression revient souvent chez lui lorsqu'il évoque sa pratique de la lecture. Elle renvoie à une approche hédoniste, légère, du document, qui privilégie l'approfondissement d'un domaine déjà connu à la recherche de la nouveauté. Cette attitude l'éloigne – par le goût du connu, de la bibliothèque restreinte – et le rapproche – par le refus d'une systématisation de l'activité intellectuelle –, de la pratique surréaliste de la lecture.

Enfin, parallèlement à la lecture critique et à la lecture de loisir, Gracq établit une catégorie restreinte : celle du « livre de formation¹¹⁸ ». Le controversé *Déclin de l'Occident* de Spengler (Munich, Beck, 1922) en fait partie. Cette catégorie ne suppose pas une adhésion totale. Au contraire, Gracq prend ses distances vis-à-vis d'un auteur qui « triche plus d'une fois avec les faits¹¹⁹ ». C'est, de façon inattendue, un usage plus poétique qu'idéologique qui sera fait de cette œuvre, dont Gracq retient « la mise en écho généralisé de l'histoire ». Une Histoire à laquelle Gracq est confronté de façon directe.

2 – À la découverte surtout livresque de l'Allemagne, succède l'expérience concrète de la guerre. Gracq est témoin de la Première Guerre mondiale, mobilisé et fait prisonnier en 1940. Son rapport à la culture germanique doit donc être situé par rapport au contexte politique de ces années. Un fragment publié quarante ans plus tard, montre à quel point Gracq a été définitivement bouleversé par cette période : une citation de Hitler dans un livre de l'historien

117. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 596.

118. Julien Gracq, *Entretiens*, éd. cit., p. 1195.

119. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 1215.

Joachim Fest suffit à ressusciter « l'ancien cauchemar ». Pour Gracq, il y a, dans l'Histoire, un « poète noir » plus important que « tant de souvenirs de lecture actifs¹²⁰ [...] ». Plus tard encore, il nous confiera, lors d'un entretien qu'il nous avait accordé, à Saint-Florent-le-Vieil¹²¹, avoir visionné *La Chute* d'Olivier Hirschbiegel (2004), dont le scénario est fondé sur un autre ouvrage de Joachim Fest.

Toutefois, cette expérience personnelle ne conduit, à aucun moment – comme ce fut le cas pour d'autres intellectuels –, à une attitude hostile vis-à-vis de l'Allemagne et de sa culture. Pas de nationalisme chez Gracq, à qui le métier d'historien apporte le recul nécessaire : « il y a eu chez nous, après 1918, une ivresse de la *Kultur* gauloise¹²² » comparable à celle de l'Allemagne de Bismarck. Bismarck qui satisfait, par ailleurs, l'opposition de Gracq à Napoléon III¹²³. D'autres figures et épisodes sont évoqués, qui replacent l'actualité dans un temps plus long : le Roi-Sergent¹²⁴, Frédéric-Guillaume I^{er} ; Frédéric II de Prusse¹²⁵ et sa connaissance du français ; la crise diplomatique franco-allemande de 1840 et l'engagement patriotique de Musset¹²⁶ ; les analyses de Marx sur le XIX^e siècle français¹²⁷.

3 – Ainsi, Gracq est-il amené à analyser le lien qui unit, au moins dans un premier temps, une production intellectuelle au contexte historique dans lequel elle apparaît. Le caractère tardif de l'unité allemande aurait conduit, par

120. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 710. On se reportera à l'analyse de Dominique Perrin (*De Louis Poirier à Julien Gracq*, Paris, Classiques Garnier, 2009) quant à l'influence du contexte historique sur la formation intellectuelle de Gracq. L'auteure utilise ce fragment comme point de départ de son étude.

121. Entretien de l'auteur avec Julien Gracq, Saint-Florent-le-Vieil, 30 janvier 2006.

122. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 767-768.

123. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 174.

124. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 760.

125. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1070.

126. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 695.

127. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 170.

exemple, certaines personnalités à incarner de façon accélérée la culture du pays sous ses différents aspects : « Ô Pédagogue des Allemands ! [...] rien n'arrête un instant Goethe – maître Jacques de la culture allemande en gestation – sur le chemin scabreux qui va de l'artiste ultra-sensible de *Werther* à la pesanteur du dernier *Meister*, en passant par la froide épure des *Affinités électives*. »

Aussi apparaît-il nécessaire, pour un germanophile du XX^e siècle, de situer le fonds culturel germanique par rapport à l'Allemagne contemporaine. Gracq aborde ces questions et les tranche assez vite. Sa critique d'une écriture mise au service de l'idéologie – qui l'éloignera du surréalisme – est d'autant plus vive lorsqu'il s'agit d'idéologies combattantes : « On a le droit de penser que le patriote prussien, en Kleist, n'a pas servi l'auteur dramatique sans mécomptes¹²⁸. » *Par-delà le bien et le mal* est présenté comme « plus clairement prénazi qu'il n'est permis de l'être¹²⁹ ». En revanche, Gracq souligne le fait que le nationalisme de Jünger s'accompagne d'une prise de distance nette par rapport au pouvoir nazi¹³⁰.

4 – Le lien entre contexte historique et production intellectuelle étant établi, il apparaît, dans les textes de Gracq, que le fonds germanique dépasse infiniment l'actualité des années 1930 et 1940. L'Allemagne est avant tout un paysage, habité par des idées : « L'Allemagne itinérante du romantisme, à chaque instant, reporte ses positions artistiques et intellectuelles sur la carte géographique¹³¹ [...] ». Ce paysage précède l'apparition des États-nations modernes : Gracq se souvient de la bataille de Teutoburg, entre armées germaniques et légions romaines¹³² et rêve des forêts profondes où elle a eu

128. Julien Gracq, *Préférences*, éd. cit., p. 970.

129. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 761.

130. Julien Gracq, *Préférences*, éd. cit., p. 976.

131. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1094.

132. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 709.

lieu. C'est cette nature primordiale qu'il croit retrouver jusque dans le XX^e siècle : « l'Allemagne [...], des morceaux de sol tarudés, bourdonnants, sertis dans des pans de nature brute, comme des termitières au milieu de la savane¹³³. »

Entre l'Allemagne de 1940 et ce territoire atemporel apparaissent, ponctuellement, d'autres références, qui achèvent de circonscrire l'imaginaire germanique de Gracq : Bach¹³⁴, Louis II de Bavière¹³⁵ ou encore, de façon moins attendue, certains grands joueurs d'échecs – Gracq pratique ce jeu en amateur éclairé – à travers l'évocation desquels est reconstitué le monde germanique du XIX^e siècle¹³⁶.

Ainsi s'élabore une Mitteleuropa poétique autant qu'intellectuelle. Celle-ci dépasse les frontières de l'Allemagne et les conflits du XX^e siècle. Le fonds culturel germanique réapparaît partout et perd, par là, tout lien exclusif avec la terre qui l'a vu naître. Ce sont Lohengrin, Hagen et Tristan¹³⁷ qui réapparaissent sur l'Evre, petit affluent de la Loire sur lequel Gracq navigue dans *Les Eaux étroites*. Ce sont les mots de Novalis qui ressurgissent à propos d'un torrent des Alpes françaises¹³⁸. À Ploumanac'h, « le paysage dévoile partout la nudité corrosive des sculptures d'Arp et des peintures de Tanguy¹³⁹ [...] ». »

Le fonds germanique et le surréalisme étaient destinés, par la force de leurs propositions, à s'internationaliser¹⁴⁰ et à appartenir à tous. Des médiateurs étaient nécessaires pour que leur rencontre se fasse, parmi lesquels Gracq joua son rôle.

133. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 203.

134. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 954.

135. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 944.

136. Sur Steinitz et Lasker : voir Julien Gracq, *op. cit.*, p. 1066.

137. Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 529, 535 et 546.

138. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 162.

139. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 231.

140. Michel Murat, *Le Surréalisme*, Le Livre de poche, Paris, 2013, p. 271.

II. DU SURRÉALISME AU ROMANTISME ALLEMAND : UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE À CONTRE-COURANT

1 – Gracq écrit une histoire littéraire dont il est l'un des personnages et dont la dimension subjective est clairement assumée. Ainsi, sans renoncer à constituer un discours de savoir cohérent, utilise-t-il l'affect comme moyen de s'orienter dans le passé de la littérature : « le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie, et qui sourdent pour moi inépuisablement de l'œuvre de Novalis ou de Hölderlin¹⁴¹ [...] ». Gracq précise ensuite qu'il retrouve cette « mélodie » dans le surréalisme.

Le caractère partiel des références intellectuelles utilisées par Gracq pour la construction de son histoire littéraire est un autre marqueur de subjectivité. Pendant longtemps, Gracq montre sa défiance vis-à-vis de la pratique universitaire du savoir. Il ne cherche donc pas à l'imiter et ne procède pas à une enquête bibliographique systématique. Concernant le romantisme allemand, deux documents émergent : *Les romantiques allemands* de l'auteure et historienne Ricarda Huch (Paris, Grasset, 1933) et *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin¹⁴² (Marseille, *Cahiers du Sud*, 1937).

Enfin, la personnalité de l'auteur affleure à travers les aspects de l'histoire littéraire qui retiennent son attention, constituant une forme d'autobiographie intellectuelle partielle. Ainsi son penchant anticlérical (qui n'exclut pas, par ailleurs, l'exploitation du christianisme en tant que fonds culturel) semble-t-il se réjouir de l'« impunité [...] dont a joui en Allemagne la dédaigneuse hostilité de Goethe pour le christianisme¹⁴³ [...] ». C'est également son opposition au classicisme qui conduit Gracq à privilégier le romantisme, conçu comme

141. Julien Gracq, *Préférences*, éd. cit., p. 879-880.

142. Concernant l'influence de ces deux textes sur Julien Gracq et son rapport au romantisme allemand, on se reportera à la thèse de Susanne Dettmar-Wrana : *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, dir. Michel Murat, Université Paris IV, 2000.

143. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1082.

l'expression d'un irrationnel trop longtemps censuré. Enfin, son réflexe d'indépendance l'amène à repousser toute catégorisation exclusive : « De même que le “Je ne suis pas marxiste” de Marx nous est devenu à certains jours un souffle d'air frais sur le visage, de même on a pu souhaiter dans ces dernières années qu'à *bon entendeur* Breton rappelât parfois plus expressément, plus énergiquement qu'il n'était pas “surréaliste”¹⁴⁴ » [...] ».

Conscient de tout ce que son discours sur la littérature doit à sa subjectivité, Gracq l'est aussi de son rôle au sein du champ littéraire. En établissant les liens entre l'Allemagne romantique et le surréalisme, il contribue à légitimer un mouvement et à mettre en évidence son apport, notamment lorsque celui-ci, après 1945, entre dans une phase de reflux relatif et de contestation de la part des défenseurs de l'existentialisme.

2 – Gracq nous propose une histoire rétrospective des rapports entre le surréalisme et le fonds germanique. Comme souvent, il établit une réserve par rapport à une pratique qu'il s'approprie par ailleurs : « *Littératures comparées*. On se sent estime et sympathie vraie, à l'heure de l'Europe unie, pour ces perceurs de frontières, qui jettent des ponts entre des rives qui séculairement s'ignorent – même si c'est parfois plutôt pour la perspective que pour la circulation¹⁴⁵. » Gracq établit néanmoins des comparaisons entre les cultures française et allemande, en y ajoutant une préoccupation historique. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas, alors, d'une histoire causale, dans laquelle chaque auteur ou mouvement engendrerait son successeur. Au contraire, c'est en remontant le cours du temps que s'établissent des liens. Parmi l'ensemble des possibles ouverts par une œuvre, certains d'entre eux apparaissent, de façon rétrospective, grâce à l'éclairage que jette sur eux une œuvre ultérieure. Cette

144. Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 512.

145. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 213.

histoire littéraire à rebours¹⁴⁶ relève autant d'un choix esthétique que d'une stratégie d'existence au sein du champ littéraire : selon Gracq, c'est d'après l'intuition d'une possible communication entre l'individu et le monde que « le surréalisme se guide pour satisfaire le “besoin d'ancêtres” qu'il a ressenti, malgré ses dénégations, autant que tout autre mouvement de pensée. C'est là ce qui l'apparente au romantisme allemand, tourmenté de la volonté forcée de réconcilier l'homme et le monde¹⁴⁷ [...] ».

La conséquence de cette vision sélective du passé est que toutes les époques n'apparaissent pas avec la même intensité. Une histoire intermittente s'élabore, dans laquelle les « Siècles littéraires¹⁴⁸ » ne suivent pas l'ordre chronologique et ne durent pas cent ans. Ainsi l'expression de l'irrationnel relie-t-elle le surréalisme au romantisme allemand et, au-delà, à des productions culturelles variées. Le *Nosferatu* de Murnau, abondamment salué par le groupe surréaliste, est associé par Gracq au *Château des Carpates* de Jules Verne, au *Vaisseau fantôme* de Wagner, au roman gothique du XVIII^e siècle¹⁴⁹. Ce même roman gothique est rapproché, ailleurs, de Lautréamont, à propos duquel sont évoquées des figures aussi variées que Luther ou Kurt Weill, toutes rassemblées autour de l'idée de révolte et d'un intérêt porté à l'irrationnel¹⁵⁰. Autour de l'axe surréalisme-romantisme allemand se constituent donc des ramifications, qui atteignent aussi bien la littérature médiévale que « les *primitifs* de tous âges¹⁵¹ ». Toutefois, il convient de noter que cette histoire achronique n'exclut pas l'identification de moments durant lesquels la succession des artistes apparaît marquée par « un mode de

146. Joël Loehr, « Pour une histoire littéraire au rebours », *Poétique*, vol. 161, no. 1, Paris, Seuil, 2010, p. 37-62.

147. Julien Gracq, *André Breton*, éd. cit., p. 458-459.

148. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 747.

149. Julien Gracq, « Préface à “Nosferatu”, de Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat », in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 1145.

150. Julien Gracq, « Lautréamont toujours », in *Préférences*, éd. cit., p. 882-901.

151. Julien Gracq, *André Breton*, éd. cit., p. 459.

transmission cumulatif¹⁵² » : ce fut le cas, selon Gracq, de Beethoven à Wagner.

À travers son discours, Gracq rapproche davantage le surréalisme du fonds germanique du XIX^e siècle que de l'Allemagne ou de la France contemporaine : la proximité de Breton avec Hegel paraît plus nette que celle qu'il peut avoir avec Freud¹⁵³. Et, au-delà de ces époques, « [il] y a sans doute, ainsi qu'on l'a dit, un surréalisme sans âge dont le romantisme allemand a signifié un siècle et demi à l'avance la plupart des formules clés¹⁵⁴ ».

3 – Tout en se constituant en tant que discours cohérent et fiable, une histoire romanesque¹⁵⁵ se met en place. Celle-ci possède ses héros et ses anti-héros : « Kleist est un anti-Goethe¹⁵⁶ [...] » Kleist a la préférence de Gracq qui – en reprenant explicitement le vocabulaire nietzschéen – voit en lui un artiste dionysiaque et un explorateur de l'inconscient placé dans la lignée de Sade, Masoch et Freud : généalogie commune à un certain nombre d'auteurs surréalistes. Cette histoire a aussi ses duos problématiques, au sein desquels se succèdent les émotions les plus extrêmes : Wagner et Nietzsche. La recherche romanesque de l'action intense conduit Gracq à regretter des épisodes de vie littéraire trop tempérés : « Le romantisme allemand est une révolution sans révolte aucune.¹⁵⁷ » Le goût du polémique, à travers lequel Gracq rejoint l'esprit surréaliste, l'amène à envisager une histoire littéraire fictive : Gracq « enrage [...] [du] legs empesé et indigeste » laissé par *Wilhelm Meister* et

152. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 749.

153. Julien Gracq, *André Breton*, éd. cit., p. 439.

154. Julien Gracq, *Plénièrement*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006, p. 7.

155. Concernant le romanesque, on se reportera à : Alain Schaffner, « Le romanesque, mode d'emploi », in *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, dir. Wolfgang Asholt, Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 51-65 ; Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq, Michel Murat, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

156. Julien Gracq, « Le Printemps de Mars », in *Préférences*, éd. cit., p. 972.

157. Julien Gracq, « Novalis et « Henri d'Ofterdingen » », in *Préférences*, éd. cit., p. 995.

imagine : « Quel beau roman de littérature-fiction il y aurait à écrire : le jeune Goethe précocement attaqué de la poitrine et, au lieu du congélateur de Weimar, s'aiguillant directement sur l'Italie ! Et [...] toute l'œuvre du Père Fondateur des lettres allemandes débarrassée par là d'un coup de son arrière-goût de *veau froid mayonnaise*¹⁵⁸. »

Ainsi se profile un récit dont la densité serait toujours assurée par l'ampleur du personnel romanesque disponible. Même le déclin du romantisme allemand est peuplé de figures telles que Sophie von Kühn, le « “petit Gries¹⁵⁹ » » – traducteur et l'un des derniers membres du cercle d'Iéna – ou Clemens Brentano transcrivant, vers la fin de sa vie, les visions d'une religieuse. Inversement, l'apogée du romantisme allemand propose au lecteur un modèle alternatif, caractérisé par une fusion du monde avec l'esprit, par rapport auquel même le surréalisme serait marqué d'une forme d'incomplétude : « non seulement, ce que le surréalisme sans doute n'a pu faire, il désigne du doigt l'âge d'or, mais aux meilleurs moments de Novalis il semble vraiment l'évoquer et presque l'avoir vécu¹⁶⁰ [...] ». »

Ainsi se développe, à propos du surréalisme et de ses rapports avec la culture germanique, un discours à la fois subjectif et précis, qui se libère de la chronologie tout en mettant en évidence le rôle de l'Histoire : un discours romanesque et sérieux qui offre, à son auteur comme au lecteur, la possibilité d'un apprentissage.

III. LA CULTURE ALLEMANDE, LIEU DE FORMATION DU JUGEMENT

CRITIQUE

1 – La rencontre avec la culture germanique est, pour Gracq, l'occasion d'une définition de ses propres valeurs esthétiques. Cette rencontre est associée à son entrée en écriture : *Au Château d'Argol* – roman salué, contre

158. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 717.

159. Julien Gracq, « Novalis et « Henri d'Offerdingen » », éd. cit., p. 999.

toute attente, par Breton – est rapproché, par son auteur, de *Parsifal*¹⁶¹. Il faut, toutefois, noter l'ambiguïté avec laquelle ce fonds littéraire est réinvesti, entre fascination et mise à distance parodique. Cette même ambiguïté se retrouve dans le jugement porté sur le romantisme : « la quête romantique solitaire, dont le terme est la fusion brumeuse, nocturne, la dissolution cosmique dans une nature sans contours et sans rivages (laquelle s'affirme [...] depuis les brouillards d'Ossian jusqu'au *nirvana* de *Tristan*¹⁶²). » Pourtant, le motif de la fusion de l'individu et du monde reviendra de façon récurrente dans toute la production de l'auteur. Les personnalités sont traitées comme les mouvements : Goethe, Wagner (à cause de la mise en scène de son propre génie, de son rapport à l'argent) sont l'objet d'éloges mais aussi de réserves réitérées dont la formule, transposable pour bon nombre de références utilisées par Gracq, semble être la suivante : « On ne peut aimer aujourd'hui Wagner que *malgré*¹⁶³ ». L'attitude de Gracq vis-à-vis du fonds germanique est donc marquée par un intérêt sincère mais aussi par une pratique récurrente de la réserve. Celle-ci lui permet d'affirmer ses choix esthétiques tout en gardant son indépendance par rapport à l'objet dont il se saisit.

Par ailleurs, la rencontre avec le fonds germanique est l'occasion, pour Gracq, de définir des valeurs esthétiques en lien direct avec sa propre pratique de l'écriture. Ainsi, de même que Wagner semble rendre le jeu de l'orchestre plus important que celui des acteurs, Gracq propose-t-il d'accorder, dans un roman, la prééminence au monde par rapport aux personnages¹⁶⁴. Dans la même perspective, il dénonce, chez Goethe, « la qualité abstraite du tissu du récit, qui traite presque toujours le monde extérieur comme une épure¹⁶⁵ [...] »

160. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 995.

161. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 4.

162. Julien Gracq, Préface à *La beauté convulsive*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1151.

163. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 223.

164. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 640.

165. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 713.

Toutefois, ces valeurs esthétiques s'établissent aussi par opposition : « *Idées et roman* : un tel alliage, la littérature allemande semble avoir plus de peine qu'une autre à l'opérer¹⁶⁶. » Cette opposition se fait parfois au prix d'une certaine généralité. Évoquant le rythme de l'action romanesque, Gracq écrit : « tout se passe un peu comme si le don d'une oreille naturellement musicale était compensé chez les Allemands par le retrait d'un autre : celui de l'oreille romanesque¹⁶⁷. »

Le contact avec le fonds germanique concerne également le discours critique. Ainsi Gracq met-il en avant, chez Schlegel, un critère de jugement que l'on retrouve dans son propre discours : « Remarquable [...] la critique de Frédéric Schlegel selon laquelle la poésie de Goethe "n'a pas de point central"¹⁶⁸ ». De fait, en la comparant à celle de Goethe, Gracq met en avant « l'œuvre plus centrée et plus étroite de Jünger¹⁶⁹ ». Ailleurs, Gracq invente sa propre catégorie critique : il imagine quels artistes semblent touchés par des « *langues de feu*¹⁷⁰ ». Il précise alors que certains (dont Novalis) y ont leur place, quand d'autres (Wagner) relèvent exclusivement de cette catégorie.

Enfin, le contact avec les productions du monde germanique contribue, chez Gracq, à la définition de son rapport aux autres arts. Il oppose le romantisme, dans lequel la musique, le théâtre ou la poésie ont joué un rôle dominant, au surréalisme, marqué par un intérêt pour les arts de l'image¹⁷¹. Concernant ces derniers, et de même que sur d'autres sujets, la critique de Gracq est ciblée et ne prétend pas à l'exhaustivité. De l'histoire du cinéma, il retient principalement les années 1920 et 1930 (Pabst, Galeen) et en particulier

166. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 712.

167. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 715.

168. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1096.

169. Julien Gracq, « Sur Ernst Jünger », éd. cit., p. 1161.

170. Julien Gracq, *Lettrines*, éd. cit., p. 184.

171. Julien Gracq, Préface à *La beauté convulsive*, éd. cit., p. 1152.

l'expressionnisme allemand (Murnau, Wiene¹⁷²). Celui-ci est mis en valeur pour le choix – fait dans certains films – de tourner en studio avec des décors non réalistes, plaçant ainsi l'ensemble de l'image sous le contrôle du réalisateur. Gracq préfère le *Nosferatu* de Murnau à celui de Herzog¹⁷³. Ainsi garde-t-il certaines fidélités, dont l'origine remonte à l'époque de sa découverte du surréalisme. Il en va de même en peinture. *La Femme 100 têtes* de Max Ernst offre à Gracq, avec deux ou trois textes de Breton, un accès décisif au surréalisme, dans les années 1930. Soixante ans plus tard, Gracq se réfère à Ernst, en rapprochant son *Jardin gobe-avions* des contes de Pieyre de Mandiargues¹⁷⁴. C'est également la fidélité à l'esprit surréaliste qui conduit Gracq à refuser les passages obligés de la culture. Ceci est particulièrement sensible dans son discours sur la musique, qui l'amène à s'opposer à ceux qui « rendent à Mozart, Bach et Beethoven un culte idolâtre¹⁷⁵ ».

En dehors de la culture française se constitue donc un fonds de références qui vient alimenter le projet critique de Gracq. Il convient de noter que ce fonds germanique en remplace un autre – le fonds antique, gréco-latin – que Gracq refuse, comme le font un certain nombre d'auteurs surréalistes. Il s'agit là d'un choix conscient : celui du « *fonds de culture* sur lequel poussent et se nourrissent les œuvres¹⁷⁶ ». C'est en Allemagne, précisément, alors qu'il se trouve dans un camp de prisonniers où il pratique, avec d'autres, le jeu de l'île déserte, que Gracq réalise « pour la première fois¹⁷⁷ » le recul du fonds antique en tant que référence partagée par les intellectuels. Comme le fonds antique, le fonds germanique s'illustre, dans l'usage qu'en fait Gracq, par sa capacité à mettre en relation les œuvres entre elles, au-delà même de l'aire culturelle dont

172. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 719.

173. Julien Gracq, Préface à *Nosferatu*, éd. cit., p. 1146.

174. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1074.

175. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 747-748.

176. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », in *Préférences*, éd. cit., p. 864.

177. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 865.

elles sont issues. Ainsi Gracq peut-il écrire, continuant à préciser les liens entre la France, l'Allemagne, le XIX^e siècle et les avant-gardes : « Dans l'aversion (admirative) que j'éprouve pour Van Gogh se combinent l'éloignement que j'ai pour Beethoven, et l'éloignement que je ressens pour Artaud¹⁷⁸. »

Comme on l'a vu, le fonds germanique fait l'objet d'une sélection critique de la part de Gracq et non d'une démarche encyclopédique. Cette approche est liée à une forme de modestie : « Wagner, lui, est sans doute plus propre qu'un autre musicien à provoquer une fixation exclusive, surtout chez quelqu'un qui n'a, comme moi, qu'une culture musicale tout à fait sommaire¹⁷⁹. » Toutefois, Gracq utilise ses faiblesses : connaissant peu l'allemand, il effectue une « “traduction libre¹⁸⁰ » » de *Penthesilée* de Kleist, à mi-chemin de l'univers du dramaturge et du sien. Il donne également à entendre l'allemand dans l'épigraphe d'*Un balcon en forêt* (un extrait de *Parsifal*), dans son écriture narrative (« *ein feste Burg*¹⁸¹ ») ou poétique (« *Vergiss mein nicht*¹⁸² »). Modestie de Gracq donc, mais aussi compétence, qui le dispense d'une acquisition systématique du savoir et fonde sa capacité de juger.

2 – En effet, à travers l'exercice de la critique et la pratique de choix esthétiques, une vision de la littérature est formulée, qui établit un lien entre surréalisme et fonds germanique, et aboutit à l'expression d'une éthique de la création. Dans la continuité du surréalisme, il s'agit avant tout de mettre en valeur la vie vécue plutôt que les productions textuelles. Ainsi Gracq dit-il de la vie de Goethe qu'« il nous manque un peu, justement, le sentiment qu'elle a

178. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, éd. cit., p. 1102.

179. Julien Gracq, *Entretiens*, éd. cit., p. 1220.

180. Julien Gracq, Entretien sur « Penthesilée » de H. von Kleist », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1120.

181. Julien Gracq, *Les Terres du couchant*, Paris, Corti, 2014, p. 118.

182. Julien Gracq, « Vergiss mein nicht », in *Liberté grande*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 280.

passé l'épreuve du feu¹⁸³. » La figure de Jünger et, bien plus encore, celle de Breton apparaissent comme emblématiques d'un autre rapport entre la littérature et la vie. Breton suscite, dans son entourage, la « *fascination* » et même une forme de « *foi*¹⁸⁴ ». Son regard est celui de l'homme en armure dans *Le Chevalier, la Mort et le Diable* de Dürer¹⁸⁵. Il donne l'exemple d'une « vie très pleine, décantée par un siècle impitoyable de la naïveté printanière, de l'optimisme trop vulnérable des romantiques allemands [...] »¹⁸⁶.

À travers ce type de portraits se dit le rêve d'un art efficace, dans lequel l'œuvre s'effacerait devant la vie. Ainsi Wagner et Buñuel (lui-même utilisateur, dans ses films, de la musique du compositeur allemand) sont-ils rapprochés puis dépassés par l'entrée dans une pastorale inespérée : « Oui, même oubliée la salle où l'on projetait l'Âge d'Or, il pourrait être spécialement agréable, terminée la représentation de quelque Vaisseau Fantôme, de poser sur le perron de l'Opéra un pied distrait [...], d'écouter percer derrière les orages marins du théâtre la cloche d'une *vraie* vache, et de ne s'étonner que vaguement [d'] une galopade rustique¹⁸⁷ [...] ». Dans cette perspective, Gracq met en avant les textes risqués et exerçant un ascendant décisif sur leur lecteur, d'auteurs germaniques ou germanophiles : Benjamin Constant ; Kafka¹⁸⁸ ; Hans Bellmer et Nora Mitrani (pour leur collaboration autour de « Rose au cœur violet¹⁸⁹ »).

Gracq a souvent recours à Nietzsche, dont il salue l'idée d'une affirmation de soi à travers le jugement esthétique. En les opposant à Breton, Gracq dénonce les théoriciens de la littérature et leur « monde préalablement vidé de

183. Julien Gracq, « Sur Ernst Jünger », éd. cit., p. 1161.

184. Julien Gracq, *André Breton*, éd. cit., p. 423-424.

185. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 514.

186. Julien Gracq, *Plénièrement*, éd. cit., p. 15-16.

187. Julien Gracq, « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, éd. cit., p. 267-268.

188. Julien Gracq, *André Breton*, éd. cit., p. 511.

189. Julien Gracq, « Préface à "Rose au cœur violet" de Nora Mitrani », in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1149.

sa sève et qu'ils ont commencé par dessécher sur pied, justiciables par là du mot de Nietzsche : "Le désert s'accroît. Malheur à celui qui porte en lui des déserts"¹⁹⁰. » Il ne s'agit pas, toutefois, d'une fuite dans le monde de l'art, que Gracq dénonce à propos du romantisme français. Gracq lui préfère « la conception unitive qui me semble être celle de Novalis : le monde est un, tout est en lui ; de la vie banale au sommet de l'art, il n'y a pas rupture, mais épanouissement magique¹⁹¹ [...] ». Ainsi s'élabore une éthique de la création : rechercher et assumer la continuité entre l'expérience et l'écriture (et le texte critique est une œuvre à part entière), entre le monde et l'art, entre la culture héritée et l'avant-garde.

En définitive, deux parcours se rejoignent à travers l'œuvre de Gracq. Le premier conduit le jeune Louis Poirier à découvrir l'Allemagne dans les livres, à travers le conflit armé, puis à travers les voyages et les amitiés intellectuelles ou artistiques. Ces expériences l'amènent à se constituer un fonds de références variées et dominé par la période romantique. Par ailleurs, Gracq rencontre, à partir des années 1930, le surréalisme, qu'il accompagne et défend jusque dans ses derniers textes. Son œuvre critique, son discours sur l'histoire littéraire et une partie de son œuvre romanesque et poétique sont marqués par ce mouvement. En établissant les interactions entre le fonds germanique et le surréalisme, en utilisant ce fonds culturel comme école du jugement critique, il parvient à rassembler expérience personnelle et collective, pratique et discours sur la littérature. Il trouve également sa voix, entre confiance, modestie et autorité : « Qui s'annonce ici avec une telle solennité ?¹⁹² »

190. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, éd. cit., p. 732.

191. Julien Gracq, *Entretiens*, éd. cit., p. 1250.

192. Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 100 : extrait de l'incipit du récit, écrit par Gracq dans un camp de prisonniers officiers en Allemagne.

Citoyen du rêve : traces du romantisme chez Yvan Goll

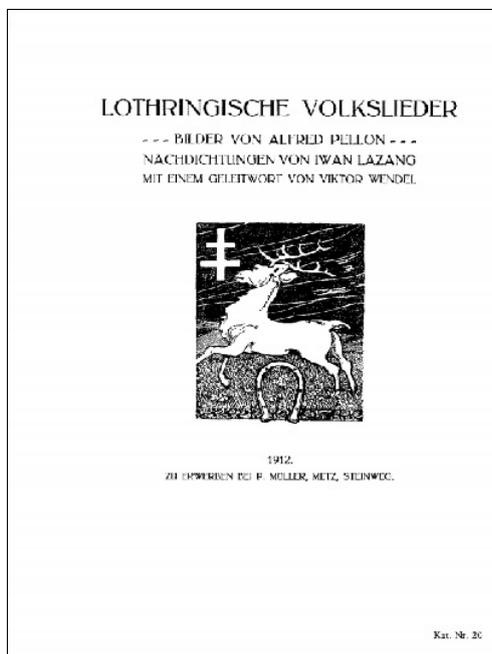
Par Andreas KRAMER

La science de la littérature a situé Yvan Goll dans la mouvance complexe de l'expression de la modernité littéraire et de l'avant-garde européenne du 20^e siècle. Ce faisant, l'œuvre de cet auteur écrivant en allemand et en français a été examinée sous la perspective de l'échange culturel entre ces deux pays, et aussi sous celle d'une poétique multilinguistique, sinon translinguistique. Une période importante de l'écriture poétique d'Yvan Goll durant la deuxième décennie du 20^e siècle est considérée comme relevant de l'expressionnisme, tandis que durant les années vingt, sa poésie et sa poétique évoluent en direction du cubisme et du surréalisme ; aussi n'y a-t-il rien de surprenant à ce que la question de sa relation aux traditions littéraires plus anciennes soit restée au second plan. Dans sa poésie résolument moderne, Goll utilise néanmoins des thèmes et des motifs issus de la tradition littéraire, notamment certains mythes et légendes du monde de l'Antiquité, qu'il incorpore, en un effet riche de contrastes, à la civilisation technique de son temps. Si l'on aborde son œuvre sous l'angle de sa relation au romantisme littéraire, on se trouve invité à étudier la reprise de motifs et de formes romantiques, ainsi que la survivance de la poétique romantique (se manifestant surtout dans la tradition de la chanson populaire, l'image littéraire associative, un certain penchant pour la magie de la nature), les figures de pensée (par exemple la relation entre réalité et rêve, ou la poésie comme souvenir) à travers les

diverses phases de sa production créatrice. Je porterai, pour y parvenir, mon attention sur quatre moments significatifs de l'œuvre de Goll, qui témoignent en même temps d'une confrontation avec le romantisme littéraire et qui visent à élaborer une poétique et une pratique de la poésie moderne. L'œuvre de Goll se fixe pour objectif, entre autres, d'affronter le problème de l'aliénation du sujet dans la civilisation contemporaine en imaginant souvent une manière de surmonter cette aliénation par la valorisation de l'expérience de la nature et par l'effacement de la frontière entre rêve et réalité.

La première publication littéraire indépendante de Goll fut son petit recueil de *Lotbringische Volkslieder, Nachdichtungen* (*Chansons populaires lorraines, réécritures*),

Qui parut sous le nom d'Ivan Lazang en 1912. Ce recueil de dix poèmes comportait des illustrations d'Alfred Pellon marquées du sceau du Jugendstil, ainsi qu'une brève notice de Victor Wendel, aux yeux duquel la valeur de ces « chansons populaires » consistait en ce qu'elles nous retransportaient dans « notre chère Lorraine d'autrefois », présentant un monde positif en flagrante opposition à la région industrielle d'aujourd'hui, celle des « casernes et casemates chauves, des forts et des forteresses, des aciéries et des puits de mines ». Ce retour à la poésie populaire régionale sert à créer un paysage nostalgique contrastant avec la modernité industrielle et militaire : la chanson populaire nous transporte en souvenir dans le monde préindustriel, qui en même temps précède l'époque des conflits entre nations. Le motif romantique de la poésie en tant que souvenir acquiert ici une dimension de critique de l'époque contemporaine. Cependant le refus de Goll de prendre en considération la société de son temps ne fut que de courte durée : il aurait, selon certains, soutenu en 1914 un mémoire de doctorat sur la condition sociale des employés de maison en Lorraine.



Les dix poèmes du recueil de chansons populaires appartiennent à la tradition revisitée de ce genre, de même qu'un grand nombre de poèmes de ses premières heures parus séparément. Ces chansons populaires – parfois simples « réécritures », qu'il s'agisse de versions remaniées d'après des sources précises, telles que *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808, *Le Cor merveilleux de l'enfant*) d'Achim von Arnim et de Clemens Brentano, ou de créations personnelles, se situent dans la tradition romantique de la chanson populaire ou dans la chanson populaire dite « artistique » et adoptent un ton résolument impersonnel. Des versions diverses de ce genre s'y joignirent au cours du mouvement romantique, héritant de la conception cosmopolitique de Herder, selon qui il existerait une « poésie populaire » en quête d'une langue des origines, voire d'une expression originare commune à tous les peuples ; l'une de ces versions interprétait la chanson populaire selon un point de vue poétologique et la rapprochait d'une « poésie de la nature » – en somme, d'une

poésie qui, à la façon de la poésie romantique, parlait la langue secrète de la nature ; l'autre version lui attribuait une fonction de politique culturelle et y voyait un souvenir du temps de la communauté et d'une expérience globale, encore ignorante de tout pouvoir hiérarchique, malgré la réduction à un cadre étroitement « allemand » qu'impliquait cette conception. Aux débuts de l'œuvre de Goll, le rapprochement entre peuple et art se fonde explicitement sur la culture lorraine et s'inscrit dans un discours potentiellement progressiste et régionaliste, circonscrit à la littérature de langue allemande à l'aube du 20^e siècle. Les réécritures de Goll demeurent toutefois peu innovantes du point de vue littéraire ; elles reprennent des éléments issus du rococo et de l'esthétisme fin 19^e siècle, comme l'indiquent les nombreux motifs pastoraux et les accessoires précieux (étoffes délicates, bijoux de luxe). On peut noter une virtuosité certaine dans la versification, même si, dans l'ensemble, elle produit un effet ornemental. Goll entreprend par ailleurs des efforts en vue de faire évoluer la forme strophique, la portant au-delà de la strophe stéréotypée de la chanson populaire : il écrit des vers courts comportant trois ou quatre accents et introduit une reprise de certains vers structurants de la strophe.

Dans cette période précoce de son œuvre, des matériaux romantiques universels tels que l'amitié, l'amour et la mort sont liés à des visions de paysages et des motifs naturels puisés dans la nature. Goll y donne souvent la primauté à la voix féminine. Huit chansons populaires du recueil de 1912 mettent en scène des jeunes filles ; dans ces chansons prennent place, auprès du motif de la nostalgie, de la séduction et du châtement, des motifs à caractère psychologique. Bien que les chants populaires publiés dans ce recueil ne constituent pas un cycle, il s'en dégage tout de même un relatif ordonnancement selon les saisons et leur symbolique implicite : le dernier poème traite en effet de l'automne qui succède aux vendanges et laisse percevoir une tonalité profonde élégiaque :

*Nous n'irons plus à la vigne,
Les raisins suaves sont tous coupés,
Les vents d'octobre soufflent...
Nous n'irons plus tourner aux danses d'antan
Et inviter nos vigneron sur la place du village.*

*Nous n'irons plus à la vigne.
Les rêves dorés et les feuillages d'or,
Ils sont piétinés sur tous les chemins,
Et les nuages ont bu tout le bleu du ciel,
Nous ne leverons plus nos regards vers les étoiles,
Ni vers les yeux aimés derrière les rangs des plantations.
Nous n'irons plus à la vigne.*

Le cycle du travail dans et avec la nature s'achève dans l'ultime poème de ce recueil. La certitude de devoir prendre congé crée un climat élégiaque en juxtaposant les formes extérieures et intérieures de l'adieu, et éventuellement celles d'une fin : car avec la fin des vendanges, c'est aussi l'année de la nature, de l'amour et de la nostalgie, ce sont les « rêves dorés » qui prennent fin.

Au contraire, dans les poèmes de jeunesse publiés de façon disséminée par Goll, les motifs empruntés à la nature et à la tradition populaire se réfèrent moins à la pré-modernité pastorale évoquée par Wendel dans sa notice de 1912 qu'à une mise en situation de l'individu. Avec ses trois strophes composées de quatrains construits de manière parallèle, la « *Chanson lorraine* » est écrite dans le goût traditionnel de la chanson populaire. Dans son contenu lui-même et sa rhétorique des affects et des sentiments, on y détecte plutôt des traces de la poésie romantique : le bruit de la pluie crée une émotion dans l'âme de celui qui parle, car il y perçoit comme une prière ; la chanson s'apparente à une prière qui questionne : le moi y parle de sa nostalgie de communication et de sa compassion pour la solitude d'un autre. La fin du poème se réfère brièvement au culte romantique des morts :

*Petite pluie, / Petite pluie, / Est-ce toi que j'entends prier / Les litanies
de notre misère ? /*

*Petit frère,/Petit frère,/Est-ce toi qui pleures/A l'autre bout du monde,
solitaire ? /
Petite mort,/Petite mort,/Est-ce toi qui sommeilles/Dans mon cœur lourd
De chagrin ?*

Dans sa confrontation mi créatrice, mi conventionnelle avec la tradition de la chanson populaire à l'aube du 20^e siècle, Goll évoque et cite certaines formes poétiques et culturelles du romantisme littéraire. Toutefois, comme l'indique le terme « réécritures », cette confrontation est rétrospective et ne constitue pas une poétique constructive capable de s'adapter à la modernité. Les poèmes de jeunesse de Goll reprennent cette tradition avec beaucoup d'habileté, lui donnant une résonance impersonnelle et nous mettant en présence directe avec des dispositions d'affects et de conscience qui renvoient à un romantisme intemporel la souffrance de l'individu face à l'état du monde. Devenu ici objet de citation, le romantisme résulte d'une transposition imaginaire : on s'évade de la modernité actuelle pour s'installer dans un passé pré-moderne. Si la découverte de la tradition de la chanson populaire avait pu démontrer, depuis Herder jusqu'à son point culminant romantique, le caractère spontané et originaire de la poésie, cette intention s'apparente, à travers la médiation historique – telle qu'elle s'exprime dans l'avant-propos de Wendel et l'habile exploitation par Goll des tonalités et des formes versifiées – bien davantage à une simulation de ce caractère spontané et originaire. Il faut en prendre conscience : rendre disponibles, dans la modernité littéraire, des voix et des formes poétiques, car nulle poétique solide ne peut se fonder pour la poésie moderne sur les bases de la seule tradition.

Une phase nouvelle s'inaugure au moment où Goll s'ouvre à des motifs tels que ceux de la grande ville et de la civilisation technique, et qu'il utilise des formes poétiques libres. Cependant au cours de ce tournant lui-même et encore après, on relève des traces de romantisme. Des poèmes tels que *Connaissance* (1912) ou *Le Voyage* (env. 1911) représentent une phase

transitoire. Dans *Connaissance*, le moi poétique est un jeune homme solitaire qui s'adresse à la lune comme à une amie et à un espoir ; il éprouve la nostalgie de « vastes étendues de roses » et d'un « chant de jeunes femmes ». Sur le plan formel, la nostalgie très convenue d'une issue hors de la solitude s'exprime sous la forme d'une strophe de chanson populaire romantique. Pourtant, avec son désir de « vie débridée », Goll emprunte une formule-clé de l'expressionnisme qui vient de prendre naissance et qui attire notre attention sur les tendances hostiles à la vie que renferme la modernité. *Le Voyage* n'est plus le départ romantique d'un moi en route pour la nature ; il met au contraire en scène une entrée dans la modernité, en dépit de ses rimes conventionnelles et de sa langue parfois assez gauche. Le vers « Wie balde gings ans Reisen » (Comme on fut prompt à partir en voyage) qui encadre le poème annonce une temporalité complexe entre passé et avenir. À l'adieu au foyer campagnard succèdent des images de désir et de nostalgie telles que : « Une dame vient en courant/Et des eaux lointaines étincellent. » Pourtant le poème établit une correspondance étroite entre situation subjective (tristesse profonde, douleur de l'adieu, incertitude, mais aussi attente des expériences futures) et techniques des transports modernes, entre autres celle du voyage en chemin de fer : « Un changement d'aiguillages : voilà que le paysage tremble sur ses bases. Un sanglot qui m'échappe/Secoue sous mes pieds les rails, les roues et les fers.../J'ai eu tant de hâte à partir en voyage ! »

Paru en 1913 dans la revue expressionniste *Die Aktion*, le poème *Le Canal* traite lui aussi de l'expérience de la nature à l'âge de la modernité technique. Dans ce poème à rôles qui présente le même schéma de strophes et de rimes que *Le Voyage*, le canal se comporte à la manière du moi poétique ; aménagée de main d'homme, la voie fluviale est décrite comme un voyageur circulant « de vallée en vallée », alternant entre villes et solitude au sein de la nature, cette dernière s'incarnant en ces érables qui « demeurent éternellement muets et blêmes ». En tant que moi « artificiel » du poème, le canal ne perçoit plus le

langage de la nature, ce qui conduit à une négation des conceptions romantiques conventionnelles. « Mes eaux ne bruissent plus et leur goût est fade./Mon reflet ne change plus au gré des climats./Son métal ne cache plus que les obscurités,/Qui fuient vers moi dans les tourments nocturnes/Dans mon long chemin de vallée en vallée. »

Des poèmes typiquement dédiés à la nature tels que *Forêt* (du recueil *Le Torse*, 1918) et *Chute d'eau* (du cycle *Passion alpine*, dans *Dithyrambe*, 1918), qui ont trouvé place dans l'anthologie *Crépuscule de l'Humanité* de Kurt Pinthus (celle-ci ayant marqué son époque) se distinguent du romantisme en ceci : il n'y est question, ni d'une vision de l'union d'un moi avec la nature, ni de l'invocation de quelque puissance magique que ce soit dans la nature. Tout au contraire : devenue problématique dans ces poèmes de transition que constituent *Le Voyage* et *Le Canal*, la relation de la parole poétique avec la nature nous montre que ce n'est pas seulement la conception d'une réunion entre le moi et la nature, mais déjà la simple évocation de la nostalgie d'une telle réunion, voire celle d'une rédemption de toute l'humanité par cette union, qui sont devenues difficiles.

Le poème consacré à une religion de la nature évoque un « voyageur couvert de poussière » et un « valet sacré de la terre » croyant voir dans la lumière du soir la personnification d'un patriarche, voir d'un dieu, en une femme ; la nostalgie du voyageur de s'unir à la nature féminine par un regard, un baiser et un cri extatique, échoue piteusement, et le poème s'achève sur l'image d'une perte de soi-même, dans laquelle le moi se perçoit comme une créature de plus en plus désincarnée de la forêt, et finit par se dissoudre dans l'espace symbolique sacré de la nature : « O être ta créature/N'être qu'une parcelle de glaise de cette terre/... comme était sainte la Terre,/Et je me rendis à toi,/Me réduisis en pulsions et en parfums. »

Cette phase voit éclore également des poèmes en formes libres où l'on reconnaît l'influence de Walt Whitman et qui, dans leur déclamation

expressionniste imprégnée d'humanisme et de fraternisation universelle, reprennent des motifs typiquement romantiques. Dans la *Chanson de voyage du citoyen du monde*, le moi lyrique est présenté comme un « errant » ; cependant, en tant que « frère de tous les humains à travers le monde », il se sait porté au-delà de lui-même par l'idéal de fraternité liant les humains au sein d'une universalité ; plus encore : ce moi se considère comme une partie de la nature et devient ainsi le sauveur assurant, par delà les frontières sociales et nationales, l'universelle rédemption : « mais je vogue, grâce à la pourpre de mes voiles,/En tous lieux./Partout se trouvent des humains/Qui attendent ma venue. »

Les deux versions de *Canal de Panama* (1914 et 1918, cf. le poème *Le Canal* mentionné plus haut) permettent de préciser la façon dont l'expérience expressionniste de fraternisation et de libération de l'humanité a fait place à la désillusion. La première version est un chant de louanges adressé à l'entreprise technique, prenant appui sur le poème de Whitman en longs vers, et s'achevant sur une vision utopique dans laquelle la construction du canal est érigée en symbole de libération et d'union de l'humanité :

« Ah tous les yeux s'abreuvent de fraternité/Venue de la coupe
d'insondable profondeur de l'universel amour : /Car c'est ici que se
trouve, fraternellement soudée, toute l'énergie du monde/Ici dans
ce canal. »

La version suivante est plus neutre, plus sceptique ; l'espoir expressionniste d'une régénération globale, fondée sur l'union de tous les humains, fait place à un conflit permanent, celui de l'exploitation ouvrière et le pillage des ressources ; malgré cela, une perspective universelle se maintient, lorsque la construction du canal s'identifie à la lutte de l'humanité contre « la terre antique » : « Le lendemain la misère et la haine étaient de retour./De nouveaux chefs convoquaient par leurs vociférations au nouveau travail,/De nouveaux esclaves maudissaient leur basse destinée./Le lendemain l'humanité reprenait sa lutte contre la terre antique. » Ce scepticisme envers l'espoir d'un renouveau

et d'une rédemption qu'entretenait l'expressionnisme résulte d'abord de l'expérience de la Première Guerre Mondiale, durant laquelle Goll résidait en Suisse, ensuite de celle de la Révolution, bien qu'il restât personnellement attaché à une vision universaliste – c'est ce que montrent ses recueils antimilitaristes et pacifistes *Elégies internationales* (1915) et *Requiem* (1917). La signification symbolique de la couleur bleue, exprimant un mouvement nostalgique d'un individu susceptible d'être objectivé, apparaît chez Goll comme une politisation expressionniste de l'essor vitaliste ; ainsi dans le vers : « le mot "barricade" est bleu outremer et me plaît beaucoup. »

Pourtant le poème *Caravane de la nostalgie*, qui lui est contemporain, et qui, pour avoir pris place dans *Crépuscule de l'Humanité*, compte parmi les plus connus des poèmes de Goll, exprime, dans sa composition parataxique typiquement expressionniste, sa forme libre et l'audace de ses images, toute l'aliénation du sujet et son insatisfaction devant les conditions de vie moderne : le « feu », le « cri » en sont absents et le rêve romantique d'une fusion du moi et du monde s'est perdu.

Des résidus de motifs naturels parsèment également les poèmes expressionnistes consacrés aux métropoles urbaines que Goll a insérés dans ses recueils *Films* (1914), *Dithyrambes* (1918) et *Le monde d'en bas* (1919). Dans *Les mammoth automobiles* (1914), la ville, avec ses rues à la circulation dense et ses casernes locatives pour la population ouvrière, prend l'aspect d'un monde primitif, d'une nature préhistorique aux dimensions cosmiques ; elle sème l'effroi parmi les vivants d'aujourd'hui : « Et le temps d'une seconde la grande ville tremble face à ce monde primitif. » Goll ne nous propose pas, comme le feraient Georg Heym ou Jakob van Hoddis, la vision mythique d'un naufrage de la cité moderne ; il esquisse davantage la manière dont, partant d'une confrontation des humains avec la technique moderne et le nouvel aménagement de l'espace urbain, se constitue un semblant d'expérience mythique. Considérée sous cet angle, la nature n'apparaît plus comme un

monde opposé à la modernité, mais au contraire comme étant intimement liée à l'expérience de la désynchronisation des temporalités dans la modernité. Le poème *Alexanderplatz (Berlin)* (1914) semble à première vue fondé sur des images de la nature comme autant de protestations contre les formes d'une modernité réduisant tout à l'état d'objet – elles s'incarnent ici en des fleurs qu'une vendeuse propose aux clients (dans l'esprit d'un procédé, coutumier chez Goll, de féminisation de la nature) : « Cependant ma nostalgie contient plus d'or/Que les anémones dans le panier de cette petite femme. » Mais les constellations d'images se compénètrent ; le poème postromantique de la grande ville tend à brouiller les frontières entre rêve et réalité, sujet et objet : « les automobiles rouges de mon exubérance » sont propulsées dans « la fièvre de cette ville », dans « la montagne incandescente de l'asphalte » et sur « le col du boulevard », qui fait fondre le cœur solaire en petites pièces de monnaie ». L'effacement des frontières du rêve et de la réalité, de l'univers objectif et subjectif, s'achève sur une image audacieuse dans laquelle le moi s'assimile à la nature elle-même : « Voilà qu'un rêve agite les verts drapeaux de ma vallée. »

Dans leurs formes ouvertes sur le plan des rimes, des vers et des strophes, dans l'assurance plus affirmée de leur discours et leurs métaphores plus téméraires, ces poèmes évoquent des résidus de nature au sein de la modernité urbaine et technique. Rapportés à l'évolution de l'œuvre de Goll, on peut voir, dans ces survivances de motifs postromantiques dans une poésie résolument moderne, une sorte de contrepoids à ses propres débuts placés sous l'égide de la chanson populaire régionaliste dans le goût artistique. Sa poésie expressionniste de la nature et de la grande ville esquisse, certes, des relations de la nature avec la subjectivité, voire avec l'humanité elle-même, pour une large part très peu conventionnelles ; elle évoque ainsi, de façon potentielle, des expériences entrant en contradiction avec les comportements dénaturés et formatés qui sont ceux de la civilisation moderne ; elle ne parvient cependant pas à surmonter durablement l'aliénation des individus. Dans son manifeste

C'en est fini de l'expressionnisme (1921), Goll estime que l'incantation de l'artiste expressionniste en faveur de la fraternité et de l'humanité n'est plus d'actualité : « L'homme bon, avec sa révérence désespérée, disparaît en coulisses. Ce sont la vie, la machine, la nature qui imposent leur loi : au-delà du bien et du mal. » Ailleurs on peut lire : « L'intériorité est chose morte. »

Avec son déménagement à Paris à la fin de l'année 1919, commence pour Goll une phase radicalement nouvelle, où il cherche à mettre en œuvre une poétique autonome, engageant un débat avec les courants modernes et avant-gardistes, rompant avec sa poésie imitative d'expression subjective et imprégnée d'une rhétorique humaniste dépassée. Prenant congé de l'expressionnisme, il accueille des procédés d'avant-garde, notamment ceux d'une réduction, d'une condensation des moyens linguistiques et des images, joints à une poétique d'une vision constructive, adaptée à la modernité technique ; c'est celle qu'il qualifie de « cubisme littéraire » à la fin des années dix et au début des années vingt, où il s'approche au plus près de Guillaume Apollinaire et de quelques autres poètes contemporains tels que Cendrars, Reverdy, Max Jacob, avant de les définir temporairement comme « surréalistes ». Le poète moderne se doit, à l'instar des peintres cubistes, de renoncer à la mimesis et à la perspective centrale, et de déconstruire l'objet pour en révéler l'essence. Partant de cet agencement du « matériel élémentaire » fait de mots et de phrases, il doit donner naissance à des images dont la qualité dépendra de « la vitesse d'association entre l'impression première et l'impression dernière. » Tout comme l'a fait la poésie moderne depuis le romantisme, Goll privilégie lui aussi l'image, cependant il s'en justifie par le fait que la poésie se trouve confrontée à des modes de perception et à une concurrence de techniques d'information radicalement nouvelles :

Jusqu'à l'aube du 20^e siècle, c'est l'oreille qui décidait de la qualité d'un poème : Rythme, sonorité, cadence, allitération, vers ; tout s'adressait à l'oreille. Depuis

*Vingt ans, c'est l'œil qui triomphe. Nous sommes au siècle du film. De plus en plus,
Nous nous comprenons par des signes visuels. C'est la vitesse qui décide de la qualité.*

Ces procédés sont par conséquent mis en évidence par des techniques photographiques et cinématographiques de la perception et de l'image ayant pour but de créer un « langage-cinéma » et une « poésie-radiogramme ». La tentative de Goll pour promouvoir un cubisme littéraire, voire un « sur-réalisme », rend visibles d'autres traces de son romantisme de sa poésie et de sa poétique sur le plan formel et linguistique. Avec son agencement constructif d'audacieuses métaphores poétiques, le poète moderne doit soumettre à nos yeux une vision nouvelle de la réalité, une « sur-réalité », comme le formule Goll en référence à Apollinaire. L'intention romantique, qui consistait en un brouillage systématique des frontières entre rêve et réalité, se nourrissait, pour une partie, d'une poétique de l'imaginaire et du merveilleux, pour l'autre, d'un projet de romantisation du monde. Dans la poétique de Goll également, qui s'élabore sous l'influence de l'avant-garde littéraire et des nouvelles conditions d'existence imposées par le monde technico-industriel du 20^e siècle, le sur-réel porte la marque d'une dimension artificielle et constructiviste ; ce qui rend ambivalents les motifs de la nature que sa poésie persiste à aborder. Toutefois, à l'opposé du romantisme, Goll poursuit dans sa poésie dite « sur-réaliste » – au moins dans ses œuvres théâtrales comme *Mathusalem ou l'éternel citoyen* (1922) et *Les écuries d'Augias* (1924) –, un objectif moral, il vise à démasquer les structures idéologiques de la modernité sociale : « La réalité de l'apparence est démasquée au profit de la vérité de l'Être. »

Dans le poème *Paris brûle* (1921) et le recueil *La Tour Eiffel* (1924) nous sont donnés quelques exemples probants de l'orientation nouvelle de Goll et du tournant radical de son langage et de ses images en vue d'une

recomposition du réel. Le poème consacré à Paris mélange des perceptions urbaines brèves, reposant sur une technique radicale d'évocation d'impressions visuelles de slogans et de citations, soulignant ainsi la simultanéité et l'interpénétration des mondes intérieur et extérieur, celui de la ville et celui de la nature, parfois celui de l'émotion. Le poème s'engage aussi sur le terrain du lexique et de l'imagerie de la fin du monde, de l'Apocalypse et de la mort, révélant ainsi sa composante profondément pessimiste concernant la civilisation. Le simultanésisme de Goll « critique et affirme le monde "nouveau" de la même manière radicale qu'il éprouve la nostalgie du monde "d'autrefois" tout en le rejetant » ; ce faisant, ce « monde d'autrefois » englobe des résidus de nature et des représentations romantique, et le « monde nouveau », la métropole, la technique, la mobilité et la perte de tout foyer.

Cette double ambivalence envers la nature et la modernité est encore mise en lumière dans d'autres poèmes appartenant à cette phase de sa création. Dans le poème *Kölner Dom* (cathédrale de Cologne), Goll utilise des motifs romantiques (la nature, l'eau) et des lieux communs du romantisme de la nature (la religion, la promesse d'une rédemption). Conformément au principe de simultanéité spatio-temporelle, le poème laisse deviner une coïncidence universelle dans un monde suspendu entre déclin et nouvel essor. Le moi poétique ne se situe plus, comme c'était le cas dans *La forêt*, dans un cadre naturel, mais au centre d'une métropole aux ramifications internationales entre est et ouest, et son symbole moderne est la gare principale jouxtant le symbole antique de la cathédrale. Dans l'image écologique des eaux du Rhin souillées s'exprime la conscience d'une Nature biologique et mythologique désormais à l'agonie. L'image grotesque de la locomotive s'agenouillant devant l'autel de la cathédrale remplace de manière ironique la spiritualité ancienne qui reposait sur une religion naturelle et une rédemption du moi : le moi se montre aujourd'hui prisonnier des processus de transport techniques, tandis que

l'aurore réelle et mythique s'est confondue avec la couleur du billet de chemin de fer :

Charbon du Rhin à la place de l'or/Poissons et nymphes/Meurent dans l'eau romantique/Sur le pont ne circulent plus que des trains de deuil/Les derniers lingots d'or s'écoulent par contrebande dans les cercueils/L'Orient exporte son soleil matinal/Aurore n'est plus un nom de femme/Mais il convient bien à une société anonyme/Nous venions de France/Traversant la gare notre train entra dans la cathédrale de Cologne/La locomotive s'arrêta devant le saint des saints/Et s'agenouilla doucement/Dix morts partirent directement au paradis/Pierre, portant son brassard « English spoken », reçut un bon pourboire/Les anges peints sur les vitraux téléphonèrent/Et s'envolèrent pour la banque Cox/Afin d'encaisser leurs chèques de dollars roses/Vers midi fut composé un nouveau train en direction de Varsovie.

Si dans *Cathédrale de Cologne*, il est encore possible de reconnaître un univers mental et figural postromantique relativement cohérent, d'autres poèmes portent davantage la marque d'un renoncement à des images cohérentes ; la structure de la syntaxe et du vers se réduit ; entre mot et image la frontière s'efface. Dans *Le dernier des romantiques*, le moi poétique est en proie à une attente inquiète, à une déambulation éperdue ; son attente, sinon sa nostalgie d'un signe venant de la nature (le printemps, un rossignol, la lune, des violettes) se dilue dans l'infini du mouvement, pendant que les métaphores de Goll, comme dans *Le voyage*, établissent une correspondance entre l'émotion subjective et la mobilité de la technique : « La locomotive de la nostalgie ne s'arrête plus à aucune station » ; « Dans quel cœur, dans quel cœur/Planter les violettes nouvelles ? /J'erre, inconsolable, à travers l'Europe/Avec dans la poche de ma veste une hirondelle morte. » L'interpénétration simultanée des univers urbains et naturels, de la vie et de la mort, décrit un sujet infiniment mobile et sans logis. Une option différente, autre produit du principe de simultanéité spatio-temporelle et de la technique constructive de l'image, nous est proposée dans le poème *La Tour Eiffel* : le symbole moderne de Paris y est évoqué comme « la flûte d'acier de l'ange » et la ville s'y transforme en un paysage pastoral moderne qui, tout au moins dans la vision poétique de

« l'ange », offre la perspective de nous libérer de notre aliénation et de notre isolement. Cependant cette image pastorale est en même temps une image technique, le langage des anges, et même leur musique, sont constructifs, la Tour Eiffel, symbole de progrès technique, étant à cette époque utilisée pour émettre et capter des messages radio. S'y ajoute le fait que la perspective universelle de Goll se prolonge, dans la mesure où il en appelle, avec cette vision – tout comme dans le poème consacré à Paris, qui cite des poèmes de Cendrars et de Huidobro dédiés à la Tour Eiffel – à une fraternité de tous les humains par la communication poétique et technique. Le poème *Electric* esquisse également un monde techno-pastoral : l'éclairage électrique, qui met en évidence la Tour Eiffel en tant qu'emblème de la métropole, transforme la cité-lumière en un paysage naturel moderne aux dimensions cosmiques et à connotation féminine, suscitant ainsi un désir d'union : « Des fleuves de cuivre descendent en bruissant du haut des montagnes./Rhône./Mont Blanc./Mars./les ondes électriques coulent dans la nuit blonde/Disques au-dessus de nous/Le rire des gares/Le collier de perles des boulevards/Et s'adosant en silence à un tilleul du parc/Mademoiselle Nature/Ma fiancée. »

Au fil de sa recherche d'une poétique constructive, condensée au niveau de la langue et des images après 1919, Goll ne se prive pas de se tourner vers la poésie des autres peuples ; cela commence avec la découverte des poésies de l'est de l'Europe, à la suite de l'évolution politique de l'après-guerre, et se poursuit avec la propagation des cultures extra-européennes et de ce qu'on appelle leur poésie populaire, que Goll définit volontiers comme « poésie originaire » et la recommande comme modèle pour la poésie d'une Europe qui s'épuise en perpétuelles innovations stylistiques. Dans *Haï-Kaï* (1926), Goll critique l'inadaptation au monde contemporain du langage versifié, puisque sans effet sur le lecteur habitué au rythme de la vie moderne : « le ronron du beau vers ne suscite à la longue que l'ennui. » Il recommande de le remplacer par une parole poétique qui, dès son niveau formel, fasse l'épreuve du rythme

de la vie moderne, voire de sa « rapidité » même, qu'elle corresponde à « la manière intérieure de penser chez l'homme d'aujourd'hui » et que, tel le haï-kai japonais, elle soit en mesure de « susciter avec le moins de mots possibles l'image la plus intense et le sentiment le plus vaste qui soient. »

Exprimant sa volonté de fonder une poétique expressionniste – intensité maximale de l'image par un minimum de moyens linguistiques – en recourant à des exemples tirés de la poésie ancienne et récente des peuples étrangers, Goll a surmonté ses références à la poésie régionale. Il apprécie les poésies extra-européennes d'allure populaire en raison de leur parler et de leur forme spontanée et « plus pure », qui selon lui doivent servir de modèle pour une expression plus contemporaine, plus condensée, plus ramassée. On peut constater ici que l'intention de fonder un art mondial s'inscrit, chez Goll, dans l'ambition romantique d'une poésie universelle ; remarquons toutefois que cette ambition ne demeure pas figée dans une pure abstraction : elle s'incarne en des formes et des expressions poétiques concrètes. Goll participe sur ce point pleinement au primitivisme de l'avant-garde de son époque, qui voyait, dans la « langue des origines » pure et naïve des cultures prétendument primitives, le moyen de dépasser l'art et la civilisation décadents des cultures occidentales. Il ne lui suffit pas de vouloir réconcilier, comme l'a fait la poétique expressionniste, nature et culture (ville-technique-modernité) ; il aspire à surmonter la différence géoculturelle et le décalage temporel entre spontanéité et progrès, entre l'Europe et tout ce qui n'est pas elle. Intention qui révèle à nouveau un trait propre à la pensée romantique, même si demeure imprécise la manière dont est vécue la « nature » à l'âge de la vie moderne. En conclusion de son manifeste surréaliste, Goll affirme ceci : « Notre surréalisme retrouve la nature, ce sentiment originel de l'humanité, et cherche – au moyen d'un matériau artistique entièrement nouveau – à construire. » Ce « sentiment originel » posé comme l'équivalent de la nature exige un « langage nouveau, primitif », qui ne soit pas le produit d'un sentiment rétrospectif et mimétique,

mais qui ne saurait naître que d'un processus constructiviste appliqué à la langue et à l'image et correspond en même temps à « la vitesse puissante de la vie, lancée par le chemin de fer express, par le téléphone, par l'aéroplane. » Sur le modèle de l'art romantique de « la stimulation du sentiment » et de son imagerie procédant par bonds, la poétique moderniste de Goll se donne pour objectif de parvenir, par le caractère constructiviste des moyens langagiers, d'exprimer, ou du moins de simuler, un prétendu « sentiment originel ».

Ce n'est pas seulement dans sa poésie et dans la poétique qui l'accompagne que Goll met en évidence les exigences posées à l'individu par la civilisation technique. Les difficultés spirituelles s'expriment aussi dans ses romans, qu'il fait paraître vers la fin des années vingt et qui constituent entre eux une suite sans lien organique précis. Dans leur caractère hybride par la forme comme par le style, ils traitent moins de personnages et de résolutions de conflits narratifs que de visions du monde et de questions de critique culturelle. Ils mêlent à la narration des dialogues et des réflexions, et peuvent ainsi être lus comme des réponses à l'épuisement des programmes de renouvellement modernes et postromantiques qu'ont propagés Goll et les avant-gardes. La confrontation avec le romantisme se poursuit dans ces romans selon la perspective centrale de l'internationalisme, même si elle adopte superficiellement les apparences d'une confrontation critique avec la civilisation américano-européenne de « l'Occident ». L'Europe de l'après-guerre est abordée sous le signe de la ruine, non seulement sur le plan littéral (pour ce qui est des champs de bataille et des destructions), mais également au plan figuré : « Soudain, après des années de désespoir, un ultime accès de romantisme s'empare de l'humanité, une sorte d'état onirique, narcotique obligé en vue de l'énergique intervention chirurgicale effectuée par le système américain. » le narrateur définit cette fonction narcotique de la conception romantique du monde face aux profonds changements de la société européenne, que les romans de Goll situent principalement dans les

métropoles de Paris et de Berlin. Dans *Berlin Sodome*, le Berlin de l'après-guerre est une cité de la décadence et de la mort, où la tradition culturelle allemande a sa part de responsabilité : « Les fleurs bleues produisent en leurs cœurs des gaz toxiques ». Odemar, le protagoniste, a un compagnon d'études qui se nomme Wilhelm Wander et avec lequel il parcourt, au début, le paysage romantique du Rhin aux environs de Bonn ; Goll interprète leur enthousiasme pour la poésie et la pensée romantique comme une protestation contre le capitalisme et la guerre qui se profile. Il personnifie ainsi la religion romantique de la nature en la présentant comme une fuite naïve hors de la société. Au cours du roman, les deux personnages se révèlent incapables de comprendre la crise de l'Europe actuelle et l'impuissance de l'esprit face aux conditions modernes de l'existence, ce qui les condamne à jouer une succession de rôles frustrants, sans effets et contradictoires ; rôles qui se trouvent, vers la fin du roman – qui parodie ainsi le roman de formation de l'époque classique –, qualifiés ainsi : « étudiant naïf, mystique moyenâgeux, guerrier convaincu, révolutionnaire enragé, spéculateur en temps d'inflation, romantique en quête de fleur bleue, escroc pilier de salle de jeux, amant passionné. »

Ces figures et ces images d'existences sans logis caractérisent également la forme et le contenu des poésies de Goll des années trente et quarante, en particulier le cycle *Jean Sans Terre* (1936-39). Dans nombre de ces poèmes, le moi se tient à grande distance de la réalité sociale. La symbolique des saisons qui, dans le recueil des chansons populaires artistiques de 1912, offrait encore un semblant de cadre, apparaît désormais sous forme de souvenir. Ainsi le poème *Jean Sans Terre face au printemps de la mort* utilise-t-il des vers et des strophes courtes comportant des images littéraires audacieuses issues du domaine de la nature, en vue de déconstruire la symbolique de la trajectoire d'une vie et l'idée d'évolution sur laquelle repose cette dernière. *Jean Sans Terre hante le boulevard* traite à nouveau la question de la temporalité de la grande ville, qui se présente d'abord dans les images négatives de l'ombre, du

labyrinthe, de la nuit, de la solitude et de la mort, avant de mettre en scène les perceptions de la nature sous le signe du souvenir sensoriel et poétique : « De l'ultime zone/ Un tout petit vent/ Né dans un nid à d'autres/ Soufflé allègrement// Et voici l'aurore/ Renaissant des eaux/ Qui se remémore/ La voix des oiseaux. » Ce souvenir postromantique d'une nature faisant retour dans la modernité possède son équivalent dans la poétique du rêve. Goll élève sa figure de *Jean Sans Terre* à la dignité de « citoyen du rêve », dont le « bleu palais » peut se faire le théâtre d'une métamorphose libératrice : « Et je me libère/ Et je deviens Jean/ Tout à fait Sans Terre/ Ange du Dedans. » le lyrisme tardif de Goll ne cesse de rapprocher l'individu de la nature ; cependant la nostalgie d'une union avec celle-ci est enfoui dans l'espace intérieur de ce sujet, sur la scène de l'imagination subjective, où le moi joue le rôle ambigu de citoyen du rêve. Ce faisant, elle nous fait mesurer en même temps la portée de la confrontation de Goll avec les formes, les motifs et les conceptions intellectuelles du romantisme ; ceux-ci ont laissé leurs traces dans chacune des phases créatrices de ce « dernier des romantiques », elles exercent une fonction active dans l'évolution progressive de sa poésie et de sa poétique. Dans chacune de ces phases, ces traces nous orientent pour pouvoir répondre à sa question fondamentale : comment, et par quels moyens, la poésie peut-elle, dans notre monde technique de plus en plus globalisé, se faire l'expression d'un moi désaliéné ?

Puissances du rêve

Paul Klee et les surréalistes français

Par Georges BLOESS

Tenter de rapprocher Paul Klee des surréalistes français ? L'entreprise n'est pas le moindre des paradoxes. L'Histoire lui assigne d'abord une place à part, à la marge de l'Expressionnisme, avant de l'assimiler au Bauhaus, où Kandinsky l'avait invité à le rejoindre dès le début des années vingt. Pour cet artiste drapé depuis toujours dans une orgueilleuse solitude (sa présence parmi les membres du Cavalier Bleu n'ayant pas valeur d'engagement), il s'agit cette fois d'un tournant majeur : il lui échoit cette fois une mission d'enseignement. Enseigner, c'est faire partager son expérience créatrice personnelle, mais aussi s'inscrire dans un cadre précis, dans un programme visant à diffuser en Allemagne les principes du Constructivisme – ce courant qui secoue jusqu'en ses fondements l'art européen et qui constitue, pour l'exercice de la peinture, un péril extrême. Il a pour mot d'ordre : à bas la peinture de chevalet ! Elle passe, selon ce mouvement, pour un art décoratif, survivance d'une culture moribonde. Les peintres n'ont-ils pas, depuis des siècles, flatté l'individualisme, brisant ainsi la cohésion d'une société, conduisant indirectement à la défaite d'une grande nation ? Après la débâcle allemande de novembre 1918, les artistes de ce pays ont dû faire amende honorable ; chacun a publié sa « confession »¹⁹³. Le Bauhaus est issu de ce vaste élan de remise en

193. Cf. Georges Bloess, Bruno Taut : "l'architecture allemande entre faute et rachat", in : Urbi IV, 1984.

cause et de contrition ; en un mélange passablement confus de religiosité et de confiance aveugle en la technique, il affiche l'ambition de « construire la cathédrale de l'avenir ». Sa mission n'est-elle pas déjà inscrite dans son seul nom ? Il est « la Maison du Bâtir ». Aussi bien les disciplines qu'il accueille en ses murs doivent-elles – qu'elles soient artisanales ou artistiques – obéir au seul objectif de se rendre utiles à la société. Même si à Weimar, ville de son étape initiale, l'architecture n'y fait pas l'objet d'un enseignement spécifique, elle constitue la raison d'être ultime de cet institut d'État.

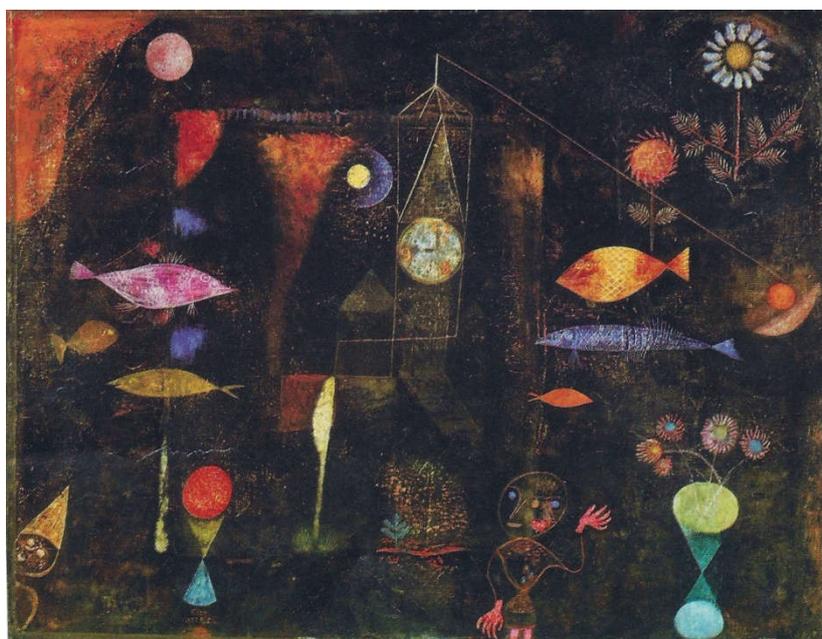
Voici donc Paul Klee, entouré parmi d'autres, d'artistes de la stature de Kandinsky ou de Johannes Itten, et enseignant à ses élèves les formes fondamentales, leur relation aux couleurs primaires ; ou encore à étudier quelques rudiments de physique, tels que poids, équilibre de forces, etc. ; et à consigner tout cela dans d'abondants cahiers¹⁹⁴, notamment intitulés *Voies de l'étude de la Nature*. Soumission aux lois scientifiques, à l'ordre ! Quoi de plus contraire à l'esprit qui souffle à Paris¹⁹⁵ ? Son itinéraire le situe aux antipodes du surréalisme.

Pourtant, aussi surprenant que cela puisse paraître : Klee fait l'objet de commentaires dès 1925, et des plus élogieux, au sein du groupe surréaliste ; René Crevel, Antonin Artaud lui consacrent des articles enthousiastes ; dans les années qui suivent, son nom figurera avec constance sur le registre que tient André Breton en vue de rédiger son livre *Le Surréalisme et la Peinture*, et au-delà, jusqu'à *L'Art Magique* – c'est-à-dire, longtemps après sa disparition,

194. Citons, parmi ses nombreux écrits pédagogiques et théoriques : *Contributions à la science des formes créatrices* (1923), *La pensée créatrice* (édit. Posthume 1971), *Esquisses pédagogiques* (1925), *Tentatives exactes dans le domaine de l'art* (1928).

195. Imprévisibles sont cependant les voies de l'Histoire, qui ignore les frontières entre les arts. Ainsi, Ré Soupault (1901-1996), née Erna Niemeyer en Prusse orientale, protégée de Kurt Schwitters et de Viking Eggeling, épouse temporaire de Hans Richter, devient élève de Kandinsky au Bauhaus de Weimar. Elle quitte l'Allemagne après le déménagement de l'Institut à Dessau, s'installe à Paris où elle devient créatrice de mode, journaliste, photographe. Elle rencontre Philippe Soupault au début des années trente et se lie définitivement avec lui. Rappelons que par ailleurs, un intérêt réciproque a existé entre le

survenue en 1940. Contradiction ? Malentendu ? Ou ambiguïté habilement entretenue par ce peintre aux mille visages ? Tentons, afin d'éclaircir ce paradoxe, de prêter notre attention à une œuvre réalisée à la charnière des années 1924-25. Ces années sont-elles critiques pour Klee ? Quoi qu'il en soit, la toile en question porte le titre de *Fischzauber* (Magie de poissons) et annonce d'emblée des intentions très peu réalistes ; par son format (77x89), elle confirme la préférence de leur auteur pour les travaux de dimensions moyennes, ce qui lui permet de combiner facilement matériaux et supports (ici, une fibre végétale sur carton) et d'associer huile et aquarelle.



Fischzauber 2, 1925 - Philadelphia Museum of Art,
<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/fish-magic-1925>

Magie de poissons: dans sa simplicité, ce titre adresse un signe aux jeunes poètes surréalistes, en même temps qu'un défi lancé à une époque qui se remet péniblement de ses blessures et de ses déchirures ; époque brutale, cynique,

Constructivisme et le mouvement Dada : Van Doesburg a invité Tzara, Arp et Ernst à un congrès à Weimar en 1922 (Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, édit. J.J.Pauvert 1965, p.369).

dominée par de froids calculs et très peu disposée à rêver, encore moins à s'émerveiller. Près d'un siècle plus tard, et en un climat général hélas assez semblable à celui qui régnait dans les années vingt, l'œuvre de Klee mérite-t-elle davantage qu'un regard esthétique ? C'est la question qui se pose à nous, en fin de compte, tant cette *Magie de poissons* à son tour selon moi, nous *regarde*.

UN ESPACE DU RÊVE

Nul doute que le peintre prend ici des libertés avec les recommandations du Bauhaus. On y préconise la peinture murale, la perception instantanée et globale ? *Magie de poissons* impose au contraire une extrême complexité, se refuse à toute lecture immédiate. On croit d'abord voir se détacher, sur un fond uniformément noir, une foule de créatures aquatiques, de poissons et de végétaux. Mais très vite nous sommes détrompés : parmi ces plantes et ces floraisons, certaines ne peuvent prospérer sous l'eau ; quant à certaines formes circulaires, qu'approuveraient les instances dirigeantes du Bauhaus, elles font davantage penser à des ballons, voire à des planètes ou à des astres. L'une d'entre elles surtout, nous déconcerte : elle se trouve à l'intersection des diagonales reliant entre eux les autres cercles ; Klee en a fait un cadran d'horloge. Les aiguilles y sont nettement visibles, sans qu'on puisse toutefois préciser l'heure qu'elles indiquent. Sommes-nous proches de minuit ? Cette option aurait notre préférence, à condition que ce soit bien la grande aiguille dont la pointe touche le chiffre 9. Ceci donnerait de surcroît tout son sens au petit cercle jaune situé non loin de cette horloge ; un arc, figurant un halo bleu lumineux, le cerne. Ainsi, ce que l'œil perçoit d'abord comme un fond noir uniforme comporte des nuances. Et, s'accoutumant, il y découvre d'insondables profondeurs dans lesquelles circulent des myriades de lumières ; René Crevel avait bien raison – car à n'en pas douter, même si dans les pages qu'il consacre à Klee, *Fischzauber* n'est pas nommément cité, c'est bien cette

œuvre-là qu'il avait sous les yeux – de les identifier comme des « voies lactées »¹⁹⁶. Le spectacle que nous contemplons serait donc bien celui d'une nuit étoilée ; or depuis les premières années de son *Journal*, commencé au sortir de l'adolescence, Paul Klee a maintes fois célébré la nuit, cette amie, protectrice et inspiratrice de son art. Ici encore elle déploie toute sa féerie. Elle rehausse les riches couleurs des poissons, comme si ces derniers rayonnaient d'une lumière qui leur était propre. Mais au sein de quel élément se déplacent-ils ? Le peintre nous aurait-il introduit subtilement dans un univers parfaitement homogène, où le haut et le bas, le règne aérien et le règne aquatique tendraient à s'unifier, à se confondre ? Ces montées et descentes faisaient l'enchantement de René Crevel, les poissons se transformant en oiseaux, par un miracle d'apesanteur. Un « incendie de poissons volants »¹⁹⁷ résume la vision du poète. Le fascinait pareillement l'allusion brève, mais décidée, à l'obsolescence d'une conception chronologique du temps. Car l'horloge qui s'affiche au centre de *Magie de poissons* ne flotte pas dans le vide : elle est logée dans un clocher, quand bien même les contours de celui-ci ne seraient tracés qu'avec la plus grande finesse et rendus presque imperceptibles.

Et si notre regard consent à examiner ce clocher de plus près encore, il distinguera à l'arrière-plan, dans les triangles et les carrés quasi fantomatiques, d'autres toitures et architectures. Tout une ville, quelque Atlantide mythique enfouie dans ces profondeurs ? Un temps historique vécu ici à rebours – préfiguration de *l'Angelus Novus* cher à Walter Benjamin – et noyé dans l'infini de la durée cosmique : quel défi lancé à la modernité, dont le Bauhaus se prétend l'avant-garde ! À son époque qui se prosterne devant les prouesses de la technique et voue un culte à un hypothétique progrès linéaire, Klee propose au regard cet abîme éclairé d'une lumière irréaliste. Un conte pour enfants, cette

196. René Crevel, *Paul Klee*, Paris, réédit. Fata Morgana 2011, p.25. Crevel écrira un nouveau texte sur Klee pour l'exposition de Berlin à la galerie Flechtheim, en mars 1928.

197. *Ibid.*

Magie ? Nous en sommes loin. Là aussi, la fascination peut s'accompagner de quelque crainte, le merveilleux dissimuler un frisson d'épouvante, le Beau n'étant, comme Rilke nous en a avertis, « que le commencement de l'Effrayant ». Ou encore n'être qu'un bref soulagement après un effroi surmonté.

Ce monde nous prive de tout repère, de toute limite. Il nous offre la magie du Néant. Qu'est-ce que le temps humain, ce temps dérisoire (dont semblent se moquer les deux gnomes placés dans les marges du tableau) si on le confronte à ces mouvements que l'on peut, selon le point de vue adopté, considérer comme infimes – ce que permet le format restreint du tableau – ou immenses ? Il en va de même de la croissance de quelques fleurs, plantées sur un socle en forme de sablier. Ailleurs ce sont des floraisons aux pétales épanouis – René Crevel ne voyant « partout que des éclosions surprises »¹⁹⁸ –, évoquant une girouette animée par le vent (une toile réalisée en 1923 dans une gamme de rouges figure en effet une girouette¹⁹⁹ ; par un jeu de mots, Klee l'intitule *Rot-ation*). Mais cette animation de surface prend une ampleur insoupçonnée si l'on remarque le long fil partant de la pointe du clocher et imprimant un mouvement de balancier à une petite nacelle fixée à son extrémité : le toit en forme de cône suggère un carrousel ; selon un mouvement pendulaire, la nacelle ne se déplacerait pas simplement de droite à gauche, mais décrirait une course circulaire ; le tableau nous invite ainsi à imaginer sa tridimensionnalité.

Comment nommer ce mouvement qui abolit les catégories de l'espace et du temps, qui en un seul geste englobe l'immense et le minuscule, transformant aux yeux du poète médusé « des grouillants poissons » en « bouquets d'astres »²⁰⁰ ? Si le surréalisme consiste à vouloir changer le monde

198. *Ibid.*

199. Il peut être intéressant de noter que cette œuvre succède au recueil poétique *La Rose des vents*, de Philippe Soupault, paru en 1922.

200. René Crevel, *O.C.*, p.30.

par la force du rêve, il a trouvé en Paul Klee un allié sûr. « L'œuvre de Klee est un musée complet du rêve »²⁰¹, constate René Crevel.

Simple lieu de conservation, ou lieu de rétention d'une force ? Cette force serait-elle capable de changer la vie, comme l'espèrent les surréalistes, ou ne contenterait-elle de se faire la métaphore d'un changement ? Peu de temps avant sa nomination au Bauhaus, le peintre expose sa philosophie dans sa *Confession Créatrice* : « L'art se comporte envers la Nature à la façon d'un symbole. » Cependant le terme de « Gleichnis » dont il use peut tout aussi bien désigner une parabole. Si l'on s'en tient à la signification de ce dernier terme en langage mathématique, jamais une parabole n'exercera la moindre influence sur la ligne qu'elle voisine. Peut-il en aller autrement dans le domaine de la raison artistique ou de la vie elle-même ? Une faille pourrait se creuser ici entre Klee et les surréalistes ; l'examen de cette faille nous permettra de préciser leurs positions respectives et d'évaluer la portée de cette puissance des rêves.

QUI RÊVE ? RÊVE PERSONNEL, RÊVE IMPERSONNEL, RÊVE COSMIQUE

Si *Magie de poissons* représente l'espace du rêve, est-il pour autant le récit d'un rêve authentique ? Ne risquons-nous pas de confondre ici rêve et rêverie ? Nous savons par exemple que Paul Klee avait installé un aquarium dans son appartement au Bauhaus, et qu'il s'attardait volontiers à contempler le spectacle des poissons qui y évoluaient. Parfois il partageait ses impressions avec quelques élèves qu'il invitait chez lui. Sans doute cette paisible activité favorisait-elle une disposition au rêve : dans sa perfection, *Magie de poissons* évoque le rêve idéal, ou l'idéal du rêve – ce « parfait musée du rêve » qui fascine le poète surréaliste. Ce n'est cependant pas ce terme-là que le peintre met en avant : c'est celui de « magie ». Klee demeure spectateur, introduisant une légère distance, écartant le saisissement ou l'emprise (que l'on songe, par

201. *Ibid.*, p.24.

contraste, à cet « *Umgriff* », à cet « encerclement » qu'il peindra au milieu des années trente, se sachant en proie à une maladie inexorable !). Cette emprise que sut mettre en scène un Wilhelm Füssli, dans son *Cauchemar*, est une soudaine intrusion, une effraction ; quant à Paul Klee, il n'ignore rien de la violence des visions oniriques auxquelles ses contemporains ont accoutumé leur public : que ce soit la précision chirurgicale de Max Klinger gravant la destruction de l'univers bourgeois par l'irruption soudaine d'un événement tragique, ou la distorsion hideuse, monstrueuse, de la réalité ordinaire chez son ami Alfred Kubin, ou encore l'angoissante présence, sous la surface des eaux, d'un monstre marin à peine endormi sur les toiles de dimensions monumentales de Franz von Stuck, dont il a été, pendant une courte période, l'élève à Munich. De toute cette veine onirique extrêmement féconde et dont le public semble avide, jusqu'à ce que le cauchemar devienne réalité en 1914, Klee est amplement nourri.

Une constante : depuis Füssli jusqu'à Kubin, le rêve apparaît symbolisé par un espace clos, de préférence la chambre, la demeure bourgeoise, ou encore la caverne soudain pénétrée par une substance étrangère. Le psychisme est un espace intime, propriété strictement privée où se joue un drame. « Je rêve », c'est à cette association laconique sujet-verbe que la langue française le résume. Une évidence ? Cette formulation connaît des variantes ; ainsi en allemand, la passivité du rêveur peut être soulignée par une tournure intransitive. Celle-ci est couramment pratiquée par les poètes romantiques : « mir träumte... » soupire Heinrich Heine, exprimant ainsi qu'un rêve « lui est venu ». Une formulation impersonnelle sur le modèle de « Il pleut », « il neige » est toutefois exclue, tant il semble aller de soi que le rêve est une aventure essentiellement individuelle.

L'originalité de Klee consiste en l'invention (ou la réinvention ?) d'un rêve extérieur, indépendant de toute psyché humaine : « Die Araberstadt. Materie

und Traum zu gleicher Zeit »²⁰², note-t-il dans son *Journal* en avril 1914, après une déambulation nocturne dans Tunis. Pareilles remarques ne sont pas rares chez lui, qui suggèrent un rêve « objectif » dont il ne serait que le simple témoin.

Cette invention n'est pas venue d'une intuition soudaine. Il lui a fallu mûrir. Klee a dû passer par ses propres rêves avant de se faire spectateur de lui-même et de porter sur sa personne une attention égale à celle qu'il accorde à son aquarium : aussi intense, quoique dépourvue de fascination. Se serait-il pris d'intérêt pour la psychologie, cette discipline en plein essor à la fin du 19^e siècle ? Or son *Journal* n'en fait guère mention, et il y a tout lieu de croire que, dans son examen de soi-même, il s'exprime en autodidacte. Une adolescence troublée, dont les crises peuvent en partie s'expliquer par des modèles parentaux aussi pesants que contradictoires (qu'on se souvienne des caricatures du père qu'il réalise, parvenu à l'âge adulte !), semble la source principale de sa tendance à s'observer. Le volumineux *Journal*, dont les premières lignes remontent à 1896, est d'abord le récit de ses conflits intimes, de ses frustrations, de ses tentatives maladroites d'entrer en contact avec autrui, de ses premières déceptions amoureuses. Il perçoit lucidement le risque d'un effondrement, se ressaisit par un impératif : « Falle nicht, Ich ! » (« Ne tombe pas, Moi ! »²⁰³) – opportun dédoublement, où la voix intérieure autoritaire redresse un psychisme parti à la dérive. Est-ce l'amorce de la distance qui progressivement, prendra chez lui le dessus ? Vers le tournant du siècle, sa préoccupation principale consistera à résoudre la question du choix de son mode d'expression artistique : le violon ? Le dessin ? La poésie ? Débat tout aussi déchirant que le précédent, tension non moins violente. Qu'on en juge :

202. 7 avril 1914, *Tagebuch*, p. 340.

203. *Tagebuch*, Stuttgart 1988, édit. Gert Hatje (*Journal*), années de jeunesse, loc. à retrouver.
Tous les extraits de textes de Klee cités ici sont traduits de ma main.

*La musique est pour moi comme une amante perdue. Renommée
En tant que peintre ? Écrivain, poète moderne ? Mauvaise blague.
Ainsi je suis sans profession et je me traîne.²⁰⁴*

On mesure les souffrances de cet état de désœuvrement. Cependant sa personne est désormais hors de danger, le conflit s'étant déplacé, ayant changé de territoire. Ce « moi » se révèle en cours de construction, et peut se définir avec la distance de l'humour :

*Mon moi est, par exemple,
Un très dramatique ensemble.²⁰⁵*

Une identité morcelée, écartelée entre des pulsions contraires ? S'il en est ainsi au tournant de l'âge adulte, lentement se dégage l'image d'un moi multiplié, riche de virtualités, et même de voix plurielles qu'il reste à Paul Klee d'harmoniser entre elles. Le rêve devient, au sein de cet orchestre, un instrument, ou mieux, sa caisse de résonance ; il prend place dans un véritable programme, comme s'en explique l'auteur du *Journal* dans une note de juillet 1925 – c'est-à-dire chronologiquement très voisine de *Magie de poissons* – à propos d'un essai d'écriture poétique :

*Les vers destinés à ces rimes étaient trop pensés, trop rimés et pas assez
Révés, bien qu'ils fussent nés à la faveur d'une heure claire de la nuit.*

Un rêve dont Klee pourrait se nourrir et qui enrichirait sa palette, ou l'effectif de son orchestre intime ? C'est bien ainsi qu'il donne forme, peu à peu, à son projet esthétique. Demeure ce socle fondamental et invariable : la création est d'abord l'affaire d'une maturation subjective ; elle ne saurait renoncer à l'expression individuelle. Tandis que, de tous côtés, les avant-gardes exigent l'exclusion de la psychologie, le bannissement du sujet créateur

204. O.C., p.33.

205. 1905, O. C., p.59.

et vont jusqu'à célébrer la disparition du moindre vestige d'intervention manuelle – ceci est un leitmotiv des abstractions de toutes obédiences, y compris jusqu'à Dada –, Paul Klee reste parmi les très rares à demeurer fidèle au « moi » comme origine de l'œuvre. Il ne manque pas, en période de crise, de chercher refuge dans ce qu'il appelle sa « cellule », sa source la plus intime. Ce n'est donc nullement un hasard si les surréalistes français se reconnaissent en lui : il est le seul fil qui puisse les relier à la génération précédente.

Même si le mode d'élaboration des *Champs Magnétiques* diffère largement de la méthode d'écriture de Klee, ce texte inaugural du mouvement surréaliste se fonde pareillement, dans sa composition à deux voix, sur l'hypothèse d'un moi créateur pluriel. De même en ce qui concerne, quelques années plus tard, la production des cadavres exquis : ces improvisations à plusieurs ne sont pas sans rappeler, dans leur principe, les « improvisations psychiques » auxquelles s'est livré Paul Klee autour des années 1908-1912. Ils ne s'éloignent de lui qu'au moment où ils décident de se faire mutuellement le récit de leurs rêves au cours de leurs longues soirées communes ; où l'idée d'un rêve collectif, d'une production collective procédant du mécanisme de l'Inconscient, prend les proportions d'une théorie et devient un acte militant. Partager l'Inconscient, puisque « le surréalisme est à la portée de tous les inconscients » ! Le changement radical de la vie n'est-il pas dès lors à notre portée, si « le Surréalisme est le communisme du génie » ? La volonté de faire œuvre collective s'entend comme véritable pratique révolutionnaire, en tant qu'elle cesse de séparer les ordres du conscient et de l'inconscient, de la Raison et de l'Imagination. Plus clairement encore : elle cesse d'opposer le domaine de l'action et celui du plaisir. Que fera la postérité de ce rêve visionnaire ? D'autres, on le sait, s'aventureront plus tard sur la voie tracée par les surréalistes : ce seront Otto Mühl et certaines communautés anarchistes allemandes et autrichiennes, où sera érigé en dogme le compte-rendu des

rêves ; avec Günther Brus et les Actionnistes viennois, la recherche d'un corps collectif créateur constituera l'objectif principal de nombreuses performances.

Autant de dérives autoritaires où le rêve devient un impératif, et son éventuel tarissement, un objet de suspicion. Là où la transparence se proclame comme un devoir, où l'individu se trouve arraisonné et sommé de soumettre à la collectivité ses secrets intimes, le pas est franchi vers un régime de terreur. On retrouve ici l'obsession des avant-gardes : celle de traquer le moindre signe de singularité, d'éradiquer jusqu'à la notion même d'individu. De telles extrémités sont à l'évidence très éloignées des pratiques surréalistes, tout autant que de celle de Klee. Et pourtant : n'est-il pas fragile, l'équilibre entre l'acceptation d'une règle commune et la liberté inconditionnelle, fût-ce au risque de rester incompris ? L'itinéraire de Klee, ne remportant pendant longtemps que de maigres succès, essayant bien des refus avant d'être reconnu et ne se voyant qu'assez tardivement apprécié et finalement chargé d'une mission d'enseignant, en fait foi.

Comment éviter ce double écueil : celui du parcours solitaire et vain, celui de l'adhésion à l'esprit du temps et du dogmatisme des avant-gardes ? Il faut pour cela une vertu, qui rapproche, là encore, Klee des surréalistes : celle de l'humour. Elle se manifeste, dans *Magie de poissons*, par maints détails. Dans la cohabitation d'éléments hétéroclites, ainsi que dans la présence, sur les bords inférieurs du tableau, de figures comiques : que nous veulent ces gnomes ricanants, l'un étant coiffé d'un bonnet pointu, l'autre louchant et doté d'un troisième œil sur son front ? Que veulent-ils, si ce n'est introduire une distance, un intervalle suffisant, un jeu entre nous et la « magie » d'une scène de rêve ?

Restons cependant sur nos gardes. Certes les surréalistes puisent, dans leur pratique ludique et leur recours au rêve, à la même source que Paul Klee. Entre eux et lui est venue prendre place une science de l'Inconscient centrée sur le « sujet » et qui modifie notablement leur approche de ce nouveau

continent. De la lecture des premiers textes de Freud, ils tirent la conviction d'un inconscient personnel, pulsionnel, d'un individu victime des frustrations de ses désirs refoulés. La vie en société, la culture, lui infligent une somme de privations. L'inconscient, selon l'inventeur de la psychanalyse, n'est pas un fait premier, il n'est qu'un résultat. Il se manifeste à l'improviste dans nos paroles et nos actes manqués, dans les soudaines levées de nos inhibitions. De ce trésor s'échappant par les brèches, les surréalistes s'emparent et mettent à bas une civilisation fondée sur un mensonge.

Bien différente est la manière dont Klee aborde l'Inconscient. Il ne le découvre pas comme un continent vierge et, quoiqu'attentif à son « moi » depuis l'adolescence, il ne tarde pas à s'accommoder de ses fluctuations. C'est l'accélération de cette évolution qui nous frappe, à la lecture de son *Journal* du tournant du siècle. Ce sont d'abord spasmes et « confusions » :

*Beaucoup de paradoxes. Nietzsche rôde dans les parages. Célébration
Du moi et des pulsions. Désir sexuel sans bornes.²⁰⁶*

*Mais bientôt il renonce à s'identifier à l'amas confus de ses désirs charnels pour
chercher ailleurs la substance de sa personne. Chemin faisant, il en vient à
considérer comme un genre mineur, car sans profondeur, l'art du portrait :*

*Sur l'art du portrait. Plus d'un ne saura reconnaître la vérité de mon reflet (...).
Je ne suis pas là pour refléter la superficie (ça, la plaque photographique sait le
faire), mais je me dois de pénétrer à l'intérieur. Je me reflète jusqu'en mon cœur.
J'inscris des paroles sur mon front et sur les commissures de mes lèvres.²⁰⁷*

*Et c'est dans un élan d'enthousiasme qu'il surmonte la vanité des désirs
humains :*

*Pourquoi les hommes s'enfuient-ils à toutes jambes comme des vagues
que chasse la tempête ? (...) C'est le vent de leurs désirs qui souffle dans
leurs voiles. Mais que sont donc vains leurs désirs ! (...) Je suis un
navigateur au-dessus d'eux. Mon bateau est solide et me mènera à mon but (...)
vers la plus belle des îles (...) je dois atteindre cette île (...). Je l'ai atteinte
cette île, j'ai vaincu la houle, sans la réduire au silence.*

206 *Tagebuch*, O.C., p.33/34.

207 *Ibid.*, p.60.

Ce « moi » dompteur des passions – que l'on opposera volontiers à celui d'Aragon, qui jubile, « nain à la voilure en lambeaux »²⁰⁸ dans *Le Paysan de Paris* –, résolu à ne pas les ignorer, mais au contraire à leur faire face, l'artiste naissant va progressivement le fortifier, l'ériger en théorie. Le plus souvent, il en confie l'expression à ses œuvres et ne s'en ouvre qu'assez rarement à ses proches, sauf si l'exigent des circonstances exceptionnelles. Ainsi, lorsque son ami Franz Marc combat sur le front des Vosges et que Maria, sa femme, craint pour sa vie, Klee s'entretient avec elle lors d'une permission. La conversation porte, à un moment donné, sur le « moi ». Tandis que Franz Marc s'était, selon Klee, égaré dans la pure théorie, il se fait quant à lui l'avocat du « moi », distinguant un moi « égotiste » d'un moi « divin »²⁰⁹. Ces considérations furent-elles de nature à consoler Maria Marc, lui furent-elles de la moindre utilité ? Il est permis d'en douter. Leur étrangeté ne s'éclaire qu'à la lumière de ses réflexions (qui précèdent de peu cette conversation) consignées dans son *Journal* :

*1915. Le cœur qui battait pour ce monde est en moi comme frappé à mort. Comme si je n'étais plus rattaché à « ces » choses que par des souvenirs (...). L'être de type cristallin naîtra-t-il en moi ? Mozart trouva refuge (sans méconnaître son enfer !) dans la face joyeuse. Celui qui ne conçoit pas cela jusqu'au bout pourrait le confondre avec le type cristallin.*²¹⁰

Il poursuit cette démonstration écrite à des fins toutes personnelles :

*On quitte la région de l'ici-bas et l'on construit dans l'autre région, dans l'au-delà, une région pouvant être tout entière affirmation. Abstraction. Un romantisme sans fièvre.*²¹¹

208. Cité par M. Rifaterre, *La métaphore filée dans le Surréalisme*, in : *La production du texte*, Paris, édit. du Seuil 1979.

209. *Tagebuch*, p.370.

210. *Ibid.*, p.365.

211. *Ibid.*, p.366.

Ce « moi cristallin » qu'il revendique et qu'il va jusqu'à prétendre « immortel » (« est-il donc possible que je meure, Moi-Cristal ? ») engendrera par conséquent des « œuvres cristallines, contre lesquelles la lave du pathos ne pourra rien ». Quelle est donc la marque principale de ce « moi cristal » ? C'est de tenir, « destinée considérable, la balance entre l'Ici et l'Au-delà, la balance à la frontière entre le hier-aujourd'hui. »²¹²

On ferait fausse route en supposant que Paul Klee aurait, comme nombre de ses contemporains, fait siennes les spéculations des théosophes et des anthroposophes si répandues en son temps (et géographiquement si proches du domicile de son enfance, si l'on songe au Goetheanum de Rudolf Steiner). Klee n'éprouve que dédain pour ces théories. En revanche c'est en Novalis, en ce père du romantisme, qu'il pourrait se reconnaître (même si le sien propre se veut « kühl », sans fièvre) et en la foi, chez ce dernier, en un corps « übersinnlich », c'est-à-dire « au-delà du corps sensoriel ».

Dérive mystique, diront certains. Soit. Mais le cas de Klee n'est pas isolé. Écoutons plutôt Antonin Artaud, en qui il semble avoir trouvé son fils spirituel et qui prend de bonne heure congé des passions humaines, de tout engagement politique et surtout de « cette révolution qui croit déjà connaître l'homme et le fait prisonnier de ses plus grossières nécessités ». Il poursuit : « L'art engagé se prostitue dans la plus vile propagande. » En 1925 déjà, année où se révèle à lui l'œuvre de Klee, il se montre autrement plus intransigeant dans sa quête spirituelle. Après avoir affirmé que « L'Esprit est un principe essentiellement irréductible et qui ne peut trouver à se fixer ni dans la vie, ni au-delà », il livre sa conception personnelle de la « révolution surréaliste » :

L'idée d'une révolution surréaliste vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée. Elle ne peut être conçue qu'en fonction de son pouvoir

212. *Ibid.*, p.368. Le gnome aux trois yeux figurant à la marge inférieure de *Fischzauber* est placé à la lisière de plusieurs mondes, celle du conscient et de l'Inconscient, de l'ici-bas et de l'au-delà, du présent et du passé.

*de désagrégation de la vie. Elle vise à créer un mysticisme d'un nouveau genre et elle exige une désaffection absolue de ce qu'on a coutume d'appeler la vie.*²¹³

De ce « moi-cristal », quels seraient donc les attributs ? Ceux de réunir densité, dureté et transparence. Sa cavité réceptive lui confère, si l'on suit encore Novalis, une qualité de résonance. « Qu'est-ce qu'un corps ? Un espace rendu consonant ». Certainement Klee n'aspire-t-il pas à autre chose qu'à réaliser en lui-même cet espace de consonance, à se mettre, selon la formule de Rilke, à l'unisson avec « l'espace intérieur du monde ».

L'Inconscient dont il se veut l'interprète et qu'il partage avec les romantiques allemands de l'aube du 19^e siècle a certes peu en commun avec celui des surréalistes (à l'exception de Max Ernst qui en a également recueilli l'héritage). Cet Inconscient-là est ancestral, voire primordial ; il est la face cachée d'une Nature. Seul peut se déclarer artiste celui qui y accède. Comment y parvient-on ? Ce serait folie de penser que cela puisse procéder d'un acte prométhéen. Aussi les années de maturation de Klee en tant que peintre sont-elles marquées de tentatives, d'explorations patientes, d'espairs et de déceptions. Le *Journal* en garde les traces, en des descriptions mi-réalistes, mi-visionnaires d'un être solitaire et en attente, n'ayant pour compagne que la nuit et comme signe d'une existence humaine, que le son lointain d'un piano :

*À présent, nuit profonde, non pas pour moi, mais pour les autres (...).
Moi je ne puis trouver le sommeil. Il reste encore, ça et là, des braises
et des flammes. Cherchant un peu de fraîcheur près de la fenêtre, je vois
qu'au-dehors tout est éteint ; Au loin seulement, une petite fenêtre
reste encore allumée. Sans doute un autre est-il assis là-bas ? Il faut bien
que quelque part je ne sois pas entièrement seul ? Et voici que parviennent
jusqu'à moi les sons d'un vieux piano, le gémissement de l'autre blessé.*²¹⁴

213. Antonin Artaud, *Bureau de recherches surréalistes*, 1925. Cité in : *La révolution surréaliste*, Paris, édit. du Centre Pompidou 2002, p. 396.

214. *Tagebuch*, juillet 1908.

Il se tient sur le seuil de cet au-delà. La Nuit – cette nuit vénérée des romantiques, qu’André Breton célébrera à son tour, bien plus tard – constitue bien le milieu propice, le creuset d’une œuvre nouvelle, par l’effacement des sens extérieurs qu’elle suppose. Par elle Klee peut participer à la Totalité. L’art des couleurs, dont le Jour s’obstine à lui refuser le secret, lui est donné par leur disparition même. Leur richesse lui est restituée dans cette obscurité, synonyme de fusion, d’apesanteur, de communion avec l’intérieur du monde. L’Inconscient où baigne Klee dans son vécu de la nuit tunisienne est, comme l’a perçu de manière pénétrante Antonin Artaud, un Inconscient cosmique. C’est par lui qu’il peut se déclarer enfin « peintre ». La métamorphose est soudaine. C’est d’abord, au 12 avril,

Une soirée indescriptible. Pour compléter le tout, la pleine lune se lève
 (...). Je sais le chemin qui, depuis mon échec, me conduit jusqu’à la Nature.
 (...) Je n’en suis aucunement déprimé. Il n’y a pas à se hâter. Cette soirée reste
 gravée en moi pour toujours. Plus d’un pâle lever de la lune du Nord
 m’exhortera, encore et toujours, comme étant mon reflet adouci. Il sera
 ma fiancée, mon autre moi. Une incitation à me trouver. Quant à moi, je suis
 le lever de la lune du Sud.²¹⁵

Mais, dès la nuit du 17 :

Un soir d’une coloration aussi douce que précise (...). À présent je cesse
 le travail. Tout me pénètre si profondément et avec tant de douceur, je le sens et deviens si sûr de moi, sans m’appliquer. La couleur me possède,
 je n’ai pas besoin de vouloir la saisir. Elle me possède pour toujours, je le sais.

215. *Tagebuch*, 12 avril 1914, p.344.

C'est cela le sens de cette heure de bonheur : la couleur et moi
sommes un.
Je suis peintre.²¹⁶

Cette nuit de fusion mystique favorise-t-elle une activité passive, ou quelque passivité active ? Question rhétorique et vaine : accueillir, n'est-ce pas déjà commencer à produire ? Recueillir le donné, se mettre en chemin vers l'œuvre, comme en un rêve éveillé ? C'est dans un état voisin de celui de Klee que Jean Arp ou Max Ernst peuvent glaner sur une plage des fragments d'épaves, des algues séchées, des galets abandonnés par la marée, ou encore des pierres sur lesquelles se sont imprimés des coquillages fossiles. Et que dire d'un paysage d'Yves Tanguy, où l'on croit contempler une plage après que les eaux se soient retirées ? Rencontre des inconscients : celui de la nature, celui des humains, réunis par le hasard du rêve. Si les surréalistes divergent d'avec Klee concernant *l'origine* de l'Inconscient, ils le rejoignent sans équivoque quant à l'accueil de ses *productions*. Comment considérer les *contenus* de leurs rêves : s'agit-il de simples objets, de symboles ? Ne serait-il pas plus juste d'y reconnaître des *forces* ?

L'OCÉAN DU RÊVE ET SA NUIT FÉCONDE

L'UNIVERS DU RÊVE : DES CONTENUS AU CONTENANT

Objets et symbole se réduisent-ils à une matière relevant d'une analyse ? Une méthode d'approche répandue consiste à aborder une peinture, voire un texte surréaliste, comme un catalogue à inventorier. On dresse la liste de ses objets ou de ses vocables, puis l'on tente, suivant la fréquence des détails, d'en constituer la cohérence. Avons-nous toutefois, face à de telles œuvres, à des objets, à des mots. À l'évidence ils ne correspondent pas à ceux dont nous usons couramment. Même chez un Magritte, qui se plaît à les reproduire minutieusement, mots et objets sont là précisément pour contredire leur

216. *Ibid.*, p.350.

usage, pour souligner leur inadéquation à ce que nous appelons le « réel ». Ils ne valent que par leur présence incongrue et leur association boiteuse avec d'autres éléments. Issus de rêves, ils renvoient leurs destinataires à de nouvelles visions.

Seraient-ils plutôt des symboles ? De Klee jusqu'à André Breton en passant par Dali, le chemin de la création foisonne de titres incluant ce terme ; il n'y a pas jusqu'à certains objets qui ne soient, chez Breton, « à fonctionnement symbolique ». Vocabulaire certes suggestif, qui renvoie cependant à des significations préexistantes – même si ces dernières présentent l'avantage d'être complexes et d'interroger des sédiments mythologiques. L'analyse procède ici à la manière de l'archéologie : elle sonde, isole des objets, les dégage de leur environnement ; son ambition est de dévoiler. Les voiles recouvrant si souvent les visages sur les tableaux de Magritte demanderaient-ils qu'on les dévoile ? Assurément non. Aussi, ramenant l'inconnu au connu, le travail de l'analyste est-il nécessairement réducteur. En outre il brise ce qui aspirait à l'unité. Pour désigner cette opération, la langue allemande use d'un terme évocateur : « zergliedern », c'est-à-dire démembrer, désarticuler. Ainsi l'analyse fait-elle le trajet inverse de celui de la mise en œuvre.

C'est qu'entre ces deux activités règne un malentendu de principe : un poème ou un tableau ne consistent pas en un assemblage de signes ou de composants inertes. Davantage même que des gestes ou des traces de gestes, ce sont des fragments d'êtres. Dans le cas précis qui nous occupe, il s'agit d'êtres hybrides dont la nature consiste à voyager entre deux mondes.

Ces formes demandent à être observées dans leur vérité vitale. Avant même de se constituer en organismes, elles sont déjà tension et désir. Matisse, pourtant peu suspect de tentations surréalistes, formule cela sans détour : « Il faut toujours suivre le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou

mourir. »²¹⁷ Serait-ce qu'elle épouse le désir inexprimable du corps ? Aucun doute sur ce point pour André Masson :

*Je dessine. Cette ligne n'enfermera pas, ne cernerà pas le vide.
Trace prolongée du sillage d'un corps, de sa respiration, ce sera un signe
choisi entre mille, mais qui les supposera tous.*²¹⁸

Qu'il soit permis cependant de lui supposer une vie indépendante, la main suivant son « mouvement propre », ainsi que le suggère André Breton – après avoir étudié, semble-t-il, quelques dessins automatiques de Masson :

*La main du peintre s'allie véritablement avec lui (...) elle n'est plus celle qui calque les formes des objets, mais bien celle qui, éprise de son mouvement propre et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'esprit montre que ces formes sont appelées à se réincorporer (...) sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, file une substance infiniment précieuse.*²¹⁹

En irait-il autrement chez Klee ? En aucune manière : relisons plutôt sa *Confession*, où il prête à la ligne « l'expression, le dynamisme et la psyché ». Certes le mot « désir » survient plus rarement sous sa plume. Chaque parcelle de ses œuvres en regorge pourtant. Les tensions qui traversent les formes, chaque trait aspirant à se faire signe, chiffre ou lettre, chaque ligne à se transformer en portée musicale, chaque couleur à rechercher son équivalent sonore, l'attestent pleinement. « Sonorité intérieure » inhérente à la couleur, selon le vœu de Kandinsky ? Mais ce qui, chez l'auteur de *Du Spirituel dans l'Art*, s'affirme en correspondances déterminées de manière doctrinaire tend à figer ce qui relève d'un libre processus. Celui-ci se déploie au contraire à l'infini, annonçant les trouvailles les plus audacieuses des surréalistes. Notons cependant au passage, qu'à l'instant où le poète prononce cette équivalence

217. Cité par Jean-Luc Nancy, in : *Le plaisir au dessin*, Paris, édit. Galilée 2009.

218. *Le plaisir de peindre*, cité par JL Nancy, O.C.

219. *Genèse et perspectives artistiques du Surréalisme*, *ibid.*

emblématique de la pensée surréaliste : « la terre est bleue comme une orange », il a déjà été précédé par Marcel Proust, qui dans *Un amour de Swann*, évoque, presque négligemment, « la teinte orangée d'une syllabe »²²⁰. Et si, chez Paul Klee, nous croyons contempler des poissons en tous points conformes à leur réalité biologique, une attention plus soutenue ne tarde pas à nous détromper. Première licence artistique : leurs contours sont formés de deux lignes courbes se croisant au niveau de la nageoire caudale. Seconde licence : chez certains d'entre eux, leurs yeux sont tous deux placés sur la même face du corps ; ce qui ne contredit certes pas encore la vérité biologique, puisque tel est bien le cas parmi certaines espèces. L'anomalie ne commence véritablement que lorsque ces deux yeux, tracés d'une seule ligne continue, prennent la forme d'une spirale redoublée. Klee a-t-il, par un discret signe d'humour, voulu évoquer l'ouïe creusée dans le caisson d'un violon ? On retrouve cette forme sur plus d'une œuvre de Klee, notamment sur *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa S.* (*Le tissu vocal de la cantatrice de chambre Rosa S.*), où ces rencontres entre plusieurs ordres de perception et de lecture atteignent des proportions inédites.

Jeux et renvois qui constituent un défi lancé aux catégories de l'espace et du temps. Sans doute après Richard Wagner (« Ici le temps devient espace », entendons-nous dans *Parsifal*), mais sûrement en parfaite ignorance de Freud, Klee démontre par l'exemple que l'Inconscient se moque du temps et de toute notion de distance spatiale : ce dernier ne connaît que la permanence, la présence instantanée de toutes choses.

ESPACE DU RÊVE, MATRICE DE L'ŒUVRE

On comprend par là que l'espace ne saurait se réduire à une entité neutre, à un sol uniforme. Soumis au rythme d'un temps lui-même ordonné, il est, à

220. À propos de Madame de Guermantes : « une image (...) qui n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme celles qui se laissaient imbiber de la teinte orangée

l'image de notre vie psychique, soumis à des tensions ; il peut, comme dans *Ad Marginem*, chasser vers ses bords les créatures qui le peuplent et donner le sentiment de se soulever, de se bomber en son centre, sans doute sous l'effet de la chaleur produite par l'astre rouge qui l'occupe. Il peut, au contraire, s'affirmer comme le maître d'une durée apaisée dans *Tapis du souvenir*. Mais dans tous les cas il est énergie, tantôt retenue, tantôt active ou démesurée.



Volkatuch Rosa S, 1922

On comprend aussi le soin mis par Klee à la préparation de ce que par facilité nous nommons le « support » ou, au mieux, le « fond ». Le « Grund » allemand exprime plus exactement la pensée du peintre : il s'agit d'un « terreau », d'un matériau vivant, d'une substance nourricière ; les formes, Klee les y dispose comme un jardinier ses jeunes pousses. Ce fond constitué, pour

d'une syllabe." Paris, réédit. Gallimard-folio, p.288.

Le tissu vocal de la cantatrice Rosa S, d'un socle de plâtre sur lequel est appliqué une colle destinée à fixer une couche de gaze – toutes opérations exigeant une période de stabilisation avant qu'intervienne la pose des couleurs –, ce fond est ici particulièrement riche de significations. « Vokaltuch » appelle en effet « Schweisstuch », ce suaire ayant enveloppé le Christ et conservant, selon la tradition chrétienne, les traces de son martyr (n'écartons cependant pas une allusion possible au voile de Véronique). Le drap, chez Klee, retient les sons issus de la gorge de la cantatrice, et de sa présence humaine, les seules initiales de son nom. N'omettons pas de remarquer la polysémie de ce nom : « Silber » désigne l'argent, couleur fortement présente sur ce tableau ; de même qu'elle évoque la texture de la voix, cette « Silberstimme » apte à fasciner l'oreille de tout amateur de musique.

Chacune des réalisations de Paul Klee organise une circulation et une germination de formes et de signes en tous sens. La création est chez lui genèse, gestation toujours recommencée. Celle-ci n'est elle-même possible que grâce à une énergie première, terrestre ou océanique, qui supporte ses créatures ; la même énergie qui, dans les *Champs Magnétiques*, et encore dans certaines descriptions du vieux Paris où Aragon semble perdre haleine, fait jaillir les images à travers les flots d'un inépuisable discours. Puisque, selon l'auteur du *Paysan de Paris*, « le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image (...) et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation, de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image nous fait revisiter l'Univers. »²²¹ Mais il est surtout à l'écoute de l'énergie qui supporte, ou plutôt donne naissance à ces images, à la sonorité profonde qui les parcourt.

Qu'il se réduise à un ruisseau d'agrément des Buttes Chaumont ou embrasse l'immensité, ce flux ou cet océan porte un nom. Plongé dans sa contemplation des paysages d'Yves Tanguy, où il croit reconnaître des plages

découvertes à perte de vue par la marée, tandis qu'aucun horizon ne laisse deviner la présence d'un ciel, André Breton ne peut s'empêcher d'évoquer un passage de *Faust* :

*Les Mères ! on retrouve l'effroi de Faust, on est saisi comme lui (...) au seul bruit de ces syllabes qui échappent au temps et au lieu (...). Les Mères : elles ne te verront pas, car elles ne voient que les êtres qui ne sont pas nés.*²²²

Effroi justifié par la contrainte de tourner le regard vers cet au-delà, ce foyer obscur de la création, de « retrouver le chemin qui mène aux Mères, à la plus profonde des profondeurs. »²²³ Il s'apparente au chemin que, dans ses moments de détresse, Klee ne manquait pas d'emprunter pour se réfugier en sa « cellule », en un abri originaire, métaphore d'une mère imaginaire. L'éloge d'André Breton s'adresse cette fois à Tanguy, « le premier à avoir pénétré visuellement dans le royaume des Mères (...). Des Mères, c'est-à-dire des matrices et des moules »²²⁴, qui selon lui jonchent l'immense plage dont l'eau s'est retirée. Mais nous savons que, longtemps avant Breton, ses jeunes compagnons avaient eu la révélation de ce fond matriciel par l'œuvre de Paul Klee.

Cependant, si Tanguy s'abîme dans la contemplation de cet Inconscient fécond, Klee possède le fil d'Ariane qui lui permet de revenir à la lumière. Qui lui permet de « voyager » – sa *Confession Créatrice* n'est-elle pas un « petit voyage au pays de meilleure connaissance » ? –, de « flotter » dans l'entre-deux mondes. Précisons : cette lumière n'est pas celle du jour, mais celle de l'astre nocturne qui éclaire de sa douceur l'univers magique des poissons. C'est la lune qui féconde les semailles, veille sur ces embryons d'avenir et métamorphose ce qui pourrait n'être qu'un « marécage » (c'est ainsi que le

221. *Le Paysan de Paris*, Paris 1928, réédit. Folio Gallimard 2005, p.82 sq.

222. *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris 1928, réédit. Gallimard Folio Essais, 1965, p.231.

223. *Ibid.*, p.232.

peintre qualifie sa personne psychologique, afin de l'opposer au « moi cristallin » auquel il aspire) en la rencontre inespérée de l'obscur et du lumineux.

N'est-ce pas finalement sur ce terrain que Klee et les surréalistes peuvent célébrer leur rencontre ? N'ont-ils pas poursuivi, certes par des voies différentes – l'un, par son retrait hors de l'Histoire, les autres, dans la dialectique âpre et périlleuse de l'affrontement de l'individu avec sa société –, l'étincelle d'un moment d'éblouissement ? Pas moins que Klee, André Breton ne cessait pas d'être en quête de « l'univers cristallin », de cet instant de métamorphose où l'eau devient aérienne, où les poissons deviennent oiseaux : « les bancs de poissons les haies des mésanges »²²⁵ ; tout comme *Magie de poissons* possède également son antithèse, ou son complément, avec son *Jardin d'Oiseaux* réalisé dans la même année. L'un et l'autre sont à l'affût d'une attraction des contraires, pour que convergent les choses vers leur fin dernière, celle d'une universelle transparence. Qu'advienne, en nous-mêmes comme en l'eau-mère, la lumière – cette Eau-Mère que célèbre encore Julien Gracq : « ce plasma poétique dont la pulsion irrigue le poème (...), le diamant mallarméen cédant la place à la perle des mers »²²⁶.

Il est certes plus difficile que jamais à atteindre, ce moment de lumière, à l'heure où Breton rédige *Arvane 17*, après qu'une barbarie d'une ampleur inconnue se soit emparée des humains, embrasant l'univers entier, réduisant en poussière les utopies d'un monde meilleur. Et pourtant ! Breton ne renonce pas à penser à « une résurrection possible en ces temps de tourmente »²²⁷, à vouloir fonder un mythe nouveau, à une magie adaptée à notre temps, à s'émerveiller encore de l'éclat qui fait miroiter sous le mot de « magie », celui

224. *Ibid.*

225. *Sur la route de San Romano*, in : *Signe Ascendant*, Paris, réédit. Gallimard-poésie, p. 122.

226. In : *Spectre du Poisson Soluble*.

227. Paris, édit. JJ. Pauvert 1965, p.92.

d'« image ». Il reste ce chercheur au bord du fleuve, scrutant le passage de quelque pépite, ce concentré de souvenirs et d'avenir, puisque « “dans ces perles se nacent tant d'aventures passées”²²⁸ aux yeux de celui qui, “né des embrassements fortuits des mondes délayés”²²⁹, possède le pouvoir de les reconnaître.

Paris, octobre 2019

228. *Les Champs Magnétiques*, Paris, rééd. Poésie-Gallimard 1968, p.45.

229. *Ibid.*

Unica Zürn : extension du champ de la poésie

par Nicole GABRIEL

Unica Zürn (1916-1970) est une artiste allemande, connue surtout pour avoir été la compagne, le modèle et la partenaire de jeu du surréaliste franco-allemand Hans Bellmer à partir de 1953 jusqu'à sa mort tragique en 1970²³⁰. Grâce aux mouvements féministe et antipsychiatrique, son œuvre et sa vie ont été mises en lumière à titre posthume. Dès son âge le plus tendre, elle a écrit, puis a toujours publié sans interruption dans des journaux, y compris dans la période nazie. De l'écriture, elle a fait son gagne-pain après son divorce en 1949²³¹. Unica Zürn a été redécouverte en France, grâce à Ruth Henry qui a traduit deux de ses textes en français²³² et permis l'édition allemande de *Sombre Printemps*²³³, ainsi qu'à Robert Valançay qui avait traduit le texte majeur de Hans Bellmer *La Poupée*, publié par la revue *Minotaure* en 1936. Elle est l'auteure de *L'Homme-Jasmin* publié par Gallimard en 1971, un livre qui fut remarqué dans le milieu culturel et artistique lors de sa sortie. On sait sans doute moins qu'elle a fait partie entre 1949 et 1953 du groupe berlinois *Die*

230. Elle meurt le 19 octobre 1970 en se défenestrant du dernier étage de l'appartement que le galeriste de Hans Bellmer, André-François Petit, avait trouvé pour le couple en 1964 et qui était situé 4 rue de la Plaine à Paris.

231. De 1949 à 1953, elle publie régulièrement de courts récits dans différents journaux.

232. Ruth Henry a traduit, avec Robert Valançay *Sombre printemps* (Belfond, 1971) et *L'Homme-Jasmin* Gallimard 1971).

233. *Dunkler Frühling* paraît au Merlin Verlag, à Hambourg, en 1969. Cet éditeur a par ailleurs publié Céline ainsi que Jean Genet.

Badewanne. Ce groupe était une forme de bohème, avec des tendances surréalistes.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Unica Zürn a pratiqué l'écriture avant de décider de faire de sa vie un roman – plus qu'artiste, elle a souhaité être reconnue comme écrivaine. Son père, militaire de carrière et grand voyageur, est devenu écrivain, auteur d'un seul titre, certes. Sa mère également. Naturellement, il s'agit d'une littérature populaire. Un de ses récits, qui ne fut du reste pas publié à l'époque, *Katrin*²³⁴, évoque cette figure de père vivant avec sa fille et témoigne de la volonté de la jeune fille de prendre la plume, avec une discipline que, d'après elle, son père n'observait pas suffisamment. Dans ce cadre, son goût pour l'écriture trouva à s'exprimer très tôt et elle commença à s'exprimer dans des publications destinées à la jeunesse, un lectorat choyé par le régime nazi. Son style s'apparente à celui d'auteurs pour adolescents et de Erich Kästner l'auteur d'*Émile et les détectives*, best-seller du début des années trente. On peut considérer qu'elle est de la génération d'Astrid Lindgren, créatrice du personnage de Pippi Langstrump, plus connu sous le nom de Fifi.

Pour assurer son quotidien, elle obtient un emploi régulier par l'UFA, dans le département des films publicitaires. Il ne s'agit pas d'un simple gagne-pain. Voici comment elle décrit cette activité dans un article de 1950 où elle se dit fascinée par le fait que cette petite forme cinématographique exige autant de travail et puisse faire appel à autant de techniques et de genres cinématographiques²³⁵. Elle insiste sur le travail minutieux que représente l'écriture d'un scénario, sa dramaturgie et la réalisation elle-même : ce petit travail extrêmement fatigant peut durer des semaines. Cette minutie, on la retrouvera plus tard dans ses anagrammes. Mis à part la durée d'un film

234. Texte publié pour la première fois dans l'édition complète : Katrin. *Die Geschichte einer kleinen Schriftstellerin*, in : *Gesamtausgabe, Brinkmann und Bose*, Berlin, 1991, tome 3.

publicitaire qui s'est réduite de nos jours, ne se comptant plus en minutes, mais en secondes, toutes les règles qu'elle énonce sont appliquées, notamment sur la pointe, le mot d'esprit, la surprise, l'inattendu, l'étonnant (*die Pointe, der Witz, die Überraschung, das Unerwartete, das Verblüffende*). Elle semble sous le charme des films d'animation qui comme par magie, donnent vie aux objets : « De façon déconcertante, comme mus par des mains de fantôme, les objets traversent le champ, les portes et les armoires s'ouvrent toutes seules... ». Il faut dire que les plus grands cinéastes d'avant-garde ont réalisé des films publicitaires, notamment Guido Seeber, Julius Pinschewer (*Kipho* 1925) et Walter Ruttmann, le pionnier du film abstrait, qui réalisa avec ce dernier, l'année suivante, le film *Der Aufstieg* pour une manifestation à Düsseldorf commanditée par le ministère de la Santé de la République de Weimar²³⁶. De même que l'activité de Ruttmann est passée du film abstrait au film publicitaire puis, à partir de 1933, de la réclame à la propagande nazie, il y a des chances que le travail de Zürn ait suivi cette même trajectoire, le zèle et la responsabilité en moins²³⁷. Elle cesse de travailler en 1942, date de son mariage avec le commerçant Laupenmühlen. Elle a deux enfants, Katrin et Christoph, qui ne lui sont pas confiés après son divorce.²³⁸

DIE BADEWANNE

Unica Zürn a affirmé son nouveau statut en abandonnant le nom de son mari pour reprendre son patronyme de naissance, ce qui est inhabituel en

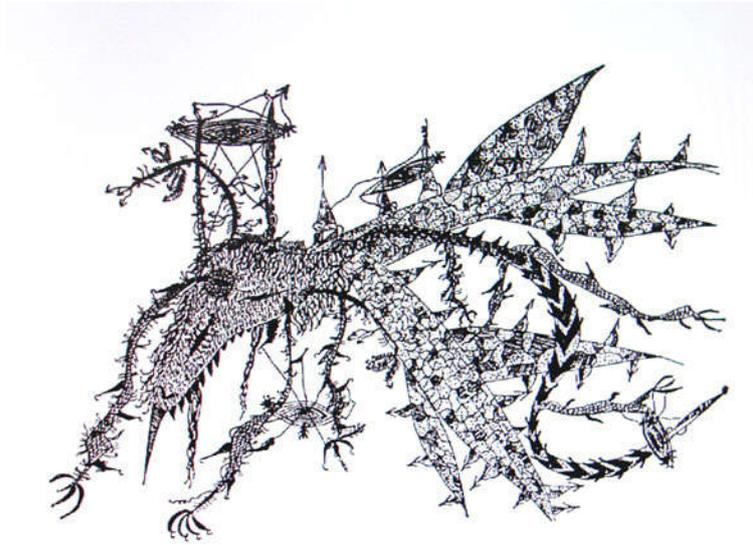
235. « Die kleinste Form des Films », in *Gesamtausgabe*, tome 2, pp. 367-371

236. On observe déjà cette préoccupation hygiéniste, prophylactique et réparatrice, suite aux lésions et mutilations de la Grande guerre, dans le film *Der Weg zur Kraft und Schönheit* (1925) de Nicholas Kaufmann et Wilhem Prager produit sous Weimar.

237. L'apolitisme d'U.Z. n'est pas du même registre que celui de Michaux qui a toujours refusé de dépendre d'une idéologie et encore moins de l'engagement anti-nazi de Bellmer. Cette période a probablement eu des effets sur sa maladie.

238. C'est un fait rarissime en Allemagne. Elle semble avoir passé un accord avec son ex-mari qui lui a versé un dédommagement.

Allemagne après un divorce, en adoptant comme prénom usuel celui, on ne peut plus singulier, d'Unica (dans un premier temps avec un k) et en travaillant

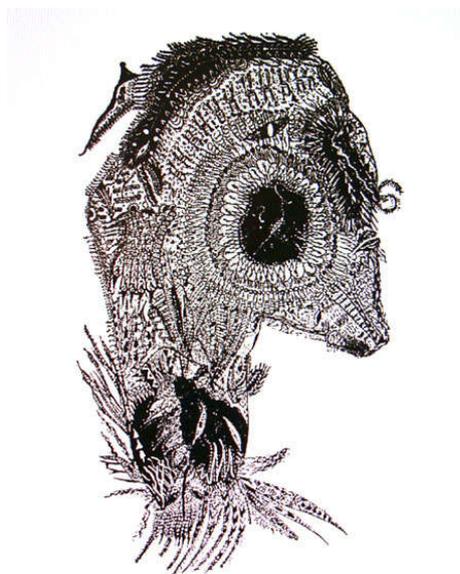


Dessin d'Unica Zürn publié dans « Approche d'Unica Zürn »,
Le Nouveau Commerce, 1981

pour subvenir à ses besoins, cessant par là même d'être femme au foyer. Dès lors sa profession d'écrivaine est officialisée par l'inscription sur son passeport. Elle fait sien le conseil de Flaubert à Mademoiselle de Chantepie : « Voyagez, quittez tout, imitez les oiseaux »²³⁹. Libérée des liens du mariage et de ceux de la maternité, elle intègre si l'on peut dire la marge, autrement dit une bohème berlinoise représentée à l'époque notamment par un groupe de 22 artistes (dont certains sont devenus célèbres par la suite comme le musicien Hans-Werner Henze, ou le prosateur Wolf-Dietrich Schnurre, le traducteur

239. Ce conseil de Flaubert devient consigne chez Breton lorsqu'il écrit : « Lâchez tout », « Partez sur les routes », in *Littérature* n° 2, 1^{er} avril 1922. L'injonction « Semez vos enfants au coin d'un bois » qui fait penser au *Petit Poucet* de Perrault, serait à rapprocher de la décision de Rousseau de laisser ses enfants à l'assistance publique. On retrouvera l'idée dans la réplique cruelle en monologue vers la fin du film *L'Âge d'or* : « Quelle joie, quelle joie d'avoir assassiné nos enfants ! »

Johannes Hübner, ou le maître de ballet du groupe, le danseur Michael Piel), constitué autour du cabaret *Die Badewanne* situé à Charlottenburg.

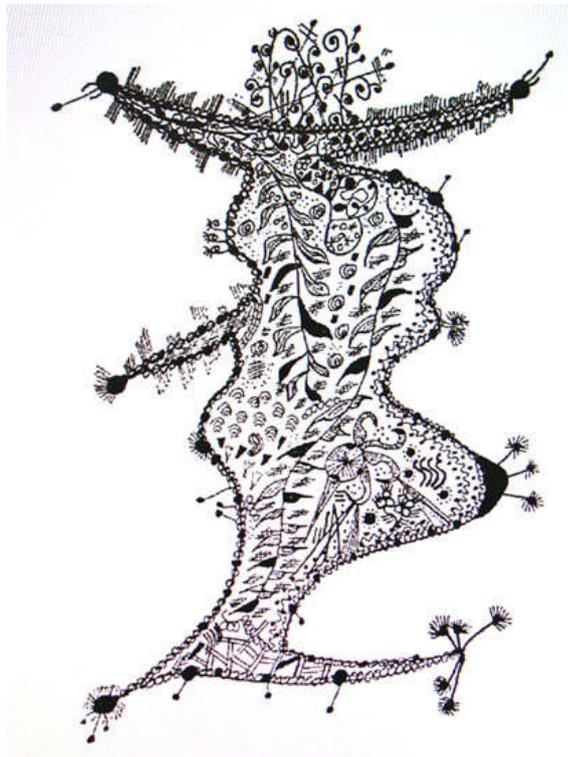


Dessin d'Unica Zürn publié dans « Approche d'Unica Zürn »,
Le Nouveau Commerce, 1981

Il s'agissait d'un collectif de peintres, musiciens, danseurs antinazis, certains d'entre eux étant de retour d'exil, voulant renouer avec l'art d'avant-garde dans tous les domaines (peinture, littérature, musique et danse) notamment en organisant des soirées dans le style de dada au Cabaret Voltaire et des spectacles et actions de type surréaliste. Très proche pendant un moment d'un des chefs de file du mouvement, Alexander Camaro, elle n'alla pas jusqu'à se produire elle-même sur scène, comme les danseurs expressionnistes formés par la prêtresse de la danse moderne Mary Wigman. Parmi les lectures ou mises en scène de textes, d'après les programmes publiés par Elisabeth

Lenk²⁴⁰, on note les noms de Kafka, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Cocteau, Saint John Perse et Aimé Césaire, Breton, Éluard et Aragon, Guillevic et Michaux, traduits par les interprètes eux-mêmes.²⁴¹ L'auteure de l'ouvrage consacre une notice d'une page et demie à Unica Zürn qu'elle illustre avec une photo d'elle prise au cabaret sur fond de marionnettes indonésiennes.

DÉBUTS DANS L'ART



Dessin d'Unica Zürn publié dans « Approche d'Unica Zürn »,
Le Nouveau Commerce, 1981

240. Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*, Berlin, Hentrich, 1991.

241.. Surtout par Johannes Hübner. Par exemple, « La Source », poème d'Apollinaire extrait de *La Grande France* (1902), *Le Corset mystère* (1919) d'André Breton, extrait de *Mont de Piété, Rêve* (1937) de Paul Éluard, *Totentanz* (1916) de Hugo Ball, attribué à Tzara.

Unica Zürn a commencé à être exposée individuellement en 1954, soit un an après sa rencontre avec Hans Bellmer, par le galeriste berlinois de ce dernier, Rudolf Springer. Après avoir suivi Bellmer à Paris, elle a participé à l'exposition collective du groupe surréaliste, *Éros*, en 1959, à la galerie Daniel Cordier, l'ancien résistant versé dans la chose artistique. On peut considérer qu'autant, sinon plus, que ses écrits cathartiques qu'elle qualifiait avec lucidité de « récits d'une maladie mentale » – *Souvenirs de Maison Blanche, La Maison des maladies, Sombre printemps* et son texte majeur, *L'Homme-Jasmin* – ses anagrammes, dessins, gouaches et gravures relèvent de la démarche surréaliste. À peine installée en France, rue Mouffetard, qui était à l'époque la « zone »²⁴² en plein centre de Paris, elle change complètement de style littéraire, elle brise la phrase, le mot et l'agencement de lettres, pour produire des poèmes à base d'anagrammes, comme l'avait fait Duchamp avec ses contrepèteries ésotériques, comme le pratiquait Bellmer dans ses textes et, d'une autre façon, depuis 1934, avec les dislocations et remontages du corps de la poupée.²⁴³

Ce travail anagrammatique qui s'apparente à la Kabbale donne sens à la poésie phonétique Dada et coïncide avec les exercices lettristes qui fleurissent à la même époque – l'ésotérisme en plus. Ces jeux sur le langage s'étendent à ceux sur le corps, lorsque elle décide de se dégager de la littérature populaire et enfantine par laquelle elle avait amorcé sa carrière. Cette expérimentation sans objet prédéfini fait d'elle une artiste à part entière, et pas seulement la

242. Le mot zone est pris au sens naturaliste où l'entendaient aussi bien Guillaume Apollinaire que le documentariste Georges Lacombe, l'auteur, en 1929, du court métrage éponyme. À ce propos, Alain Chevrier évoque « l'innommable taudis » d'une pièce au deuxième étage du 86 rue Mouffetard, quartier du vieux Paris qui avait son charme, « bruissait de vie et offrait à ses riverains une profusion de cafés accueillants », in *Unica Zürn, Hans Bellmer, Lettres au docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 2003, p. 111.

243. Dans son étude freudienne de la production anagrammatique d'Unica Zürn, Jean-François Rabain remarque : « Le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables. » Il observe que les anagrammes sont pour Zürn « ce que *Die Puppe* fut pour

compagne ou muse d'un créateur confirmé, plus âgé qu'elle (Bellmer) qui l'utilisera, à son corps défendant (?), comme modèle ou substitut de sa poupée²⁴⁴. D'un côté, elle sauve les apparences bourgeoises, comme ce dernier, du reste ; de l'autre, elle pousse au maximum la hardiesse, la conduite à risque, la provocation – parfois à ses dépens.²⁴⁵

LE JEU DE LA POUPÉE

Hans Bellmer est, avec Dora Maar et Man Ray, un des rares artistes plasticiens connus (également) pour ses photographies. Ses clichés ont fait la couverture du n° 6 de *Minotaure* et du n° 4 du *Surréalisme, même*. L'artiste a participé dès lors à d'importantes expositions du mouvement comme l'*International Surrealist Exhibition* aux New Burlington Galleries de Londres ou celle consacrée aux objets surréalistes à la galerie parisienne de Charles Raton. Les amateurs avertis et les critiques qui ont découvert son travail photographique avant guerre, ont pu être désarçonnés par la légende empreinte de mystère accompagnant l'illustration de *Minotaure* : « La Poupée, Hans Bellmer, Variations sur le montage d'une mineure articulée ». De nos jours, les commentateurs associent automatiquement les photos de la Poupée de Bellmer, prises par lui-même, empreintes d'inquiétante étrangeté²⁴⁶ aux autoportraits exhibitionnistes, sensationnalistes et transparents, de Pierre Molinier.

Bellmer : un immense champ de permutations verbales aux variations infinies. », in *Obliques, La Femme surréaliste*, Nyons, 1977, pages 261 à 264.

244. Cf. la photo de couverture la présentant comme un corps informe, défiguré, saucissonné, utilisé pour la couverture de la revue *Le Surréalisme, même*, n° 4, Paris, 1958.

245. Cf. ses errances à Berlin qui se terminent au poste de police, telles que racontées dans *L'Homme-Jasmin*.

246. La poupée, motif romantique cher à Kleist comme à E.T.A. Hoffmann, a inspiré le cinéma expressionniste. Chez Bellmer, elle relève du collage, non plus Dada mais surréaliste : sculpture, assemblage tridimensionnel, « objet à fonctionnement symbolique », *extraplastique* pour reprendre ces expressions daliniennes. L'œuvre garde sa dimension expressionniste, sa noirceur macabre, ce en quoi elle contraste avec, par exemple, une sculpture saturée de couleurs pop comme *La Jeune fille s'évadant* (1967) de Joan Miró, récemment exposée au Grand Palais.

Rien de vraiment clair ou explicite chez Bellmer, contrairement aux mises en scène autocentrées (et retouchées) de Molinier. Ses compositions usent du gros plan, du décadrage jusqu'aux limites de l'abstraction. Nous pourrions, s'il le fallait, les rapprocher des prises de vue, jusqu'à peu demeurées clandestines, de Charles François Jeandel (1859-1942) que le Musée d'Orsay a exposées en 2013 dans le cadre de « L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst ». On retrouvera les altérations du corps de la poupée plus de vingt ans plus tard dans les simulacres S/M où Zürn se substitue, en quelque sorte, au pantin²⁴⁷. Si la manipulation du corps féminin et les détails fixés sur pellicule de celui de Zürn ont l'apparence du « bondage mystérieux avant la lettre » qu'étaient les cyanotypes de Charles Jeandel, la démarche de l'artiste surréaliste dépasse la finalité du loisir domestique clandestin, celle de la photo polissonne. Pleinement assumée, elle reste subversive de nos jours²⁴⁸.

ANAGRAMMES

Les éditions Brinkmann und Bose ont publié un recueil d'anagrammes écrites entre 1953 et 1964²⁴⁹. Bellmer a encouragé Unica Zürn à se livrer à cette activité, selon lui poétique, qui relève de l'agilité mentale et de l'art de la prosodie. Les premières sont datées de 1953-1954 et se présentent comme des poèmes de diverses longueurs et différents vers. Certaines anagrammes ont la brièveté des haïkus, d'autres sont nettement plus développées. Cette première série incita la Galerie Springer à exposer ses dessins géométriques au trait fin en vis-à-vis des poèmes anagrammatiques réunis sous le titre de *Hexentexte*,

247. La photo prise au milieu des années 60 montrant l'artiste en son atelier, le peintre-photographe et ses deux modèles, est révélatrice, ainsi que l'écrit Sylvie Rouquette : « mais je pense aussi à cette terrible photographie d'Unica, vieillie, portant la poupée dans ses bras, tandis que Hans Bellmer se tient à l'arrière-plan, comme le maître d'œuvre manipulant ses deux créatures. », in « Hans Bellmer, La Femme et la poupée » dans *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 117, Paris, 2006, pp. 17-24.

248. Il nous semble *a posteriori* étonnant que les féministes n'aient guère trouvé à redire de cette image de la femme donnée par l'artiste.

249. In *op. cit.*, tome 1.

titre qui les apparente à des formules magiques, prophétiques, incantatoires – *performatives*, diraient les linguistes.

On a qualifié ses dessins d'*automatiques*, en référence à l'écriture du même nom, pour en souligner l'aspect spontané, au fil du crayon et la facilité d'exécution, tout le contraire du travail anagrammatique, laborieux, long, mathématique. Les textes comme les dessins sont obscurs ou plus exactement polysémiques et demandent à être appréciés à voix haute comme de purs signifiants ou à être interprétés, déchiffrés. Du reste, Hans Arp les a rapprochées des formules magiques de Merseburg, en usage à l'époque médiévale et en lien étroit avec les croyances païennes les plus anciennes. Le but de l'anagramme n'est pas de proposer des néologismes mais de débusquer un mot à l'intérieur d'un autre du même calibre. Tantôt la proposition source part de formules toutes faites, de devises, de maximes, du langage quotidien, tantôt d'un vers d'Arp ou de Michaux.

D'UNE LANGUE À L'AUTRE

À partir du vers emprunté à Michaux, *Dans l'attelage d'un autre âge*, Zürn joue avec les deux langues, l'allemand, sa langue maternelle et le français dont elle ne maîtrise pas totalement la grammaire. Toujours est-il qu'elle tire profit des qualités sonores, rythmiques, musicales dans les deux cas. Le vers-thème est suivi de variations. C'est là qu'elle donne libre cours à ses trouvailles, là que le vers premier perd pied et que le sens se « dérègle », pour reprendre la formule de Rimbaud. Dans l'exemple pris, le sens n'est pas double mais démultiplié. D'une proposition, « dans l'attelage d'un autre âge », qui a du sens en allemand (*Im Gespann eines anderen Zeitalters*), Zürn nous offre deux inventions personnelles : *Augen, Tage, Tuer, das alte Land* (*yeux, jours, porte, le vieux pays*) et *Adleraugen, tausend Jahre alt* (*Yeux d'aigle, de mille ans d'âge*). Elle décline un vers d'Arp, *Und scheret ihr Rosenbärtlein ab* en un florilège de sens par elle révélé en en combinant systématiquement toutes les lettres. Zürn propose pas moins de

44 variations ou sens possibles, qu'elle a pris le temps de trouver à différentes périodes de l'année 1957 – dans le train l'amenant chez le poète, à Meudon, à Viry-Châtillon et à Ermenonville.

« *Et ils coupent leur barbiche de rose* », proposition dada, absurde, devient, par exemple, « *Brouillard notre voisin est berger ou* » ou bien « *Le corbeau fait un trou dans le nid, monsieur* ». Outre les citations de phrases communes ou de vers de poèmes, elle utilise des embrayeurs plus élémentaires comme une date écrite en toutes lettres ou une simple adresse postale. Tout devient matière à transformation, à prolifération, à permutation pour ne pas dire perturbation. Ce en quoi Zürn est à notre connaissance la première auteure d'une œuvre poétique uniquement composée d'anagrammes. Sa pratique, proche de celle des *verbiernistes* et des adeptes d'Oulipo, signe son entrée sur la scène poétique. On peut la considérer comme acte artistique, au même titre que ses dessins de créatures imaginaires et que ses textes calligraphiés dans son carnet de route « *Eisenbahnhefte* ». On voit bien que, quel que soit le mode d'expression et quelle qu'en soit sa langue, le résultat a de quoi déconcerter.

HENRI MICHAUX, *L'HOMME-JASMIN*²⁵⁰

Le livre le plus fameux d'Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin* (*Der Mann im Jasmin*), traduit en français par Ruth Henry et Robert Valançay, a paru d'abord chez Gallimard, en 1971, un an après sa mort, enrichi d'une préface d'André Pieyre de Mandiargues. Il a pour sous-titre « Impressions d'une maladie mentale » (« *Eindrücke einer Geisteskrankheit* »). Dans l'édition française, on a ajouté plusieurs textes relatifs à ses hospitalisations : *Notes concernant la dernière (?) crise*, *Les Jeux à deux*, *La Maison des maladies*.²⁵¹ Son style littéraire privilégie l'usage de la troisième personne. L'homme dans le jasmin (devrait-on dire pour rendre exactement la métaphore du titre en allemand). L'ouvrage

250. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, 1971.

251. Ces textes figurent dans l'édition française de *L'Homme-Jasmin*.

juxtapose divers genres : le conte, le récit à la Lewis Carroll, l'insert de souvenirs personnels, la description dans un style réaliste de lieux précis. Les personnages quant à eux semblent masqués, estompés, intentionnellement occultés²⁵². Hallucinations, autocitations et efforts de remémoration s'enchevêtrent. Comme si cela ne suffisait pas, l'auteure intègre plusieurs anagrammes dans le texte principal, comme Joyce intercalait des partitions musicales : moins pour illustrer un sujet particulier que pour scander la prose. D'après l'auteure²⁵³, le héros du livre est Henri Michaux, désigné par ses initiales HM.

Une partie du récit de Zürn est vraie. Sa sublimation de Michaux finit par agacer Bellmer qui, dans une de ses missives au poète, montre une certaine amertume, voire de la jalousie²⁵⁴. Le fait, aussi fantasmatique soit-il, est là. Zürn vouait également une grande admiration à Arp, apparemment pour des raisons littéraires. On ne sait ce que pensait Michaux de la triangulation sentimentale, ses propres lettres ayant été perdues, volées ou détruites. Bellmer fait appel à leur amitié et joue au conseiller artistique et au directeur de conscience de sa protégée, un rôle qu'il reprendra dans ses lettres au docteur Ferdière. Il demande plusieurs choses au poète, certaines nous semblant contradictoires : de rendre visite à Unica à Sainte-Anne ; puis de respecter sa décision de ne plus la voir ; il sollicite un texte destiné à l'exposition de sa compagne au Point cardinal. On sait que Michaux l'avait vue à l'hôpital et lui avait offert un exemplaire d'*Un certain Plume* et le fameux cahier de Canson qu'il lui avait dédié de quelques lignes l'invitant ou l'incitant à créer – cahier que Zürn refusa par la suite de confier aux émissaires

252. À ce propos, Bernard Noël a publié un ouvrage sur les dessins secrets, du Grand verre de Marcel Duchamp à la Poupée de Hans Bellmer, *L'enfer, dit-on...*, Herscher, 1983. Quant à Henri Michaux, un de ses livres à la NRF a pour titre *Épreuves, exorcismes*, Gallimard, 1945.

253. Cf. une des dernières lettres de Zürn au docteur Ferdière, d'avril 1970 où elle écrit : « le grand Malheur de ma vie – Amoureuse depuis 17 années [s] de H. Michaux « 1 certain Plume ». » *op. cit.* p.120.

254. Cf. lettre du 27 septembre 1961, *op. cit.*

envoyées par Bellmer, au prétexte qu'il n'était pas entièrement rempli. Dans une autre lettre, Bellmer s'interroge sur la propriété artistique des dessins exécutés par une malade à l'hôpital, dans le cas présent, ceux d'Unica sur ce cahier. Du fait de la paranoïa ou de la méconnaissance du droit d'auteur en France, Bellmer semblait craindre la confiscation de ces œuvres par l'institution ou les médecins. Il est vrai qu'à cette époque la collection de Sainte-Anne se développait considérablement.

PSYCHANALYSE ET SURRÉALISME

À cet intérêt de la psychiatrie pour l'art, s'ajoute celui des artistes pour la chose psychologique. Bellmer s'approprie le vocabulaire psychanalytique en usant des termes de « moi » et de « surmoi » (parfois écrits en capitales). Zürn parle d'elle à la troisième personne, comme pour se distancer de sa protagoniste – alors, que dans les faits, cela lui paraît impossible, sa personnalité restant indissociable de son personnage, l'auteure coïncidant avec son « double » dans la mesure où ce qu'elle relate a effectivement eu lieu et est décrit avec réalisme. Bellmer cherche, à travers elle, à en savoir plus sur lui-même – sa correspondance avec le Dr Ferdière l'atteste²⁵⁵. Nous n'avons malheureusement pas les lettres émanant du médecin, si tant est que celui-ci ait brisé son silence professionnel par l'écrit. Zürn, taciturne, hésite, semble-t-il, à se confier, du moins en français, préférant le geste à la parole.

Zürn a un comportement qui la déborde lors de ses crises, tandis que Bellmer est peu démonstratif, coupant net sa vie et son œuvre. Son analyse psychologique d'Unica Zürn est fine. Il parle d'elle sans jamais la dénigrer, la considérant comme une personnalité immature, évoquant son surmoi de « préadolescente dans lequel se cristallisent non seulement son image tragique

255. Dalí disait de Bellmer : « C'était un artiste remarquable, notamment parce que ses obsessions érotiques n'étaient pas feintes ou opportunistes ; elles étaient absolument sincères et Bellmer les transcrivait avec la détermination et la froideur propre au puritanisme

et douloureuse de princesse victime mais naturellement aussi les mythes des partenaires de l'impossible ». ²⁵⁶ Cette compréhension de l'être aimé a évolué, puisque, après le premier internement de Zürn à Berlin, il a pensé qu'il entraînait une part de simulation dans son comportement, l'hôpital étant un refuge (un « endroit où trouver asile », pour reprendre l'expression d'Alain Chevrier) pour elle, au sens économique comme au sens curatif. Les séjours à Sainte-Anne et dans divers autres établissements de celle-ci l'ont fait changer d'avis.

ART-THÉRAPIE

Unica Zürn s'est retrouvée hospitalisée d'office ou en placement volontaire dans plusieurs établissements psychiatriques : à Wittenau (Berlin), entre 1960 et 1961, à Sainte-Anne (Paris), entre 1961 et 1963, à Fond (La Rochelle), en 1965, à Maison Blanche (banlieue parisienne), entre 1966 et 1969 et au Château de Chailles (près de Blois), en 1970. Elle intéresse à ce titre, comme d'autres artistes à la même époque, tout un pan de la psychiatrie française qui, dès 1950, fonde la psychopathologie de l'expression à l'occasion du premier congrès international de psychiatrie à Sainte-Anne. Autour du Professeur Jean Delay, œuvrent les docteurs Robert Volmat, Jean Viart, Guy Rosolato et Gaston Ferdière. Ce dernier, dès les années 30, s'intéresse au surréalisme en général et à Bellmer en particulier. Il a, comme on sait, été le médecin d'Antonin Artaud à Rodez ²⁵⁷. Il a constitué sa propre collection d'œuvres d'art avant de contribuer à la création de celle de Sainte-Anne qu'abrite de nos jours

protestant d'Europe centrale dans laquelle il avait été élevé. » in *Dali, une histoire de la peinture*, Grimaldi Forum-Monaco/Editions Hazan, 2019, p. 159.

256. *Lettres à Michaux, op. cit.*, p. 25.

257. Nous ne nous livrerons pas ici à l'étude comparée de la production graphique de Zürn et de celle du patient le plus fameux du docteur Ferdière. Disons qu'Artaud exécutait portraits et autoportraits à la mine de plomb, d'un trait brusque, fébrile, convulsif, « expressionniste », comme l'était aussi son jeu de comédien. Zürn, avec une « ligne claire », ne cesse de digresser ou d'ornementer jusqu'à saturer une figure en dentelle. Les traits humains s'hybrident aux créatures chimériques. Sa technique s'apparente au dessin automatique. Elle mélange les procédés, intègre la couleur, l'encre, l'aquarelle, la décalcomanie et même l'huile. Il lui arrive

le musée d'art et d'histoire de l'hôpital. Ces psychiatres s'intéressent de très près à des artistes qui furent traités en HP tels que Leonora Carrington, ex-compagne de Max Ernst et auteure d'*En bas* (1973) ou Bernard Réquichot, un des poulains de Daniel Cordier qui se défenestra deux jours avant son vernissage.

On peut comprendre une certaine méfiance de la part d'un artiste qui sait le rôle du surréalisme pour la reconnaissance de l'art des marges, les expressions populaires, les tatouages, les graffitis, l'art mural, la peinture naïve, l'art brut cher à Dubuffet²⁵⁸. Et sa crainte de ce que les soixante-huitards allaient appeler « récupération » par l'institution. Il convient de préciser que les expositions d'art « psychopathologique » étaient au départ limitées aux productions de malades mentaux internés avant d'être élargies aux œuvres d'artistes professionnels hospitalisés, qu'elles aient été ou non réalisées *in situ*. La réticence de Bellmer est en partie justifiée à l'époque de l'enrichissement de la collection de Sainte-Anne. Il imagine toutes sortes de stratagèmes pour faire entrer et sortir des documents, voire simplement de les faire signer par Unica Zürn, conscient de contrevenir au règlement de l'hôpital. Ayant été victime de l'administration française et interné un an au Camp des Milles, il se méfie à juste titre de la machine bureaucratique. Il a conscience du talent poétique et graphique de sa compagne et de la fonction *auto-thérapeutique* de sa pratique artistique. Unica Zürn pense de même. Pour elle, le cahier de Michaux est source d'inspiration et promesse de guérison. Parlant d'elle comme toujours à

de mettre sur le même plan dessin et écriture. Ses personnages sont « sans tête », non sans regard.

258. « C'est dans la mesure où il aura pris conscience de sa parenté d'esprit avec les fous, les enfants, les primitifs [que le surréalisme] portera sa curiosité vers les ethnies épargnées par la civilisation, vers une tradition ésotérique dont il ne reprend pas tous les propos à son compte mais qu'il exalte à proportion inverse de son occultation par la raison triomphante », écrivent Henri Béhar et Michel Carassou dans : *Le Surréalisme*, Paris LGF, 1984 réed. 1992, p.8.

la troisième personne, elle écrit : « comme si le dessin était le salut pour elle »²⁵⁹.

CONCLUSION

La conduite à risque d'Unica Zürn la rapprocherait des héros romantiques confondant l'art et la vie comme, du reste, maints poètes surréalistes. Nous avons examiné son œuvre et tenté d'analyser ses récits, ses anagrammes et sa production graphique. Force est de constater que le personnage nous demeure difficile à déchiffrer. « Le suicide est-il une solution ? », telle était la question d'une enquête initiée par Breton en 1925 dans le numéro 2 de *La Révolution surréaliste*. Cela a été celle de Zürn, en tous les cas. Tragique jusque dans sa mort, cette figure d'un romantisme noir, à la trajectoire peu commune, est passée de l'univers des contes enfantins à celui de la poésie d'avant-garde ; d'une vie de bohème berlinoise à une « vie parisienne ».

Rien que ce parcours méritait qu'on s'y attarde. Cette errance *psycho géographique* – pour reprendre le qualificatif situationniste – l'a menée d'un pays totalitaire défait à diverses tentatives d'évasion : par le mariage, par la vie en commun, d'abord aux côtés d'un groupe d'artistes puis près d'un seul qui l'a ouverte à l'expression personnelle. Mais la légende comme l'œuvre d'Unica excèdent le statut de dernière compagne de Bellmer. *L'Homme-Jasmin*, voué à la figure d'Henri Michaux, reste son texte testamentaire.

Il nous semble que sa créativité ait trouvé à s'exercer assez paradoxalement dans le cadre contraint de l'hôpital psychiatrique. Ses jeux avec les mots et avec les lettres sous forme d'anagrammes relèvent du surréalisme. Ses dessins arachnéens constellés de visages et d'yeux exécutés dans les conditions où s'était trouvé Antonin Artaud, également. Ils n'en ont jamais le caractère

259. *Op. cit.* p. 148.

obscur et participeraient même d'une vision euphorique. Oskar Pastior, autre poète virtuose des mots et des anagrammes, un jour la rebaptisa ainsi : *Azur in nice*.

Caligarisme et surréalisme

Par Nicolas VILLODRE

*Passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*²⁶⁰.

INTRODUCTION

L'amour fou²⁶¹, thème romantique s'il en est, guide les pas et les dérives poétiques des paysans, qu'ils soient de Nantes ou de Paris, autrement dit des familiers d'André Breton au sortir de la Grande Guerre. Ce thème, qui est, parmi d'autres, aussi celui du cinéma expressionniste allemand, domine le mouvement poétique et artistique qui supplante le cubisme, le futurisme, l'abstraction et Dada. Ces jeunes adultes nés « en même temps que le cinéma²⁶² », art « par essence surréaliste », selon Ado Kyrrou, ont la nostalgie des films à épisodes du muet, loin d'être admis dans le sérail des beaux-arts. Breton et son ami Jacques Vaché sont « bon public », voient « n'importe quoi »²⁶³ et se rendent au cinéma comme au spectacle – un spectacle

260. Intertitre du film *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau.

261. Thème qui est devenu le titre du récit d'André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

262. Cf. Henri Béhar, Michel Carassou, « Le surréalisme à l'âge du cinéma », *Le Surréalisme*, Paris, LGF, 1984, rééd. 1992, pp. 447-457.

263. Noureddine Ghali, in *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995, p. 350.

participatif, festif, relevant du banquet. Aragon aime, entre autres, « les films allemands avec de magnifiques scènes romantiques. »²⁶⁴



Plaque Rue Fontaine à Paris, ©Ph. Villodre

C'est par le cinéma expressionniste allemand, par le *caligarisme* en particulier, que nous tenterons d'établir le lien entre romantisme et surréalisme. Nous nous référerons pour cela à l'archéologie d'un genre en train de se constituer définie par Rudolf Kurtz dans *Expressionismus und Film*²⁶⁵, ainsi qu'à la remarquable étude historique de Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*²⁶⁶. Pour ce qui est du surréalisme, nous évoquerons la poignée de films relevant de l'esprit de *dépaysement* et de *merveille* dont parle André Breton dans « Comme dans un bois », texte publié par Ado Kyrou dans sa revue intitulée, précisément, *L'Âge du cinéma*²⁶⁷.

264. Cf. Sa réponse à l'enquête de 1923 de René Clair sur le cinéma : « J'aime les films sans bêtise, dans lesquels on se tue et on fait l'amour. J'aime les films où les gens sont beaux, avec une peau magnifique, vous savez, qu'on peut voir de près. J'aime les Mack Sennett[t] – comédies avec des femmes en maillot, les films allemands avec de magnifiques scènes romantiques, les films de mon ami Delluc où il y a des gens qui se désirent pendant une heure, jusqu'à ce que les spectateurs fassent craquer leurs sièges. J'aime les films où il y a du sang. J'aime les films où il n'y a pas de morale, où le vice n'est pas puni, où il n'y a pas de Bretonne au pied d'un calvaire, où il n'y a pas de philosophie, ni de poésie. La poésie ne se cherche pas, elle se trouve. », in René Clair, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, p. 39.

265. Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926, rééd. sous le titre *Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.

266. Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, André Bonne, 1952.

267. *L'Âge du cinéma*, n° 4-5, août-novembre 1951, pp. 26-30.

CINÉROMAN

L'année de la révolution russe pourrait bien être aussi celle de la naissance du surréalisme. Quoiqu'on ait coutume de dater cet événement de 1924, année de parution du *Manifeste du surréalisme*, peu de temps après l'extinction des derniers feux de Dada à la Saint-Sylvestre 1923, au théâtre des Champs-Élysées, avec la *performance* « instantanéiste »²⁶⁸ *Ciné-Sketch*. Nombre d'historiens avancent la date de 1922 qui correspond à l'installation d'André Breton au 42 de la rue Fontaine²⁶⁹ ; d'autres font remonter l'avènement à 1919, année du premier numéro de la revue *Littérature* et de l'écriture à deux mains de *Champs magnétiques*²⁷⁰. Le métier de poète étant prophétique, c'est en

268. L'instantanéisme porte bien son nom puisqu'il fut un mouvement éphémère imaginé par Francis Picabia. Ce dernier qualifia d'*instantanéiste* le ballet *Relâche* (1924) dont fut co-auteur, avec Érik Satie pour la musique et Jean Börlin pour la chorégraphie et le film *Entr'acte* allant avec, réalisé par René Clair, fidèle au script succinct écrit sur carte postale par Picabia. La soirée d'enterrement de l'an 24, qui fut d'après nous, celle aussi de Dada, fut également célébrée au Théâtre de Champs-Élysées et se référait, par son titre, *Ciné-Sketch*, au 7^e Art. Man Ray décrit ce que de nos jours on appellerait sans doute une *performance* : « À un moment de la représentation, le théâtre fut plongé dans l'obscurité et plusieurs éclairs se produisirent, illuminant ce qui pouvait passer pour un tableau de Grünewald, *Adam et Ève dans le jardin d'Éden*. Mais ce tableau était bien vivant : c'était Duchamp, nu, affublé d'une barbe, et accompagné d'une Ève séduisante tout à fait nue elle aussi. C'était une très belle fille [il s'agit de Bronia Perlmutter, mannequin chez Poiret et future épouse de... René Clair]. Tous deux se trouvaient devant un rideau sur lequel était peint un serpent enroulé sur un tronc d'arbre. C'était un *strip-tease* au sens propre du mot. Le spectateur, alléché, aurait bien voulu regarder ce tableau plus longuement – comme je l'avais fait moi-même, ayant photographié cette scène au cours d'une répétition. » Cf. Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 213.

269. Le premier nom de cette voie datant de la Restauration était « rue Fontaine-Saint-Georges ». Elle fut renommée « rue Pierre-Fontaine » en 2004, même si l'on continue à l'appeler tout simplement « rue Fontaine ». La plaque apposée par la Ville de Paris reprend la formule d'André Breton : « Je cherche l'or du temps » et précise que celui-ci « a fait du 42 rue Fontaine le centre du mouvement surréaliste de 1922 à 1966 », la première année correspondant à son arrivée à cette adresse, la dernière, à celle de sa mort. Le tableau brossé dans un style naïf en 1922 par Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, représente le groupe surréaliste à ses débuts, entre autres : Louis Aragon, Jean Arp, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Gala Éluard, Paul Éluard, Max Ernst, Théodore Fraenkel, Max Morise, Benjamin Péret, Philippe Soupault. Un doute sur l'année naît de l'inscription de la date de l'immeuble érigé par l'architecte moderniste Georges-Henri Pingusson... en 1930. En fait, Breton a occupé jusqu'à la naissance de sa fille Aube, fin 1935, un atelier se trouvant dans l'ancien bâtiment, à la même adresse. Les spécialistes datent la fin du mouvement non de 1966 mais de 1969, année de la dissolution de celui-ci.

270. Ce recueil de textes d'André Breton et Philippe Soupault fut publié l'année suivante.

1917 que Guillaume Apollinaire qualifie sa pièce *Les Mamelles de Tirésias* et le ballet *Parade* de Cocteau-Satie-Massine-Picasso, de surréalistes (ou *sur-réalistes*), annonçant la chose à advenir. À cette époque, André Breton et Jacques Vaché, désœuvrés, se livraient à une activité consistant à faire « irruption dans une salle [de cinéma] où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où », qu'ils quittaient pour se précipiter vers une autre, le plus souvent « sans même savoir le titre du film²⁷¹ ». Dandys Dada, les dandins intégraient le hasard dans leur quotidien avec un détachement affecté et un relativisme censé rebattre les cartes de la beauté.

Les pré-surréalistes se toquaient en effet de la distraction commune du moment, d'un art *banquiste*, éphémère et saisonnier qui se sédentarisa vers 1908²⁷². Lorsque le poète Ricciotto Canudo, proche d'Apollinaire, parvint à légitimer l'attraction foraine en la baptisant 6e puis 7e Art²⁷³. Pendant la guerre, le spectacle avait continué avec, pour ce qui est du cinéma, des drames, et même de « grands drames parisiens » en plusieurs époques, des mélodrames, des films à épisodes dans la lignée des *Fantômas*, de « délicieuses » comédies sentimentales, des comédies... comiques, des actualités « du monde entier », des magazines, des ciné-romans et autres adaptations littéraires, des mystères, des reconstitutions historiques, des vues en « plein air », des mises en scène « sensationnelles », des documentaires, des films d'aventures, des

271. « En effet, tout se passe comme si André Breton et Jacques Vaché recherchaient une sorte de dépaysement profond, quelque chose qui s'apparente à la magie et qui est dû à l'apparition du « jour » sur la toile de l'écran lors de la « nuit » de la salle de projection », écrit Noureddine Ghali, in *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995, p. 345.

272. Date qui correspond à l'apparition du Film d'art et qui est celle indiquée par Jean-Jacques Meusy dans *Cinémas de France 1894-1918, Une histoire en images*, Paris, Arcadia, 2009.

273. Aux cinq arts définis par Hegel selon leur expressivité et leur matérialité (architecture, sculpture, peinture, musique, poésie) fut ajouté par la suite le théâtre et les arts de la scène (danse, mime, etc.), ce dont n'a pas tenu compte, en un premier temps, Canudo, qui publia en 1911 *La Naissance d'un sixième art, Essai sur le cinématographe*.

intermèdes ou attractions vivantes, cabaretières ou circassiennes²⁷⁴. À Nantes même, plusieurs salles avaient ouvert, édifiées comme des théâtres à l'italienne ou se substituant à certains d'entre eux, si l'on en croit les historiens et les spécialistes du cinéma premier²⁷⁵. De ce fait, André Breton et Jacques Vaché avaient bel et bien un choix, limité mais réel, entre plusieurs établissements : l'*Américan Cosmograph*, l'*Apollo*, l'*Omnia Dobrée*, le *Palace*, le *Select*, le *Patbé*.

VAMPS ET MUSES

Suivant la légende, c'est dans un cinéma de la place du Beffroi, à Nantes, près du lieu où logeait Jacques Vaché, que celui-ci et Breton découvrirent l'actrice Jeanne Roques, alias Musidora, dans un des *seriales* de Louis Feuillade, *Les Vampires* (1915), pour ne plus cesser d'être fascinés par elle. La salle la plus proche de la place était, selon nous, l'*Américan Cosmograph*, rue des Carmélites qui, en hommage à Louis Lumière, prit par la suite le nom de *Cinématographe*. André Breton, peu de temps plus tard, vit la *vamp* de près, sur scène à Bobino, et lui lança, paraît-il, un bouquet de roses à l'issue de la représentation d'une pièce intitulée *Maillot noir*, qui était un essai « multimédia » mêlant intrigue et projection cinématographique, une forme de spectacle anticipant sur celle du ballet *Relâche* (1924) qui intégrait le court métrage de Francis Picabia et René Clair, *Entr'acte* ou de l'opéra *La Tour de feu* (1928) qui profitait d'effets cinématographiques signés Germaine Dulac²⁷⁶. Toujours est-il qu'à partir du

274. Patrick de Haas, à la suite des spécialistes du surréalisme et d'historiens de l'avant-garde comme Nouredine Ghali, souligne le faible de Breton pour « les films français les plus complètement idiots », une forme de contestation, y compris par le kitsch, du bon goût bourgeois qui rappelle l'*Alchimie du verbe* de Rimbaud : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fée, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » Cf. Patrick de Haas, *Cinéma absolu, avant-garde 1920-1930*, Paris, Mettray, 2018, p. 220.

275. Informations fournies par Alice Blanche Peeters et Dominique Blattlin à l'auteur. Cf. aussi l'ouvrage cité de Jean-Jacques Meusy ainsi que celui de Frédéric Monteil, *La Belle Époque du cinéma et des fêtes foraines à Nantes (1896-1914)*, Nantes, Ouest éd., 1996.

276. Patrick Cazals, *Musidora, la dixième muse*, Paris, Veyrier, 1978, p. 64. Au début des années 60, un amateur de littérature et d'art populaires, Francis Lacassin, s'engoua à son tour pour

lancer de fleurs tout ce qu'il y a de plus romantique, Musidora se lia d'amitié avec Breton, allant jusqu'à donner son accord de principe pour interpréter un rôle dans la saynète coécrite par lui et Aragon, autre inconditionnel de l'incarnation de « la femme moderne »²⁷⁷. Une photo dédicacée par la comédienne à Breton la montrant allongée sur une banquette dans sa combinaison noire, encagoulée de la soie fantomatique coupée par Paul Poiret témoigne d'une réciproque admiration.

Après le culte voué à Musidora, et bien des années plus tard, semble-t-il, les surréalistes, aiguillonnés après-guerre par la passion « aveugle » d'Ado Kyrrou, s'entichèrent de Louise Brooks. Ils ne furent pas les seuls, puisque Henri Langlois (qui, soit dit en passant, engagea Musidora à la Cinémathèque Française pour l'aider financièrement) et son disciple Freddy Buache, fondateur de la Cinémathèque Suisse, ne cessèrent de célébrer la photogénie et le jeu de l'actrice américaine qui incarna et immortalisa *Lulu*²⁷⁸. Kyrrou écrit : « Dès qu'elle apparaît, l'écran se déchire, le drap blanc devient paysage désespéré, soleil dangereux, perspective sans fin. Elle est éblouissante ;

Feuillade en général et pour Musidora en particulier dont il défendit la mémoire dans les revues *Cinéma 61* et *L'Avant-scène cinéma*. Il coécrivit le scénario du *Judex* (1963) de Georges Franju et fut co-auteur du *Musidora* (1973) de Jean-Christophe Averty, avec Liliane Montevocchi dans le rôle-titre et Nicole Croisille dans celui de Colette.

277. Il s'agit du *Trésor des jésuites* dont la représentation prévue à Paris en 1928 n'eut finalement pas lieu. Aragon évoquait quant à lui Musidora en ces termes : « Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison. » Cette courte pièce est publiée dans le livre de Patrick Cazals, *op. cit.*, pp.164-171.

278. Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, éditions Arcanes, 1953. L'auteur consacre trois pages lyriques à la star, se référant lui-même à un article de Jean Georges Auriol et de Mario Verdone publié en 1949 dans le numéro double 19-20 de *La Revue du cinéma*. Cf. *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, pp. 119-121. Henri Langlois et Lotte H. Eisner, qui écrivaient aussi pour ce magazine, contribuèrent à la redécouverte de la star au milieu des années 50. D'une part, la Cinémathèque prêta en 1955 à James Card, le directeur de l'Eastman House de Rochester, qui tint à célébrer sa concitoyenne, les copies très rares de *Loulou* et du *Journal d'une fille perdue*, de l'autre, elle invita l'actrice à Paris, trois ans plus tard. Lotte H. Eisner, tous les après-midi, ainsi que Langlois mais aussi Kenneth Anger et un autre grand fan de l'actrice, Man Ray, rendirent visite à la star au Royal Monceau, celle-ci ne souhaitant pas quitter sa chambre. Pour Langlois, « Garbo n'existe pas, Dietrich n'existe pas, il n'y a que Louise

Mélusine, femme animale, femme enfant, amante, elle est la femme belle. » Et, plus loin : « Les lèvres de Louise Brooks sont des appels au meurtre de tout ce qui n'est pas amour, ses seins à peine voilés par des plumes ou des tissus soyeux sont la provocation la plus flagrante, ses cuisses, ses jambes... ses jambes... »²⁷⁹. La réception de *Lulu*, l'adaptation filmique par Georg Wilhelm Pabst des pièces *Erdegeist* et *Die Büchse der Pandora* de Frank Wedekind, tend à prouver que les surréalistes ne rejetaient pas du tout l'expressionnisme allemand, ce qu'avaient fait les tenants de Dada.

POSTROMANTISME

Une autre référence majeure en la matière est *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. Pour les surréalistes, le *punctum* de ce chef d'œuvre du muet est un intertitre, qu'ils prirent en un sens métaphysique et les obséda un temps du moins : « *Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte, von denen er mir oft erzählt hat* », carton qui eût normalement dû être traduit par : « *À peine Hutter avait-il passé le pont qu'il fut en proie aux étranges visions dont il m'a souvent parlé.* » L'auteur inconnu chargé de la version française synthétisa ainsi la phrase, la rendant hermétique par sa sécheresse même : « *Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre.* » Suivant les souvenirs des uns et des autres, on en trouva diverses variantes dont la plus dépouillée est : « *Passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*²⁸⁰. »

Toujours est-il que dans la scène qui suit ce franchissement de pont, le héros romantique est *transporté* dans un univers autre, obscur comme l'Hadès, à bord d'un fiacre piloté par un étrange cocher, le véhicule et l'attelage étant

Brooks ». Il dit d'elle : « ceux qui l'ont vu en chair et en os ne peuvent l'oublier. Elle est l'interprète moderne par excellence, car elle est comme les statues antiques, hors du temps »
279. Ado Kyrou, *op. cit.*, pp. 115-116.

voilés d'épais draps noirs. Les plans les montrant étant alors *dénaturés*, truqués, accélérés, tirés en négatif. Dans ces deux cas précis, il nous semble que c'est la quintessence romantique qui enchanta et continue dans une certaine mesure de le faire les spectateurs du grand écran et sectateurs de l'*amour fou*²⁸¹. Un autre lien possible entre le cinéma surréaliste et le romantisme allemand est l'utilisation, par Buñuel et Dalí, aussi bien dans *Un chien andalou* (1929) que dans *L'Âge d'or* (1930), de thèmes wagnériens exprimant la passion contrariée par les conventions sociales, extraits de *Tristan und Isolde* (1865), juxtaposés, et par endroits en partie mixés, tantôt à des tangos, tantôt aux tambours de Calanda²⁸².

CALIGARISME

L'ouvrage de Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (1926) est le premier consacré à ce mouvement inspiré aussi bien des arts plastiques, avec *Der Sturm* (1910) et *Der Blaue Reiter* (1911) que de la poésie et du théâtre – on pense, notamment, à l'influence de Frank Wedekind. Avec un certain décalage, l'expressionnisme atteint le 7^e Art. Écrit au rythme de la production en studio ou peu de temps après la sortie en salle des opus dont il traite, avant qu'un certain nombre d'œuvres majeures de la deuxième moitié des années vingt, y compris de la période du parlant, ne rejoignent cette galaxie, le livre fait la part belle aux réalisations de Robert Wiene. À commencer par *Das Kabinett*

280. André Breton le retranscrit comme suit : « *Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre* », in *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1932.

281. Ce n'est pas un hasard si Ado Kyrou intitule un de ses premiers textes dans la revue qu'il vient de cofonder (et qu'il dirigera pendant deux ans, avant d'écrire pour *Positif*) : « Romantisme et cinéma – Pour un cinéma frénétique », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951, p. 3.

282. *Un chien andalou* étant muet, les auteurs faisaient jouer des disques en direct lors de la projection, à la manière de Germaine Dulac et de ses *Impressions visuelles* (1928). Pour la sortie du film en version sonorisée, Buñuel utilise le morceau « Tango argentino » qui était paru en 1959 dans le 25 cm de Vicente Alvarez et de son orchestre tropical, *Nuits à La Havane*. Dans *L'Âge d'or*, les thèmes musicaux de l'opéra de Wagner font partie du profilmique, interprétés par un orchestre peu orthodoxe, avec un violoniste habillé en jésuite fumant sa cigarette et un chef pris de malaise durant le concert.

des Dr. Caligari (1920), film sur la folie produit par Erich Pommer, magistralement interprété par Conrad Veidt, qui tire parti des décors signés Hermann Warm, Walter Reimann et Walter Röhrig. En France, à la même époque, Émile Vuillermoz salue la « revanche » européenne que représente la nouvelle esthétique cinématographique face au cinéma dominant hollywoodien²⁸³.

À ce prototype de film expressionniste qui correspond aux critères énoncés par Kurtz – scénographie à base de toiles peintes aux motifs anguleux, jeu outré des comédiens, scénario cauchemardesque, etc. – et qui a donné naissance à la notion de caligarisme, l'auteur ajoute *Genuine* (1920) et *Raskolnikow* (1923) tous deux de Robert Wiene, *Von Morgens bis Mitternachts* (1920) de Karlheinz Martin, adaptation de la pièce éponyme de Georg Kaiser qui accentue l'abstraction du décor, *Das Haus zum Mond* (1921) du même réalisateur et, enfin, *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) de Paul Leni qui réalisera à Hollywood la remarquable version de *The Man Who Laughs* (1928), d'après Victor Hugo, avec Conrad Veidt dans le rôle-titre²⁸⁴.

STYLE EXPRESSIONNISTE

Rudolf Kurtz oppose le mouvement expressionniste à celui qui le précède, l'impressionnisme, qui était essentiellement pictural. Le nouveau courant a bouleversé progressivement le théâtre et la poésie avant d'atteindre le cinéma encore sous la coupe du naturalisme et du film d'Art. Kurtz n'inclut pas dans son corpus *Der Student von Prag* (1913) de Paul Wegener et Stellan Rye, d'après Hanns Heinz Ewers, n'y trouvant pas assez d'éléments formels le caractérisant (pas d'effet de clair-obscur, ni décor en aplats ni jeu d'acteurs enfiévré, mis à part celui de John Gottowt, grimé en Méphisto, caricaturé en Scapinelli),

283. Émile Vuillermoz, « Réalisme et expressionnisme », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, cité par Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007, p. 67.

284. Nicole Gabriel, « Paul Leni et L'Homme qui rit », *Jeune Cinéma*, n° 347-348, septembre 2012, pp. 87-91.

tributaire du romantisme, avec le thème du double et certains motifs typiques (thématique faustienne, amour contrarié entre un jeune sans le sou et une riche aristocrate, figure de la tsigane, vie de Bohème, fonction sociale de la danse, du bal, de la valse, de la transe chères à Heinrich Heine).

L'image spéculaire, la psychose délirante ou la schize sont communes au romantisme et à l'expressionnisme. Que ce soit dans les films surréalistes – voire pré-surréalistes, comme *La Folie du Dr Tube* (1915) d'Abel Gance, *Le Lys de la vie* (1921) de Loïe Fuller, avec René Clair (René Chomette), *Salomé* (1923) de Charles Bryant avec sa star et épouse Alla Nazimova²⁸⁵ ou *Sur un air de Charleston* (1926) de Jean Renoir – ou dans ceux qui relèvent du *caligarisme*, les extravagances sont généralement mises sur le compte du rêve, de l'hallucination, du délire démentiel²⁸⁶. Antonin Artaud trouve dans le cinéma un « excitant remarquable » qui « agit sur la matière du cerveau directement »²⁸⁷. Kurtz considère que l'aboutissement de l'expressionnisme se trouve dans l'art abstrait. Lotte Eisner propose une vision exhaustive (parfois un peu trop élargie) du cinéma expressionniste. Elle mentionne *Der Student von Prag* dans l'avant-propos de son ouvrage, souligne l'importance de son scénario et rappelle que le comédien (et co-auteur) du film, Paul Wegener, faisait partie de la troupe de Max Reinhardt, lequel, comme on sait, attachait une grande importance aux jeux de lumière. Expressionniste ou non, ce long

285. Alla Nazimova, celle-là même évoquée ou plutôt invoquée par Robert Desnos, en état de rêve éveillé – de « sommeil hypnotique ou provoqué. » Cf. André Breton, « Entrée des médiums », *Littérature*, n° 6, novembre 1922 ; repris in *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1988, p. 277.

286. Pour Robert Desnos, « le cinéma est le plus puissant des opiums », Cf. Noureddine Ghali, *Op. cit.*, p. 346.

287. Cf. la réponse d'Artaud à une des enquêtes en vogue à l'époque, en l'occurrence celle lancée par René Clair pour le supplément « Films » de la revue *Le Théâtre et Comédia illustré* de mars 1923 : « Le cinéma est un excitant remarquable. Il agit sur la matière du cerveau directement. Quand la saveur de l'art se sera alliée en proportion suffisante à l'ingrédient psychique qu'il détient, il laissera loin derrière le théâtre que nous reléguerons à l'armoire aux souvenirs », Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1978, p. 64, cité par Noureddine Ghali, *Op. cit.*, p. 346.

métrage est moderne par sa mise en scène, par l'utilisation subtile du trucage (*cf.* la surimpression qui permet à l'étudiant de dialoguer avec son double devant la grille de la propriété de la comtesse), par la fluidité du montage. Il dépasse les mélodrames des années dix par son contenu métaphysique.

DÉCOR DÉMONIAQUE

Avant la sortie de son livre consacré au cinéma allemand, Lotte H. Eisner en annonce et publie un des chapitres traitant de la question du décor dans *L'Âge du cinéma* sous le titre « Décor démoniaque »²⁸⁸. Tout en regrettant que les décors de *Caligari* n'aient pas été commandés, comme cela fut envisagé, à Alfred Kubin, un « artiste visionnaire dont les œuvres frénétiques surgissent d'un chaos clair-obscur » rappelant l'état d'esprit des romantiques allemands, Eisner observe que les toiles peintes de Warm et Retnig donnent la sensation « d'une excitation perpétuelle » propre, d'après Kasimir Edschmid, à l'expressionnisme. Elle écrit : « Ces maisons ou cette ébauche sommaire d'un puits à l'angle d'une ruelle semblent en effet vibrer d'une extraordinaire vie intérieure. » Eisner évoque en passant l'univers du *Golem* (1915) de Gustav Meyrink qui fut adapté au cinéma cinq ans plus tard par Paul Wegener et Carl Boese, celui d'un « ghetto hanté où les maisons poussées au hasard, pareilles à de mauvaises herbes, semblent avoir une vie perfide et hostile » avec des habitants, « énigmatiques créatures, qui vivent dans le tréfonds de leur âme, et errent sans volonté, faiblement animées par la présence d'un invisible courant magnétique. »

Louis Delluc est sensible quant à lui à la structure d'un film comme *Caligari*. La maîtrise du tempo passe par le travail non plus sur le contenu ou sur les éléments purement scénographiques mais par l'écoulement, autrement dit par le montage. La fascination suscitée est renforcée par la progression

rythmique de la bande : « D'abord lent, volontairement laborieux, il tâche d'énerver l'attention. Puis, quand se mettent à tourner les vagues dentées de la kermesse, l'allure bondit, s'active, file, et ne nous lâche qu'au mot fin, aigre comme une gifle. »²⁸⁹ Lotte H. Eisner interroge la question de l'objet qui obséda cinéastes, photographes et peintres surréalistes, que ce soit sur le plan du *détournement* ou sur celui de leur métamorphose : « La déformation des objets, essentielle dans l'art expressionniste, est-elle provoquée uniquement par des conditions de lumière ou par les impondérables de la distance ? Il ne faut pas sous-estimer le pouvoir de l'abstraction qui s'ajoute à la « vision » expressionniste. »²⁹⁰

CINÉMA DÉMONIAQUE

Le livre de Lotte H. Eisner fut bien reçu non seulement par Rudolf Kurtz, qui en félicita poliment l'auteure mais aussi par André Breton, qui lui adressa une lettre la complimentant avec chaleur, où il regrettait même de ne l'avoir lu que deux ans après sa parution. Celui-ci écrit : « La teneur intellectuelle et humaine du livre est aussi éminente que sa valeur documentaire, de premier ordre et de première main. Ce que vous nous apprenez sur les dessous de l'expressionnisme est d'une valeur fondamentale. Mais cela me rend furieux de penser que tout cela est resté si bien caché dans notre pays. Sans cela, le développement général de l'art ne se serait pas passé de la même façon et je crois que cet art aurait culminé avec un grand flot de compréhension entre l'Allemagne et la France ; mais nous sommes passés à côté. »²⁹¹

288. « Décor démoniaque », *L'Âge du cinéma*, n° 6, Paris, 1952, pp. 29 à 31.

289. Louis Delluc, texte de 1923, in *Le Cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque Française, 1985, cité par Laurent Guido, *Op. cit.* p. 181.

290. Crevel a critiqué la « déformation systématique, dont beaucoup, obnubilés par les succès de *Caligari*, semblent vouloir faire un style de cinéma. » René Crevel, « Réponse à l'enquête « Les lettres, la pensée moderne et le cinéma », dans *Écrits sur l'art et le spectacle*, Toulouse, Ombres, 2011, p. 160, cité par Boris Monneau, in « Le Spectateur surréaliste », *Culture Pop!*, *Revue Chameaux*, n° 8, Québec, Université Laval, automne 2015.

291. Laurent Mannoni, « La « Eisnerin » et les écrans démoniaques », *Sociétés & Représentations*, n° 32, Paris, pp. 241-251.

Eisner reprend à son compte la définition de l'artiste expressionniste, selon Kasimir Edschmid, telle que résumée par Kurtz dans l'introduction à son livre : « L'expressionniste ne voit plus, il a des « visions » (...) la chaîne des faits : usines, maisons, maladies, prostituées, cris, faim » n'existe pas ; seule existe la vision intérieure qu'ils produisent. »²⁹² Elle allonge la liste de Kurtz, quitte à être hors sujet et analyse quantité de films muets et sonores, parmi lesquels : *Torgus* (1920) de Hans Kobe, *Phantom* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, *Geheimnisse einer Seele* (1926) de Georg Wilhelm Pabst, *Narkose* (1929) d'Alfred Abel, le court métrage [Polizeibericht] *Überfall* (1928) d'Erno Metzner, *Der Golem* (1920) de Paul Wegener [et Carl Boese], *Der Müde Tod* (1921) de Fritz Lang, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, *Vanina* (1922) d'Arthur von Gerlach, *Schatten* (1923) d'Arthur Robison, etc.

ROMANTISME

Le *Dictionnaire André Breton*²⁹³ rappelle les sources romantiques dont fait état le fondateur du mouvement dès le *Manifeste du surréalisme* : « Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme (...) Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête (...) Bertrand est surréaliste dans le passé. Rabbe est surréaliste dans la mort. » Les noms de Victor Hugo, de Gérard Nerval et d'Aloysius Bertrand reviennent, notamment dans *Les Pas perdus*, et Breton n'oublie ni les des « romantiques mineurs » comme Pétrus Borel ou Xavier Forneret, selon lui véritable précurseur du surréalisme, ni « le domaine allemand » avec Novalis ou Achim von Arnim dont il traite dans son introduction des *Contes bizarres* (1933) édités par les Cahiers libres. Dans son texte sur le cinéma, « Comme dans un bois », où il évoque la période d'errances nantaises avec son ami

292. Lotte H. Eisner, *op. cit.*, p. 14.

293. Henri Béhar, *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 892-893.

Vaché, Breton dit l'importance du 7^e Art au temps où il avait lui-même « l'âge du cinéma ».

Il écrit : « Nous ne voyions alors dans le cinéma, quel qu'il fût, que substance lyrique exigeant d'être brassée en masse et au hasard. Je crois que ce que nous mettions au plus haut en lui, au point de nous désintéresser de tout le reste, c'était son *pouvoir de dépaysement*. Ce dépaysement est à plusieurs étages, je veux dire admet différents paliers. La *merveille*, auprès de quoi le mérite d'un film déterminé est peu de chose, réside dans la faculté dévolue au premier venu de s'abstraire de sa propre vie quand le cœur lui en dit (...). Dès l'instant où il a pris place jusqu'à celui où il glisse dans la fiction qui se déroule sous ses yeux, il passe par un point critique aussi captivant et insaisissable que celui qui unit la veille au sommeil. » La salle de cinéma est pour Breton « le lieu où se célèbre le seul mystère *absolument moderne*. » Il indique aussi plusieurs œuvres de son affection : *A Little Journey/Ah! Le beau voyage* (1927) de Robert Z. Leonard, *Peter Ibbetson* (1935) d'Henry Hattaway, *Comment j'ai tué mon enfant* (1925) d'Alexandre Ryder d'après le roman de Pierre L'Ermite.

L'ÂGE D'OR ET CELUI DU CINÉMA

L'Âge d'or (1930) de Luis Buñuel reste pour nous, qu'on le veuille ou non, le film le plus représentatif du courant surréaliste. Il est l'un des tout premiers en France à être non seulement sonorisé mais, littéralement, « parlant ». Nous l'avons revu cette année à Cannes²⁹⁴, présenté avec une piste sonore restaurée qui restituait les moindres nuances des dialogues, des ambiances, des musiques et des bruits suggestifs²⁹⁵. Le son empruntait à l'Allemagne le procédé le plus avancé pour l'époque en Europe, celui de la société Tobis Klangfilm. Tout

294. L'image a été numérisée par le laboratoire Hiventy et le son a été impeccablement restauré par L.E. Diapason. Cf. revue *Jeune cinéma*, n° 395, été 2019, p. 35.

ayant été dit sur le film, nous nous bornerons à rappeler qu'il illustre le thème de l'amour fou suivant une logique d'associations libres, rompant avec la structure narrative traditionnelle.

Associé au blasphème, à l'humour noir et à l'éloge de l'anarchie, le contenu et la forme décousue du film scandalisèrent la Ligue des Patriotes et la Ligue anti-juive qui dévastèrent le Studio 28 lors des premières projections de l'œuvre. Il a été dit que le vicomte Charles de Noailles qui, avec sa femme, Marie-Laure, avait produit le film, fut exclu du Jockey Club. Le clair objet du désir exprimé à chaque séquence du film semblait aussi mener la troupe de figurants de luxe et d'artistes qui avaient pris part à l'aventure. Quelquefois, par un jeu de chaises musicales dont Cupidon seul sait la règle, certains d'entre eux expérimentaient amour fou et amour libre des deux côtés de l'écran. Max Ernst, qui joue le chef des bandits, quittait alors Gala, l'épouse en titre de Paul Éluard, qui fait la voix off, pour Marie-Berthe, qui incarne une des invitées, tandis que Salvador Dalí, le co-scénariste de l'opus, attendait son tour, en l'espèce Gala.

ROMAN PHOTO

La photographie fut largement utilisée par les surréalistes pour illustrer non seulement leurs revues mais aussi leurs essais, récits et romans. À commencer par ceux d'André Breton. Dans *Nadja*, outre deux dessins de la jeune femme ainsi surnommée, l'auteur insère quantité de clichés de Jacques-André Boiffard et quelques-uns de Man Ray, Henri Manuel, Valentine Hugo ainsi que de photographes anonymes ou en tous les cas non crédités. Dans sa réédition de 1988 en Pléiade, *Nadja* fut enrichie d'une photo prise en 1959 par Pablo Volta au Musée Grévin. Dans son livre *Les Vases communicants*, l'auteur utilise un

295. Selon certains auteurs, « les premiers ahanements (*ah ! ah !*) sonores de l'histoire du cinéma sont vraisemblablement ceux de Lya Lys accouplée dans la boue à Gaston Modot dans *L'Âge*

photogramme du film expressionniste *Nosferatu* et cite de mémoire l'intertitre mentionné supra, détourné par sa poétique traduction. Breton n'oublie ni de placer son portrait photographique à l'occasion ni de se valoriser en publiant le fac-similé de la lettre que lui adressa Freud. Dans *L'Amour fou*, outre les clichés de Man Ray, on en trouve, signés Brassai, Dora Maar et Cartier-Bresson.



Nosferatu, Les Vases communicants, A. Breton

Man Ray, ainsi que Berenice Abbott, le galeriste Julien Levy et quelques surréalistes contribuèrent à la reconnaissance tardive, pratiquement posthume, d'Eugène Atget. Abbott le surnomma le « Balzac de la caméra » et qualifia la vision du photographe de celle « d'un véritable romantique »²⁹⁶. Le vieux Paris d'Atget, vide de toute présence humaine, ainsi que l'observa Walter Benjamin, l'est du fait de l'utilisation exclusive de la pose longue. Le photographe ne souhaitait pas utiliser d'appareil moderne ou tout simplement n'en avait pas les moyens. Ce temps d'exposition, s'il affaiblit la « valeur d'exposition » chère à Benjamin, augmente la valeur culturelle²⁹⁷ ou, en d'autres termes, l'*aura* qui

d'or. » Cf. Patrick de Haas, *op. cit.*, p. 290.

296. Berenice Abbott et André Boiffard débutèrent comme assistants de Man Ray. Pour ce dernier, comme pour Atget, le propre de la photographie est d'« isoler pour rendre étrange ce qui est familier », selon la formule de Pierre Bost. Cf. Herbert Molderings, in *Man Ray photographe*, Paris, Philippe Sers, 1981, p. 15.

297. Hegel serait à l'origine de la distinction entre valeur d'exposition de valeur culturelle des œuvres, protégée des regards, raréfiées ou sacralisées par le secret.

émane du noir et blanc des prises de vue rehaussées ou adoucies par le sépia ou la violine. On peut trouver, par exemple, une photo prise par Atget de la devanture d'une boucherie parisienne dans le n° 5 de la revue *Littérature* (1922) et trois clichés non crédités mais bel et bien de lui dans le n° 7 de *La Révolution surréaliste* (1926).

CINÉMA DADA ET SURRÉALISTE

Alain Virmaux, dans son catalogue consacré au cinéma Dada et surréaliste²⁹⁸, retient sept titres relevant de la galaxie Dada : *Entr'acte* (1924) de René Clair et Francis Picabia ; quatre titres de Hans Richter : *Inflation* (1928), *Rennsymphonie* (1929), *Zweigroschenzauber* (1929) et *Vormittagspuk* (1928) ; trois de Man Ray : *Retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1926) et *Anemic Cinema* (1926) cosigné par Marcel Duchamp. Pour ce qui est du cinéma surréaliste proprement dit, il ne garde que quelques bandes : *La Coquille et le clergyman* (1928), *L'Étoile de mer* (1929) de Man Ray sur un poème de Robert Desnos, *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel et Salvador Dalí et *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel en collaboration avec Salvador Dalí. Il évoque aussi une curiosité esthétique : le film collectif supervisé par Hans Richter et plusieurs surréalistes en exil, tourné aux États-Unis durant la guerre et sorti plusieurs années par la suite, *Dreams that money can buy* (1947).

À cette liste cohérente mais restreinte, Ado Kyrrou ajoute quelques autres opus²⁹⁹, notamment, pour ce qui est de Dada, *Alles dreht sich alles bewegt sich* (1929) de Hans Richter. Jacques B. Brunius, dans *En marge du cinéma français* (1954), contourne la difficulté de la définition de ces formes de cinéma « pur » et distingue trois avant-gardes³⁰⁰ ou phases historiques successives : une

298. *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Paris, Centre Pompidou, 1976.

299. Ado Kyrrou *Op.cit.*, p. 173.

300. L'école *impressionniste*, transposée au cinéma, avec ses audaces visuelles, rythmiques, sa subjectivité et la *photogénie* chère à Louis Delluc, correspondait pour Henri Langlois à la première avant-garde ou avant-garde française, synthèse des deux premières catégories de Brunius.

première, qui se résume à Louis Delluc ; une deuxième, qui réunit Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein et Marcel L'Herbier ; une troisième, enfin, qui regroupe Man Ray, Francis Picabia et René Clair, Henri Chomette (le frère aîné de celui-ci), Alberto Cavalcanti, Jean Renoir (avec son étonnant *Sur un air de charleston*, réalisé en 1926), Claude Autant-Lara (*Fait divers*, 1923), Germaine Dulac, sans oublier Edmond T. Gréville et Brunius lui-même (le film mythique, perdu ou simple canular proche du « fake », *Elle est bicimidine*, 1923). Avec une terminologie légèrement différente à base de métaphores picturales, c'est de cette typologie dont usera Henri Langlois.

RETOUR À L'OBJET

Pour Jean Mitry, le cinéma surréaliste amorce un « retour à l'objet concret », ce qui n'implique pas que « les images aient l'obligation de « raconter » quoi que ce soit, mais d'évoquer, de suggérer, comme dans un poème »³⁰¹. Tout se passe alors comme si la conception d'Antonin Artaud selon laquelle le cinéma « pur » ou « abstrait » de Viking Eggeling, Hans Richter, Henri Chomette, etc. serait une erreur l'emportait chez les cinéastes d'avant-garde. Le réel fait donc retour, bien que les surréalistes soient admirateurs des féeries cinématographique d'un Georges Méliès. Fantasma et réalité se mêlent. Dit autrement par Ado Kyrou : « le cinéma présente des êtres en chair et en os, donc même le rêve de ces personnages prend chair et os. » Artaud marque doublement la naissance de ce cinéma : en attaquant les réalisations l'ayant précédé ou continuant à le concurrencer et en signant le scénario du premier film pouvant se réclamer de ce courant, *La Coquille et le clergyman*. Paradoxalement, bien qu'il ait été plus que déçu par la réalisation de Germaine Dulac qui le maintint à l'écart du tournage, le poète revendique son rôle de pionnier.

³⁰¹. Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, p. 211.

Fâché contre André Breton qui l'avait excommunié du mouvement et qui n'aimait pas spécialement Jean Cocteau, l'auteur du *Sang d'un poète*, Artaud écrit avec une certaine mauvaise fois, dans une lettre à Jean Paulhan datée du 22 janvier 1932 : « Cette vieille querelle entre Cocteau et les surréalistes est absurde. Car au fond tout cela se ressemble et je vous assure que des gens non au courant de leurs bisbilles d'animaux mettraient sur le même plan, rangeraient dans le même sac un film comme *L'Âge d'or* et un film comme *Le Sang d'un poète*, aussi gratuits, et aussi inutiles l'un que l'autre (...). Mais je pense de tous ces films que *La Coquille et le clergyman* a fait des petits et qu'ils appartiennent tous à la même veine spirituelle mais ce qui avait un intérêt en 1927 – car *La Coquille* était bien le premier du genre et un film précurseur – n'en a plus en 1932, soit 5 ans après. »

SCÉNARIOS SURREALISTES

Aux œuvres réellement produites et sorties en salle, y compris avec des années de retard dues à la censure, il conviendrait d'ajouter les projets et les scénarios de films dont certains ont fait l'objet de publication. En dehors du script de *La Coquille et le clergyman*, Antonin Artaud a écrit sept canevas qui n'ont à ce jour pas été concrétisés. Parmi ceux-ci, on notera un film fantastique, *Les Dix-huit secondes* (c. 1925)³⁰², qui devait dilater le temps précédant le suicide du protagoniste que voulait interpréter l'auteur (le rôle de la femme étant destiné à Génica Athanasiou). D'autres titres sont restés lettre morte : *Deux nations sur les confins de la Mongolie* (c. 1926)³⁰³, *Vols* (c. 1928)³⁰⁴, *Les 32* (1929)³⁰⁵, *L'Avion solaire* (1929)³⁰⁶, *Le Maître de Ballantrae*, d'après Stevenson (1929)³⁰⁷, *La Révolte du boucher* (1930)³⁰⁸.

302. Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 9.

303. *Op. cit.*, p. 14.

304. *Ibid.*, p. 26.

305. *Ibid.*, p. 31.

306. *Ibid.*, p. 44.

307. *Ibid.*, p. 46.

Nous avons mentionné le poème de Robert Desnos illustré à sa manière par Man Ray, *L'Étoile de mer* (1929) dont les vers font office d'intertitres. D'après Kyrou, Benjamin Péret écrit en 1919 un scénario loufoque, d'esprit Dada, *Pulchérie veut une auto*. Selon Odette et Alain Virmaux, on doit à Philippe Soupault « six poèmes cinématographiques », datés de 1918 à 1925, « dont un ou deux auraient fait l'objet, vers 1922, d'une transposition cinématographique due à Walter Ruttmann », aujourd'hui malheureusement perdus. Enfin, le co-auteur des *Champs magnétiques* a également écrit *Le Cœur volé*, vers 1934, un scénario destiné à Jean Vigo « resté inédit pendant une trentaine d'années³⁰⁹. Sans aller jusqu'à la position de Fernand Léger, empreinte d'un radicalisme d'esprit futuriste suivant laquelle « L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur du cinéma, c'est le scénario », nous nous rendons à l'évidence avec la constatation de René Clair : « un film n'existe que sur l'écran »³¹⁰.

CONCLUSION

Dans ce bref panorama, nous avons tenté de relier deux cinématographies habituellement bien distinctes, à savoir la série de films tournés dans les studios berlinois de Weissensee, Johannisthal et Babelsberg ayant cherché à exploiter le filon du *caligarisme* et les métrages de durée assez courte issus de l'imaginaire surréaliste. Nous ne nous sommes pas livré à une analyse filmique, œuvre par œuvre, mais à relever les différences et similitudes des deux courants artistiques en essayant de garder une vue d'ensemble mais aussi, le cas échéant, en apportant des précisions sur des éléments paraissant aller de soi. Par exemple, à partir d'une copie allemande de l'époque, nous avons traduit littéralement le fameux carton de *Nosferatu* qui tant impressionna André

308. *Ibid.*, p. 54.

309. Philippe Soupault, *Écrits de cinéma 1918-1931*, Paris, Plon, 1979, p. 22.

310. Patrick de Haas, *op. cit.*, pp. 348-349.

Breton et ses amis³¹¹. Nous avons noté que l'attachement des surréalistes au cinéma n'était pas du même ordre que celui du poète Ricciotto Canudo qui cherchait à le légitimer. Ils faisaient leur miel des *serials* plutôt que des films « sérieux », y compris à prétention artistique et s'enamouraient des *vamps* et des *stars* féminines – de Musidora comme de Louise Brooks.

Nous avons pu localiser et identifier les salles nantaises où Breton et Vaché ne faisaient qu'entrer et sortir sans égard pour les titres et les films grand public, une attitude qui déteignit sur quelqu'un comme Man Ray³¹². Nous avons repéré, dans le chef d'œuvre incontestable et incontesté (sauf par Antonin Artaud, quelque peu de mauvaise foi) *L'Âge d'or*, que l'amour le plus libre se situait des deux côtés de l'écran, les couples surréalistes se faisant et se défaisant à un rythme de manivelle. Malgré les apparences, les corpus expressionniste et surréaliste se partagent non seulement des thématiques de source romantique (l'amour impossible, l'irrationnel, la mort, le double, le trouble, le rêve et le cauchemar, le bizarre, la contestation de l'ordre social, la noirceur) mais également les moyens formels de les illustrer (surimpressions, ellipses, inserts, jeu d'acteur antinaturaliste). Ce qui dans *Caligari* fait partie du scénario, à savoir le somnambulisme du protagoniste, qui est mis en abyme sous forme de spectacle théâtral, devient matière à enchantement pour les surréalistes. Ce caractère forain du cinéma, ils l'associent à l'époque révolue de cet art.

311. Nouredine Ghali, *op. cit.*, p. 196.

312. Man Ray estimait que dans tout film grand public, y compris les navets, on pouvait toujours glaner quelques minutes dignes d'intérêt. Par ailleurs, « si un film l'ennuie, il le transforme volontairement en clignotant des yeux à une cadence accélérée, en passant ses doigts devant ses yeux, en formant des grilles, ou en plaçant sur son visage un tissu mi-transparent. » Ado Kyrou, *op. cit.*, p. 248.

**Le cor merveilleux et la petite Cunégonde :
poétique romantique dans les « configurations »
arpiennes (1918-1930-1950)**

Par Agathe MAREUGE

*à moi l'homme antiprogrès
qui refuse l'obéissance au progrès
on m'a décerné comme haute distinction
la rose enchantée rouge foncé
des contes de fées³¹³*

Dans cette strophe des toutes dernières années de création de Jean Hans Arp s'exprime, par l'image de la distinction décernée au poète, sa fidélité aux contes de fées. En effet, pendant plus d'un demi-siècle de création, les motifs issus des contes et le goût pour le merveilleux ou l'« enchantement » marquent la production poétique et plastique d'Arp. Ces motifs, Arp les puise avant tout dans le romantisme allemand, qui constitue l'une de ses lectures favorites dès ses débuts littéraires et artistiques, et qu'il actualisera à l'heure de Dada, puis du surréalisme et jusque dans les années 1960. « [À 16 ans] je cherchai refuge dans la poésie. Mon admiration pour les Romantiques allemands perdue

313. Jean Arp, « Inédits 1961-1964 », in *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966, p. 618.

jusqu'à aujourd'hui. »³¹⁴, écrit-il en 1958. La reprise de certains motifs bien identifiés et reconnaissables ne constitue toutefois que l'expression la plus visible de la présence du romantisme allemand dans la poétique arpienne, de Dada jusqu'à l'œuvre tardive. Les éléments empruntés au romantisme sont divers – à l'image de ce mouvement – et ressortissent aussi bien à l'exploration de formes narratives inspirées du conte qu'au goût pour l'art combinatoire allant parfois de pair avec une certaine réduction formelle. Dans cette étude, nous prendrons comme fil conducteur deux motifs issus du répertoire romantique et apparaissant dès les années de Dada Zurich sous la plume d'Arp, afin d'examiner leur devenir au fil des décennies suivantes : d'une part, le motif du « cor merveilleux » ou « cor enchanté » (*Wunderhorn*), emprunté au recueil établi par Clemens Brentano et Achim von Arnim, et d'autre part, celui de Hans et Grete (Hansel et Gretel), provenant du conte éponyme des frères Grimm, accompagnés de la petite Cunégonde, protagoniste d'autres contes populaires allemands. Les occurrences de ces motifs, renvoyant au romantisme d'Heidelberg, permettent de circonscrire deux complexes poétiques structurés par les poèmes parus sous le titre « Wunderhornkonfiguration » (« Configuration du cor merveilleux ») et « Kunigundulakonfiguration » (« Configuration de la petite Cunégonde ») en 1957.

Dans un premier temps, nous remonterons aux matrices dadaïstes de ces deux ensembles de poèmes, pour montrer dans un second temps comment, dans les années trente, Arp les intègre à sa poétique des « configurations » (poétiques et artistiques), à côté des constellations et des concrétions. Nous

314. « Ich suchte nun [mit sechzehn Jahren] Zuflucht bei der Dichtung. Die Verehrung der deutschen Romantiker ist mir bis heute geblieben. » Hans Arp, « Betrachten » [1958], in Hans Arp, Sophie Tauber-Arp, *Zweiklang*, Zürich, Arche, 1960, p. 84.

verrons que cette poétique se fonde sur une conception de l'œuvre comprise comme toujours inachevée et sans cesse reprise, variée, « reconfigurée ».

Enfin, troisième moment dans le devenir des configurations arpiennes, nous étudierons comment la production tardive (celle des années cinquante et soixante) voit le poète éditeur-compositeur reprendre une nouvelle fois ce matériau ancien, qu'il dote alors de nouveaux titres, explicitant l'héritage romantique dans un geste historiographique qui place Dada et le surréalisme dans la double filiation du romantisme allemand et du symbolisme français.

Dans cette troisième et dernière partie, nous montrerons que les « fables contemporaines » (« Zeitgemäße Fabeln ») de la même période, qui constituent une variante et une expansion de la « Kunigundulakonfiguration », rendent visibles les deux principes créatifs – potentiellement contradictoires – qu'Arp puise dans le romantisme et que nous avons mentionnés plus haut : d'une part, le développement de la narrativité, placée sous le signe du merveilleux ; d'autre part, l'esthétique du fragment et de l'art combinatoire marqué par le hasard, par laquelle Arp se rattache cette fois davantage à Novalis et au Friedrich Schlegel de l'*Athenäum*, donc au romantisme d'Iéna.

Le cor merveilleux, Hans et Grete, et la petite Cunégonde : présence du romantisme allemand dans la production arpienne des années dada (du romantisme d'Heidelberg à Zurich 1918)



Ill. 1. Hans Arp, *Der Vogel Selbdritt*

En 1920, Arp publie sous le titre *Der Vogel Selbdritt* (« L'Oiseau trinitaire ») [Ill. 1] son premier recueil de poèmes en allemand, chez Otto von Holten à Berlin. Il s'agit d'une suite de dix-neuf poèmes, sans ponctuation ni majuscules, accompagnés de bois gravés également dus à Arp. Parmi ces poèmes, deux mettent en scène des personnages familiers des lecteurs de contes. Dans « die edelfrau pumpt feierlich wolken... » (« la femme noble pompe solennellement des nuages... », qui donnera son titre au deuxième recueil de poèmes allemands d'Arp, publié la même année : *Die Wolkenpumpe*, « La pompe à nuages ») apparaissent Hans et Grete (Hansel et Gretel), héros de l'un des contes rassemblés par les frères Grimm (1812-1815), puis à côté d'un dragon, sous forme d'inscription sur un panneau, la « petite Cunégonde » (Kunigundula), Cunégonde étant le nom d'une protagoniste de

plusieurs contes populaires. Dans «*verschlungene knaben blasen das wunderhorn*», le premier vers présente d'emblée les garçons soufflant le «*cor merveilleux*» renvoyant à la collection de contes et chansons populaires rassemblés par Achim von Arnim et Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* («*Le cor merveilleux de l'enfant*»). S'il s'agit de leur première publication réunis au sein d'un même volume, ces deux poèmes ont été publiés séparément dans deux revues dada : le premier, dès mai 1919 en tant qu'«*extrait de la "Pompe à nuages"*» («*aus 'die wolkenpumpe'*») dans l'*Anthologie Dada*, qui constitue le double numéro 4-5 de la revue zurichoise *Dada*, dirigée par Tristan Tzara [Ill. 2] ; il sera ensuite repris comme première strophe d'un poème intitulé «*La Couille d'hirondelle*» («*Die Schwalbenhode*») dans l'*Almanach Dada* que Richard Huelsenbeck publie à Berlin en 1920 ; le second paraît comme «*extrait de "Cacadou supérieur"*» («*aus dem "Cacadou supérieur"*») dans *Dadameter. Die Schammade*, numéro unique d'une revue publiée à Cologne par Max Ernst et Theodor Baargeld [Ill. 3]. D'emblée, les motifs romantiques font ainsi l'objet d'une réappropriation par Arp et se manifestent dans plusieurs publications caractéristiques de ses activités au sein de divers «centres» européens de Dada, en Suisse et en Allemagne, en collaboration avec des amis dadaïstes. Il est à noter que les deux numéros de revues présentent également, en couverture, des bois gravés dus à Arp.



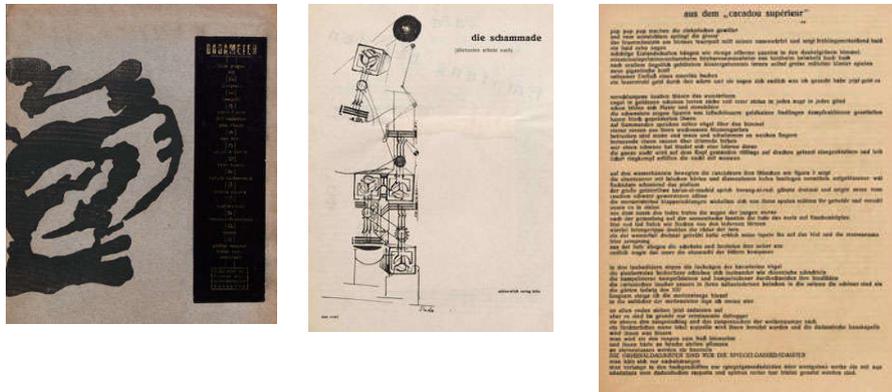
Ill. 2. *Anthologie Dada*, 1919

Dans son premier grand texte poétologique, intitulé «Wegweiser» («Jalons») et publié comme préface à son anthologie de 1953, *Worträume und schwarze Sterne* («Rêves de mots et étoiles noires»), Arp revient ainsi sur les années 1914-1920 :

In den Jahren 1914 bis 1930 las ich Chroniken aus dem Mittelalter, Volksbücher, Volkslieder; ich las besonders entzückt in 'Des Knaben Wunderhorn'. Dies Buch klingt 'wie nie ein Harfenklang und keiner Frauen Sang, kein Vogel obenher'³¹⁵. Ich liebte Gassenhauer, Kommerslieder. Einen großen Einfluss übten auf mich Kindergeschichten und Kinderzeichnungen aus. Durch sie wurden verwandte Welten in mir erweckt.³¹⁶

315. Citation de «Das Wunderhorn», premier texte du recueil de Brentano et Achim von Arnim.

316. Hans Arp, «Wegweiser», in *Worträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911-1952*, Wiesbaden, Limes, 1953, p. 5-11, ici p. 8. Nous soulignons. « Dans les années 1914 à 1930, je lisais des chroniques du Moyen-Âge, des livres populaires, des chansons populaires; je lus avec ravissement 'Le Cor merveilleux de l'enfant' ». Ce livre résonne d'une mélodie plus belle que tous les sons de harpe et tous les chants de femmes, plus belle que tous les chants d'oiseaux. J'adorais les rengaines, les chansons à boire Les



Ill. 3. Dadameter. Die Schammade

Rétrospectivement, le poète souligne ce qui a particulièrement retenu son attention dans la collection de contes établie par Arnim et Brentano, deux figures du romantisme d'Heidelberg, entre 1805 et 1808 : le caractère populaire, presque anonyme, et enfantin ; il reprend à son compte les vers extraits du premier texte que Arnim et Brentano ont placé en ouverture du recueil, et qui donne son titre à l'ensemble : ces contes, quoique populaires, sont plus beaux que « tous les sons de harpe et tous les chants de femmes, plus beaux aussi que tous les chants d'oiseaux ». Arp livre là, dans le même temps, une clé d'interprétation de sa propre production des années dada, dont les poèmes « die edelfrau pumpt feierlich wolken... » et « verschlungene knaben blasen das wunderhorn... » sont représentatifs.

Ces deux poèmes³¹⁷, qui présentent de grandes similitudes formelles, sont constitués d'une juxtaposition de phrases simples, sous forme d'énoncés affirmatifs, selon le modèle d'un énoncé par vers. Ces énoncés présentent un monde où règnent l'absurde et le hasard, un monde merveilleux bien distinct de la réalité que nous connaissons, mais dans lequel le poème introduit

histoires enfantines et les dessins d'enfants m'ont fortement influencé. Ils ont éveillé en moi des mondes parents. »

317. Reproduits en annexe en traduction française.

l'illusion d'une cohérence grâce à l'usage de la forme assertive et à l'emploi de connecteurs logiques de type « *darum* » (« c'est pourquoi ») ou de locutions comme « *wer... macht...* » (« qui peut... fait... ») : « *den städten sind die füße abgesägt den kirchtürmen nur volle bewegungsfreiheit in den kellern gegeben darum sind wir auch nicht verpflichtet die krallen hörner und wetterfahnen zu putzen* »³¹⁸ ; « *wer einen schwanz hat bindet sich eine laterne daran. die ganze nacht wird auf dem kopf gestanden rittlings auf drachen getanzt.* »³¹⁹ La cohérence formelle sert de point d'appui au rejet de la linéarité sémantique, « *Dada-Arp* » exacerbant le merveilleux romantique.

Quelle position les motifs romantiques occupent-ils à l'intérieur de ces poèmes et quel rôle jouent-ils au sein de l'écriture dada ? Dans « *die edelfrau pumpt feierlich...* », on constate que les personnages des contes romantiques sont réduits à des noms, soit de bateaux désorientés (« *die schiffe heißen hans und grete und fahren ahnungslos weiter* »³²⁰), soit comme inscription sur un panneau, dans un contexte de soumission (« *der drache trägt die inschrift kunigundula und wird an der leine geführt* »³²¹). On pourrait parler d'un traitement désacralisant de ces motifs, mais ce n'est en réalité qu'un aspect du travail d'appropriation d'Arp, qui est plus ambivalent. À l'image de l'hypocoristique « *kunigundula* », « petite Cunégonde », le rapport du poète dada au répertoire romantique consiste à faire sien ce patrimoine pour le rendre aisément manipulable, avec une grande liberté de mouvement (« *volle bewegungsfreiheit* »), au sein d'éléments du quotidien ou de la nature. Ce traitement apparemment désacralisant de la tradition témoigne bien plutôt d'une fidélité à l'esthétique et à la poésie romantiques telle qu'elles se sont

318. « on a scié les pieds des villes les clochers n'ont pleine liberté de mouvement que dans les caves c'est pourquoi nous ne sommes pas obligés de nettoyer les griffes cornes et girouettes ».

319. « tous ceux qui ont une queue s'y accrochent une lanterne. toute la nuit on se tient sur la tête on danse à califourchon sur des dragons. »

320. « les bateaux se nomment hans et grete et poursuivent leur route sans se douter de rien ».

321. « le dragon porte l'inscription petite Cunégonde et il est conduit en laisse ».

exprimées dans les projets de *Des Knaben Wunderhorn* ou plus tard des *Haus – und Kindermärchen*. Quelle que soit la part d'intervention des « auteurs » – éditeurs romantiques, sur laquelle on peut encore discuter (dans quelle mesure ont-ils retravaillé les textes collectés ?), il s'agissait premièrement de recueillir auprès de la population, donc auprès de tout un chacun, ces contes, chants et récits appartenant à tous, et constituant un patrimoine commun. En outre, le non-sens dada s'inscrit dans la droite ligne du merveilleux des contes. Il y a donc chez Arp, à l'heure dada, une forme d'humilité à s'inscrire dans cette filiation, et on peut parler d'une actualisation et d'une exacerbation de la poésie romantique, dans un contexte historique qui, précisons-le, est tout autre : à l'opposé du projet romantique de contribuer à l'expression d'un sentiment national en se tournant vers le peuple, pendant et après les guerres napoléoniennes, les dadaïstes zurichois puisent dans des traditions culturelles multiples et, en 1914-1918, ennemies, pour mieux nourrir une création multilingue, multinationale et pacifiste. À cet égard, il faudrait compléter l'étude des sources romantiques allemandes de la production dada d'Arp par celle de l'héritage symboliste français – cette double filiation est au cœur de la poésie arpienne, des débuts jusqu'à la poésie tardive (« les poèmes de Rimbaud et de Novalis... m'accompagnent depuis des années », déclare Arp en 1956)³²² ; mais la place manque ici³²³.

Il y a plus encore. Dans ces deux poèmes, que la continuité des motifs (les sacs en pierre et les sacs remplis de pierres des premiers vers) invite à rapprocher, c'est à chaque fois le premier vers qui donne son impulsion au texte. « *verschlungene knaben blasen das wunderhorn* » : tout comme dans le

322. Arp, « Réponses aux questions posées par George K.L. Morris » [1956], in *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 443-446, ici p. 446.

323. J'ai proposé une première analyse, dans l'ouvrage issu de ma thèse de doctorat, des réminiscences rimbaldiennes (*Le Bateau ivre*, *Les Illuminations*) et maeterlinckiennes (*Les Serres chaudes*) dans le poème « *verschlungene knaben blasen das wunderhorn...* » et dans un texte précoce d'Arp paru dans *Das Neue Magazin* à propos de son livre perdu, *Das Logbuch*. Voir

recueil de Arnim et Brentano, c'est le souffle des jeunes garçons (« knaben ») – bien qu'ils soient dévorés chez Arp – qui anime et met en branle en quelque sorte le poème, déclenchant les évocations fantasmagoriques (mâts, constellations, châteaux en Espagne) placées sous le signe de l'ivresse et de l'absurde. Dans « die edelfrau pumpt feierlich wolken... », c'est l'image apparemment mécanique de la pompe qui ouvre le poème et le met en mouvement – mais il s'agit d'une mécanique mi-humaine, mi-naturelle, car ce sont les nuages qui l'alimentent. Cette image essentielle dans la poésie d'Arp donne son titre au recueil qu'Arp publie presque simultanément à *Der Vogel Selbdritt: Die Wolkenpumpe* (« la pompe à nuages »), qui paraît également en 1920, chez Paul Stegemann à Hanovre, autre lieu essentiel de Dada autour de la figure de Kurt « Merz » Schwitters, grand ami d'Arp. Reinhard Döhl a relevé à juste titre les affinités entre les poèmes de *Der Vogel Selbdritt* et ceux de *Die Wolkenpumpe*³²⁴, dont témoigne le fait que « die edelfrau pumpt feierlich wolken... » a justement paru dans *Der Vogel Selbdritt*, et le choix d'Arp de publier sous le titre « extrait de “la pompe à nuages” » des poèmes figurant ensuite dans *Der Vogel Selbdritt*. Dans *Die Wolkenpumpe*, nombreux sont également les motifs ressortissant au conte (dragons, princes, nains...), mais ils y sont dénués de référence à des personnages précis, et mêlés à des motifs mythiques ou mythologiques (Éole...) ou empruntés à l'imaginaire chrétien (la Cène, les anges – les séraphins et les chérubins apparaissent du reste également dans un poème de *Der Vogel Selbdritt*, et le qualificatif présent dans le titre lui-même, « Selbdritt », est usuellement employé dans l'iconographie chrétienne pour désigner Sainte Anne, la Vierge et l'enfant). L'image de la pompe à nuages est bien celle qui rend le mieux compte du

Agathe Mareuge, *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 264-267.

324. « Zwischen den Texten [besteht] [...] eine weitgehende Affinität » (« Il y a des affinités profondes entre ces textes »), Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart, Metzler, 1967, p. 149.

processus poétique arpien dans ces années-là et on peut comprendre son occurrence dans « die edelfrau pumpt feierlich wolken... » comme une métaphore du geste créateur du poète, puisant dans le répertoire romantique pour faire fonctionner la « pompe dada »³²⁵.

L'heure des configurations (années 1930) : extension du motif romantique fonctionnant comme matrice. Fragment et art combinatoire (romantisme d'Iéna)



Ill. 4. *Vertigral*

Au début des années trente, Arp se saisit du matériau formé par ces poèmes dadas pour le réemployer sous une forme étendue : les deux poèmes deviennent les matrices de poèmes plus longs qu'Arp nomme « Konfigurationen » (« configurations ») et qui paraissent sous ce titre (accompagnés d'une troisième « configuration ») le 15 juillet 1932 à Paris, dans l'unique numéro de la revue *Vertigral*, dirigée par Eugène Jolas (éditeur, à la même époque, de la fameuse revue *Transition* dans laquelle paraissent d'autres

325. Sur l'analyse du « mouvement de la pompe » et les « éruptions poétiques » d'Arp dans les revues dada, je renvoie à l'étude Valérie Colucci, qui détecte trois processus d'écriture à l'œuvre notamment dans les poèmes repris dans *Der Vogel Selbdritt* et *Die Wolkenpumpe* : flux typographique, impulsion syntaxique et dynamisme sémantique. Voir Valérie Colucci, *Itinéraire d'un « Originaldada » : l'œuvre artistique et poétique de Hans Arp dans les revues de dada Zurich, Cologne et Hanovre (1916-1924)*, thèse de doctorat, Strasbourg, université Marc Bloch, 2006, p. 314.

textes d'Arp) [Ill. 4]. Cette revue se présente, en format journal, comme une double page imprimée recto verso, soit quatre feuillets regroupant des contributions en français, en allemand et en anglais de Jolas, Arp, Vicente Huidobro – poète chilien avec lequel Arp collabore pour d'autres projets durant cette période – et Georges Pelorson (qui deviendra Georges Belmont après la guerre).

En quoi consistent les configurations arpiennes ? Les configurations, comme les constellations (« Konstellationen ») dont elles sont proches, naissent sous la main d'Arp au début des années trente, d'abord dans le domaine plastique et graphique : ce sont des collages en papier déchiré ou découpé, des reliefs en bois peint, puis des sculptures qui portent ces titres. Peu à peu, en parallèle, ce procédé de création est étendu à la production poétique, en allemand comme en français, et plusieurs ensembles de poèmes paraissent sous ces titres. Configurations et constellations poétiques, graphiques et plastiques reposent sur un principe commun : celui de l'art combinatoire, qui consiste dans la variation et le réarrangement potentiellement infinis de mêmes éléments en de nouvelles « configurations » ou « constellations », « selon les lois du hasard ». Il faut ici comprendre la notion de hasard dans son sens allemand de « Zufall », c'est-à-dire ce qui advient, ce qui échoit à l'homme ou à l'artiste. En effet, il s'agit ici d'un dispositif de création dans lequel l'artiste choisit de laisser une partie du processus créateur lui échapper, décide de laisser intervenir une tierce instance qui peut prendre le nom de hasard, de nature, de matière – et qui intervient à parts égales avec l'artiste ou le poète. Dans le texte « Wegweiser » précédemment cité, Arp définit ainsi les constellations – et cette définition vaut aussi bien pour les configurations :

[Nach dem Tode meiner Mutter, im Jahre 1930,] schrieb [ich] Gedichte mit einer beschränkten Anzahl Wörter, die in

verschiedenen Konstellationen auftreten. [...] Die Beschränkung in der Zahl der Wörter bedeutet keine Verarmung des Gedichtes, vielmehr wird durch die vereinfachte Darstellung der unendliche Reichtum in der Verteilung, Stellung, Anordnung sichtbar.³²⁶

Le nombre limité de mots avec lesquels le poète écrit ses constellations et configurations, il le puise en grande partie dans sa production antérieure, un geste qui témoigne d'un principe de continuité entre l'œuvre dada et l'œuvre postérieure – et qui, partant, poursuit la généalogie dans laquelle le dadaïste s'inscrivait déjà auparavant, en continuant de se référer à une tradition littéraire pourtant largement considérée comme taboue du temps de Dada.

Avec les configurations se produit un phénomène nouveau : la profusion d'images qui caractérisait les poèmes dada subit une forme d'ordonnement, et le procédé central de la répétition – répétition d'énoncés, de structures grammaticales, ou de simples motifs ou substantifs déclinés *ad libitum* dans de nouveaux énoncés – met en lumière d'une façon nouvelle les motifs romantiques que nous avons décelés dans la production dada, aux côtés de multiples autres. Les configurations procèdent à la fois par expansion – ce qui va dans le sens d'un déploiement de la narrativité – et, de façon presque inverse, par réduction à l'élémentaire, dans le sens d'un art combinatoire jouant de la tension entre fragment et totalité, chère aux romantiques d'Iéna tels que Novalis ou Friedrich Schlegel.

Examinons d'un peu plus près ces deux configurations. La première configuration est constituée de six strophes dont la première reprend presque à l'identique le poème « verschlungene knaben blasen das wunderhorn... », avec pour seule différence que les trois phrases qui constituaient la dernière

326. « Après la mort de ma mère, en 1930, j'écrivis des poèmes avec un nombre limité de mots présentés selon différentes constellations. [...] La limitation du nombre de mots ne signifie par un appauvrissement du poème ; au contraire, la présentation simplifiée rend visible la richesse infinie de la répartition, de la disposition et de l'arrangement. » Hans Arp, « Wegweiser », *op. cit.*, p. 9-10.

strophe en 1920 sont détachées l'une de l'autre, chacune faisant l'objet d'un vers distinct. Les cinq strophes suivantes consistent en l'expansion des motifs de la première strophe, de façon plus ou moins libre. Ainsi, la strophe 3 prend explicitement pour point de départ le vers 9 de la première strophe (« wer einen schwanz hat bindet sich eine laterne daran »), pour répondre :

die mäuse binden sich laternen an ihre schwänze
 die geldkatzen binden sich laternen an ihre schwänze
 die dampfkuhbisse binden sich laternen an ihre schwänze³²⁷
 ...etc., puis elle va s'affranchir peu à peu de cette structure tout en

continuant à « reconfigurer » les éléments donnés et à remonter peu à peu jusqu'à ceux du premier vers :

die laternen dürfen nur an schwänzen angebunden werden
 die schwänze genügen um so viele laternen anzubinden daß die
 nacht golden wird
 die schwänze der vögel sind blumen
 die mäuse bilden sich aus wachs eine katze und tanzen rittlings auf
 ihr
 die luft steigt aus ihrem sattel und beißt den dampf in die nase
 die betrunkenen blumen herrschen über den frischen stern
 die verschlungenen schuhe glieder nasen finger schwänze
 sie beweisen hinreichend das wunder³²⁸

La strophe se clôt ainsi sur une pointe, « ils démontrent suffisamment le miracle », Arp jouant ici, comme souvent, sur la polysémie de « das Wunder » qui signifie à la fois le miracle et la merveille. Les autres strophes du poème, de longueur variable, fonctionnent de façon similaire.

327. « les souris s'attachent des lanternes à leurs queues/les escarcelles s'attachent des lanternes à leurs queues/les morsures de vaches à vapeur s'attachent des lanternes à leurs queues ».

328. « les lanternes ne peuvent être attachées qu'à des queues/les queues suffisent pour attacher tant de lanternes que la nuit en devient dorée/les queues des oiseaux sont des fleurs/les souris se forment un chat en cire et dansent à califourchon sur lui/l'air monte de leur selle et mort le nez de la vapeur/les fleurs ivres règnent sur les étoiles fraîches/les souliers membres nez doigts queues dévorés/ils démontrent suffisamment le miracle ». N. B. Notre traduction ne rend malheureusement pas compte du jeu de mots allemand sur *Luftschloss* (« château en Espagne ») qui signifie littéralement « château d'air », et sur *Geldkatze* (« escarcelle »), qui signifie littéralement « chat d'argent ».

Dans la deuxième configuration, de façon inverse, le poème dada « die edelfrau pumpt feierlich wolken... » constitue la quatrième et dernière strophe, à chaque énoncé étant là aussi dédié un vers propre. La matrice dada fonctionne donc ici de façon conclusive, proposant un dernier arrangement, provisoirement définitif, aux motifs et énoncés du poème. La troisième strophe présente les principaux personnages, mais en échangeant ou modifiant leurs activités :

die edelfrau trillert im sack
 grete putzt die türme
 hans sagt die steine aus den wolken
 kunigundula trägt die diskusse zu den puppen
 die drachen sind lautlos wie wolken und tragen in ihren krallen die
 städte in den himmel³²⁹

...

Ce procédé donne l'impression que les activités ou les personnages sont interchangeables, tout en élargissant le champ des possibles à l'infini et en s'affranchissant des limites du monde réel, car le ton assertif et la cohérence formelle sont maintenus, comme au temps de Dada. Les modifications concernent aussi bien l'échelle de l'énoncé que les substantifs eux-mêmes, les éléments constitutifs des mots composés étant ainsi dissociés l'un de l'autre pour fonctionner de manière autonome, par exemple – de manière exemplaire – avec la « liberté de mouvement », « bewegungsfreiheit » : « die freiheit führt die bewegung an der leine » (« la liberté conduit le mouvement en laisse »). Ce que mettent au jour les configurations, par leur jeu avec la langue poétique, ce sont les structures de pouvoir qui sous-tendent l'usage des mots et, au-delà, les conventions langagières. S'en affranchir n'est donc pas, pour Arp, un jeu formel gratuit, mais vise au contraire à libérer le langage en en découvrant la créativité infinie avec, de façon humble, un nombre réduit d'éléments constitutifs.

Par ce jeu avec l'art combinatoire, Arp se rattache cette fois davantage au romantisme d'Iéna, celui de Novalis et de Friedrich Schlegel, antérieur à celui d'Heidelberg et fort différent. Si cette remarque vaut particulièrement pour les constellations arpiennes, qui poursuivent une poétique des astres formulée chez Novalis³³⁰, elle concerne aussi les configurations, d'une part en ce qu'elles mettent elles aussi en œuvre le hasard – et Arp convoque à ce propos Novalis³³¹ – et d'autre part, parce que s'y manifeste une tension formelle entre totalisation et fragmentation.³³² Cette tension s'appuie sur la conception novalisienne de l'encyclopédistique, telle qu'elle s'exprime dans le Brouillon général³³³, et sur la conception schlegelienne du fragment qui se donne à lire dans la revue *Athenäum*, contemporaine. Il en ressort que l'appropriation de l'héritage romantique par Arp témoigne d'une lecture approfondie embrassant des voies diverses de ce courant d'idées, et se manifestant chez le poète alsacien non seulement par un travail sur des motifs et des thèmes romantiques, mais aussi par la mise en place d'une poétique et d'une esthétique s'en réclamant³³⁴.

329. « la femme noble grisoille dans le sac/grete nettoie les tours/hans scie les pierres des nuages/la petite Cunégonde apporte les disques aux poupées/les dragons sont silencieux comme des nuages et apportent avec leur griffes les villes au ciel ».

330. Sur les constellations arpiennes comme modèle poétologique héritier de Novalis et de Mallarmé, voir *Petite éternité*, *op. cit.*, p. 209-248.

331. Ainsi dans son essai « Die Musen und der Zufall », paru en octobre 1960 dans la revue suisse *Du*.

332. Pour une analyse plus détaillée de l'encyclopédistique arpienne, voir *Petite éternité*, *op. cit.*, p. 120-149 et l'article « Une communauté de papier : la “topo-team”, amitiés créatrices et généalogies poétiques » (in Jill Carrick, Deborah Laks, *Topographies de Daniel Spoerri : l'artiste en ses réseaux / Daniel Spoerri's Topographies : Networks of Exchange*, Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Heidelberg University, à paraître en 2020), dans lequel j'explore la filiation reliant le premier romantisme allemand à Arp puis à Daniel Spoerri.

333. Le *Brouillon général* (« *Das Allgemeine Brouillon* ») de Novalis, de 1798-1799, est sous-titré « Matériaux pour une encyclopédistique » (« *Materialien für eine Enzyklopädistik* »).

334. Georges Bloess a montré comment, par sa « participation au cycle universel » de la nature, Arp s'inscrit dans la filiation de Novalis : « C'est alors que peuvent naître chez lui les mythes et les fables, la fonction du poète étant de donner la parole à tous les êtres, y compris ceux du règne minéral. » Georges Bloess, « L'œuvre d'Arp après 1954 », in Aimée Bleikasten (dir.), *Arp poète plasticien*, Actes du colloque de Strasbourg – Septembre 1986, *Mélysine* n° 9, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Paris, L'Âge d'homme, 1987, p. 113-124, ici p. 121 ; voir aussi Georges Bloess, « Voix, geste, forme, ou la “flamme chantante du néant” »,

Les configurations des années 1950 : explicitation de l'héritage romantique dans la poétique tardive et inscription historiographique. Kunigundula dans l'historiographie dada.



Ill. 5. Hans Arp, *Auch das ist nur eine Wolke* (« Cela aussi n'est qu'un nuage »), 1951

C'est véritablement dans les années cinquante et au début des années soixante que cet héritage romantique sera explicité par Arp, au cours d'une nouvelle étape dans le devenir des configurations. Nous nous attacherons à trois publications essentielles l'attestant. Premièrement, en 1951, Arp fait paraître à Bâle, chez les éphémères éditions Vineta, le recueil *Auch das ist nur eine Wolke* (« Cela aussi n'est qu'un nuage ») [Ill. 5]. L'ouvrage comporte quatre parties, explorant chacune à leur manière des formes narratives placées sous le signe du merveilleux, en se fondant – une nouvelle fois – sur du matériau ancien – selon un phénomène structurant de l'œuvre arpienne qu' Aimée Bleikasten a nommé « l'effet palimpseste »³³⁵. La première partie, intitulée

in Aimée Bleikasten, Maryse Staiber, *Arp en ses ateliers d'art et d'écriture*, Strasbourg, Association Jean Hans Arp / Éditions des Musées, 2011, p. 43-55.

335. Aimée Bleikasten, *Arp poète ou l'art du palimpseste*, in *L'Œuvre poétique de Hans Arp*, thèse de doctorat d'État sur travaux, Strasbourg, université de Strasbourg II-Marc Bloch, 1988, p. 60. Aimée Bleikasten a présenté une synthèse de ses réflexions sur l'écriture « palimpseste » d'Arp lors du colloque qu'elle a organisé en janvier 2009 à Strasbourg, au moment de l'exposition *Art is Arp* au MAMCS (conçue par Isabelle Ewig) : A. Bleikasten, « Palimpsestes,

« Der gestiefelte Stern » (« L'étoile bottée »), reprend un titre des années vingt jouant avec le titre de la fameuse comédie de Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*, et avec le conte recueilli quelque temps après par les frères Grimm (ainsi qu'avec *Le chat botté* de Charles Perrault en filigrane) ; la deuxième partie s'intitule, plus explicitement encore, « Märchen » (« conte ») ; la troisième partie, « Zeitgemäße Fabeln », revendique son rattachement au genre de la fable (qui est dite « zeitgemäß », « actuelle », « convenant à l'époque ») ; la quatrième porte le nom du recueil et rassemble des textes se rattachant à la forme du récit de rêve, qui portent la trace du passage d'Arp par le surréalisme. C'est la troisième partie qui nous intéresse ici. Elle consiste en neuf textes en prose ayant pour titres les neuf vers du poème « die edelfrau pumpt feierlich wolken... ». Chaque texte fonctionne comme un petit récit autonome dans lequel le vers en question est repris, en début, en cours ou en fin de texte, créant un jeu d'écho, de refrain ou de clôture avec le titre. En accord avec la règle du genre de la fable, chaque récit présente en guise de morale des réflexions critiques sur la société contemporaine marquée par la folie du progrès. Le dernier texte, à la tonalité à la fois virulente et amère, met en scène les dadaïstes qui avaient prédit que le progrès se transformerait en une rage destructrice : « Die Dadaisten haben die Entwicklung des Fortschrittes zur Tollwut vorausgesehen und vorausgesagt. Wir lehnten es ab, ein nützliches Glied der unnützen menschlichen Gesellschaft zu werden. »³³⁶ À cette folie, Arp oppose une nouvelle fois le non-sens dada, qu'il revendique comme réaction des poètes en plaçant dans la bouche des dadaïstes une chansonnette apparemment inoffensive et absurde ayant pour refrain, en guise d'ultime pied de nez, le dernier vers du poème dada : « und wir sangen ein

écritures et réécriture », in A. Bleikasten, M. Staiber (dir.), *Arp en ses ateliers d'art et d'écriture*, op. cit., p. 72-95.

336. « Les dadaïstes ont prévu et prédit l'évolution du progrès en folie furieuse. »

Liedlein mit dem Refrain: 'Darum sind wir auch nicht verpflichtet, die Krallen, Hömer und Wetterfahnen zu putzen' »³³⁷

Qu'advient-il, dans le contexte de cette critique de la civilisation exacerbée, de Hans, Grete et de la petite Cunégonde, *a priori* parfaitement inactuels ? Dans le récit qui leur est dédié, les bateaux Hans et Grete semblent être préservés et continuer imperturbablement et infiniment (« [...] und weiter und weiter ») leur course, ignorant la violence aveugle des fourchettes (symboles s'il en est de la civilisation humaine) qui se comportent comme « des chacals, des gloutons, des charognards, des porcs » (« wie Schakale, Vielfraße, Aasgeier, Schweine »). Contrairement à la résistance muette que semblent incarner Hans et Grete, le dragon portant l'inscription « Petite Cunégonde » semble, dans le récit suivant, soumis à la société consumériste, pire même – il est utilisé comme un guet-apens. Présenté dans la vitrine du magasin d'une petite ville, il doit inviter les passants à entrer afin qu'ils succombent sans espoir de secours à la frénésie acheteuse. La « petite Cunégonde » n'apparaît plus que comme survivance dérisoire d'un monde disparu. Les traces romantiques et fabuleuses s'inscrivent donc dans la critique dadaïste de la rationalité occidentale et elles confirment que la résistance – vaine ? – à cette société passe plus que jamais par le langage, qu'il s'agisse dans les configurations arpiennes d'un nom que l'on porte, d'un panneau brandi aux passants ou d'une chansonnette incongrue. Reinhard Döhl avait constaté que dès le fameux poème « Kaspar ist tot » de 1919, le répertoire romantique était mis en pièce et ne subsistait plus que sous forme de traces lexicales contrastant avec une écriture dadaïste radicalement nouvelle.³³⁸ On peut considérer qu'à partir de cette date, et de

337. « Nous refusons de devenir un membre utile de la société humaine inutile et chantions une chansonnette qui avait pour refrain : "C'est pourquoi nous ne sommes pas non plus obligés de nettoyer les griffes, les cornes et les drapeaux du temps". »

338. Döhl parle ainsi d'un « monde romantique qui n'est plus présent que par ses accessoires lexicaux, [et qui est] complètement chamboulé : un monde textuel produisant de façon aléatoire et combinatoire à partir de ruines et d'accessoires, et qui en même temps est à nouveau détruit : un monde langagier absurde et inversé. » (« Eine nur noch in

façon renforcée après la Seconde Guerre mondiale dans les configurations tardives, la persistance de la poétique romantique faisant alliance avec Dada manifeste à dessein son inadéquation avec la réalité historique. Dans ce contexte, les personnages des contes semblent incarner moins un âge d'or que l'innocence d'un monde antérieur aux conventions humaines, dont on ne sait s'il est perdu – la poésie consistant à réaffirmer, imperturbablement elle aussi, et coûte que coûte, sa présence insolite et têtue.



Ill. 6. Hans Arp, *Worte mit und ohne Anker*, 1957

Pour clore cette réflexion sur la persistance du romantisme dans la poétique arpienne, nous nous pencherons sur deux publications tardives témoignant d'une explicitation de l'héritage romantique et de son inscription dans l'historiographie produite alors par Arp. Dans *Worte mit und ohne Anker* (« Paroles avec et sans ancrés »), paru en 1957 chez Limes à Wiesbaden [Ill. 6], Arp rassemble pour la première fois toutes ses configurations en langue allemande. Elles ouvrent le volume avec une première partie intitulée « Konfigurationen 1918 1930 1950 » et comportant sept configurations. Les

Wortrequisiten vorhandene romantische Welt, völlig durcheinander gebracht : eine Textwelt, die aus Trümmern und Requisiten willkürlich und kombinatorisch erzeugt und zugleich wieder zerstört wird : eine unsinnige, eine verkehrte Welt in Sprache. » Reinhard Döhl, *op. cit.*, p. 129.

deux dernières (« Irländerkonfiguration » et « Entenkonfiguration ») sont contemporaines, datées de 1950. Les trois configurations intermédiaires (« Strassburgkonfiguration », « Konfiguration I », « Konfiguration II ») sont datées de 1930-1931. Quant aux deux premières, il s'agit des deux configurations que nous avons étudiées, et qui se trouvent pour la première fois dotées d'un titre non plus générique, mais spécifique : « Wunderhornkonfiguration » et « Kunigundulakonfiguration ». Ce geste rend visible la filiation romantique pour singulariser les deux configurations prenant leur origine dans les années dada. Arp brouille d'ailleurs les pistes – comme souvent – en indiquant comme lieu et date : Zurich 1918, alors que cela n'est vrai que des strophes « matrices » et non des configurations dans leur ensemble. Si le poète procède ainsi, c'est bien, comme l'annonce déjà le titre de la partie avec les trois jalons temporels, pour inscrire explicitement les configurations dans une poétique continue. L'acte de naissance est constitué par Dada Zurich, avant de connaître de nouveaux développements dans les années trente – période d'intense créativité pour l'artiste, puisqu'elle correspond aussi au temps des papiers déchirés et à l'apparition de la sculpture en ronde-bosse – puis, dernière étape, dans les années cinquante, actant ainsi le fait que la production tardive, postérieure à la Seconde Guerre mondiale, donne lieu à un véritable renouvellement formel où l'inventivité poétique est intacte. Dans ce travail de composition éditoriale, Arp rend manifeste, par le choix des titres, sa fidélité au conte et au merveilleux.



Ill. 7. *Gesammelte Gedichte*, Band I

La dernière publication est le premier volume des œuvres poétiques complètes en allemand (*Gesammelte Gedichte*, Band I), couvrant les années 1903-1939, qui paraît en 1963 chez Arche à Zurich en collaboration avec l'éditeur Peter Schifferli et avec Marguerite Arp [Ill. 7]. C'est Arp qui décide ici de l'arrangement des poèmes en diverses sections, et précise (avec Marguerite) les dates et les titres. Et à nouveau, le poète semble prendre plaisir à jouer avec les dates et à introduire de la confusion dans les annotations pseudo-historiographiques. Dans la section 8, consacrée aux configurations, « Wunderhornkonfiguration » et « Kunigundulakonfiguration » possèdent comme indications « Aus 'Vertigral' Zürich 1918 » pour la première et « Aus 'Vertigral' 1932 » pour la seconde, confondant la période de création des poèmes-matrices dada (Zurich 1918), celle de la publication des configurations (dans *Vertigral*, Paris 1932) et enfin les titres définitifs spécifiques, datés eux de 1957 dans *Worte mit und ohne Anker*. Deux points retiendront notre attention ici : premièrement, le choix de mentionner toujours Zurich 1918, donc d'insister sur le caractère originel de Dada ; deuxièmement, la volonté d'indiquer les derniers titres donnés aux poèmes par l'auteur, c'est-à-dire ceux spécifiant le rattachement au conte et au merveilleux, qui s'originent chez Arp

dans le romantisme allemand – avant d’être au cœur de sa création dada, et bien sûr surréaliste³³⁹. Autre caractéristique de la production tardive, ceci se produit à l’heure où le poète, qui se fait également compositeur-éditeur, jette un regard rétrospectif sur l’ensemble de son œuvre et la réagence, ou la reconfigure, selon des stratégies historiographiques assez précises. Ces dernières s’inscrivent elles-mêmes dans une poétique jouant encore de l’articulation entre fragments et totalité, entre narration et réduction formelle, se fondant sur une conception de l’œuvre – que ce soit le texte, le poème ou le recueil – comprise comme sans cesse reprise, variée et résolument inachevée.

(Sorbonne Université, EA REIGENN)

ANNEXES : TRADUCTION DES POÈMES DADA

la femme noble pompe solennellement des nuages dans des sacs de
cuir et de pierre
en silence les grues géantes tressent des alouettes grisollantes dans le
ciel
les tours de sable sont bouchées par des poupées d’ouate
dans les écluses s’accumulent des cornes d’ammon des disques et
des pierres à moudre
les bateaux se nomment hans et grete et poursuivent leur route sans
se douter de rien
le dragon porte l’inscription petite Cunégonde et il est conduit en
laisse
on a scié les pieds des villes les clochers n’ont pleine liberté de
mouvement que dans les caves c’est pourquoi nous ne sommes pas
obligés de nettoyer les griffes cornes et girouettes.

339. Aimée Bleikasten, comme Henri Béhar, ont bien montré l’unité de Dada et du surréalisme dans la création poétique arpienne. Voir Aimée Bleikasten, « Arp : de la grosse caisse dada à la fable surréaliste », in Henri Béhar, Catherine Dufour (dir.), *Dada Circuit total*, coll. Les Dossiers H, Lausanne, L’Âge d’homme, 2006, p. 109-122 ; Henri Béhar, « Arp surréaliste ou le ruban du père Castel », in A. Bleikasten (dir.), *Arp poète plasticien*, op. cit., p. 99-112 ; et Henri Béhar, « Une amitié stellaire : Arp et Tzara en leur atelier », in A. Bleikasten, M. Staiber, *Arp en ses ateliers d’art et d’écriture*, op. cit., p. 218-232.

des enfants dévorés soufflent le cor merveilleux
 des anges aux souliers dorés vident dans chaque membre des sacs
 pleins de pierres rouges
 déjà se forment des mâts et des constellations
 les sœurs montrent des traces de châteaux en Espagne d'escarcelles
 de blocs erratiques de morsures de vaches à vapeur de lièvres sellés
 de lions fraîchement matelassés
 sur des rayons ardents des oiseaux roulent au-dessus du ciel
 des étoiles éternuent des gerbes de fleurs de leurs nez de cire
 homme et souris sont ivres et nagent le long de doigts doux
 des lions en feu mugissent au-dessus des bouleaux tremblants
 tous ceux qui ont une queue s'y accrochent une lanterne. Toute la
 nuit on se tient sur la tête on danse à califourchon sur des dragons.
 le grimper de corde et la lutte physique emplissent la nuit de ouaf-
 ouaf

extraits de *L'Oiseau trinitaire*, Berlin, 1920

traduction : A. Mareuge

ILLUSTRATIONS :

- Ill. 1. Hans Arp, *Der Vogel Selbdritt*, Berlin, Otto von Holten, 1920 (couverture)
- Ill. 2. *Dada* 4-5, Zurich, mai 1919
- Ill. 3. *Dadameter. Die Schammade*, Cologne, 1920
- Ill. 4. *Vertigral*, Paris, 15 juillet 1932
- Ill. 5. Hans Arp, *Auch das ist nur eine Wolke*, Basel, Vineta, 1951 (couverture)
- Ill. 6. Hans Arp, *Worte mit und ohne Anker*, Wiesbaden, Limes, 1957 (couverture)
- Ill. 7. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, Band I, Zurich, Arche, 1963 (couverture)

Carl Einstein et le surréalisme

Par Klaus H. KIEFER

I. CARL EINSTEIN ENTRE LES FRONTS ET AU-DESSUS DE LA MÊLÉE

1. PROBLÈMES PHILOLOGIQUES

Avant de commencer, je me demande si mon compatriote expatrié et si difficilement rapatrié³⁴⁰ parlait mieux le français que moi puisqu'au fond de tous les problèmes que je vais discuter se trouve la langue, soit maternelle, soit étrangère, et en fin de compte la langue nous reste toujours « étrangère » autant qu'une autre civilisation, mentalité et personnalité. Il faut toujours des traducteurs, des médiateurs, des interprètes. Dès 1929, un an après son déménagement, le francophile Einstein déplore que la langue maternelle lui manque « comme du pain ». ³⁴¹ À ce propos, pensons aussi au langage de la littérature et de la peinture à peine traduisibles l'un dans l'autre comme Einstein dut finalement le reconnaître ; pensons encore au « langage des fleurs » – et des corps – que Georges Bataille étudia dans *Documents* dirigé par

340. En 1962, Helmut Heißenbüttel déplora que Carl Einstein soit à moitié oublié (« Ein Halbvergessener : Carl Einstein », in : id. : *Über Literatur. Aufsätze*, München : dtv 1970, pp. 36-41). Depuis, grâce à quelques pionniers et pionnières courageux, et à partir de 1984, grâce aux colloques de la Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein, la recherche s'est beaucoup enrichie (Cf. www.carleinstein.org). Pourtant – problèmes de la philologie nationale (Nationalphilologie) –, en Allemagne, on ne connaît pas le *surréaliste* Einstein, et en France pas le surréaliste *Einstein*.

341. Einstein à Ewald Wasmuth, 21 janvier 1929 : « wie ein Stück Brod [sic] » (L, 320). Einstein, dit souvent « parisien », n'était pas bilingue.

Einstein.³⁴² De son vivant, deux « clashes » fatals se sont produits entre les nations européennes. Einstein constate envers Pierre Albert-Birot, le 20 décembre 1919 : « beaucoup des choses [sic] qui sont cassées. » (L, 48) Dans le contexte de l'avant-garde du XX^e siècle, il y avait aussi d'autres chocs pas moins hostiles : par exemple, son « primitivisme » présuppose – pour citer Einstein – « le terrible choc de la colonisation » (« den furchtbaren Schock der Kolonisation » [BA 2, 401]). Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Je cite encore Einstein : « L'Europe colonise et l'on colonise l'Europe. » (W 4, 286) Aujourd'hui, on la terrorise... et « une masse d'imbéciles étouffe l'Europe. » (« eine masse von idioten erstickt europa. » CEA, 130).

Vu le dynamisme historique et la complexité des rapports entre la France et l'Allemagne, la recherche ne peut pas se contenter des partis pris d'une seule personne, le cas échéant d'André Breton,³⁴³ pour fixer qui est surréaliste et qui ne l'est pas.³⁴⁴ La liste est flottante et hétérogène, on le sait ; de surcroît il y a des « surréalistes » partiels et il y en avait de tous les temps. C'est toute une « histoire des oracles » pour reprendre le mot de Fontenelle. Au lieu d'interprètes trompeurs, c'est à nous, chercheurs, de discuter, et en principe à l'infini, ce que c'est « surréalisme »...

342. Pour plus de détails Cf. Kiefer : « Carl Einsteins ‹ Surrealismus › – ‹ Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt › », in: *Der Surrealismus in Deutschland (?)*. *Interdisziplinäre Studien*, éd. par Isabel Fischer et Karina Schuller, Münster: MV Wissenschaft 2016 (Wissenschaftliche Schriften der Westfälischen Wilhelms-Universität, sér. 12 : Philologie, vol. 17), pp. 49-83, 65 sqq.

343. L'ignorance de Carl Einstein de la part de Breton semble intentionnelle et personnelle, surtout si on tient compte du « refus africain » (Vincent Bounoure, cité Jean-Claude Blachère : *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris : L'Harmattan 1996, p. 34) de celui-ci inexplicable jusqu'à présent, mais l'art nègre – c'était « Carl Einstein ».

344. En juin 1920 Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Paulhan, Soupault et Péret distribuent des notes de -20 à + 20 pour juger des « plus grands écrivains » du monde. Parmi les 200 noms se trouve aussi un certain « Einstein » qui obtient tout de même 10 points de la part d'Aragon et de Breton. Bien qu'avant Jean Paul, le nom d'Einstein clôt une série scientifique ; donc il s'agit très vraisemblablement d'Albert Einstein (Cf. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100363020> ; Cf. ill. 1). De même dans d'autres contributions au site, il s'agit du physicien. Je ne crois pas que Breton parle d'« un livre » de Carl Einstein dans le manuscrit « Rêve » ; « Einstein », c'est toujours Albert (Cf. <http://www.andrebretton.fr/person/12007> et OC^{Br} 1, 616, OC^{Br} 3, 972, OC^{Br} 4, 529).

2. CONTACTS MULTIPLES ET MANQUÉS

Après avoir fréquenté Paris dès 1905, Carl Einstein s'y installe définitivement en mai 1928. Compte tenu de cette date, on ne peut pas parler d'émigration, et c'est pourquoi les spécialistes de l'« Exilliteratur » ignorent très souvent Einstein, mais lui, comme Walter Benjamin et pas mal d'autres intellectuels et artistes allemands d'origine juive ou « dégénérés » souffrent déjà dans les années 20 d'attaques de la part des nazis qui préparent leur prise de pouvoir. À Paris, Einstein reprend ses multiples contacts et avec enthousiasme poursuit un projet qu'il précise en août 1928 dans une lettre au Dr Reber (L, 277), industriel et collectionneur (dont il est le conseiller) : *Documents*; à Ewald Wasmuth il dit : « *ma* revue » (L, 319) !³⁴⁵ Malheureusement la genèse, l'essor et la fin de cette revue légendaire ont été faussés, notamment par ses collaborateurs mêmes, Georges Bataille et Michel Leiris, et leurs adeptes crédules quoique Denis Hollier³⁴⁶ apparemment se fût ravisé grâce aux recherches de Liliane Meffre³⁴⁷ et les miennes. C'est à Carl Einstein que Georges Wildenstein avait confié la direction de la revue, et c'est aussi Carl Einstein qui la marqua de son empreinte esthétique et ethnologique, y compris son « ethnologie du blanc ».³⁴⁸ Apparemment, les conflits avec les jeunes loups de l'équipe *Documents*, tel Bataille, le firent battre en retraite, et c'est Wildenstein qui suspendit le financement face à la crise économique.

345. Pour les sources, Cf. Kiefer : « Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents* », in : *Elan vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró und Calder*, éd. par Hubertus Gäßner, München et Bern : Benteli 1994, pp. 90-103 (repr. academia.edu); c'est moi (KHK) qui souligne.

346. Cf. Denis Hollier : « The Question of Lay Ethnography. The Entropogical Wild Card », in : *Undercover Surrealism. Georges Bataille and « Documents »*, catalogue Hayward Gallery, London, éd. par Dawn Ades et Simon Baker, Cambridge/Mass : The MIT Press 2006, pp. 58-64.

347. Cf. Liliane Meffre : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002, pp. 229 sqq.

348. B. J. Kospoth : « A New Philosophy of Art », in : *Chicago Sunday Tribune*. European Edition, n° 4932 (18 janvier 1931), p. 5 ; le terme se trouve aussi dans le fonds Carl Einstein (CEA, 222). Le volume était prévu pour la *Nouvelle Revue Française* (Cf. CEA, 12).

Mais Breton ne daigna pas répondre à ce contact, quoiqu'il se soit procuré, on ne sait pas quand, l'*Europa-Almanach*, d'ailleurs bilingue,³⁵³ édité par Carl Einstein et Paul Westheim en 1925, lequel comptait parmi ses contributeurs neufs « surréalistes »,³⁵⁴ surréalistes avant la lettre puisque la préparation de l'annuaire avait commencé bien plus tôt que la fondation « officielle » du mouvement qui coïncide au premier « Manifeste ».³⁵⁵

Carl Einstein apprécie *Littérature* qu'il se fait envoyer par son ami Moïse Kisling (L. 61), et Nico Rost témoigne (CEA, 506) que « son ami » Einstein a connu le premier numéro de la *Révolution surréaliste* paru en décembre 1924. On peut croire qu'il connaît aussi le premier *Manifeste*, publié un mois auparavant, quoique Einstein ne le « cite » que dans son « étude ethnologique » sur André Masson en 1929 (dans *Documents*) peut-être à l'occasion de la deuxième édition : « C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginaire comme dominante. » (BA 3, 26) ce qui fait écho aux réflexions de Breton :

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. [...] L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. (OC^{Br} 1, 316)

Pourquoi cette approche rarement si explicite chez Einstein ? Dans la fameuse lettre à Daniel-Henry Kahnweiler de juin 1923, où Einstein esquisse son esthétique « cubiste » (pour s'excuser d'une mauvaise manœuvre

353. Cf. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100473831>.

354. Jacques Baron, Jean Cocteau, Joseph Delteil (dont l'extrait « La mort de Jeanne d'Arc » [EA, 12] de *Jeanne d'Arc*, Paris : Bernard Grasset 1925 [Les Cahiers verts, vol. 53], devrait déplaire particulièrement à Breton), Yvan et Claire Goll, Max Morise, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Roger Vi[ll] trac – tous, bien entendu, des surréalistes de couleur différente. Einstein était nécessairement en contact avec tous ces confrères – et avec des centaines d'autres. Cf. Kiefer : « « Das soll Europa sein? » – Jean Cocteau dans l'*Europa-Almanach* de Carl Einstein et Paul Westheim en 1925 », in : *Recherches Germaniques*, n° 47 (2017), pp. 53-73 (repr. academia.edu).

355. Cf. l'appel à communication d'Einstein à Tristan Tzara du 30 juillet 1924 (L., 225).

commerciale) il est toujours à la recherche d'«équivalents psychiques» («seelische Aequivalente» [L. 127]) afin d'ancrer l'art dans la vie sociale. L'idée de Breton d'une «interférence» (OC^{Br} 1, 318) entre le rêve et l'état de veille, fruit de sa découverte de Sigmund Freud, était apte à expliquer la production d'œuvres non imitatives et protéiformes chez Picasso, Braque et d'autres. «Répéter ou inventer il fallait se décider.» (K 3^{M/St}, 95 = «Wiederholung oder Erfindung man wollte sich entscheiden.» [K 1, 56]) écrit Einstein dans *L'Art du 20^e siècle*. Ses affinités avec «la génération romantique» on le verra – vont se multiplier, mais aussi se différencier.³⁵⁶

En ce qui concerne la proximité d'Einstein avec le surréalisme, j'ajoute une anecdote peu connue. En rentrant de Londres (probablement) *via* Paris, Einstein avait visité l'exposition de Joan Miró (qu'il connaissait bien) à la galerie Pierre en juin 1925. Citons une revue contemporaine : «Les deux salles de la galerie archipleines avaient débordé dans la rue. On buvait du champagne sur le trottoir. Tous les surréalistes étaient là [...]»,³⁵⁷ suivent les noms d'Aragon, de Breton, etc. Einstein nommé personnellement figure parmi les 500 visiteurs ; on ne sait pourtant pas si les surréalistes et Einstein se sont salués.

Einstein, qui, en 1926, avait la hardiesse de décréter ce que l'art du 20^e siècle allait devenir dans le sillage du cubisme révolutionnaire, s'était enthousiasmé dès le début des années 20 pour un artiste à l'écart et que les surréalistes ne découvrirent comme un des leurs que trois ans plus tard : Paul Klee. Comment le partisan fervent du cubisme qu'était Einstein à l'époque

356. C'est par l'intermédiaire de Paul Klee (K 1, 142 sq.) que la connotation péjorative de «romantisch» disparaît du discours einsteinien et devient synonyme de «surréaliste» (Cf. «die SURR die sich immer mit sich selber, ihrem occulthen leben befassen. also romantiker» [CEA, 40 : «les surréalistes qui s'occupent toujours avec eux-mêmes, avec leur vie occulte. Donc des romantiques]) pour désigner finalement l'attribut de la modernité : «Diese Modernen waren Romantiker.» (FF, 147 = «Ces modernes étaient des romantiques.»).

357. *La Boîte à couleurs*, citée in : Joan Miró : «*Ceci est la couleur de mes rêves.*» *Entretiens avec Georges Raillard*, Paris : Seuil 1977, p. 197. C'est Osamu Okuda (Berne) qui m'a donné cette information.

pouvait-il estimer cet « enfant prodige » (« Märchenknabe »)³⁵⁸ Or, c'est justement l'imagination créatrice chère à Breton qui fait dans la réflexion einsteinienne le chaînon manquant entre les antipodes Picasso et Klee,³⁵⁹ entre cubisme et surréalisme. Pourtant ni la monographie ni l'article sur Klee prévu pour *Documents* n'ont été réalisés, mais il est fascinant de voir comment, dans les trois éditions de *L'Art du 20^e siècle*, les commentaires d'Einstein sur Picasso et Klee rivalisent pour aboutir à ce qui devrait être, d'après Einstein, l'esthétique « leader » des années 30. Pourtant, la datation a un sens fatal puisque le régime national-socialiste met en cause l'art moderne ; Joseph Goebbels avait beau se déclarer « expressionniste » dans son roman autobiographique *Michael*.³⁶⁰

Einstein, d'un jour à l'autre exilé, fait alors table rase de l'avant-garde tout entière, y compris le surréalisme bien sûr. Sa *Fabrication des fictions*³⁶¹ est une furieuse polémique contre les artistes et intellectuels de l'avant-garde qui n'avaient pas su faire face au fascisme triomphant. Cette attaque équivaut à un véritable « suicide » puisque c'est bien lui, Einstein, qui avait « fait » l'art du 20^e siècle, c'est-à-dire qu'il avait contribué de façon remarquable à son succès international.

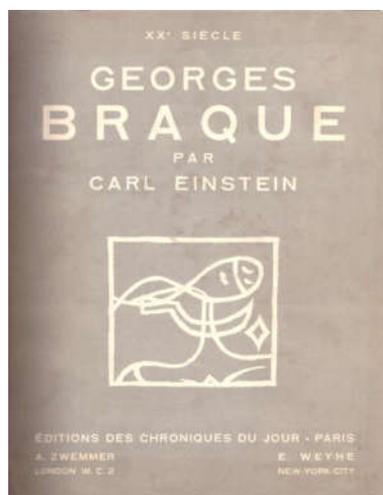
Nonobstant, on reconnaît dans cette œuvre posthume et mal connue un fond commun avec les écrits « surréalistes » d'Einstein, en particulier son *Georges Braque* (ill. 3) qui paraît en 1934 en traduction française et avec la remarque critique « écrit en 1931-1932 ».

358. Einstein à Tony Simon-Wolfskehl, 1923 (L, 176).

359. Cf. Christine Hopfengart : « ‹Der Maler von heute› – Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso », in : *Klee trifft Picasso*, éd. par Zentrum Paul Klee Bern, Ostfildern: Hatje Cantz 2010, pp. 32-63.

360. Joseph Goebbels : *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München: Zentralverlag der NSDAP 1929 (9^e éd. 1936), p. 77 : « Wir Heutigen sind alle Expressionisten. » (« Nous tous, hommes d'aujourd'hui, sont des expressionnistes. »)

361. Quand Einstein parle de la *Fabrikation der Fiktionen* (envers Fritz Saxl, deuxième moitié de mai 1935, L. 407) pour la première fois, il cite le titre en français, car l'œuvre aurait dû être traduite comme avant *Georges Braque*, le public allemand lui étant clos dès 1933 ; mais le projet resta inachevé.

Ill. 3 : Carl Einstein : *Georges Braque*, 1934

Ill. 4 : Carl Einstein, 6 mai 1938

Donc l'auteur prend ses distances envers sa propre œuvre trop « idéaliste » et « subjective », et la *Fabrication des fictions* élaborée sans doute après 1933 et avant le départ d'Einstein pour l'Espagne au cours de l'été 1936 pour lutter contre le fascisme aux côtés des anarcho-syndicalistes (ill. 4), dans la fameuse colonne Durruti, apparaît comme une négation dialectique de l'avant-garde (voir la composition des deux illustrations).

Malheureusement il ne fut pas donné à l'auteur de former une synthèse, quoique l'idée de synthèse ne fût pas du tout dans le goût du critique, toujours « à la tête » des mouvements, comme l'écrivit plus tard son ami Benn.³⁶² Einstein, relâché du camp de Bassens en 1940 à l'approche des troupes allemandes et de la Gestapo, s'est suicidé peu après dans le Gave du Pau.³⁶³ Il

362. Cf. Kiefer : « Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn », in : *Colloquium Helveticum*, vol. 44 (2015) : Primitivismus intermedial, pp. 131-168.

363. Cf. Alain Ruiz : « De Paris au camp de Bassens et au Gave de Pau : l'ultime parcours de Carl Einstein pendant la « drôle de guerre » », in : *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*, ed. par Marianne Kröger et Hubert Roland, München : Wilhelm Fink 2007, pp. 57-112.

se peut qu'il ait essayé de gagner la Côte d'Azur, encore en zone libre, soit pour rejoindre son beau-frère Gabriel Guévrékian, l'architecte du fameux jardin cubiste de la villa Noailles (Hyère),³⁶⁴ qui s'était installé à Saint-Tropez, soit dans l'espoir de prendre le dernier bateau de Marseille pour les États-Unis.

3. THÉORIE – TEXTES – IMAGES

Malgré ses efforts pour marquer l'art du 20^e siècle de son empreinte, voire pour le « diriger » dans la bonne voie de Picasso ou bien de Klee, Einstein n'avait pas l'ambition de fonder une « école » quoiqu'il aimât à s'entourer dans son studio parisien d'artistes, d'intellectuels et de jeunes gens, tel Michel Leiris, auditeur docile, qui parle de lui dans son *Journal*,³⁶⁵ et Georges Bataille, qui par contre n'en dit mot. Leiris, Kahnweiler, Masson, Klee et d'autres discutent et approuvent les idées d'Einstein.³⁶⁶ Celui-ci partage avec André Breton la connaissance de la plus grande partie des peintres et sculpteurs d'avant-garde, dont je me contente de citer, parmi d'autres, Hans Arp, Juan Gris, Picasso, et Masson et Miró déjà nommés, auxquels il consacre de profondes études dans *Documents*. Pourtant, c'est une esthétique « surréaliste » intégrale qu'Einstein élabore dans son *Georges Braque*. Malgré ce titre, il ne s'agit pas du tout d'un « livre sur Braque », comme Einstein le confesse lui-même à Ewald Wasmuth en 1932 (« kein buch ueber braque » [L, 372]). Pourquoi ce titre trompeur qui empêcha qu'on prenne justement connaissance de ce livre, de surcroît mal

364. Les mécènes, Charles et Marie-Laure de Noailles, jouent un rôle remarquable dans les notes de *BEB II* (CEA, 40 et 41).

365. Cf. Michel Leiris : *Journal 1922-1989*, éd. par Jean Jamin, Paris : Gallimard 1992, pp. 137, 140, 164 ; p.ex. le 15 septembre 1929 (p. 202) : « Dîné hier chez Carl Einstein avec Zette [Louise Leiris] et les Bataille. »

366. Cf. Kahnweiler à Masson, 7 novembre 1939, et la réponse de Masson le lendemain, in : André Masson : *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, éd. par Françoise Will-Levaillant, Paris : Hermann 1976 (Coll. Savoir), p. 261 sq. ; Cf. aussi Kiefer : « Einstein in Amerika – Lebensbeziehungen und Theorietransfer », in : *Carl-Einstein-Kolloquium 1994*, éd. par id., Frankfurt/M. et al. : Peter Lang 1996 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 16), pp. 173-184 (repr. academia.edu).

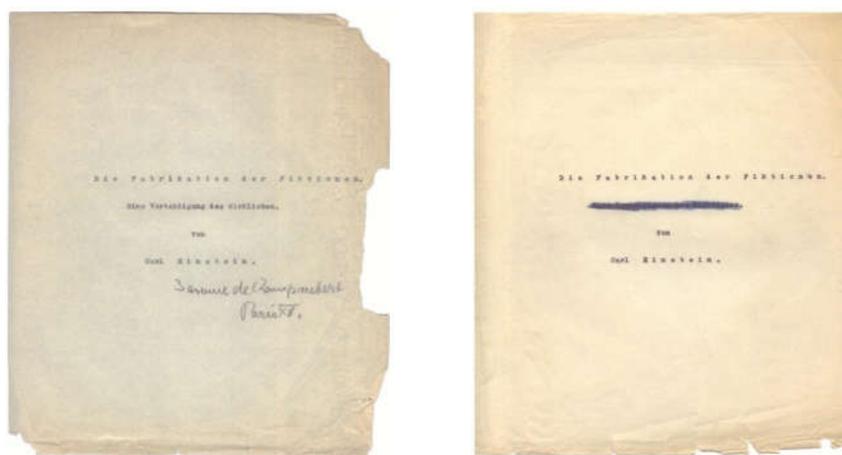
traduit en français ? Certes, Braque était un ami intime d'Einstein, témoin de son mariage avec Lyda Guévrékian en 1932, mais peut-être les titres provisoires auxquels Einstein fait allusion dans ses lettres, « Réflexions » ou « Esthétique »,³⁶⁷ paraissent trop vagues pour les éditeurs dans la crise économique manifeste du début des années 30. D'autres éditeurs français et anglais refusent carrément ses projets ; la version américaine de *Georges Braque* ne paraîtra pas à cause d'un éditeur frauduleux.

En effet, on retrouve, dans *Georges Braque*, un problème de l'écriture einsteinienne depuis *La Sculpture nègre* : le manque de rapports concrets, analytiques, entre texte et image. Dans *Georges Braque*, l'artiste n'est qu'un exemple pour les idées einsteiniennes basées bien entendues sur une riche expérience esthétique. Autant on peut considérer *La Sculpture nègre* comme un manifeste cubiste, autant *Georges Braque* s'apparenterait à un manifeste « surréaliste ». Je ne doute pas qu'il soit pénible pour certains spécialistes du surréalisme de voir que la théorie de l'avant-garde contemporaine la plus élaborée ne se trouve pas chez Breton et ses amis, mais chez Carl Einstein, et surtout pas chez Walter Benjamin dont la contribution à l'interprétation du mouvement en question paraît largement surestimée.

Pourtant Einstein ne parle du surréalisme, dans *Georges Braque* et ailleurs, que d'une façon assez méprisante : « Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt » (BA 3, 324) ce qui a posé pas mal de problèmes aux traducteurs français. C'est Jean-Loup Korzilius que je cite : « « surréel » (terme ensoleillé par un idéalisme raté) » (GB^{Ko}, 86 ; cf. GB^{Zi}, 70). En accord avec Kahnweiler, Einstein blâme la « Kasernenorganisation » (L, 248), la « discipline militaire » du groupe, et se moque encore en janvier 1939, dans une lettre expédiée

³⁶⁷ Einstein à Sophia Kindsthaler u. Ewald Wasmuth, 1930 : « meine Aesthetik » (L, 335, « mon esthétique »), et à Ewald Wasmuth, 15 février 1932 : « Réflexions » (fr. ! L, 373).

d'Espagne, de ce qui serait bien « sur » ou bien « sous » la réalité (L, 416).³⁶⁸ Constatons dans ce contexte que le sous-titre de la *Fabrication des fictions*, rayé sur une des copies conservées (ill. 5), est « Une défense du réel », où le mot « réel » fait bien sûr allusion à « surréel ».³⁶⁹



Ill. 5 : Carl Einstein : *Die Fabrikation der Fiktionen*, 1933-36, version A (CEA, 131) et D (CEA, 167)

Là où il aurait fallu dire « surréalisme » à juste titre, Einstein remplace fréquemment le mot par un terme forgé par lui : « génération romantique », et il conçoit même un « intervalle romantique » dans les tendances politiques du temps. *Georges Braque* se conclut sur un credo surréaliste par excellence : « Le mythe a été réintégré dans le réel, et la poésie devient l'élément originel de la réalité. » (GB^{Ko}, 164 = « Der Mythos ist wieder in das Wirkliche einbezogen

368. Ce calembour n'a rien de commun avec la critique de Bataille quant au sentiment de supériorité bretonnien ; Cf. OCB^a 2, 93-109 : La « vielle taupe » et le préfixe « sur » dans les mots « surhomme » et « surréaliste ».

369. Cf. Kiefer : « Eine Verteidigung des Wirklichen » « Kunst und Realität im Spätwerk Carl Einsteins », communication au panel 5: Zum Realismusverständnis Carl Einsteins, 6^e conférence internationale de l'EAM (European Network for Avant-garde und Modernism Studies), 5-7 septembre 2018: Réalismes de l'avant-garde, Westfälische Wilhelms-Universität Münster (sous presse).

worden und Dichtung wird zum ursprünglichen Element des Realen. » [BA 3, 409]).³⁷⁰

Le réveil a dû être terrible si on lit ce passage et pas mal d'autres à la lumière des événements de 1933 et suivants. Je cite un autre passage du dernier chapitre de *Georges Braque* qui sonne comme un « mauvais message » (titre de l'unique drame d'Einstein de 1921) :

L'accentuation romantique de l'irrationnel implique une régression vers un état primitif et même, si l'on veut, vers un état de barbarie. Enfin nous ne nous contentons plus de sublimes déductions et d'une superstructure cultivée à l'excès qui exclut les forces fondamentales de l'homme et des événements. Un besoin de destin et d'obsession nous porte à nouveau. (GB^{Ko}, 164)

Die romantische Betonung des Irrationalen schließt eine Primitivierung, selbst wenn man will, eine Barbarisierung ein. Endlich begnügt man sich nicht mehr mit sublimen Ableitungen und einem überzüchteten Überbau, der die Grundkräfte des Menschen und des Geschehens ausschließt. Ein Bedürfnis nach Schicksal und Zwang treibt uns von Neuem. (BA 3, 408)

De ce point de vue, les aberrations d'un Bennis ou d'un Heidegger face aux national-socialistes semblent moins surprenantes. Le « nous » d'Einstein est fatal, mais c'est tout de même avant 1933 qu'il prit ses distances envers le biologisme (« medizineri »)³⁷¹ de son ami berlinois tout en considérant en même temps la publication récente du philosophe, *Vom Wesen des Grundes*³⁷², comme un jeu de mots vide de sens. Mais a-t-il vraiment évité le piège

370. Déjà en 1925, Louis Aragon était plus sceptique en ce qui concerne les « illusions collectives » du surréalisme et il se demande comment celui-ci pourrait induire « un peuple entier à croire à des miracles, à des victoires militaires » (OPA 1, 89 et 90), etc. Pourtant la « mythologie moderne » qu'Aragon élabore dans son *Paysan de Paris* n'est ni primitive au sens d'Einstein ni du tout moderne. Les endroits et objets qu'il décrit appartiennent le plus souvent à l'univers du 19^e siècle qui touche à sa fin. Pour comparaison, les mythes de *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin sont tout à fait ancrés dans la modernité. Rien d'étonnant qu'Einstein estime Döblin beaucoup (L, 166), mais lui préfère finalement Joyce.

371. Einstein à Ewald Wasmuth, 24 septembre 1932 (L, 375).

idéologique avec ses appels aux intellectuels et artistes pour qu'ils se soumettent aux « contraintes » politiques³⁷³ trop vaguement définies comme « mythiques » ou « totalitaires » ? Là aussi, la *Fabrication des fictions* est plutôt une poursuite de *Georges Braque* qu'une rupture bien intentionnée.³⁷⁴ La tentative de faire valoir le fascisme grandiose et « latin » contre l'hitlérisme stupide et « nordique » à l'occasion de l'exposition parisienne de l'art italien en 1935 un an après le fameux discours de bienvenue de Benn sur « son excellence » Marinetti (SW 4, 117ff.) révèle tout le dilemme d'Einstein.³⁷⁵ Il ne lui resta qu'à partir pour la lutte armée antifasciste en Espagne et, je le cite, « sans dire un mot » (L, 416). À nous de discuter pour savoir à quel point le « mythe collectif » (OC^{Br} 2, 439), soit romantique soit communiste, propagé par Breton encore en 1935, est impliqué dans cet horizon sinistre. Ne pourrait-on pas soupçonner les dictatures européennes, y compris l'Union soviétique, d'avoir fait à leur façon ce dont les surréalistes et Einstein ne faisaient que rêver ? Le mythe n'était pas libérateur « le mythe mentit » (« die Mythe log », SW 1, 205), ainsi « parlait » Benn en 1943 en connaissance de cause, et souvenons-nous de Fontenelle...

À côté de « mythe », il y a une bonne douzaine d'autres mots-clefs du surréalisme comme, par exemple le fameux « automatisme psychique » que Carl Einstein s'approprie. Ces mots, eux aussi, sont le plus souvent traduits par Einstein en allemand et intégrés dans son propre discours qui pourtant évolue dans un autre sens que celui du cercle des surréalistes, c'est-à-dire vers une histoire culturelle intégrale, en laissant la polémique de côté : l'agresseur se

372. Martin Heidegger : « Vom Wesen des Grundes », in : *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, Halle a. d. S. : Niemeyer 1929, pp. 72-110. Vu la « profondeur » sans fond du titre je ne traduis pas celui-ci.

373. Cf. Maria Stavrinaki : *Contraire à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Paris : Les presses du réel 2018.

374. Certes, la *Fabrication des fictions* « moralise » l'avant-garde (Cf. Matthias Berning : *Carl Einstein und das neue Sehen. Entwurf einer Erkenntnistheorie und politischen Moral in Carl Einsteins Werk*, Würzburg : Königshausen & Neumann 2011 [Epistemata, vol. 734], p. 254), mais n'échappe pas aux ambivalences idéologiques.

place au-dessus de la mêlée. Par ce transfert, les mots-clefs du mouvement surréaliste obtiennent une dimension plus vaste, universelle.³⁷⁶ « L'art du 20^e siècle [donc pas seulement le surréalisme] a été dominé par l'automatisme passif. » (« Die Kunst des zwanzigsten [Jahrhunderts] [...] war von passivem Automatismus beherrscht. » [FF, 140]) De façon analogue, la découverte assez dilettante de l'art nègre en 1915 avait entraîné la revalorisation de tous les arts primitifs, c'est-à-dire une rupture avec le canon classique. Ce renversement se reflète dans la collection du Dr Reber où des Picasso voisinent avec des œuvres d'art des Cyclades : « Reber considère l'art moderne *sub specie aeternitatis*. » (BA 3, 122) C'était là, déjà, toute la gamme thématique de *Documents*.

Des milliers de notes, de brouillons, d'exposés, tant en allemand qu'en français, se trouvent dans le fonds dit « Parisien » d'Einstein, caché chez Braque pendant l'Occupation. Ni le « Manuel de l'art », avec un « Dictionnaire des terminologies techniques », ni l'« Histoire de l'art » ni le « Traité de la Vision » n'ont été réalisés. Il va de soi que Carl Einstein, disparu à l'âge de 55 ans, avait encore beaucoup à dire. Revenons à l'exemple révélateur du discours surréaliste, celui de l'automatisme psychique (OC^{Br} 1, 328) pour mettre en relief la définition einsteinienne. Il est d'accord pour élever l'automatisme « au rang de moyen essentiel [mais pas absolu !] de la recherche et de l'invention » (K 3^{M/St}, 199 = all. K 3, 124) et, comme Breton, il juge risqué, voire masochiste, ce que Baudelaire évoque déjà dans *Les Fleurs du mal* : « Plonger au fond du gouffre [...] pour trouver du *nouveau* » (OC^{Bau} 1, 134). Pour Einstein, l'artiste parcourt nolens volens ce « drame de la métamorphose » (BA 3, 223) et revient à la « surface » du conscient, pour ainsi

375. L'article fut non publié (CEA, 192).

376. Karlheinz Barck (« Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme » : Carl Einstein, in : *Mélusine*, n° 7 [1985], pp. 183-204) ne découvre pas cette dialectique ; Cf. Maria Stavrinaki : « Le « Manuel de l'art » : vers une histoire « tectonique » de l'art », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 117 (2011), pp. 17-24 qui confirme mon hypothèse.

dire, grâce à la censure tectonique ; il crée une « Gestalt » et par cela peut communiquer avec le public. Einstein réuni dans le terme « censure tectonique » l'influence de son ancien professeur d'art Heinrich Wölfflin et de Sigmund Freud, ce « vieux romantique » (BA 3, 643), à qui il reproche pourtant son attitude négative (BA 3, 382) non seulement envers l'inconscient plein de refoulements, donc de malheurs, mais aussi envers la censure elle-même qui installe ou réinstalle le règne de la logique conventionnelle dans un dynamisme innovateur.³⁷⁷

Passons de la théorie de l'art à la pratique littéraire d'Einstein par un terme non plus créé par lui, mais défini à sa façon : celui de « psychogramme » (en français et en allemand) ; synonyme d'« écriture spontanée » (BA 3, 27), donc tout près de l'automatisme psychique. Breton ne limitait pas, il est vrai, cette fonction mentale à un art particulier (OC^{Br} 1, 328) ; chez Einstein pourtant le composant « gramme » qui veut dire « graphique » voire « littéral » se fait remarquer puisque l'écriture se sert d'une part de signes arbitraires,³⁷⁸ qu'elle utilise, d'autre part, pour contrôler l'afflux des hallucinations. Le psychogramme donc décrit une dialectique entre « informe » et « tectonique », entre « dionysiaque » et « apollinien » pour reprendre la fameuse opposition de Nietzsche. D'emblée, Einstein déclare Braque « poète ».³⁷⁹ Par contre il polémique contre les poètes proprement dits qui « boitent [...]

377. Néanmoins le 8 mars 1930 Einstein demande à Freud (qui possédait *Negerplastik*) « quelques lignes » sur Picasso pour *Documents* du fait que les travaux de Freud avaient exercé « une influence immense sur la jeunesse intellectuelle » (L. 323). La réponse de Freud est inconnue.

378. Depuis ce 1930 Einstein s'intéresse à la sémiotique puisque ses réflexions sur le signe ou les signes se multiplient ; Cf. Kiefer : « Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressiv Utopie », in : *Historiographie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, éd. par Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg, Paderborn : Fink 2016, pp. 105-120 (repr. academia.edu).

379. « Braque le poète » (« Braque der Dichter » [BA 3, 246-250]) a été traduit de l'allemand par Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, in : *Avant-guerre*, n° 2 (1981) : Sur l'art, pp. 9-14. En ce qui concerne la « poétisation » de la peinture Cf. Kiefer : *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen : Niemeyer 1994 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, vol. 7), p. 452.

lamentablement à la remorque de la peinture » (EKC, 48 = « Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her. » [L. 127]). Dans sa lettre à Kahnweiler de 1923, déjà citée, Einstein lui-même se déclare confirmé par les cubistes dans l'écriture de *Bebuquin* qui naît en même temps que les *Demoiselles d'Avignon*.³⁸⁰

Alors deux questions se posent : (a¹) Faut-il parler dans son cas de textes cubistes ou de textes surréalistes ? et (b¹) quel est le style littéraire d'Einstein lui-même ? Bien entendu ces deux questions sont mal posées. Il vaut mieux les transformer et les restreindre. Laissons tout d'abord de côté la littérature « cubiste » qui entraînerait des réflexions sans fin, pour aboutir à la question (a²) convenable : qu'est-ce qu'Einstein reproche exactement aux poètes et écrivains surréalistes ? Et (b²) y a-t-il des auteurs à qui on pourrait associer Einstein, à qui ressemble-t-il ? On pourrait ajouter deux questions supplémentaires : quels sont les confrères qu'il estime ? Dans quel milieu est-il estimé lui-même ? Pour être bref, je me limite aux environs de 1930 puisque l'admiration du jeune Einstein pour la littérature française et surtout pour André Gide est trop vaste. Tout d'abord, il faut tenir compte de ce que j'ai nommé « visuelle Wende » à l'occasion du colloque Carl Einstein à Munich 2001.³⁸¹ Cet « iconic turn » du jeune critique littéraire qu'était Einstein en critique d'art s'explique grâce à l'essor de la peinture cubiste qui a pris la tête de l'avant-garde. Certes Einstein doit reconnaître que le matériau de l'art plastique est plus « flexible », plus « prompt » à l'innovation ; pourtant il reproche aux poètes et écrivains – je reviens à la question (a²) – de trop

380. Comme beaucoup d'autres qui ne faisaient pas part de la « bande à Picasso » Einstein n'a vu les *Demoiselles* que beaucoup plus tard ; Cf. Kiefer : « «Mit dem Gürtel, mit dem Schleier... » – Semiotik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso», in : id. : *Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart*, Baltmannsweiler : Schneider Hohengehren 2011, pp. 127-145, p. 136 sqq.

381. Kiefer (éd.) : *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins «Kunst des 20. Jahrhunderts»*, Paderborn : Fink 2003.

respecter la grammaire, d'être esclave du langage qui impose ses structures, sa masse héréditaire, son pouvoir mortifiant. («Lingua» est un leitmotiv de *BEB II*) On se rappelle combien Breton a respecté la syntaxe pendant toute sa vie : «[...] je me défie à l'extrême de tout ce qui, sous couleur d'émancipation du langage, prescrit la rupture avec la syntaxe.»³⁸² Le seul poète surréaliste qu'Einstein nomme dans *L'Art du 20^e siècle* c'est Benjamin Péret dont il apprécie *Le Grand Jeu* comme « l'entreprise la plus audacieuse » (K 3^{M/St}, 202 = « mutigste Arbeit » [K 3, 126]) du groupe.³⁸³

Or, la déviance grammaticale est un mauvais critère pour juger de la valeur d'une œuvre littéraire. L'agrammaticalité, en particulier en ce qui concerne les « erreurs » de syntaxe, n'est pas la même dans toutes les langues. Sans doute la tolérance du français à ce sujet est plutôt faible comparée aux langues germaniques. De toute façon, il y a un auteur à l'écart du surréalisme français qu'Einstein apprécie sans réserve, ce qui est rare ; c'est James Joyce. En effet, la seule suite fragmentaire du *Bebuquin* publiée du vivant de l'auteur et dont personne n'ose traduire le titre provocateur «Schweißfuß klagt gegen Pfürz in trüber Nacht» (ce qui donne approximativement : « Pied infect se plaint de Pet dans la nuit sombre »)³⁸⁴ ressemble à *Ulysses* ou même à *Finnegans Wake* en particulier par l'usage du monologue intérieur, des allusions mythiques, des jeux de mots, etc.³⁸⁵ On ne peut pas parler d'influence puisque Einstein

382. Breton, cité in : *Actes du X^e congrès international de linguistique et philologie romanes du 23 au 28 avril Strasbourg 1962*, éd. par Georges Straka, Paris : Klincksieck 1965, vol. 2, p. 444. Par contre Aragon (*Traité du style*, Paris : Gallimard 1980 [L'Imaginaire], pp. 27-30) prétend 1928 « piétiner » la syntaxe.

383. C'est en effet un des rares exemples où Einstein parle *expressis verbis* de « surréalisme » dans un texte publié ; l'hypothèse négative de Liliane Meffre (K 3^{M/St}, p. 7) n'est donc pas correcte ; de surcroît il est bizarre que dans l'index de l'œuvre considérée, que Meffre ne reprend que de façon incomplète, « Surrealismus » surgit et non pas « Romantische Generation » ; Péret y est nommé aussi.

384. Cf. Marianne Kröger : « Carl Einstein und die Zeitschrift *Front* (1930/31) », in : *Carl-Einstein-Kolloquium 1994*, éd. par Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. et al. : Peter Lang 1996 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 16), pp. 125-134.

385. Il y a aussi des passages créés d'apparence par écriture automatique ; Cf. déjà Einstein à Tony Simon-Wolfskehl 1923 : « Als ich Bebuquin publizierte hiess es – ich schriebe das besoffen. » (L, 178 = « Quand j'ai publié Bébuquin on dit que je l'écrivais bourré. »)

ignorait l'anglais, et *Finnegans Wake* était encore un « work in progress »,³⁸⁶ mais le texte parut dans plusieurs livraisons de la revue *transition* éditée par Eugène Jolas, ami d'Einstein et grand admirateur de Joyce.³⁸⁷ Vu l'enthousiasme du trilingue Jolas pour l'écriture expérimentale de *Finnegans*,³⁸⁸ il est inimaginable que les deux confrères n'aient pas discuté exhaustivement de la prose joycienne lors de leurs rendez-vous à Paris ou à Colombey-les-deux-Eglises où Jolas habitait. Jolas n'adore pas seulement le romantisme allemand, mais aussi les expériences linguistiques depuis la « Wortkunst » expressionniste et Dada. Il écrit lui-même des textes qu'on pourrait qualifier de surréalistes, des « paramyths » pleins de néologismes souvent multilingues et de transformations grammaticales et il traduit *Bebuquin* (chapitre VI),³⁸⁹ *Entwurf einer Landschaft (Design of a Landscape)*³⁹⁰ et d'autres textes d'Einstein pour *transition*.

À partir de 1927 les surréalistes lui accordent la traduction de bon nombre de leurs ouvrages de sorte que *transition* – je cite Jolas – « became mistakenly

386. Les traductions accessibles étaient : *Ulysse*, traduit en français par Stuart Gilbert et Auguste Morel, révision de la traduction par Valéry Larbaud, Paris : La Maison des Amis des Livres 1929 ; *Ulysses*, traduit en allemand par Georg Goyert, Zurich : édition Rhein 1930. Avec le concours de l'auteur, une équipe de six traducteurs, dont Jolas, s'occupe de la traduction française de « Anna Livia Plurabelle » [de *Finnegans Wake*] ; le texte paraît le 1^{er} mai 1931 dans la *Nouvelle Revue Française* [année 19 [1931], n° 212, pp. 637-646 [préface : Philippe Soupault, pp. 633-636]].

387. À ce propos je ne signale que mes deux derniers travaux complémentaires : « Dialogue – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre », in : *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, éd. par Liliane Meffre et Olivier Salazar-Ferrer, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang 2008 [Comparatisme et Société, vol. 6], pp. 153-172 et « Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930 », in : *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, vol. 12 (2008), pp. 117-137.

388. Un critique anonyme [cité par Sam Slote : « Après mot, le déluge » 1 : Critical Response to Joyce in France, in : *The Reception of James Joyce in Europe*, éd. par Geert Lernout et Wim van Mierlo, London et New York : Thoemmes Continuum 2004, vol. 2 : France, Ireland and Mediterranean Europe, pp. 362-381, p. 368] exprime la vision affirmative d'Einstein : « [...] il [Joyce] traite la langue anglaise en matière plastique, procédant par raccourcissements et allongements, par déformations et sollicitations, par citations ironiques et anticipations nordiques. »

389. *Transition*, n° 16-17 [juin 1929], pp. 298-301.

390. *Transition*, n° 19-20 [juin 1930], pp. 212-217.

known as the American Surrealist review ».³⁹¹ Par contre, les rapports entre Joyce et les surréalistes étaient nuls, voire hostiles.³⁹² Donc il y a un quatrième front ouvert par James Joyce contre le surréalisme tout entier. Jolas en tant que reporter et éditeur est nécessairement plus généreux : « I was a friend of some of the Surrealist poets and artists, but I never was an official adherent of their principles. »³⁹³ Il crut pouvoir distinguer son « romantisme blanc » « vertigraliste » du « romantisme noir » de Breton et des siens. Einstein, lui, restait pour Jolas toujours un « Expressionist writer ».³⁹⁴ Pour désigner le style einsteinien, c'est un compromis au moins discutable. Bien qu'Einstein ait pris ses distances envers ses confrères expressionnistes – « braillards lyriques » (« lyrische Schreihälse » [CEA, 43]) – on ne peut pas négliger cet héritage grammatical. J'aimerais pourtant caractériser le « poème long »³⁹⁵ d'Einstein *Entwurf einer Landschaft* (ill. 6, *Esquisse d'un paysage*) publié par Kahnweiler en allemand en 1930 avec un mot que l'auteur attribue à Benn dans sa critique bienveillante faite deux ans plus tôt : « égoïsme hallucinatoire » (« halluzinativer Egoismus » [BA 2, 504]).

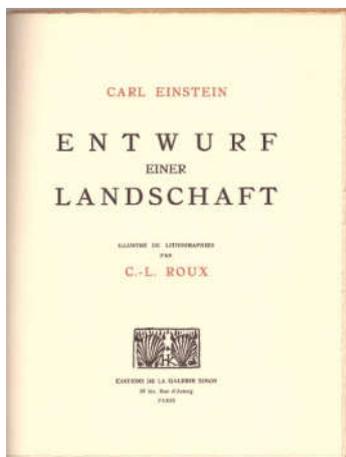
391. Eugene Jolas : « Surrealism : Ave atque Vale », in : CW, 228-237, 236.

392. C'est tout de même Jolas qui en 1928 évoque un dénominateur commun entre surréalisme et Joyce, Cf. *The Revolution of Language and James Joyce*, in : CW, 377-382, 378 sq.

393. Id. in : « Surrealism », p. 235 ; Cf. son interview avec Breton, in : CW, 102 sq.

394. Id. : *Man from Babel*, éd. par Andreas Kramer et Rainer Rumold, New Haven et Londres : Yale University Press 1998, p. 123.

395. Einstein à Sophia Kindsthaler u. Ewald Wasmuth, 1930, all. « langes Gedicht ». (L, 335).



Ill. 6 : Entwurf einer Landschaft, 1930



Ill. 7 : G.-L. Roux : « C E joue football avec sa tête »

Est-ce du surréalisme ou pas ? (ill. 7)³⁹⁶ Mais il faut rapprocher la prose einsteinienne davantage du côté de chez Joyce. Là où il déforme et fragmente, on pourrait bien parler de « cubisme » – Kahnweiler le fait³⁹⁷ –, mais ses thèmes, ses procédés stylistiques ont une forte tendance « surréaliste ».

Einstein ne s'est jamais déclaré surréaliste, et certainement il n'avait pas non plus l'ambition de Dalí d'être « le surréaliste le plus surréaliste »,³⁹⁸ mais en tant que critique et théoricien de l'art il a aussi bien assimilé, puis transcendé le cubisme que le surréalisme, de sorte qu'on pourrait bien l'ériger *sit venia verbo* en « sur-surréaliste ». . . B. J. Kospoth affirme : « People who are mystified by some modern books and pictures, such as James Joyce's *Work in Progress* and Georges Braque's paintings, are advised to study Carl Einstein's philosophy of art. »³⁹⁹ *Georges Braque* et les travaux inachevés des années 30, et même la *Fabrication des fictions* autocritique, élèvent les provocations

396. Les sous-titres d'Einstein aux lithographies de Roux se trouvent dans les archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

397. V. Daniel-Henry Kahnweiler : *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris : Gallimard 1946 (3^e éd.), p. 262.

398. Salvador Dalí : *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, éd. par André Parinaud, Paris : Laffont et Opéra Mundi 1973, p. 146.

399. Kospoth : « A New Philosophy of Art », p. 5.

innovatrices du mouvement surréaliste au niveau d'une esthétique générale, basée sur l'ethnologie. Donc Einstein n'était ni surréaliste ni rebelle ou dissident du surréalisme au sens étroit ce qui présupposerait d'ailleurs une « orthodoxie », il était tout simplement « à la tête » de l'avant-garde intellectuelle et artistique du 20^e siècle pour reprendre le mot de Gottfried Benn.

II. « LINGUA » SIGNE, MYTHE, GRAMMAIRE ET STYLE DANS L'ŒUVRE DE CARL EINSTEIN

*Je crains que nous ne puissions nous défaire de
Dieu, car nous avons encore foi
en la grammaire...*

Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...

Friedrich Nietzsche : *Crépuscule des idoles / Götzen-Dämmerung*

1. CRISE DU LANGAGE

Carl Einstein s'intéresse très tôt aux problèmes linguistiques ce qui ne surprend pas puisque dès la fin du siècle la « crise du langage » était dans l'air, soit on s'inspire de Friedrich Nietzsche, de Hugo von Hofmannsthal (la fameuse « Lettre de Lord Chandos » [« Ein Brief »]) ou de Fritz Mauthner, soit on éprouvait le conflit de communication entre générations, l'explosion du savoir, l'avènement des mass média etc. en personne.⁴⁰⁰ La décadence des certitudes et des valeurs demanda des solutions créatrices. Le chapitre III du roman de jeunesse d'Einstein, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (*Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*) dont les premiers quatre chapitres furent déjà publiés en 1907 sous le titre de « Monsieur Giorgio Bébuquin » (« Herr

400. Cf. Antonius Weixler : *Poetik des Transvisuellen. Carl Einsteins « écriture visionnaire » und die ästhetische Moderne*, Berlin et Boston : de Gruyter 2016 (spectrum Literaturwissenschaft, vol. 53), pp. 83 sqq.

Giorgio Bebuquin »),⁴⁰¹ contient un passage un peu paradoxal où l'auteur conçoit déjà le problème du signe *in nuce*. Son porte-parole est Nabuchodonosor (all. Nebukadnezar) Böhm. Celui-ci représente un intellectuel épicurien (bohémien, dont son nom), une sorte de mentor plus tard, on dirait peut-être « surmoi » de Bébuquin ; il disparaît et renaît pourtant dans un vase de cognac, pareil au *Vase d'or* (*Der goldne Topf*) d'E.T.A. Hoffmann.⁴⁰² Böhm critique tous ceux qui

n'ont jamais compris ce qu'est un bon tableau : c'est là leur défaut. Ce sont des lycéens qui manquent de concentration et qui n'arrivent donc jamais à dépasser ne serait-ce qu'un seul concept et c'est justement le concept que je nie. Le concept est autant un non-sens que la chose. On ne se débarrasse jamais des combinaisons. Le concept veut aller vers les choses, et moi, c'est exactement l'inverse que je veux. (BW, 23)

Diese Leute haben nie ein gutes Bild begriffen, [;] da steckt ihr Fehler. Das sind unkonzentrierte Gymnasiasten, die deswegen über einen Begriff nicht herauskommen [hinauskommen] und gerade den leugne ich. Der Begriff ist gerade so ein Nonsens wie die Sache. Man wird nie die Kombination los. Der Begriff will zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich. (BA 1, 21 ~ BA 1, 98)

Cet intérêt philosophique remonte aux années passées en classe. Au lycée humaniste, Einstein (qui passa le bac, non sans difficultés, en 1904) était fasciné par l'allégorie idéaliste de la caverne de Platon,⁴⁰³ mais il faudra discuter

401. J'attire l'attention sur la genèse simultanée du *Bébuquin* et des *Demoiselles d'Arignon* qui tous les deux s'approchent de l'« art absolu » « s'approchent » puisque la peinture de Picasso, issue d'une anecdote de bordel, se fige à un certain moment de l'abstraction (Cf. Kiefer : « « Mit dem Gürtel, mit dem Schleier... » – Semiotik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso », in : id. : *Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2011, pp. 127-145) et le protagoniste einsteinien d'après Gottfried Benn (dans une lettre à F. W. Oelze du 31 mai 1944) « avait encore pas mal de choses à faire » (« musste noch allerhand betreiben » [CEM, 79]).

402. Einstein adore E.T.A. Hoffmann (Cf. sa lettre à Tony Simon-Wolfskehl, 25 janvier 1923 [L, 166]) ; une allusion au *Vase d'or* Cf. BA 1, 106 = BW, 4 : « serpentina alco[h]olica » !

403. Le platonisme joue un rôle important dans l'œuvre entier d'Einstein, voir *Bébuquin*, *Der unentwegte Platoniker* (*L'inébranlable Platonicien*), *BEB II* etc. La métaphysique platonicienne « de haut en bas », donc déductive, est responsable de son « terrible traumatisme de l'absolu » (CEA, 27) ; Einstein, avec les paroles de Böhm (citées en haut), veut créer une esthétique « de bas en haut » à partir des éléments et des sensations suivant Ernst Mach qui, pourtant,

plus tard si tout ce que l'autobiographe des années trente rappelle à propos du langage de l'enfant est authentique. De toute façon, dans sa critique contemporaine du *Bébuquin*, Kurt Hiller décrit l'auteur comme « un jeune homme qui a absorbé la quintessence de l'état des choses spirituelles de son temps et qui veut progresser » (« [ein] junger Kerl, welcher die Quintessenz des geistigen Tatbestands seiner Zeit intus hat und weiter will » [CEM, 52] ; ill. 8).



Ill. 8 : Max Oppenheimer : *Einstein*, 1912

Il ne s'agit pas ici d'analyser tous les « cocktails de la spéculation » (BA 3, 181) – et de l'alcool – que les protagonistes du roman dégustent à gogo.⁴⁰⁴ Cependant, la citation de Böhm est bien nette. Böhm déteste les déductions

fut considéré comme « philosophe » de l'impressionnisme. Des deux « solutions » de ce « problème », « totalité/monumentalité » ou « primitivisme/cubisme », Einstein choisit la deuxième, son ami de jeunesse Arnold Waldschmidt la première. Celui-ci (comme Arnold Breker) décora le Reichsluftfahrtministerium (Ministère de l'Aviation du Reich) à Berlin 1937 de reliefs.

404. La citation, il est vrai, ne se trouve que dans la suite du *Bébuquin* « Schweißfuß klagt gegen Pforz in trüber Nacht » (« Pied infect se plaint de Pet dans la nuit sombre », publié dans la revue *Front* [La Haye], décembre 1930, pp. 53-61), mais déjà dans le premier roman les expressions analogues ne manquent pas : « On continuait à boire, l'alcool parlait comme Dieu par la bouche des prophètes. » (B^w, 43 = « Man trank weiter, der Alkohol redete wie Gott aus dem Munde des Propheten. » [A 1, 107]) = Mais l'alcool n'est qu'un remède de

qui partent d'une idée abstraite ou d'un concept,⁴⁰⁵ soit-il même défini de façon « claire et distincte », car c'est par les mots et leur logique⁴⁰⁶ que la civilisation s'impose. Böhm veut rebrousser chemin et adepte d'Ernst Mach créer des « signes » à partir des choses, plus précisément des éléments, des sensations. C'est pourquoi il préfère le « tableau » (« Bild »)⁴⁰⁷ au « concept » (« Begriff »), plus généralement les moyens d'expression de la peinture à ceux du langage, parce que les perceptions optiques d'après Mach sont des « sensations » (« Empfindungen ») élémentaires.

Einstein est encore loin d'être le critique d'art qu'il sera plus tard, « une sorte de Caruso dans sa spécialité » (« eine art Caruso in seiner spezialitaet » [Einstein, auto-ironique, à Ewald Wasmuth 1932 [L, 372]], et les tableaux qu'il connaît ne sont pas encore de nature « cubiste » [cf. BA 1, 81, 93, 99].⁴⁰⁸ Böhm, d'un ton professoral, déplore la circularité de « chose » et « concept », « Sache » et « Begriff », qui sont « combinés », pendant qu'en même temps Ferdinand de Saussure se concentre sur le signe linguistique dont les deux éléments, « concept » et « image acoustique », seraient « intimement uni et s'appellent l'un l'autre ».⁴⁰⁹ Le dadaïste Hugo Ball pour qui *Bébuquin* était

dilettante » (BW, 39 = « Hier [Absinth] ein Mittel des Dilettanten. » [BA 1, 105]) ; Cf. L. 8 : « Blackberrybrandy ».

405. Il faut tenir compte du fait que le jeune auteur philosophe n'est pas très exact dans sa terminologie.

406. C'est une illusion méthodologique de la linguistique que l'ensemble du lexique, de la syntaxe, de la grammaire etc. tout ce que Ferdinand de Saussure appelle « la langue » soit vide de valeurs ; en bref : la linguistique camoufle une éthique.

407. La traduction de « Bild » par « tableau » cache une ambiguïté de l'allemand. « Bild » est plus vaste et implique l'image linguistique, la métaphore ; pourtant, le poète Einstein déteste la métaphore, la paraphrase, l'anecdote. Béb veut devenir « direct sans détour » (« direkt ohne Umweg » [CEA, 10 ; Cf. AWE, 12]). Donc Böhm (et avec lui le jeune auteur) commet une erreur logico-grammaticale de mettre l'objet concret « le tableau » au même niveau que l'abstrait « le concept ». Ce n'est que plus tard qu'Einstein va exploiter la flexibilité poétique du langage.

408. Bien sûr, les signes iconiques fonctionnent de la même façon dans toutes périodes, mais l'art non-imitatif intensifie la conscience de leur fonctionnement.

409. Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale, éd. par Charles Bally et Albert Sècheyaye, édition critique préparée par Tullio Mauro, Paris : Payot 1976 (Payothèque), p. 99.

« déterminant »⁴¹⁰ découvre le « jeu » entre « chose » et « concept » d'où résulte parallèlement l'idée de l'arbitrarité chez Ferdinand de Saussure : « Pourquoi l'arbre ne peut pas s'appeler Pluplusch, et Pluplubasch, s'il a plu ? Et pourquoi faut-il qu'il s'appelle absolument ? » [« Warum kann der Baum nicht Pluplusch heißen, und Pluplubasch, wenn es geregnet hat? Und warum muß er überhaupt etwas heißen? »]⁴¹¹ Malheureusement, ni le mystique Ball, ni plus tard les écrivains surréalistes n'avaient de compétence théorique.⁴¹² Ceci n'est pas une critique, mais un fait et un problème méthodologique. Les créateurs sont des « essayistes » au sens littéraire du terme. L'interprète qui explique et corrige arrive toujours post festum.

2. ÉVOLUTION – RÉVOLUTION – DESTRUCTION

Au cours de la Grande Guerre et la révolution de Berlin, Einstein ne réfléchit pas sur le langage qui lui sert d'instrument politique et satirique. Passons son rôle Bruxellois au conseil des soldats [Soldatenrat] lesquels il incite à la révolte du haut d'un balcon de l'Hôtel de Ville ; Max Ernst en était le témoin.⁴¹³ Peu de temps après, Einstein tint une oraison funèbre, jugée rien

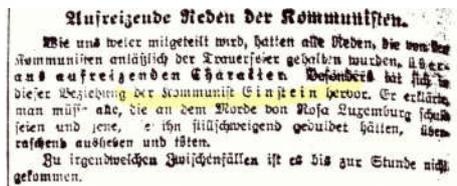
410. Cf. Hugo Ball : *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*. Préface de Hermann Hesse, trad. par Sabine Wolf, Monaco : Editions du Rocher 1993, p. 39 : « *Les Dilettantes du miracle* de Carl Einstein indiquaient la voie. » (*Die Flucht aus der Zeit*, Luzern : Josef Stocker 1946, p. 13 : « Carl Einsteins *Die Dilettanten des Wunders* bezeichneten die Richtung. »).

411. Ball : « Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend, Zürich, 14. Juli 1916 », in : *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, éd. par Karl Riha et Waltraud Wende-Hohenberger, Stuttgart : Reclam 1992 (RUB 8650), p. 30 ; Cf. Kiefer : « Spül müt mür! – Dadas Wort-Spiele », in : id. : *Die Lust der Interpretation*, pp. 177 sqq.

412. C'est le paradoxe de Raphaëlle Hérout (« L'imaginaire linguistique du surréalisme », in : wp/wp-content/uploads/2016/12/Imaginaire-linguistique-HEROUT.pdf, pp. 1-18) de vouloir construire une *théorie* linguistique du surréalisme révolutionnaire en partant de déclarations de bonne volonté sans peu de pratique, en particulier chez Breton. Je la cite : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! » demande Breton, tout en précisant qu'il maîtrise parfaitement la syntaxe. » (p. 10).

413. Cf. Werner Spieß : *Max Ernst. Les Collages, inventaire et contradictions*, trad. par Eliane Kaufholz, Paris : Gallimard 1984, p. 23 : « Dans la seconde semaine de novembre, à Bruxelles, il avait pu entendre un discours prononcé par Carl Einstein sur la Grand-Place : « Losqu'il eut fini j'allai vers lui et lui serrai la main. » » (ibid., p. 460, note 126 : « Déclaration faite à l'auteur. »).

d'étonnant agressive par la presse libérale et de droite, à l'enterrement de Rosa Luxemburg [ill. 9].⁴¹⁴ Il édite avec George Grosz la revue révolutionnaire *Le Sérieux sanglant* [*Der blutige Ernst*] qui « fouette les parasites [de la guerre et de l'après-guerre] jusqu'au sang » [« peitscht die Schädlichen bis aufs Blut » [W 2, 392] ; ill. 10).



Ill. 9 : Acht-Uhr-Abendblatt (Berlin), 13 juin 1919



Ill. 10 : Carl Einstein u. Georges Grosz :
Der blutige Ernst, 1919

Après la défaite de Spartakus, Einstein poursuit sa carrière d'écrivain et de critique d'art et élabore en peu de temps deux principes fondamentaux :

(1) La découverte de la sculpture nègre et l'avènement du cubisme qu'il observe de tout près le convainc que l'artiste n'est pas obligé d'imiter, mais qu'il est libre de créer : « Répéter ou inventer il fallait se décider. » (K 3^{M/St}, 95 = « Wiederholung oder Erfindung man wollte sich entscheiden. » [K 1, 56]). C'est ce que Guillaume Apollinaire avait proclamé depuis longtemps. Le soutien d'Einstein de l'avant-garde pourtant atteint des dimensions philosophiques, il crée une véritable utopie de l'homme créateur (Picasso !). Fini donc toute métaphysique soit platonicienne, soit judéo-chrétienne qui

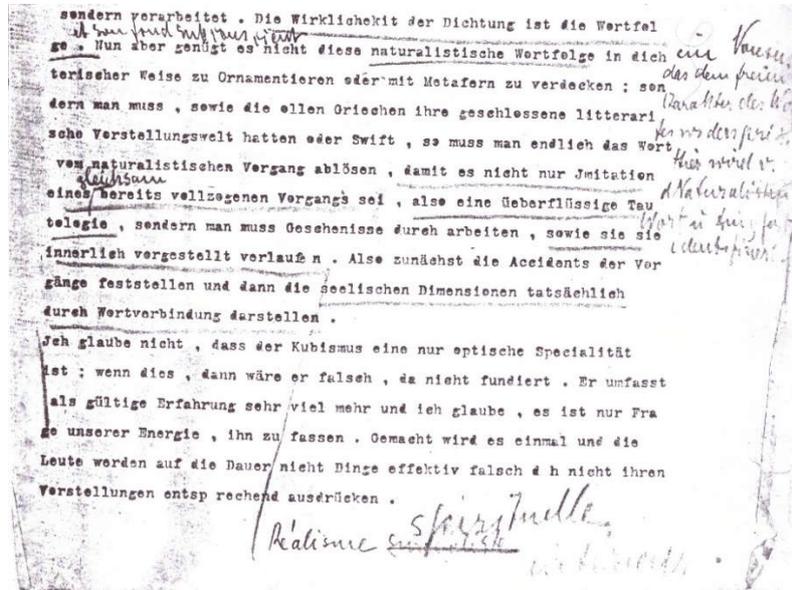
414. Cf. Dirk Heißer : « Einsteins Verhaftung. Materialien zum Scheitern eines revolutionären Programms in Berlin und Bayern 1919 », in : *Archiv für die Geschichte des Widerstands und der Arbeit*, n° 12 (1992), pp. 41-77, p. 53.

pourtant hantent Einstein et ses protagonistes, car comment remplir l'énorme vide que les dieux et les idées absolues ont délaissé ? Dans sa fameuse lettre à Daniel-Henry Kahnweiler en 1923 dont il voulait se servir comme manifeste plus tard l'intention bloquée par le premier manifeste du surréalisme, Einstein (ill. 11)⁴¹⁵ constate :

[...] des histoires comme la perte de la parole, ou la dissolution d'une personne, ou bien la désunification [dissociation] du sentiment du temps. C'est-à-dire, pour commencer, des thèmes simples [...] C'est que j'avais commencé de faire, en 1906, dans « Bebuquin », d'une façon incertaine et timide. Les travaux des « cubistes » m'avaient confirmé dans l'idée qu'il est possible d'apporter des transformations dans les nuances de la sensation ; c'est probablement, en dépit de tous les discours, la seule chose intéressante. (EKC, 49)

[...] Geschichten wie, Verlieren der Sprache, oder Auflösung einer Person, oder Veruneinigung [sic] des Zeitgefühls. Also zunächst mal einfache Themen [...]. Solche Dinge hatte ich im Bebuquin 1906 unsicher und zaghaft begonnen. Die Arbeiten der « Kubisten » waren mir eine Bestätigung, dass eine Umnüancierung der Empfindung möglich ist: wahrscheinlich trotz allen Geredes, das einzig interessante. (L, 127)

415. Les additions manuscrites significatives sont : au-dessus de ligne 2 : « et son fond subconscient » et en bas de la page : « Réalisme ~~surréaliste~~ spirituelle [sic] » ; Cf. Kiefer : « Carl Einsteins Briefe – Stilistik und Philologie », communication pour Carl-Einstein-Kolloquium, Karlsruhe : *Carl Einstein Re-Visited: L'actualité de sa langue, de sa prose et de sa critique d'art/Die Aktualität seiner Sprache, Prosa und Kunstskritik*, 2 février 2017, Museum für Literatur am Oberrhein u. 3-4 février, Zentrum für Kunst und Medien (sous presse).



Ill.11 : Lettre à Daniel-Henry Kahnweiler (« Kahnweilerbrief »), retouchée après 1924

« La perte de la parole » fait bien sûr allusion à Lord Chandos et la « dissolution d'une personne » à Ernst Mach (« Le moi ne peut être sauvé. » = « Das Ich ist unrettbar. »),⁴¹⁶ mais je limite mon commentaire provisoire à ce mot bizarre de « désunification » (Veruneinigung) qui en allemand non plus n'est pas du bon usage. Par cela Einstein introduit la quatrième dimension du temps dans la composition du roman, et de façon plus radicale que le récit traditionnel avec son passé simple, futur etc. C'est pourquoi le « double moi »

416. Ernst Mach : *L'analyse des sensations. Rapport du physique au psychique*, trad. par F. Eggers et J.-M. Monnoyer, Nîmes : Jacqueline Chambon 1996, p. 27 = *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Mit einem Nachwort v. Gereon Wolters, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985 (1^{ière} éd. 1886), p. 20. Einstein se déclare assez proche d'Ernst Mach (L, 127), mais il continue : « [Mach] ne prend pas du tout la langue en considération. Et c'est justement parce que tout commence avec la langue que je voulais écrire l'histoire d'un homme, et certes pas celle d'un « intellectuel », qui ressent, face à ses expériences, la langue morte comme quelque chose qui tue vraiment. » (EKC, 54 = « [Mach, der] garnicht die Sprache in Betracht zieht. Und gerade weil die Sache bei der Sprache anfängt, wollte ich die Geschichte eines Mannes schreiben und zwar keines « Intellektuellen », der die tote Sprache wie eine wirklich tötende Sache empfindet gegenüber seinen Erlebnissen. » [L, 127]).

(« Doppel-Ich »)⁴¹⁷ de Böhm-Bébuquin est mort et vivant à la fois. Et avec le décès final de son héros éponyme, le « Béb-bouquin » se termine de son propre chef : « Terminé. » ([B^w, 92), « Aus. » [BA 1, 130]).⁴¹⁸

(2) En écrivant sur l'art d'avant-garde « cubiste » au cours des années vingt, Einstein insiste toujours sur l'avantage des arts plastiques sur la littérature, comme était sa première intuition de 1907 : « Les littérateurs boitent vraiment lamentablement à la remorque de la peinture et de la science avec leur lyrisme et leurs petites suggestions de cinéma. » (EKC, 48 = « Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her. » [L, 127]),⁴¹⁹ écrit-il en 1923 encore dans sa lettre à Kahnweiler. Einstein, en effet, prend l'« ut pictura poesis » d'Horace au sens trop littéral, s'en inspire et valorise ses confrères suivant ce principe. En 1931, il reconnaît, il est vrai, que les poètes surréalistes essaient d'« exprimer une suite immédiate de signes » (K 3^{M/St}, 202 = « die unmittelbare Zeichenfolge auszusprechen » [K 3, 126]) donc ils sont tout près des sensations⁴²⁰, mais il objecte : « Toutefois, les poètes n'osaient pas encore rejeter la contrainte de la grammaire. » (K 3^{M/St}, 202 = « Allerdings wagten die Poeten noch nicht, die Bindung der Grammatik abzuwerfen. » [K 3, 126 ; cf. FF, 234]) La grammaire, c'est la réglementation imposée, le non authentique. Pour Einstein « écriture automatique » ou « psychogramme », terme qu'il préfère, et « grammaire » sont incompatibles. Pendant qu'il

417. Max Dessoir : *Das Doppel-Ich*, Leipzig : Günther 1886 (2^e éd. augmentée); Cf. aussi Fritz Mauthner : *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. 1 : Zur Sprache und zur Psychologie, Frankfurt/M. – Berlin – Wien : Ullstein 1982 (Ullstein Materialien; 1^{ière} éd. 1906), pp. 665 sqq.

418. Cf. Kiefer : « Äternalistisches Finale oder Bebuquins Aus-Sage. Carl Einsteins Beitrag zur Postmoderne », in : *Neohelicon*, année 21 (1994), n° 1, pp. 13-46.

419. On peut supposer qu'Einstein pense aux poèmes comme p. ex. « Alaunstrasse in Dresden » de Ludwig Meidner qui imite le dynamisme de la ville moderne (« vitesse »!) par un travelling des perceptions (in : *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*. Mit einer Einleitung von Gottfried Benn, Wiesbaden : Limes 1974 (5^e éd.), p. 205.

420. Par cette quasi-simultanéité, suivant l'enseignement du *Laocoon* de Lessing, les arts poétiques s'approchent des arts plastiques toujours préférés par Einstein.

n'abjure jamais sa foi en l'homme créateur, des doutes concernant l'analogie des arts se glissent de plus en plus dans sa pensée.

Après tout, la question se pose, dans quelle mesure, Einstein a-t-il connu les nombreuses expériences linguistiques des surréalistes ? En fait, comme Hans T. Siepe l'a montré,⁴²¹ il y a pas mal de techniques surréalistes qui manipulent, voire détruisent le langage. C'est l'héritage de Dada. Cependant, Einstein n'apprécie pas les innombrables jeux de mots ; apparemment, pour lui la phonétique ne fait pas partie de la grammaire. Comme on verra plus loin, dans ses propres ouvrages, Einstein travaille plutôt à la morphologie (néologismes) et à la syntaxe, où la langue française est plutôt rigide. D'après Clément Pansaers, dadaïste et ami d'Einstein, celui-ci considère Dada comme un « calembour qui pette trop longtemps ». ⁴²² Parmi les surréalistes, Einstein approuve *Le Grand jeu* de Benjamin Péret en tant que « l'entreprise la plus audacieuse » (K 3^{Me/St}, 202 = « mutigste Arbeit » [K 3, 126]), ⁴²³ mais ne nomme jamais p. ex. le *Glossaire* de Leiris qu'il connaît pourtant de près. Dans les notes de *BEB II* le nom d'Aragon apparaît une seule fois. Cité deux ou trois fois, Breton (CEA, 41), classé « tribun » ou « chef » (W 4, 172), n'est soumis qu'à une critique idéologique :

type bret[on], révolutionnaire lyrique visionnaire pour salons chics et marchands d'art. ROSENBERG ET BRETON PAR EXEMPLE, élevage du révolutionnaire privé ou jeudi lunch révolutionnaire chez le Vicomte avec présentation des génies.

type bret[on], lyrisch visionaerer revolutionaer fuer teure salons und kunsthaendler. ROSENBERG UND BRETON PAR EXEMPL[E], die zuechtung des privatrevolutionaers oder donnerstags

421. Cf. Hans T. Siepe : « Le lecteur du surréalisme. Problèmes d'une esthétique de la communication », trad. par Marie-Anne Coadou, Préface de Henri Béhar, Paris 2010 (coll. Les Pas perdus), in : http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2014/10/6.-Siepe_BAT.pdf.

422. Einstein, cité par Clément Pansaers : « Dada et moi », in : id. : *Bar Nicanor et autres textes Dada*, éd. par Marc Dachy, Paris : Lebovici 1986, pp. 199-208, p. S. 203.

423. Cf. Michel Collomb : « Dévorer, éjecter, recycler : la logique primitive de Benjamin Péret (étude non encore publiée) » : « Benjamin Péret, parmi ceux qui constituèrent le noyau dur du groupe surréaliste, fut certainement le plus constant dans l'effort pour mettre en concordance sa vie avec l'idée de révolution. » *Le Grand jeu* est dédié à André Breton.

revolutionaeres lunch beim vicomte mit vorfuehrung der genies.
(CEA, 41)

C'est trop peu pour une étude comparative de deux poétiques différentes, et sous cet angle, il faut prendre au sérieux la réflexion qu'Einstein note dans son journal, le 18 février 1933 :

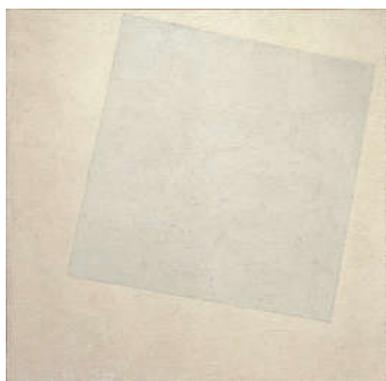
je vois que je vais devenir de plus en plus seul, juif, parlant allemand, en France. Juif sans dieu et sans connaissance de notre passé ; parlant allemand, mais au contraire de mes compatriotes germanophones, décidé à ne pas laisser sombrer la langue allemande de façon paresseuse et fatiguée. En France, c'est-à-dire sans lecteurs. Dès maintenant, je vais dialoguer chaque jour brièvement avec moi-même puisque je suis totalement séparé d'hommes et de livres germanophones depuis longtemps. Je ne serai jamais chez moi dans la poésie française, car je rêve et raisonne en allemand. Donc, je suis condamné par Hitler à rester pour toujours étranger sans domicile.

ich sehe, immer mehr werde ich allein sein, jude, deutschsprechend, in frankreich. jude ohne gott und ohne kenntnis unserer vergangenen zeit, deutschsprechend, doch gewillt die deutsche sprache nicht wie meine landsleute und gleichzüngige faul und müde versacken zu lassen. in frankreich, d.i. ohne leser. ich werde jetzt jeden tag mich kurz mit mir unterhalten ; denn seit langem bin ich von gleichsprachigen menschen und büchern gänzlich abgeschnitten. nie werde ich in französischer dichtung zu hause sein; denn ich träume und sinniere deutsch. also nun bin ich durch Hitler zu völliger heimatlosigkeit und fremdheit verurteilt. (CEA, 81; c'est moi qui souligne, KHK)

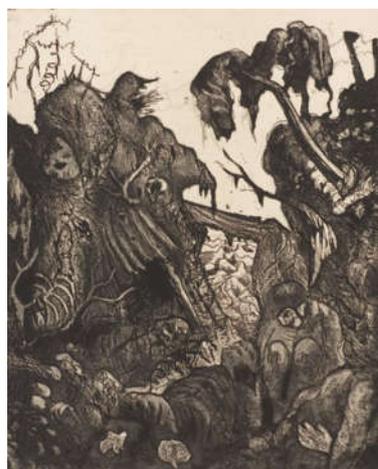
Sans entrer dans les détails de la perte de la langue maternelle et de travail, infligée à l'émigrant qu'il était devenu d'un jour à l'autre en 1933, revenons au problème de départ central. Pourquoi « objet » et « grammaire » sont-ils les ennemis préférés d'Einstein dans sa phase cubiste ? Dans *L'Art du 20^e siècle*, il définit l'objet « comme vecteur des conventions » (K 3^{M/St}, 98 = « Träger der Übereinkünfte » [K 3, 50]).⁴²⁴ Pour l'avant-garde, l'imitation de l'objet est donc

424. Dans la première comme dans la dernière édition de *L'Art du 20^e siècle*, les notions centrales d'Einstein sont les mêmes quoiqu'il y ait des variantes importantes entre 1926 et 1931.

tabou, mais sa destruction totale, p. ex. dadaïste ou suprématisiste (ill. 12), amène un danger : la tabula rasa, c'est-à-dire il n'y a plus de tableau du tout.



Ill. 12 : Kasimir Malévitch : *Carré blanc sur fond blanc*, 1918



Ill. 13 : Otto Dix : *Zerfallender Kampfgaben*, 1924⁴²⁵

Einstein entrevoit l'impasse de son argumentation et se contente d'un compromis, d'une « dé-construction » (si l'on veut) à la longue pas tout à fait satisfaisante : « Le vécu de la forme est une *critique* de l'objet [...] » (K 3^{M/St}, 98 = « Formerlebnis ist *Kritik* am Gegenstand [...] » [K 3, 59] ; c'est moi qui souligne, KHK). Dans son long poème *Entwurf einer Landschaft* (*Dessin d'un paysage*) publié en allemand (!) en 1930 par les éditions de la Galerie Simon (donc Kahnweiler), son indignation contre les tableaux vides de Malévitch, Lissitzky et d'autres résonne toujours : « Des cadres volent en éclats à cause du vide » (trad^{Mit}, 259 = « Rahmen splintern vor Leere » [BA 3, 73]).⁴²⁶ Einstein considère l'objet comme « haïssable », mais irremplaçable (ce qui vaut, on verra plus tard, aussi pour le sujet) encore à d'autres égards, philosophique et politique : (1) L'objet appartient au « monde extérieur à la Descartes et Kant »

425. Ill. 13 : Otto Dix : *Zerfallender Kampfgaben* (*Tranchée de tir se décomposant*), du cycle *Der Krieg* (*La Guerre*) 1924, in : *Expressionisten. Sammlung Buchheim*, Feldafing : Buchheim Verlag 1998, n° 553.

(« Kantisch Descartische Außenwelt » [W 4, 434]), scission (« Spaltung ») désuète d'après Einstein (qui imagine un rapport fonctionnel, voire « batailleur » [W 4, 182] entre les anciens combattants de la philosophie occidentale, le sujet et l'objet), et (2) il appartient à la bourgeoisie : « Le bourgeois est la paraphrase d'un milieu objectif, il est constituant, rapport entre objets. La destruction du bourgeois est justifiée pour sauver le dynamisme [historique, vital]. » (« Der Bürger ist eine Umschreibung gegenständlichen Milieus, er ist Bestandteil, Beziehung zwischen Gegenständen. Die Zerstörung des Bürgers zur Rettung des Dynamischen ist gerechtfertigt. » [W 4, 148]). La radicalité de cette déclaration destinée à une revue russe en 1921, mais non publiée, n'est pas révisée, mais précisée quelques années plus tard : La convention et la constitution de l'objet ne sont pas possibles sans communication. « La rigidité des choses est avant tout provoquée par des habitudes de langage [...]. » (K 3^{M/St}, 99 = « Die Starrheit der Dinge wird vor allem durch die sprachliche Gewöhnung bewirkt [...]. » [K 3, 59]). C'est donc la grammaire qui est responsable du statu quo des choses. Quel idéalisme !⁴²⁷

La destruction de la grammaire se réalise le plus facilement dans les textes courts, p. ex. les poèmes. Comme Einstein n'apprécie ni les jeux dadaïstes et surréalistes ni les « parole in libertà » du futurisme, qu'est-ce qu'il fabrique donc lui-même ? En 1917, il publie un poème dans la revue *Die Aktion* : « L'Arbre meurtrier » (« Tötlicher Baum »). Le texte apostrophe (vv. 3, 14) un soldat déchiré par une grenade et étranglé par un fil de fer barbelé (v. 1 : « quere Masche » cf. Maschendraht/Stacheldraht) dont le corps fragmenté

426. Cf. K 3, 190 = K 3^{M/St}, 319.

427. Dans sa célèbre définition de l'« Aufklärung », Kant avait cité la locution latine (dont l'origine n'est pas important dans notre contexte) : « Caesar non est supra grammaticos » (Cf. Kiefer : « Zur Definition aufklärerischer Vernunft. Eine kritische Lektüre von Kants <Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung?> », in : id. : « Die famose Hexen-Epoche » – *Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer –*

couvre un arbre déraciné — une vue fréquente, représentée par des photographes et des artistes comme, par exemple Otto Dix (ill. 13), et Einstein a vu cela lui-même, cela ne s'invente pas. À nos fins, il suffit de citer quelques vers du poème — le texte est intraduisible :

1 Glasig Zerstückten zertr tauben Hals in quere Masche.
 Gefetzter schwert blättrige Luft.
 [...]
 14 Griffe gegabelt jammem dir den Ast.
 Aufwirft Haß in kantenen Rauten.
 [...] (BA 1, 259)

Le style einsteinien ressemble assez à la « Wortkunst » d'August Stramm.⁴²⁸ Karl Kraus accuse, cependant, l'auteur d'une « insolence au visage du langage » (« Frechheit ins Angesicht der Sprache » [W 1, 402 ; cf. l'autocritique d'Einstein FF, 116]).⁴²⁹ En effet, la cohérence relative à un sujet percepteur des textes lettristes de Stramm y manque, donc on pourrait considérer le poème multi-perspectiviste d'Einstein comme « cubiste » (v. 15 : « rhombes anguleuses » !), mais la désignation ne sert à rien, car finalement, le poème, n'imité-t-il pas cette « autre destruction des objets » (« andere Zerstörung der Objekte » [K 1, 75]) par la Grande Guerre, glorifiée par bien des artistes ? Ce fanatisme de la « déformation » évoque des parallèles bizarres. Fernand Léger écrit à sa fiancée Jeanne Lohy le 28 mars 1915 : « A tous ces ballots qui se demandent si je suis ou je serai encore cubiste en rentrant, tu peux leur dire que bien plus que jamais. Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatres points cardinaux. »⁴³⁰

Cagliostro, München : Oldenbourg 2004 [Ancien Régime, Aufklärung, Revolution, vol. 36], pp. 39-52) ; chez Einstein la grammaire elle-même est le dictateur.

428. Cf. August Stramm : *Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa*, éd. par Jeremy Adler, München et Zürich : Piper 1990 (Serie Piper, vol. 980), pp. 89, 93 sq., 102 : « Sturmangriff », « Schlacht », « Patrouille » etc.

429. Gottfried Benn, ami d'Einstein, choisit le poème pour son anthologie célèbre, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (p. 226).

430. Léger, cité in : Georges Bauquier : *Fernand Léger – Vivre dans le vrai*, Paris : Maeght 1987, p. 74 (« All diesen Trottern, die sich fragen, ob ich Kubist bin oder noch sein werde, wenn

3. FÉTICHE ET SIGNE

Le jeune Einstein s'était tourné vers la critique d'art parce que l'artiste, peintre ou sculpteur, travaille avec un « matériau plus docile, plus prompt » (K 3^{M/St}, 376 = « in willigerem, flinkerem Material » [K 1, 171]) que le langage figé par la grammaire pour trouver des expressions adéquates modernes. De surcroît, le langage lui apparaît assez « sali » (« etwas sehr versaut » [L, 255]) comme il écrit à George Grosz en 1927. L'avant-garde du début du siècle, c'était donc la peinture « pure ». Ce tournant iconique se diversifie dans la seconde moitié des années vingt. D'une part Einstein était obligé à suivre le « protégée » Picasso (K 1, 69) qui ne se contentait plus de décomposer le motif, et de surcroît le surréalisme se manifesta en 1924 ; d'autre part Einstein se mit à analyser les unités élémentaires de ce qui se passe en général. Paul Bouissac a parfaitement raison : « Dada and Surrealism undoubtedly put < semiosis > in focus »,⁴³¹ mais aucun des artistes et intellectuels contemporains n'était autant « à la pointe » de l'avant-garde pour comprendre ce changement de paradigme si bien que Carl Einstein.⁴³²

Il est étonnant qu'Einstein, fervent partisan du cubisme, soupçonnait dans l'œuvre de Paul Klee quelque chose de nouveau dès le début des années vingt. Grâce à la magie du conte de fée c'est l'idée d'Einstein⁴³³ Klee était capable de créer des objets jamais vus, et non seulement de décomposer des objets

ich zurückkomme, kannst du sagen : mehr als jemals. Es gibt nichts Kubistischeres als einen Krieg wie diesen, der dir einen Mann mehr oder weniger ordentlich in mehrere Stücke zerlegt und in alle vier Himmelsrichtungen verteilt. »).

431. Paul Bouissac : « Semiotics and Surrealism », in : *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies/Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, vol. 25, n° 1-2 (1979), pp. 45-58, p. 55.

432. C'est pourquoi je l'ai nommé « maître penseur du surréalisme » in : Kiefer : « Carl Einsteins < Surrealismus > », p. 60.

433. Cf. la lettre d'Einstein à Tony Simon-Wolfskehl, 1923, où il appelle Klee « Märchenknecht » (L, 176) ce qui veut dire d'une part « garçon féérique », d'autre part « enfant prodige ».

conventionnels (ill. 14).⁴³⁴ Donc, c'est Klee qui sort Einstein du cul de sac où « l'anéantissement de l'objet » (K 3^{M/St}, 98 = « Vernichtung des Objekts » [K 3, 59]) en dernière conséquence du cubisme l'avait conduit. Au contraire du dadaïsme et suprématisme, les surréalistes partent, eux aussi, du merveilleux pour trouver du nouveau.



Ill. 14 : Paul Klee : *Grenzen des Verstandes*, 1927



Ill. 15 : Gaston-Louis Roux : « Frigidaire der Grammatik », 1930⁴³⁵

Enfin, Einstein qui dès sa *Sculpture nègre* (*Negerplastik*) de 1915 s'occupait des arts et des mythes africains eut la chance de découvrir un artiste moderne capable de créer au moins une mythologie moderne personnelle (« private Mythologie » [K 1, 142]).⁴³⁶ En général, Einstein constate dans *l'Art du 20^e siècle*

434. Einstein reproduit *Limites de la raison* (*Grenzen des Verstandes*, 1927) dans K 3, 540 en blanc et noir ; Cf. *Paul Klee und die Surrealisten*, éd. par Michael Baumgartner et Nina Zimmer, Berlin : Hatje Cantz 2016.

435. Ill. 15 : Illustration III in : Einstein : *Entwurf einer Landschaft*. Illustré de lithographies par Gaston-Louis Roux, Paris : Editions de la Galerie Simon 1930, s. p. en face du vers « Zerfieles das Wort / Wir atmeten enteist » (BA 3, 75 qui ne respecte pas la composition originale, « Si le verbe se brisait / Nous respirerions dégelés »). Le titre est associé par Einstein qui ironise le « tohu-bohu romantique » (den « romantischen Wirrwarr » [lettre à Ewald Wasmuth, le 11 mars 1931, I, 351]) des illustrations.

436. Cf. FF, 67, 115 et ailleurs qui justement critiquent le manque de dimension collective chez l'artiste moderne.

pour la seconde moitié des années vingt: « On se détachait enfin de la phase négative de la destruction de l'objet. » (K 3^{M/St}, 352 = « Endlich löste man sich aus der negativen Phase der Objektzerstörung. » [K 3, 211]).

Il est difficile de saisir par quelle « activité structuraliste » Einstein conçut le signe comme unité fondamentale dont découle « la primauté des signes » (« Primat der Zeichen » [FF, 260]) dans tous les domaines et dans toutes les réflexions einsteiniennes jusqu'aux derniers écrits. Était-il influencé par Nietzsche qui avait déjà écrit dans *La volonté de puissance* (*Der Wille zur Macht*) : « Sujet, objet, un agent de l'action, le « faire » et ce qu'il fait, tout cela distinct : n'oublions pas qu'il s'agit là d'une simple sémiotique qui ne signifie rien de réel. »⁴³⁷ (« Subjekt, Objekt, ein Täter zum Tun, das Tun und das, was es tut, gesondert : vergessen wir nicht, daß das eine bloße Semiotik und nichts Reales bezeichnet. »).⁴³⁸ L'influence d'Ernst Cassirer, dont Einstein avait suivi quelques cours à université de Berlin et dont la *La philosophie des formes symboliques* (*Philosophie der symbolischen Formen*) commença à paraître (vol. 1 : « Le langage » [« Die Sprache »] 1923 et vol. 2 : « La pensée mythique » [« Das mythische Denken »] 1924), est documentée par la correspondance d'Einstein avec Fritz Saxl (L, 312), collaborateur d'Aby Warburg et de Cassirer. Une référence indirecte fait croire qu'Einstein a au moins feuilleté le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure dans sa traduction allemande de 1931.⁴³⁹ Il s'agit d'une métaphore frappante dans la phrase suivante, citée d'abord en allemand : « Die Tatsachen vernebelten im *Wolkenmeer* der Zeichen

437. Friedrich Nietzsche : *Œuvres philosophiques complètes*, vol. 14 : Fragments posthumes (début 1888 – début janvier 1889). Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. par Jean-Claude Hémerly, Paris : Gallimard 1977, p. 57.

438. Nietzsche : *Der Wille zur Macht. Versuch einer Ummwertung aller Werte*. Ausgewählt und geordnet v. Peter Gast unter Mitwirkung v. Elisabeth Förster-Nietzsche. Nachwort v. Walter Gebhard, Stuttgart : Alfred Kröner 1996 (13^e éd. revue ; 1^{ière} éd. 1906) (Kröners Taschenausgabe, vol. 78), p. 428 (n° 634). C'est cette édition qu'Einstein devrait avoir connue ; Cf. Nietzsche : *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, München : dtv et Berlin et New York : de Gruyter 1980, vol. 13 : Nachgelassene Fragmente 1887-1889, p. 258.

und Meinungen [...]» (FF, 152, c'est moi qui souligne, KHK, « Les faits se dissimulaient dans la mer brumeuse des signes et des opinions [...]») Avec « Wolkenmeer », Einstein fait allusion à la définition saussurienne bien connue : « [...] sans le secours des signes, nous serions incapable de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une *nébuleuse* où rien n'est nécessairement délimité. »⁴⁴⁰ La traduction allemande par Hermann Lommel qui parut juste au moment où Einstein était de visite à Berlin, en 1931, traduit « nébuleuse » par « Nebelwolke ». ⁴⁴¹ L'image de la « masse amorphe » des pensées agitées, que de Saussure nous donne, ressemble en effet à un nuage (ill. 16).⁴⁴²

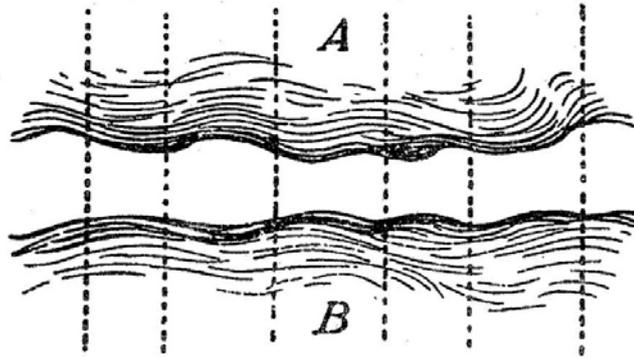


Abb. 16: Ferdinand de Saussure: « Wolkenmeer der Zeichen »

Einstein aura apprécié la dialectique, confirmée par la linguistique, entre arbitrarité et fixation (par la convention) en ce qui concerne sa critique des intellectuels dans la *Fabrication des fictions*.

439. Pourquoi la traduction allemande, le livre était disponible en France dès 1916 ? Il l'a peut-être acheté ou vu lors de sa visite à Berlin en 1931.

440. Ferdinand de Saussure : *Cours de linguistique générale*, éd. par Charles Bally u. Albert Sècheyaye, édition critique par Tullio Mauro, Paris : Payot 1976 (Payothèque), p. 155.

441. Id. : *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, trad. par Hermann Lommel, éd. par Charles Bally et Albert Sècheyaye, Berlin et Leipzig : de Gruyter 1931, p. 133.

442. Abb. 16 : id. : *Cours de linguistique générale*, p. 156.

Einstein ne s'intéresse pas seulement à l'analyse scientifique de la langue, mais aussi et même davantage à l'usage des signes poétiques et esthétiques « au sein de la vie sociale »,⁴⁴³ c'est-à-dire à leur fonction « performative » qui, d'après Georges Sorel, crée des « mythes sociaux » prêts pour l'action (« Mittel zur Tat » [FF, 43]). Or, le seul signe capable de « faire » est le fétiche dans une culture animiste (ou « biblique ») bien entendu. Einstein n'avait pas discuté la puissance magique du signe en tant que fétiche⁴⁴⁴ dans la première partie de sa carrière ethnologique, il avait préféré la puissance « déconstructrice » de la peinture au langage congelé dans le « frigidaire de la grammaire » (« frigidaire der Grammatik » [BA 3, 83] ; ill. 15) comme je l'ai montré.

Einstein fait un virage radical lorsqu'il comprit enfin la puissance poétique du langage qui résulte de l'arbitrarité du rapport entre signifiant et signifié : « L'écriture n'imité pas les faits et les choses, elle les évoque par des signes étrangers à l'aspect des choses etc. » (W 4, 252) Bref : « Le mot est signe [...] » (« Das Wort ist zeichenhaft [...] » [FF, 236]), et ce mot est la parole magique chère aux poètes romantiques qui fait « chanter le monde » (Eichendorff). Voilà la cause secrète qui fabrique les fictions – pourtant

443. Saussure : *Cours de linguistique générale*, p. 33.

444. Einstein se méfie du terme : « On peut difficilement décider si le Nègre croit qu'il utilise une statue ou bien si le fétiche exerce une fonction, par sa propre vertu en quelque sorte. » (*La sculpture africaine*, in : *Les arts de l'Afrique*, p. 208 = « Man kann schwer entscheiden, wann der Neger glaubt er benutze ein Bildwerk oder der Fetisch übt gewissemaßen selbständig eine Funktion aus. Diese Empfindungen mögen oft ineinander übergehen. » [BA 2, 83]). Pour ma définition du fétiche en tant que « pragèmème » Cf. Kiefer : *Die Lust der Interpretation*, pp. 16 et 142 sqq. L'une des principales falsifications de la linguistique moderne (Cf. GBK^o, 53) est l'abstraction de la langue de la fonction fétiche du langage (de tous les média). Je crois que les occidentaux ont honte d'être soumis à un usage « primitif » du signe à chaque acte de communication ; Cf. aussi Kiefer : « Kant als Geisterseher », in : id. : *Die famose Hexen-Epoche*, p. 37 sq. Kant camoufle l'animisme qui fait (ou devrait faire) fonctionner son « impératif catégorique » par une comparaison avec une loi naturelle. De toute évidence, la recherche kantienne n'a pas salué cette idée.

« l'absence de tout contrôle exercé par la raison » (OC^{Br}, 1,328)⁴⁴⁵ fait aussi naître des monstres...

Notons en passant que les observations sémiotiques d'Einstein ne se trouvent pas seulement dans les dossiers de *BEB II*, mais aussi dans *Georges Braque* et la *Fabrication des fictions*⁴⁴⁶ et ailleurs, donc dans un contexte qui comprend la fin des années vingt et les années 30.⁴⁴⁷ Pendant qu'il « irrationnalise » le signe, Einstein, en une réaction complémentaire, élabore une notion de style comme « régulateur » ou « contrôle » social (W 4, 374 ; FF, 50). Le jeune auteur avait détesté n'importe quel style justement parce que le style « fixe » l'épanouissement de la poésie. On reconnaît derrière cette opposition respectivement complémentarité entre arbitrarité et conformité le couple Nietzschéen « dionysiaque » et « apollinien » ou bien « métamorphose » et « tectonique » de Wölfflin. « Les combinaisons grammaticales de la phrase correspondent à peu près aux différentes formes tectoniques dans les arts plastiques. » (« Die grammatikalischen Satzverbindungen entsprechen ungefähr den tektonischen Typenformen der Kunst. » [FF, 234]).

En plus de l'œuvre de Klee, c'est sans doute la conception surréaliste du rêve inspirée par Freud qui avait poussé Einstein vers la conception créatrice du signe.⁴⁴⁸ Il l'applique aux travaux de Braque qui entre début des années trente dans une phase de figuration plus libre « mythologique ». Ce n'est pas

445. Einstein pratique ce principe irrationnel dès *Bébuquin* : « Immer ist der Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat. » (BA 1, 129 = « La folie est toujours le seul résultat probable. » [B^w, 88]).

446. Comme dans le cas de *Georges Braque* Einstein était obligé de faire traduire ses travaux afin de les publier après 1933 ; donc le titre français est authentique, mais la traduction n'a pas été faite ou a disparu. Cf. la lettre d'Einstein à Fritz Saxl, deuxième moitié du mai 1935 (L, 407).

447. Une raison de plus pourquoi il n'est pas logique de postuler une rupture entre une phase « subjectiviste » et « matérialiste » ; mais la thèse d'Heidemarie Oehm est dépassée depuis longtemps.

448. La réception einsteinienne de la psychanalyse est tardive, mais dans sa lettre à Sigmund Freud du 8 mars 1930 il lui affirme « quelle influence immense [ses] travaux avaient exercé sur la jeunesse intellectuelle ici » (« welch ungeheuren Einfluss [seiner] Arbeiten auf die geistige Jugend hier ausgeübt haben » [L, 323]).

par hasard que l'artiste choisit *La Théogonie* d'Hésiode pour inspiration,⁴⁴⁹ puisque cette « histoire de la création et de la naissance des dieux, se veut aussi métaphore de la création artistique »,⁴⁵⁰ (ill. 16 et 17) et Carl Einstein est grand lecteur d'Hésiode en ce moment...



Ill. 17 : Georges Braque : *La Théogonie Héraclès*, 1932 Ill. 18 : Georges Braque : *Ulysse*, 1932

Einstein en inclut sept gravures dans sa monographie *Georges Braque* qui – on l'a déjà cité, n'est pas « un livre sur braque » (« kein buch ueber braque » L, 372)⁴⁵¹ – et il faudrait une véritable monographie pour discuter le rapport

449. Le marchand d'art Ambroise Vollard avait proposé à Braque d'illustrer un livre poétique de son choix. Le choix de Braque de s'inspirer d'Hésiode était inattendu – et l'influence de la part d'Einstein, spécialiste de mythologie et connaisseur d'Hésiode (Cf. index BA 3), évidente ! Les deux amis passaient beaucoup de temps ensemble à Paris et à Varengeville.

450. http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2011/06/theogonie_FR1.pdf. Les seize gravures terminées avant la mort de Vollard ont été exposées au Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille, 7 juin – 28 août 2011. Le musée ignore visiblement le rôle que joue Carl Einstein dans la production de *Théogonie*.

451. Je reproduis la gravure *Héraclès* (GB⁴ⁱ, 12 et GB^{Ko}, 22) et le frontispiz de *Georges Braque, Ulysse*, hors série de la *Théogonie*, parce que et les éditions allemandes (W 3 et BA 3) et l'édition de Liliane Meffre (GB^{Ko}) le suppriment, on ne sait pas pourquoi. Mais le choix einsteinien est parlant : Ulysse (all. et grec : Odysseus), le rusé, introduit en *Georges Braque* en

intime du critique et de l'artiste. Il suffit ici de mettre en relief ce que j'avais désigné comme « poétologisation de la peinture ». ⁴⁵² Einstein proclame en 1931/32 : « [...] peindre signifie désormais faire de la poésie; car c'est en faisant de la poésie qu'on crée de la réalité. » (GB^{MK}, 90 = « [...] Malen nun heißt ein Dichten ; denn dichtend erschafft man Realität » [BA 3, 326]). La contribution d'Einstein aux *Cahiers d'Art* de 1933 nomme Braque « poète » (« Dichter » [BA 3, 246]) et, pareillement, il parle de la « poésie » de Klee (« Kleesche Dichtung » [K 1, 142]). Ainsi, il réduit art et littérature de nouveau ⁴⁵³ à un même principe : le symbole, le signe, sans pourtant élaborer une philosophie comme Ernst Cassirer. Et bien qu'il confesse à Ewald Wasmuth dans une lettre du 11 mars 1931 : « En somme je crois que l'art plastique n'a rien du tout à faire avec la littérature » (« Im grossen Ganzen glaube ich überhaupt, dass bildende Kunst gar nichts mit Literatur zu tun hat [...] » [L, 351]) et cette résignation paradoxale dans le contexte n'est pas isolée, Einstein écrit dans le catalogue de l'exposition *Georges Braque* qu'il avait préparée pour son ami du 9 avril - 14 mai 1933 à la Kunsthalle Basel : « Il [Braque] créa une grammaire de formes inventées, une syntaxe variable, dont la texture et l'intégration deviennent de plus en plus riche. » (« Er [Braque] schuf sich eine Grammatik erfundener Formen, eine variable Syntax, und immer reicher wird sie verwebt und verbunden. »). ⁴⁵⁴

tant que « mythonaute » de la recherche du mythe ; Cf. Kiefer : « Carl Einstein und der Mythos », in : *Cahiers d'études germaniques*, n° 76 (2019) : *Emigration et mythe. L'héritage culturel de l'espace germanique dans l'exil à l'époque du national-socialisme*, éd. par Anrea Chartier-Bunzel, Mechthild Coustillac, Yves Bizeul, S. 95-108.

452. Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier (*Le Surréalisme. Théorie, thèmes, techniques*, Paris : Larousse 1972 [coll. Thèmes et textes], p. 196) parlent de « poétisation » qui est plus élégant, mais j'insiste sur le fait qu'il s'agit du discours théorique d'Einstein, et non de la pratique elle-même ; pour plus de détails, une éventuelle influence d'Aragon, Cf. Kiefer : *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, pp. 449 sqq.

453. Au début, le modèle (absurde) était la peinture, la « pictura » horatienne. Aussi le deuxième paradigme d'Einstein, le signe poétique, est loin du « nominalisme » surréaliste ; Cf. Siepe : *Le lecteur du surréalisme*, pp. 52 sq.

454. Einstein : Introduction (sans titre) in : *Georges Braque*, Kunsthalle Basel, 9. April – 14. Mai 1933. In memoriam Emanuel Hoffmann [catalogue], pp. 5-7, ici p. 5. Cette citation est préfigurée dans K 1, 76 : « Er [Braque] schuf sich eine Grammatik erfundener Formen, eine

Quelle « dialectique » qui passe de la grammaire, ennemi n° 1 de la poésie, à la grammaire poétique de la peinture et qui croise l'évolution du postulat « ut pictura poesis », modèle « cubisme », à la résignation : « parler et peindre sont deux choses absolument distinctes » (GB²⁴, 15 = « Sprechen und Malen jedes hat seine eigene Art » [BA 3, 255]),⁴⁵⁵ tout en proclamant le règne d'une « poésie universelle » dans tous les beaux-arts. En effet, l'avant-garde est un système très dynamique, et quant à Einstein : le système n'est pas son fort. Pour parler avec les propres mots de l'expert : Le critique « boîte vraiment lamentablement à la remorque » (EKC, 48, cf. L, 127) de la production artistique libre sans parler de l'évolution historique bien que le critique d'art puisse l'influencer en faisant lui aussi de la littérature (au second degré).

4. « REQUIEM POUR LE MOI »⁴⁵⁶

Les efforts d'Einstein pour une définition du signe s'intensifient quand l'ethnologue Einstein pratique un test sur soi-même, c'est-à-dire quand l'écrivain devient autobiographe.⁴⁵⁷ On ne sait pas ce qu'est devenu le projet de « l'ethnologie du Blanc » dont Einstein parle à l'occasion d'une interview de 1931.⁴⁵⁸ N'est-ce qu'un projet illusoire ou bien un livre sous presse à la *Nouvelle Revue Française*, mais disparu dans les turbulences du départ d'Einstein pour l'Espagne et de son arrestation après le retour son épouse Lyda avait caché ses manuscrits chez Georges Braque en toute hâte ?⁴⁵⁹ En tout cas, Einstein

kanonische Syntax.» Einstein corrige « kanonisch » (« canonique ») par le contraire « variabel » (K 3, 101) puisqu'en 1926 il n'avait pas encore compris.

455. La traduction récente est moins radicale : « parler et peindre – chacune de ces activités a sa manière propre. » (GB^{Ko}, 15). Nonobstant Einstein avait autorisé son traducteur contemporain.

456. « Totenbuch des Ich » (CEA, 46) ; on ne peut pas utiliser « livre des morts » [du moi] qui serait pourtant moins catholique et plus égyptien, mais avec un deuxième complément.

457. Cf. le chapitre « Ethnologie im Selbstversuch » in : Kiefer : *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, pp. 467 sqq.

458. B. J. Kospoth : « A New Philosophy of Art », p. 5.

459. Cf. Sibylle Penkert : *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1969 (Palaestra, vol. 255), p. 18.

avait poursuivi son plan de terminer *Bébuquin* depuis longtemps.⁴⁶⁰ Ruiné par la crise économique, il note le 18 février 1933 :

Je veux me souvenir de moi, puisque les gens m'ont oublié. La dernière réponse qui m'accompagnait continuellement était le tic tac martelant de ma montre, afin d'acheter du papier, je l'ai vendue. [...] Dès qu'elle est partie, un silence merveilleux règne au bord du fleuve [la Seine] où je suis assis.
 ich will mich meiner erinnern, da die menschen mich vergessen haben. die letzten Antworten, die mich begleiteten, waren die Hackgeräusche meiner Uhr, um Papier zu haben, verkaufte ich sie. [...] seitdem sie weggegangen ist, ist es wunderbar still am fluss, wo ich sitze. (CEA, 26)

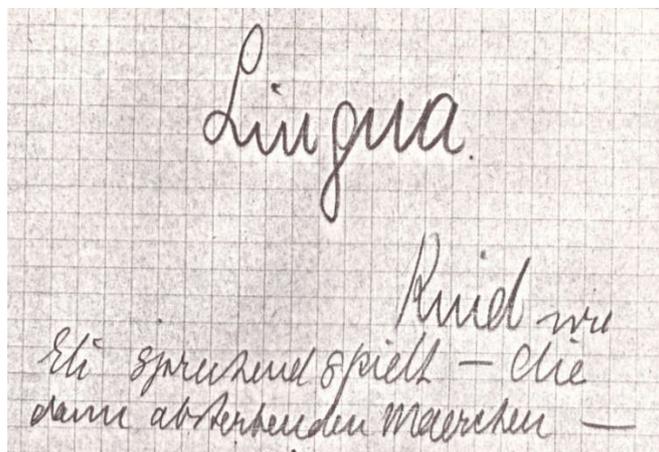
Le « pacte autobiographique » complexe de *BEB II*, enraciné dans l'exile,⁴⁶¹ a été étudié plusieurs fois.⁴⁶² Je mets ici l'accent sur l'apprentissage du langage du jeune Béb thème « lingua » (ill. 18)⁴⁶³ , quel que soit le nom il portera plus tard (Laurenz etc.).

460. Cf. Einstein à Tony Simon-Wolfskehl, 1923 : « Den zweiten Teil Bebuquin mache ich fertig – wenn wir zusammen sind. » (L, 186 = « Je vais terminer la deuxième partie du Bébuquin dès que nous serons ensemble. »).

461. Einstein projette sa situation d'écrivain exilé dans la prophétie fatale d'une tireuse de carte d'un Lunaparc à Karlsruhe : « Je te [Béb] vois tout seul et abandonné assis dans une mansarde dans un pays étranger et tu mourras de tes rêves paralysants » (« ich sehe dich [Beb] ganz allein und verlassen in einer mansarde in einem fremden land und du wirst an deinem laehmenden träumen sterben » [CEA, 9]).

462. Cf. Marianne Kröger : *Das « Individuum als Fossil » Carl Einsteins Romanfragment « BEB II »*. *Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil*, Remscheid : Gardez ! 2007 (Komparatistik im Gardez !, vol. 5) qui discute tous les approches essentiels. Je souligne le fait que *BEB II* n'est pas une autobiographie de Carl, mais une biographie romancée de Béb qui n'est pas « individuum » dans le sens classique, mais dans le sens de Nietzsche « dividuum » moderne (Nietzsche : *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. 2 : *Menschliches, Allzumenschliches*, p. 76 = *Humain, trop humain*. Introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, trad. par Alexandre Marie Desrousseaux et H. Albert, Paris : Le Livre de Poche 1995 [Classiques de la philosophie], p. 84), type instable dans lequel Einstein se reflète comme Bébuquin aurait pu le faire, s'il ne s'était détourné du labyrinthe de miroirs « afin d'éviter toute réflexion sur sa personne » (B^w, 11 = « um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen » [BA 1, 92]).

463. « Lingua. / Kind wie Eli sprechend spielt die dann absterbenden maerchen » (CEA, 7 = « Lingua. / l'enfant joue en parlant comme Eli par cela les contes de fée meurent »). Eli (ou Eli Coingule etc.) est une figure des rêves de Béb qui pourtant, lui, fait la même expérience négative du langage « rationnel » qui arrache l'enfant de son « âge de contes merveilleux »



Ill. 19 : Carl Einstein : Coupure de *BEB II*

Cela ne surprend pas que les qualités du protagoniste « mythomane » (K 3^{M/St}, 351 = K 3, 210) correspondent assez à l'enfant prodige Paul Klee et à l'enfance « néolithique » de Jean Arp (BA 3, 170-174) puisqu'il ne s'agit pas de recherches empiriques que, par exemple, Jean Piaget entreprend en même temps sur « le langage et la pensée chez l'enfant ».⁴⁶⁴ Einstein utilise des souvenirs fragmentés de sa jeunesse à Karlsruhe comme matériau pour les modeler suivant ses idées ethnologiques et sémiotiques ultérieures.⁴⁶⁵ Le langage enfantin crée une cosmologie mythique. Le petit Œdipe conjure le couteau pour tuer le père (CEA, 7). Heureusement, le signe flottant est arrêté par les parents et les maîtres d'école qui « colonisent » l'enfant sauvage (CEA, 27). C'est avec le mot « foutu » (« kaput » [sic, CEA, 7]) que le narrateur commente l'alphabétisation, et avec « cou cassé » (« Genickbruch » [CEA, 9]) le baccalauréat. Pendant que la narration de la cosmogonie est très riche en

(« Märchenalter » : Cf. Charlotte Bühler : *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, Leipzig : Barth 1918).

464. Jean Piaget : *Le langage et la pensée chez l'enfant. Etudes sur la logique de l'enfant*, Neuchâtel u. Paris : Neuchâtel et Paris : Delachaux & Niestlé 1976 (9^e éd. ; 1^{ère} éd. 1923).

465. Le texte oscille fort entre « vérité » et « poésie/fiction » ; p. ex. dans *BEB II* la bande de Béb a peur de la comète de Halley (CEA, 21 et 27) qui n'était visible que d'avril à mai 1910

personnages, images et épisodes, par contre la scission de « sujet » et « objet » est présentée de façon courte et abstraite. Toutefois, on peut découvrir trois coupables de cette « tragédie des enfants » (« Kindertragödie » [CEA, 27]) : le langage des adultes qui est plus fort, les lois physiques qu'on apprend à l'école et la philosophie. Celle-ci est concentrée sur l'idéalisme de Platon et son allégorie de la caverne (« hoehlenmaerchen » [CEA, 9]) que ni Béb ni ses professeurs ne comprennent.

De quelle manière Kant entre en jeu, qui est responsable de « l'une des principales falsifications de la philosophie » (GB^{Ko}, 53 = « eine der Grundfälschungen der Philosophie » [BA 3, 293]) parce qu'il avait « établi l'équilibre entre l'objet et le sujet » (B^W, 27 = « [weil er] Gleichgewicht zustande brachte zwischen Objekt und Subjekt » [BA 1, 99]), là-dessus *BEB II* se tait,⁴⁶⁶ mais c'est justement *Bébuquin* (d'où j'ai pris la citation précédente) qui prend la relève de la narration parce que le protagoniste est enfin arrivé dans le milieu académique et artistique de Berlin où il rencontre d'éminents interprètes de Kant tels Georg Simmel, Alois Riehl et d'autres avec les citations desquels Bébuquin jongle comme un maître de conférence furieux (« wildgewordener Privatdozent » [Kurt Hiller, W 1, 501]). *BEB II* dans ses chapitres « enfance » est la « préhistoire » au plein sens du terme de *Bébuquin*. Le problème pourquoi l'opposition de « sujet » et « objet » (« [d]ie Entgegensetzung von ‹ Subjekt › und ‹ Objekt › »)⁴⁶⁷ qu'Ernst Cassirer salue comme progressif et émancipatoire est ressenti par Einstein comme tragique

en Allemagne ; Einstein avait alors 25 ans (Cf. sa lettre à Emilie Borchardt, 1910 [L, 11] et il était dans ses cinquantes lorsqu'il raconte tout cela.

466. Kant est aussi pour Hugo Ball « l'ennemi numéro un » [Ball : *La fuite hors du temps*, p. 39 = « der Erzfeind » [*Die Flucht aus der Zeit*, p. 14]].

467. Ernst Cassirer : *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. 2 : Das mythische Denken, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 [1^{ière} éd. 1924], p. 209. Le chapitre « Die Herausbildung des Selbstgefühls aus dem mythischen Einheits- und Lebensgefühl » [ibid., pp. 209 sqq.] = « L'émergence du sentiment de soi à partir du sentiment mythique de l'unité et de la vie » [in : *La philosophie des formes symboliques*, vol. 2 : La pensée mythique, trad. par Jean Lacoste, Paris : Les éditions de Minuit 1972 [Coll. Le sens commun], p. 207]

ne peut pas être traité à fond ici. D'une part, le « moi », catégorie grammaticale par excellence du sujet, lui est « haïssable » autant que l'objet comme nous savons déjà,⁴⁶⁸ d'autre part son ego ne supporte que brièvement l'intégration dans une communauté, soit communiste, soit capitaliste.⁴⁶⁹

Par l'intermédiaire des arts qui profitent de l'arbitrarité du signe et du rêve, Einstein espère l'emporter sur la fonction « meurtrière » du langage qui étouffe l'individu « si Bébé parle, les morts s'y mêlent » (« wenn Bebe spricht, die toten sprechen mit » [CEA, 7]), mais le « grand récit » n'est pas en vue qui pourrait remplacer le judéo-christianisme désastreux par une sorte d'animisme bienheureux quel exotisme soit dit en passant ! En fait, Einstein ne dispose que d'un concept formel du mythe, pas tout à fait vide de sens, mais tous les myèmes associés manquent de totalité.⁴⁷⁰ Par contre l'état totalitaire⁴⁷¹ en a plein... Dans la *Fabrication des fictions* Einstein se résigne : « Les poètes primitifs mettaient l'accent sur la collectivité [...]. Le primitivisme moderne met l'accent sur la subjectivité ; leurs [productions] ne correspondent pas à une réalité vécue par tous. » (« Die Primitiven dichteten kollektivbetont [...]. Die moderne Primitive ist subjektiv betont ; ihre [Figurationen] entsprechen keiner allgemein erlebten Realität. » [FF, 115]) Une renaissance de la culture européenne par l'« unité du style artistique à travers toutes les manifestations

pourrait servir de titre à tout ce qu'Einstein écrit à propos de langage et cosmogonie dans *BEB II*.

468. Einstein est lecteur de Pascal à plusieurs reprises et, de toute évidence, prend le philosophe au sérieux.

469. Cf. AWE, 21 sq. ; Cf. aussi la lettre d'Einstein à André Gide en 1923 : « une grande maison d'édition m'a demandé de diriger la maison. Peut-être que j'accepte. » [L, 120]. Il n'accepta point, et il prit aussi ses distances envers un engagement au Bauhaus [Cf. ses lettres à Tony Simon-Wolfskehl 1923, particulièrement L, 176].

470. Cf. Kiefer : « *Missing links* – Carl Einstein et Blaise Cendrars », in : *Constellation Cendrars*, n° 3 [2019], p. 113-125..

471. Je ne discute pas ici comment les Nazis ont construit *leur* « mythe du 20^e siècle » [Alfred Rosenberg] – qui était sans aucun doute efficace [non seulement à cause des sections d'assaut [SA]], de sorte que Breton et Bataille pensent à profiter des mêmes mécanismes, en particulier de « l'aspiration fondamentale des hommes [...] au fanatisme » [OC^{Br} 2, 499 et OC^{Ba} 1, 382]. En composant « surréalisme » et « fascisme » ils conçoivent l'idée fatale d'un « surfascisme » [OC^{Br} 2, 1665]. La discussion du mythe, cher aux surréalistes, y inclus Einstein, et aux national-socialistes reste à approfondir.

de la vie d'un peuple », ⁴⁷² conjurée par Nietzsche, ne fut pas réalisée par l'avant-garde trop hétérogène. La confiance d'Einstein en la force magique du fétiche « poésie », soit littéraire, soit plastique, s'écroule. Artistes et intellectuels se révèlent comme de simples « féticheurs », le fétiche, sortilège « romantique » d'autrefois, n'est plus que « grigri » superstitieux (BA 3, 286, 306). Einstein se rappelle bien l'idée de « l'imposture des prêtres » (FF, 211) du siècle des Lumières. Jamais autocritique a été si forte, voire suicidaire, si claire de sorte qu'on se demande : pourquoi pas plus tôt ?

Le dernier commentaire d'Einstein en ce qui concerne le rapport de grammaire et politique se trouve dans son discours commémoratif à l'occasion de la mort de Buenaventura Durruti fin 1936 :

Durruti, cet homme extraordinairement concret, ne parlait jamais de lui, de sa personne. Il avait banni de la grammaire le mot préhistorique « je ». Dans la colonne Durruti, on ne connaît que la syntaxe collective. Les camarades apprendront aux littérateurs à renouveler la grammaire dans le sens collectif.⁴⁷³

472. Nietzsche : « Considérations inactuelles I : David Strauss, l'apôtre et l'écrivain », in : id. : *Fragments posthumes [Été 1872 – hiver 1873-1874]*. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. par Pierre Rusch, Paris : Gallimard 1990, p. 17-89, p. 22. Je cite le passage prophétique et ambigu de Nietzsche en entier : « La civilisation, c'est avant tout l'unité du style artistique à travers toutes les manifestations de la vie d'un peuple. Mais le fait de beaucoup savoir et d'avoir beaucoup appris n'est ni un instrument nécessaire ni un signe de la civilisation et, au besoin, s'accorde parfaitement avec son contraire, la barbarie [...] » [= « Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei [...] » [*Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. 1 : *Unzeitgemäße Betrachtungen I*, p. 163]]. Einstein poursuit l'idée d'unité stylistique et culturelle dès son voyage en Egypte en 1910 [Cf. sa lettre à Emilie Borchardt, 1910 : « in Ihrem land bekam ich die strengste und vollkommenste anschauung von stil, künstlerischer tradition und gesamtkultur. » [L, 11 = « c'est dans votre pays que j'eus la plus sévère et parfaite vision de style, tradition artistique et culture totale. »]]. Bien qu'il reconnaisse la supériorité du « protéé » Picasso, il lui préfère finalement Braque ; Cf. Kiefer : *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, p. 321.

473. Liliane Meffre a traduit ce paragraphe la première, in : id. : *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berne et al. : Peter Lang 1989 (Contacts, sér. III : Etudes et documents, vol. 8), p. 134, et in : *Carl Einstein 1885-1940*, p. 295 ; elle constate déjà « des lacunes » dans la traduction qu'elle suppose d'Augustin Souchy. Grâce à Marianne Kröger qui mit le texte français original à ma disposition, j'ai pu préciser qu'Einstein a omis juste le deuxième paragraphe dans son allocution radiophonique (en allemand ou français – personne ne le dit), ou bien les éditeurs l'ont supprimé puisque cette réflexion grammaticale

Durruti, dieser außergewöhnlich sachliche Mann, sprach nie von sich, von seiner Person. Er hatte das vorgeschichtliche Wort « ich » aus der Grammatik verbannt. In der Kolonne Durruti kennt man nur die kollektive Syntax. Die Kameraden werden die Literaten lehren, die Grammatik im kollektiven Sinn zu erneuern. (BA 3, 520)



Ill. 20 : Carl Einstein à Perpignan, le 16 février 1939

Ne demandons pas trop de cohérence dans des milliers de notes éparées et dans un passé très agité. En Espagne, Einstein (ill. 19) avait déjà dépassé son « intervalle romantique »,⁴⁷⁴ sa foi en le pouvoir des arts de transformer la société était tombée en ruine, mais début 1938, il n'avait pas encore perdu tout espoir. Après la victoire contre le fascisme, il voulait rentrer et « faire des bouquins solides, loin de tous les penchants des modernes et des bien pensants de tous les avant-gardes, des livres durs et comiques » (L, 416 = « paar ordentliche Bücher schreiben, fern aller Vorlieben der Modernen und Wohlmeinenden aller Avantgarden, Bücher, hart und komisch ») ; comme

sophistiquée apparaît déplacée dans le contexte politique ; Cf. Einstein : « La colonne Durruti », in : *Brochure éditée par les Services Officiels de Propagande de la C.N.T. - F.A.I. Avenida Buenaventura Durruti, 32 Barcelone (Espagne)*, Seix y Barral, Empresa colectivizada, Barcelona - España (Prix : 1 fr. 50), pp. 18-20.

474. Cf. Kiefer : « Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930 », in : *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, vol. 12 (2008), pp. 117-137.

exemple, il pense à *Gulliver's Travels*, *Don Quichotte*, *Boward et Pécuchet*, et il ajoute à ces noms illustres dans une lettre à Tony Simon-Wolfskehl 1923 : « Peut-être Bébuquin s'il est terminé. Sinon, cela ne valait pas la peine. Peut-être que je suis mégalo, mais je ne parle que d'intention, pas de réussite. Le diable emporte le métier. » (« Vielleicht Bebuquin wenn er fertig ist. Sonst hat es sich auch nicht gelohnt. Vielleicht bin ich grössenwahnsinnig aber ich spreche nur von Absicht nicht Gelingen. Der Teufel hole das Metier. » [L, 175])

ABRÉVIATIONS ET SIGLES

AWE = Avantgarde Weltkrieg Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, éd. par Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. - Bern - New York : Peter Lang 1986 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 8)

BA 1, 2, 3 = Carl Einstein : *Werke. Berliner Ausgabe*, 3 vols., éd. par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin : Fannei & Walz 1994-1996

B^w = Carl Einstein : Bébuquin ou les dilettantes du miracle, précédé d'une lettre de Franz Blei à l'auteur et suivi d'une lettre de l'auteur à Daniel Henry Kahnweiler, traduction et postface par Sabine Wolf, s. l. : les presses du réel 2000 (coll. L'écart absolu)

CEA = Carl Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, <https://archiv.adk.de> (le numéro indique le fichier)

CEM = *Carl Einstein-Materialien* [vol. 1] : Zwischen Bebuquin und Negerplastik, éd. par Rolf-Peter Baacke, Berlin : Silver & Goldstein 1990

CW = Eugene Jolas : *Critical Writings, 1924-1951*, éd. par Klaus H. Kiefer et Rainer Rumold, Chicago/Ill. : Northwestern University Press 2009

EKC = Carl Einstein - Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939, trad. et éd. par Liliane Meffre, Marseille : André Dimanche 1993

FF = Carl Einstein : *Die Fabrikation der Fiktionen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, vol. 4, éd. par Sibylle Penkert, Reinbek/H : Rowohlt 1973

GB^{ko} = Carl Einstein : *Georges Braque*, éd. par Liliane Meffre et trad. par Jean-Loup Korzilius, Bruxelles : La Part de l'Œil 2003

GB^{zi} = Carl Einstein : *Georges Braque*, trad. par M. E. Zipruth, Paris : Chroniques du jour - London : Anton Zwemmer - New York : Erhard Weyhe 1934 (XX^e siècle, vol. 7)

K 1, 2, 3 = Carl Einstein : *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 16, Berlin : Propyläen Verlag 1926, 1928, 1931 (2^e et 3^e éd. revues et augmentées)

K 3^{M/St} = Carl Einstein : *L'Art du XX^e siècle* [1931], trad. par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Arles : Chambon 2011 (Actes Sud)

- L = *Carl Einstein Briefwechsel 1903-1940*, éd. par Klaus H. Kiefer et Liliane Meffre, Stuttgart : Metzler 2020 (L indique le numéro de la lettre)
- OC^{Ba} = Georges Bataille : *Œuvres complètes*, 11 vols., Paris : Gallimard 1970-1988
- OC^{Bau} = Charles Baudelaire : *Œuvres complètes*, 2 vols., éd. par Claude Pichois, Paris : Gallimard 1975-1976 (Bibliothèque de la Pléiade)
- OC^{Br} = André Breton : *Œuvres complètes*, 4 vols., éd. par Marguerite Bonnet et al., Paris : Gallimard 1988-2008 (Bibliothèque de la Pléiade)
- OP^A = Louis Aragon : *Œuvres poétiques complètes*, 2 vols., éd. par Olivier Barbarant et al., Paris : Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade)
- SW = Gottfried Benn : *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, éd. par Gerhard Schuster, Stuttgart : Klett-Cotta 1986-2003
- trad^{Mt} = trad. par Liliane Meffre : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002
- W 1, 2, 3, 4 = Carl Einstein : *Werke*, 4 vols. éd. par Rolf-Peter Baacke et al., Berlin et Wien: Medusa et Fannei & Walz 1980-1992

ILLUSTRATIONS

- Ill. 1 = Aragon et al. : « Notation des plus grands écrivains », 1920, in : <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100363020>
- Ill. 2 = Carl Einstein : *Negerplastik*. Mit 116 Abbildungen, München : Kurt Wolff 1920 (2^e éd.), dédicace, in : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100586090>
- Ill. 3 = Carl Einstein : *Georges Braque*, trad. par M. E. Zippurth, Paris : Chroniques du jour, London : Anton Zwemmer, New York : Erhard Weyhe 1934 (XX^e siècle)
- Ill. 4 = *Carl Einstein* [officier des milices anarcho-syndicalistes], photographie anonyme, in : Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del Front intel·lectual antifeixista, Barcelona, 6 mai 1938, p. 4
- Ill. 5 = Carl Einstein : *Die Fabrikation der Fiktionen*, 1933-36, version A (CEA, 131) et D (CEA, 167)
- Ill. 6 = Carl Einstein : *Entwurf einer Landschaft*. Illustré de lithographies par Gaston-Louis Roux, Paris : Éditions de la Galerie Simon 1930
- Ill. 7 = Gaston-Louis Roux : Illustration I ; lithographie, ca. 21 x 18 cm, in : Carl Einstein : *Entwurf einer Landschaft*. Illustré de lithographies par Gaston-Louis Roux, Paris : Editions de la Galerie Simon 1930, association/sous-titre de Carl Einstein : « C E joue football avec sa tête »
- Ill. 8 = Max Oppenheimer : *Einstein* (1912), frontispice, in : Carl Einstein : *Bebuquin*, Berlin-Wilmersdorf : Verlag der Wochenschrift *Die Aktion* 1917 (Aktions-Bücher der Aeternisten, vol. 5)
- Ill. 9 = *Acht-Uhr-Abendblatt* (Berlin), 13 juin 1919, p. 2 (coupure)

- Ill. 10 = Carl Einstein et Georges Grosz : *Der blutige Ernst*, n° 4 (1919) : Die Schieber
- Ill. 11 : « Kahnweilerbrief » (retouchée après 1924, coupure), CEA, 282
- Ill. 12 = Kasimir Malévitch : *Carré blanc sur fond blanc* (1918), huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York
- Ill. 13 = Otto Dix : *Zerfallender Kampfgraben* (1924), gravure, 35,3 x 47,5 cm, in : *Expressionisten. Sammlung Buchheim*, Feldafing : Buchheim Verlag 1998, n° 553
- Ill. 14 = Paul Klee : *Grenzen des Verstandes* (1927), crayon, huile, aquarelle sur toile, 56,2 x 41,5 cm, in : *Paul Klee : Leben und Werk*, éd. par Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern : Hatje Cantz 2012, p. 199, Pinakothek der Moderne, München
- Ill. 15 = Gaston-Louis Roux : Illustration III, lithographie, ca. 21 x 18 cm, in : Carl Einstein : *Entwurf einer Landschaft*. Illustré de lithographies par Gaston-Louis Roux, Paris : Editions de la Galerie Simon 1930, association/sous-titre de Carl Einstein : « Frigidaire der Grammatik »
- Ill. 16 = Ferdinand de Saussure : *Cours de linguistique générale*, éd. par Charles Bally u. Albert Sèchey, édition critique par Tullio Mauro, Paris : Payot 1976 (Payothèque), p. 156
- Ill. 17 = Georges Braque : *Héraclès* [illustration II], gravure sur cuivre, 20,6 x 16,4 cm, in : Carl Einstein : *Georges Braque*, trad. par M. E. Zipruth, Paris : Chroniques du jour – London : Anton Zwemmer - New York : Erhard Weyhe 1934 (XX^e siècle, vol. 7), p. 12
- Ill. 18 = Georges Braque : *Ulysse*, frontispice, pastel (?), mesures ?, in : Carl Einstein : *Georges Braque*, trad. par M. E. Zipruth, Paris : Chroniques du jour – London : Anton Zwemmer - New York : Erhard Weyhe 1934 (XX^e siècle, vol. 7)
- Ill. 19 = Carl Einstein : Coupure de *BEB II* (CEA, 7)
- Ill. 20 = « Carl Einstein à la terrasse du Palmarium à Perpignan (en rentrant d'Espagne) », photographie anonyme, in : *Match. L'Hebdomadaire de l'actualité mondiale*, n° 33 (16 février 1939), p. 34

Ma contribution est composée de deux articles communiqués aux journées d'études, « Rebelles du surréalisme » (le 2 avril 2016, publié in : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2069>) et « Langages du surréalisme » (le 25 mars 2017, publié, in : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2287>), dirigées par Henri Béhar et Françoise Py (Association pour la Recherche et l'Etude du Surréalisme). Ils sont corrigés, augmentés et mis à jour. Si cela n'est pas indiqué autrement (voir abréviations et sigles), toutes les traductions de l'allemand en français sont de moi. Là où Einstein écrit en français, une traduction allemande ne sera pas donnée. L'indication de la source suit toujours la citation de l'original.

MARCUSE, L'ESTHÉTIQUE, LE FREUDO-MARXISME ET LES SURREALISTES

Catherine DUFOUR

INTRODUCTION

Au cœur du gigantesque édifice théorique de Marcuse se trouve une notion essentielle, la « dimension esthétique », qui, selon l'expression de Gérard Raulet, en constitue aussi le « nœud gordien »⁴⁷⁵, du fait de ses redites, remaniements, ambiguïtés et contradictions. La place centrale de cette préoccupation est remarquable dans les toutes dernières œuvres de Marcuse, *Vers la libération* (1969), *Contre-révolution et Révolte* (1972), *La Dimension esthétique* (1978)⁴⁷⁶, mais aussi dans ses innombrables articles et entretiens inédits édités par Douglas Kellner en 2006, sous le titre de *Collected Papers*⁴⁷⁷, source majeure d'accès à sa pensée. Sur cette question, qui met en jeu les liens entre art et révolution, les surréalistes occupent une place prédominante, dont il conviendra de préciser les enjeux. Mais pour entrer dans cette problématique fondatrice, un bref panorama du parcours intellectuel de Marcuse s'impose.

475. Gérard Raulet, Herbert Marcuse. *Philosophie de l'émancipation*, PUF, 1992, p. 21.

476. *Vers la libération*. Au-delà de l'Homme unidimensionnel, Denoël, « Médiations », 1970 ; *Contre-révolution et Révolte*, Seuil, 1973 ; *La Dimension esthétique*. Pour une critique de l'esthétique marxiste, Seuil, 1979.

MARCUSE, D'UNE RÉVOLUTION À L'AUTRE

Né en 1898, Marcuse a participé à la révolution allemande de novembre 1918 à Berlin⁴⁷⁸. Cinquante ans plus tard, comme Reich son contemporain⁴⁷⁹, il était revendiqué par la jeunesse de Nanterre comme représentant du rêve freudo-marxiste théorisé dans ses publications les plus connues, *Éros et civilisation* (1955)⁴⁸⁰ et *L'homme unidimensionnel* (1964)⁴⁸¹, l'ouvrage le plus lu par la génération de Mai 68⁴⁸². Marcuse, à cette époque, avait déjà derrière lui une œuvre immense, dans laquelle figuraient presque tous les philosophes allemands de renom, de Kant à Adorno. Il est intéressant de remarquer toutefois qu'il s'est d'abord passionné pour la littérature : son doctorat de 1922, sur le « roman d'apprentissage », qui traite de la confrontation entre l'artiste et une Réalité qui contrarie ses aspirations à l'amour et au bonheur, aborde des questions essentielles de sa pensée⁴⁸³. Autre préfiguration du corpus théorique des années 50-60, sa thèse sur Hegel, entreprise avec Heidegger⁴⁸⁴, *L'Ontologie de Hegel et les fondements d'une théorie de l'historicité* (1932), dans laquelle il envisage l'histoire comme « advenir » et comme « mobilité »⁴⁸⁵.

477. *Collected Papers of Herbert Marcuse*, Routledge, 2006, 6 volumes.

478. Cf. Claude Dupuydenus, *Herbert Marcuse ou les vertus de l'obstination*, Paris, Autrement, 2015, p. 47.

479. Reich était bien connu de Marcuse, qui, malgré les divergences entre les deux hommes, salua ses écrits de 1920-1930 dans *Éros et civilisation* (1955), Les Éditions de Minuit, 1955, p. 207-208.

480. *Éros et Civilisation*, Les Éditions de Minuit, 1963.

481. *L'Homme unidimensionnel*, Les Éditions de Minuit, 1968.

482. Voir Manuel Quinon, « La réception de Herbert Marcuse en France (1956-1968). Phénoménologie d'une conscience critique », un panorama détaillé de l'intérêt croissant pour ce philosophe dans les milieux intellectuels français dès fin des années 50-60 : DEA de sociologie de la connaissance, Université Paris IV-Sorbonne, www.academia.edu/11313090.

483. Voir l'analyse détaillée de Douglas Kellner sur ce doctorat : « Marcuse's doctoral dissertation : engaging the german artist novel », *Collected Papers of Herbert Marcuse*, *op. cit.*, vol. 4, p. 10-31 ; et aussi Claude Dupuydenus, « La littérature avant tout », *op. cit.*, p. 54-58.

484. Marcuse se brouillera avec Heidegger après la guerre à cause de ses sympathies nazies : Cf. Claude Dupuydenus, « Heidegger : la désillusion », *op. cit.*, p. 68-72, ainsi que les lettres échangées entre les deux philosophes en 1947-48, *Ibid.*, p. 136-143 ; sur l'histoire de la thèse de Marcuse avec Heidegger, Cf. Gérard Raulet, *op. cit.*, p. 28-30.

485. La très sommaire synthèse qui suit est inspirée de Frédéric Vandenberghe, « Herbert Marcuse. De l'ontologie à la technologie. Considérations intemporelles sur le réel et le

Considérant comme Hegel que le caractère fondamental de l'Être même est d'être divisé, il interprète la bidimensionnalité du réel dans le sens d'une « ontologie du possible »⁴⁸⁶, soit une dialectique du réel et du possible, qui est au cœur de sa pensée : le réel étant toujours « quelque chose de plus »⁴⁸⁷ que ce qui est donné, « ce qui est réel est possible ». La tâche de la philosophie est donc de combattre les processus de réification en restituant au réel les potentialités « qui languissent en son sein »⁴⁸⁸, et celle de la politique de réaliser « dans les faits l'identité rationnelle du réel et du possible ». En cette même année 1932 sont publiés les *Manuscripts de 1844* de Marx : c'est une lecture décisive pour Marcuse, qui tente alors de conjuguer les problématiques de la réification (Lukács), de l'angoisse (Heidegger) et de la désaliénation (Marx)⁴⁸⁹. En 1933, il rejoint l'Institut de recherches sociales de Francfort, dirigé par Max Horkheimer, un des principaux représentants, avec Adorno, de la « théorie critique » issue des marxistes dissidents des années 20⁴⁹⁰. Fermé par le régime nazi en 1933, l'Institut poursuit ses travaux à l'université Columbia de New York. Marcuse, qui a dû quitter l'Allemagne, y collabore activement jusqu'en 1941⁴⁹¹, date de sa rupture avec Horkheimer, et de la publication de *Raison et révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*⁴⁹², œuvre majeure qui

possible », *Une histoire critique de la sociologie allemande : aliénation et réification, Tome II, La Découverte* ; <https://www.cairn.info/une-histoire-critique-de-la-sociologie-allemande--9782707128553-page-107.htm>, p. 18-25.

486. Cf. la note 22 p. 23 de Frédéric Vandenberghe, *op. cit.*, qui rapproche cette « ontologie du possible » de « l'ontologie du pas-encore » d'Ernst Bloch.

487. Cette citation et la suivante sont de Marcuse, rapportées par Frédéric Vandenberghe, *op. cit.*, p. 23.

488. Marcuse, *Ibid.*, p. 25.

489. Sur cette tentative de synthèse, Cf. Gérard Raulet, *op. cit.*, p. 24 et sq., et Frédéric Vandenberghe, *op. cit.*, p. 14 et sq.

490. Notamment Lukács, *Histoire et Conscience de classe*, et Korsch, *Marxisme et Philosophie*.

491. Les écrits principaux de la période 1933-1941 sont résumés par Claude Dupuydenus dans le chapitre intitulé « Le libéralisme engendre la barbarie », *op. cit.*, p. 83-116, parmi lesquels notamment : « Le lien historique du libéralisme et du totalitarisme » (1934), « Les fondements philosophiques du concept économique de travail » (1933), la « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » (1937) et la « Contribution à la critique de l'hédonisme » (1938).

492. *Raison et Révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale* (1941), Les Éditions de Minuit, 1968, ouvrage précédé d'une excellente présentation de Robert Castel.

synthétise les fondements de sa pensée sur le marxisme, les sociétés industrielles et la Révolution. De 1941 à 1951, il se consacre, à Washington, à des missions officielles de renseignement contre le fascisme. Mais, malgré son éloignement de l'Institut, il reste adepte de la « théorie critique », qui, dénonçant la raison instrumentale, remet en cause tous les systèmes totalitaires, y compris le « monde administré »⁴⁹³ des sociétés démocratiques. L'intérêt pour les formes contemporaines de la domination⁴⁹⁴, dont l'autorité familiale, la quête de l'émancipation, la libération des forces révolutionnaires contre les systèmes répressifs, le statut du travail et du plaisir dans la culture, constituent le socle de sa pensée. Marcuse ne reviendra pas en Allemagne, contrairement à Adorno et Horkheimer, ce qui en fera un philosophe « doublement exilé »⁴⁹⁵. En 1951, il commence une seconde carrière dans différentes universités américaines, à partir de 1965 à San Diego en Californie où, devenu alors maître à penser de la jeunesse contestataire, il s'engage contre le Vietnam, pour les Noirs, pour la cause des femmes...

MARCUSE ET LES SURRÉALISTES

Dans la revue de l'Institut de recherches sociales d'Adorno et Horkheimer, Marcuse a publié en 1937 un article intitulé « Sur le caractère “affirmatif” de la culture », qui témoignait de la place essentielle qu'il accordait à l'esthétique et, malgré un idéalisme résiduel, à la dimension politique de l'art développée par les avant-gardes du début du 20^e siècle, pour qui la création n'était plus sublimatoire, métaphysique ni innocente, mais combattante : désormais l'art avait à voir avec la révolution. C'est pour cela que les surréalistes ont intéressé Marcuse, dont les œuvres sont émaillées de références aux écrivains de la première génération (Breton, Aragon, Éluard, Péret, Artaud). Cet intérêt

493. Expression employée dans *La Dialectique de la raison* (1947), de Horkheimer et Adorno, Gallimard, 1974, p. 215.

494. Marcuse a contribué à l'ouvrage collectif dirigé par Horkheimer, *Études sur l'autorité et la famille* (Paris, 1936) ; voir aussi Adorno, *Études sur la personnalité autoritaire*, Paris, Allia, 2007.

s'amplifiera avec *Éros et civilisation*, qui analyse l'art comme activité privilégiée de résistance aux pouvoirs répressifs. Cet ouvrage influencera à son tour, dans les années 60, les surréalistes français de la deuxième génération (Joubert, Audoin, Bounoure, Schuster) et jouera un rôle fondamental en 1968, « année surréaliste⁴⁹⁶», à Paris et à Prague.

À la fin de sa vie, Marcuse entretient des liens avec le groupe surréaliste de Chicago, dont atteste une riche synthèse du n° 4 de la revue *Arsenal* (1989), « Herbert Marcuse and Surrealism », par Franklin Rosemont, chef de file du groupe, accompagnée de plusieurs lettres de Marcuse écrites entre octobre 1971 et mars 1973⁴⁹⁷. Rosemont y confirme que Marcuse a toujours affirmé un intérêt primordial pour le surréalisme, surtout dans les vingt-cinq dernières années de sa vie. Ce qui ne l'empêche pas de relever dans ses lettres des jugements erronés, qu'il impute à une vision caricaturale du surréalisme diffusée par la critique américaine académique. Rosemont remarque que les œuvres citées dans les essais de Marcuse se limitent à Breton (les *Manifestes*, *Le Surréalisme et la Peinture*, *Pour un art révolutionnaire indépendant* rédigé avec Trotski) ou Péret (*Le Déshonneur des poètes*). Il déplore l'absence des *Vases communicants*, de *L'Amour fou*, de *Point du jour*, ou d'*Arcane 17*, aux connotations fouriéristes et féministes, et de l'*Anthologie de l'amour sublime* de Péret, si proche, en date et en thèmes, d'*Éros et civilisation*. Pourtant, contrairement aux affirmations de Rosemont, *Position politique du surréalisme* de Breton était connu de Marcuse⁴⁹⁸, qui a commenté cet essai dans un article de septembre 1945, « Some Remarks on Aragon. Art and politics in the totalitarian era »⁴⁹⁹, inédit en français, qui cite aussi Éluard. Cet article mérite qu'on s'y arrête, parce que, consacré aux

495. Cf. Claude Dupuydenus, « Introduction. Marcuse doublement exilé », *op. cit.*, p. 23.

496. Voir Jérôme Duwa, *1968, année surréaliste. Cuba, Prague*, Paris, Imec éditeur, 2008.

497. « Letters to Chicago surrealists », 12 oct. 71 – 6 mars 73, *Arsenal* n° 4 (1989), p. 39-47.

498. Pour supposer le contraire, Rosemont s'appuyait sur le fait que cette œuvre ne figurait pas dans l'édition des *Manifestes* mentionnée par Marcuse : *Le Sagittaire*, 1946.

499. « Some Remarks on Aragon. Art and Politics in the Totalitarian Era », *Collected Papers, op. cit.*, vol. 1, *Technology, War and Fascism*, chap. VII, p. 199-214.

avant-gardes, au surréalisme, à Aragon et aux poètes de la Résistance, il contient en germe les thèses principales de Marcuse sur l'esthétique, approfondies dans ses œuvres ultérieures.

« SOME REMARKS ON ARAGON » : LES BASES DE LA THÉORIE
ESTHÉTIQUE

Dans la petite bibliographie qui figure à la fin de cet article on remarque une œuvre de Whitehead, à qui Marcuse a emprunté la notion de « Grand Refus »⁵⁰⁰. L'article est consacré au surréalisme de la Résistance, qui avait renoué avec la tradition du lyrisme amoureux et patriotique, et utilisé des formes poétiques classiques, très éloignées du formalisme radical des avant-gardes qui, d'après Marcuse, avait montré ses limites. L'article part du constat de la puissance d'absorption par le Système de toute contestation radicale : les arts d'avant-garde ne menacent plus les pouvoirs en place, ils sont devenus académiques, tandis que tous les « terrorismes » esthétiques, « le scandale pour le scandale » (en français dans le texte)⁵⁰¹, les références à Sade et à Lautréamont, le refus du « génie français » (*ibid.*), ont été éclipsés par les nouvelles formes réelles de terreur. Cette idée constituera une des thèses centrales de *L'Homme unidimensionnel*, dirigé contre une « société close », réifiée, vouée au culte de la marchandise et aux loisirs, et soumise à une idéologie infiltrant toutes les manifestations culturelles sous le masque d'une liberté illusoire : la « désublimation répressive »⁵⁰².

500. Voir Olivier Penot-Lacassagne, « Herbert Marcuse : Le Grand Refus », in Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, CNRS Éditions, 2013, p. 155-159 ; et Jean-Marc Lachaud, « Du “Grand refus” selon Herbert Marcuse », *Actuel Marx*, 2009/1 (n° 45), p. 137-148 ; <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-137.htm>

501. Allusion à Aragon qui, dans la préface à l'édition de 1924 du *Libertinage*, fait l'apologie du « scandale pour le scandale », *Aragon. Œuvres romanesques complètes*, La Pléiade, 1997, p. 278-279.

502. Cf. « La conquête de la conscience malheureuse : une désublimation répressive » et « L'Univers du discours clos », *L'Homme unidimensionnel, op. cit.*, p. 81-107 et 108-144.

Autre idée clé du corpus marcusien : pour être révolutionnaires, les poètes surréalistes de la Résistance ont choisi de ne pas aborder frontalement les questions politiques. Ils ont opté pour une Forme qui puisse arracher l'œuvre à la négativité du monde totalitaire, créant un espace et un temps autres, susceptibles de libérer la vie aliénée. Cette valorisation de la Forme, une hantise des trois derniers essais de Marcuse, rejoint les idées qu'Adorno formulera contre l'engagement sartrien en 1962⁵⁰³. Une longue analyse d'*Aurélien*, dans l'article de 1945, donne l'occasion à Marcuse de formuler une deuxième fois, mais en l'appliquant au roman, sa thèse de l'art qui n'est politique qu'en niant tout contenu politique, même si son but ultime est la révolution. Marcuse partageait donc en 1945 les idées développées par Breton en 1935 dans *Position politique du surréalisme...*

L'influence de la « pensée négative de Hegel », pièce maîtresse de la dialectique et de la réflexion esthétique de Marcuse, est manifeste dans cet article. Dans sa préface de *Raison et Révolution* de l'édition de 1960, Marcuse prétendra voler au secours de la pensée négative, « en danger de disparition », et soulignera le lien interne entre la dialectique hégélienne et la littérature d'avant-garde, vouée à une écriture de l'absence. Hegel avait eu en effet une influence directe sur Mallarmé, les surréalistes ou Brecht :

*L'absent doit être rendu présent, parce que la plus grande part de la vérité est en cette absence. (...) La poésie est ainsi le pouvoir « de nier les choses », le pouvoir même que Hegel revendique, paradoxalement, pour toute pensée authentique*⁵⁰⁴.

À l'appui de sa démonstration, Marcuse cite dans la préface de 1960 « l'absente de tous bouquets » de Mallarmé et la pensée de Valéry. Cette idée sera reprise dans *L'Homme unidimensionnel* contre l'idéologie de la « communication » : Marcuse y défendra la poésie qui ne parle jamais « que de

503. Son article intitulé « Engagement » (1962) prétend que l'œuvre littéraire doit opposer au monde une contradiction par la Forme, si elle ne veut pas se compromettre avec la vie mutilée, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999, p. 285-306.

504. Préface de 1960 de *Raison et Révolution*, *op. cit.*, p. 41 et 45-47 pour les citations proposées.

choses absentes » et célébrera « l'engagement inéluctable du langage poétique dans la négation », mais aussi la distanciation brechtienne, le nouveau langage de Rimbaud, des dadaïstes et des surréalistes, le « refus absolu » de Blanchot⁵⁰⁵. Et si, de façon surprenante, la poésie de la Résistance, d'Aragon et Éluard, dont il cite de nombreux extraits dans « Some Remarks on Aragon »⁵⁰⁶, utilisait une langue plus traditionnelle, celle de la sensualité amoureuse, ce n'était pas par romantisme convenu : cette douceur était « négation affirmative » [« positive négation »]⁵⁰⁷ de l'horreur de la guerre, renforcée par l'aspect contraignant de la versification classique, qui accroissait « l'étrangement » [l'éloignement, l'arrachement] de l'œuvre par rapport à une réalité destructrice.

L'accent mis dans cet article sur la sensualité permet aussi de rappeler que, conformément à son origine étymologique, l'esthétique (*aisthēsis*) de Marcuse ne renvoie pas seulement à l'art, mais aux sens, au corps, à des modes de perception nouveaux, à une « nouvelle sensibilité » (titre d'un chapitre de *Vers la libération*). L'amour sensuel est « promesse du bonheur »⁵⁰⁸ (en français dans le texte). Marcuse toute sa vie se souviendra d'Aragon, chantre suprême de l'amour, mais aussi de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, exemple même du refus des buts requis par le monde du rendement, niés et détournés au profit de la beauté, de l'oisiveté et de la volupté.

ÉROS ET CIVILISATION, LIVRE « SURRÉALISTE » : LE RÔLE PRIMORDIAL DE L'IMAGINATION

Qu'Éros soit capable de subvertir l'ordre mortifère, que l'émancipation des sens et l'idée de bonheur préparent la révolution, que l'art y joue un rôle essentiel, telles sont les thèses développées dans *Éros et civilisation*, dont les

505. *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 92-93 et 279.

506. Notamment *Le Crève-cœur* (1941) et *Les Yeux d'Elsa* (1942) d'Aragon, et *Les Sept poèmes d'amour en guerre* (1943) d'Éluard.

507. « Some Remarks... », art. cit., p. 207, pour cette citation et la suivante.

508. *Ibid.*, p. 206.

prémises étaient annoncées par Marcuse, dès 1938, dans sa « Contribution à la critique de l'hédonisme »⁵⁰⁹. Conçu dans le cadre d'une polémique contre le « révisionnisme néo-freudien »⁵¹⁰, *Éros et civilisation* prenait le contre-pied de *Malaise dans la civilisation* (1929). Pour Freud en effet, le bonheur n'était pas une valeur culturelle⁵¹¹, la civilisation nécessitait le refoulement, la sublimation des pulsions et la canalisation de l'énergie libidinale vers le travail. Or Marcuse récusait la fatalité historique des thèses de Freud, car le progrès technologique des sociétés industrielles modifiait le rapport à la pénurie (*Lebensnot*) et pouvait désormais libérer du temps pour le plaisir, malgré la « sur-répression », ces « restrictions rendues nécessaires par la domination sociale »⁵¹². Marcuse croyait en un Éros généralisé capable de subvertir le « principe de réalité » freudien⁵¹³, devenu « principe de rendement », et de générer une société non répressive. Pour étayer son rêve de bonheur, il s'appuyait sur de grandes figures de la mythologie, Orphée et Narcisse⁵¹⁴, antithèses de Prométhée ou Faust, les demi-dieux tutélaires des sociétés de rendement. La « rationalité de la satisfaction »⁵¹⁵ devait remplacer le rendement instrumental.

509. Cet article tentait, à la lumière des philosophies de l'antiquité, de dialectiser le conflit entre bonheur et raison. Se souvenant de la distinction platonicienne entre le vrai et le faux plaisir, les vrais et les faux besoins, Marcuse inscrivait le bonheur dans une démarche de libération collective et élargissait la libido à l'ensemble des activités humaines, par exemple au travail.

510. C'est Adorno qui avait lancé la polémique contre ce « révisionnisme néo-freudien » – titre de la postface d'*Éros et civilisation*, *op. cit.*, p. 209-236 – qui proposait une conception adaptative de la psychanalyse, représentée par Karen Horney et Erich Fromm ; pour une analyse approfondie de la conception d'Éros selon Marcuse, et des divergences entre les courants du « freudo-marxisme », voir Alain Giami, « *Éros et civilisation* d'Herbert Marcuse », in S. Bateman Ed., *Morale Sexuelle*, vol. 3, Cerses-CNRS, 2002, p. 61-80.

511. Cf. Jean-Michel Palmier, « *Éros et civilisation* », *Sur Marcuse*, U.G.E. (10/18), 1969, p. 60-102 ; voir aussi, du même auteur, « *Éros et civilisation* ou la possibilité d'une culture non répressive », *Marcuse et la nouvelle gauche*, Éditions Pierre Belfond, 1973, p. 331-335.

512. *Éros et civilisation*, *op. cit.*, I, 6, « Les limites historiques du principe de réalité » et, pour la notion de *Lebensnot*, p. 42 et 137-138.

513. Pour traiter du conflit entre « principe de plaisir » et « principe de réalité », Marcuse s'appuyait sur les « Deux principes du fonctionnement mental » (1911) de Freud.

514. *Éros et civilisation*, *op. cit.*, II, 8, « Les images d'Orphée et de Narcisse » : Marcuse traite de ces deux figures avec un lyrisme non dissimulé, en citant les « Sonnets à Narcisse » de Rilke, *Le traité de Narcisse* d'André Gide, « Narcisse parle » et la *Cantate du Narcisse* de Valéry, p. 144-146.

515. *Ibid.*, p. 141.

On voit que les surréalistes avaient tout pour s'intéresser à Marcuse, même si la notion d'Éros, comme l'a montré Sarane Alexandrian⁵¹⁶, n'est abordée que rarement dans leurs écrits jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le mot « sexualité » prévalant alors⁵¹⁷. Et si l'amour, chez les surréalistes, a pris des formes contradictoires, allant de l'amour sacré à la sexualité sans entraves⁵¹⁸, on peut penser avec Xavière Gauthier que la « force subversive d'Éros »⁵¹⁹ en était le dénominateur commun, comme elle l'affirme en se référant à Éros et civilisation :

Dans un monde d'aliénation, la libération d'Éros opérerait inévitablement comme une force destructive, fatale, comme la négation totale du principe qui gouverne la réalité répressive⁵²⁰.

En 1957, la publication de *L'Érotisme* de Bataille, très prisé par les « nouveaux » surréalistes⁵²¹, produisit une petite révolution et, grâce à l'exposition *Éros* de 1959, Charles Fourier prit le pas sur Marx et Sartre⁵²². La découverte de Fourier par Breton, pendant l'exil américain, a été sans doute, comme le prétend Jérôme Duwa, un « juste prélude aux analyses de Marcuse »⁵²³.

516. Cf. « Sexe(s) exquis sans dessus (ni) dessous : érotisme surréaliste », *Mélysine* n° XXXV, *Éros, c'est la vie !*, L'Age d'Homme, 2015.

517. Voir les *Recherches sur la sexualité* (Janvier 1928 – Août 1932), présentation et notes de José Pierre, Collection *Archives du surréalisme* (n° 4), Gallimard, 1990.

518. J.-B. Pontalis, dans sa préface au livre de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité* (1971), se demandait ce qu'il y avait de commun entre l'amour fou, les mythes de l'amour sacré et de l'éternel féminin, la revendication d'une sexualité sans entraves, la femme unique et l'androgynisme primordial de Breton, la « femme 100 têtes » de Max Ernst et la poupée de Bellmer, etc.

519. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Première partie, chapitre II, « Éros, force subversive », Idées/Gallimard, 1971, p. 31-37.

520. *Ibid.*, p. 50.

521. Voir par exemple Gérard Legrand, « Pour Georges Bataille », *La Brèche, action surréaliste*, n° 3, sept. 1962, p. 37-38, ainsi que l'entretien d'Alain Joubert avec Claire Boustani, in Fabrice Flahutez et Thierry Dufrene (dir.), *Art et Mythe*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 149-159.

522. Voir Alain Joubert, *Ibid.*

523. Jérôme Duwa, « Vol au-dessus d'un nid d'ignus : surréalisme et contre-culture », *Contre-cultures !, op. cit.*, p. 36.

Le chapitre d'*Éros et civilisation* intitulé « Imaginaire et Utopie »⁵²⁴, qui justifie le qualificatif de « livre surréaliste »⁵²⁵ attribué à cet ouvrage par Richard J. Bernstein, met en évidence les affinités profondes de Marcuse avec les surréalistes. Marcuse, à la suite de Schiller, insistait sur le rôle de l'imagination comme réconciliation de la sensibilité et de la raison⁵²⁶. *L'imaginaire* avait pour fonction de relier les couches les plus archaïques de l'inconscient avec les facultés supérieures de la conscience exprimées dans l'art. Les images refoulées de la mémoire individuelle et collective témoignaient d'un temps où les conflits entre les hommes et la nature n'existaient pas, et où le « principe de plaisir » s'épanouissait librement. Inspiré également par Carl G. Jung, Marcuse interprétait l'imagination, cette reviviscence du « temps perdu », comme véhicule de libération future :

*La valeur authentique de l'imagination ne concerne pas seulement le passé, mais aussi le futur : les formes de la liberté et du bonheur qu'elle évoque tendent à libérer la réalité historique*⁵²⁷.

Les mythes, Novalis, la psychanalyse ou « le programme surréaliste de *pratiquer la poésie* » étaient les jalons de cette veine imaginaire. L'imagination donnait libre cours aux perversions de l'Éros archaïque et polymorphe : « subordonnées au seul principe de plaisir », celles-ci entraient en rébellion avec la génitalité reproductrice et l'ordre patriarcal⁵²⁸. De nombreuses œuvres surréalistes, analysées par Xavière Gauthier à la lumière d'*Éros et civilisation*, se

524. *Éros et civilisation*, *op. cit.*, II, 7, p. 128-141.

525. D'après lui, *Éros et civilisation* serait le « livre le plus pervers, sauvage, fantomatique et surréaliste » de Marcuse. Ce jugement est rapporté par Frédéric Vandenberghe, *op. cit.*, p. 64.

526. Cette théorie de l'imagination s'inspirait des *Lettres sur l'éducation esthétique de Schiller* (1795), écrites en grande partie sous l'influence de la *Critique du Jugement* de Kant ; voir aussi *Éros et civilisation*, *op. cit.*, II, 9, « Le domaine de l'esthétique », p. 159 : l'imagination est faite de « raison sensible » et de « sensibilité rationnelle ». Notons que J.-B. Laplanche, dans ses « Notes sur Marcuse et la psychanalyse », *Marcuse cet inconnu*, *La Nef*, no 36, janv. – mars 1969, et Jean-Guy Nadeau, dans *Le rôle révolutionnaire de l'imagination selon la pensée de « Éros et civilisation » de Herbert Marcuse*, thèse, Ottawa, 1972, ont relevé les confusions souvent faites par Marcuse entre les conceptions de l'imagination selon Kant, Hegel ou Freud (la « Phantasie »).

527. *Éros et civilisation*, *op. cit.*, p. 135.

528. *Ibid.*, p. 54.

sont emparées de cette force subversive des perversions. Là se situait l'intérêt des surréalistes pour Sade⁵²⁹...

Pour qualifier une imagination, qui n'était plus régressive comme chez Freud, mais dotée au contraire d'« une fonction critique », libératrice et transformatrice, Marcuse commentait les premières pages du *Manifeste* de Breton, centrées précisément sur cette notion fondamentale de la « philosophie surréaliste », si l'on en croit Ferdinand Alquié⁵³⁰. Breton, en reconnaissant sa dette à Freud, opposait dans son *Manifeste* l'imagination « sans bornes » aux « lois d'une réalité arbitraire », à laquelle l'individu se soumettait « sous couleur de civilisation ». La réconciliation nécessaire de la raison et de la sensibilité, des principes de plaisir et de réalité, y était clairement exprimée. Breton aspirait à la reconquête possible, par l'imagination, de l'unité perdue des profondeurs, comme plus tard Tzara à la réconciliation du « penser dirigé » et du « penser non dirigé » dans *Grains et issues* (1935). Les rêves et la poésie plongeaient leurs racines dans une « mémoire qui [portait] sur des générations ». La « surréalité », fruit d'une captation des couches inconscientes, était la trame de son *Manifeste. Position politique du surréalisme* devait s'enrichir ultérieurement d'une analyse de l'imagination comme quête des traces mnésiques archaïques. Et dans l'article « Il y aura une fois » (1930), Breton, comme Marcuse, tournait délibérément cette faculté vers l'avenir :

Imagination n'est pas don, mais par excellence objet de conquête. (...)
*L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel*⁵³¹.

529. Voir les analyses de Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 49-50 et sq.

530. Ferdinand Alquié a consacré à l'imagination un chapitre entier de sa *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, (1955), 1977, p. 131-169, l'année même de la sortie d'*Éros et civilisation*.

531. Article publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 1, juillet 1930, repris par J. Chénieux-Gendron, « Il y aura une fois ». *Une anthologie du surréalisme*, Folio Gallimard, 2002, 2003, p. 152-155.

68, PARIS-PRAGUE, « ANNÉE SURREALISTE » : MARCUSE ET LES
SURREALISTES DU « PRINCIPE DE PLAISIR »

Il faudra attendre les années 60 pour qu'une rencontre effective ait lieu entre Marcuse et le Surréalisme, à l'heure où on constate, dans les milieux intellectuels français, un intérêt croissant pour ce philosophe. *L'Écart absolu* (1965), dernière exposition surréaliste du vivant d'André Breton, témoigne de cette rencontre. Philippe Audoin avait proposé le thème de la marchandise, en référence à Marcuse⁵³², tandis que le titre était choisi par Breton en hommage à Charles Fourier⁵³³. Les surréalistes, qui commençaient à s'intéresser aux mythologies de la société de consommation, comme les situationnistes à la même époque, firent de *L'Écart absolu* une sorte de foire-exposition parodique. Des objets extravagants (le *Désordinateur*, le *Consommateur*) y tournaient en dérision les avatars de la société de consommation et de la publicité, « qui crée sans cesse pour tous les mêmes besoins fictifs et détourne l'homme de ses désirs véritables »⁵³⁴.

*L'Archibras*⁵³⁵, revue inaugurée après la mort de Breton, à un moment où la survie du surréalisme était mise en question, est conçue dans la continuité de *L'Écart absolu*. Marcuse y est interviewé en Octobre 1967, sur ses idées politiques, sur l'érotisme et l'imagination comme contre-pouvoirs. Cette revue, dont le n° 4, consacré à Mai 68, sera saisi par la police, était imprégnée d'esprit marcusien. L'article programmatique de Jean Schuster dans le n° 1 d'avril 1967, « À l'ordre de la nuit, au désordre du jour », annonçait la couleur. Schuster, sans doute le premier des surréalistes à avoir intégré les idées de

532. Cf. Alain Joubert, « Le retour de l'écart absolu », *Le mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire*, Maurice Nadeau, 2001, p. 296.

533. Cf. André Breton, « Gé né ri que », présentation de la XI^e Exposition Internationale du Surréalisme, *Perspective cavalière*, « L'Imaginaire », Gallimard, 1970, p. 256-260.

534. Alain Joubert, « Le retour de l'écart absolu », art. cit., p. 301.

535. *L'Archibras. Le Surréalisme*, revue trimestrielle, dirigée par Jean Schuster, a livré 7 numéros entre avril 1967 et mars 1969, Le Terrain Vague. Les numéros 4 et 5 étaient des hors-série, l'un consacré à Mai 1968, l'autre aux événements de Tchécoslovaquie.

Marcuse par la lecture d'*Éros et civilisation* dans la revue *Arguments*⁵³⁶, y décrivait le rôle décisif dévolu au surréalisme dans la « société de rendement » :

Le principe de rendement, agent de la domination, ne laisse plus d'espoir de conciliation dialectique avec le principe de plaisir. Les deux termes ne s'affrontent pas à armes égales. Dès lors, la mission surréaliste actuelle est on ne peut plus claire : elle consiste à rassembler, au mépris des divergences secondaires, les énergies qui contribuent à saper le principe de rendement ou à prêter vigueur au principe de plaisir.

Schuster illustre sa démonstration à l'aide d'œuvres exaltant cet « imaginaire » freudien « lié au principe de plaisir et protégé des altérations de la civilisation ». Konrad Klapheck, Enrico Baj, Hervé Télémaque, Matta, Jorge Camacho, Toyen, etc., opposaient l'onirisme à la marchandise, malgré le pouvoir de récupération de la société des images. La poésie de Joyce Mansour était « une émanation consciente du principe de plaisir », ennemie du « travail aliéné » et de « l'industrie de la culture », et permettait d'espérer que « la fatalité de la répression [pouvait] être déjouée par les forces anarchiques de la libido ». Schuster concluait en accordant « la priorité absolue à l'acte d'imagination », étayée par une longue citation du chapitre « Imaginaire et Utopie », commentée ainsi :

L'art dont parle Marcuse, l'art qui est essence et non expression du réel, l'art qui est « derrière la forme esthétique », cet art seul nous importe.

Un an plus tard, s'ouvrait à Bratislava, Brno et Prague, l'exposition intitulée « Le Principe de Plaisir », support d'une reviviscence transitoire du surréalisme tchèque en période de dégel politique. Des échanges préparatoires avaient eu lieu sous forme de questions posées par les surréalistes tchèques aux surréalistes français dans « Le téléphone surréaliste Paris-Prague » : aux thèmes traditionnels de l'humour noir, de l'érotisme, des mythes, s'ajoutait un nouveau problème de fond, traité par Gérard Legrand : comment « mettre

536. Voir les précisions données par Jérôme Duwa, « Vol au-dessus d'un nid d'ignus : surréalisme et contre-culture », art. cit., note 15 p. 37.

l'accent sur le principe de plaisir »⁵³⁷ dans le domaine poétique et plastique. Le titre de l'exposition avait été choisi par Vincent Bounoure, José Pierre et Claude Courtot⁵³⁸, non sans quelques résistances des artistes tchèques, du fait de leurs désaccords politiques internes et des positions pro-cubaines⁵³⁹ des artistes français. Les références à Freud et Marcuse risquaient d'être jugées idéalistes par les marxistes purs et durs, tandis que la notion de « principe de rendement » pouvait paraître déplacée dans un pays où le « survivre » était encore à l'ordre du jour⁵⁴⁰.

Au final, les quatre communications des surréalistes français étaient indiscutablement de teneur marcusienne⁵⁴¹. Celle de Claude Courtot revisitait les thèses de *Malaise dans la civilisation* à la manière de Marcuse : les résultats de la « civilisation », faim dans le monde d'un côté et règne du superflu de l'autre, ne justifiaient pas les renoncements du « principe de réalité » prêchés par la « canaille tonsurée » :

Voici trop longtemps que l'histoire se confond avec celle de sa répression, trop longtemps que le principe de réalité opprime le principe de plaisir. Le surréalisme somme la civilisation d'avoir à renoncer immédiatement à son intolérable tyrannie.

Convoquant Freud, Rousseau et Fourier au carrefour du « Désir », Claude Courtot revendiquait le bonheur individuel, critiquait la famille autoritaire et rêvait à une enfance buissonnière qui faisait l'amour avec rage. Il s'insurgeait

537. Gérard Legrand, « Le téléphone surréaliste Paris-Prague », 1968, *année surréaliste, op. cit.*, p. 112.

538. Voir le récit de Claude Courtot, Marie-Claire Dumas et Petr Kral, « Le Principe de Plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », *Du Surréalisme et du Plaisir*, Corti, 1987, p. 261-275.

539. Cf. « Pour Cuba », *L'Archibras*, n° 3, mars 1968, *op. cit.*

540. Pour le détail des divergences pragoises, voir Jérôme Duwa, 1968, *année surréaliste, op. cit.*, p. 98-99, 102, et la note 10 de Vincent Bounoure, p. 100, sur le « d'abord survivre » des pays socialistes. Voir aussi le témoignage de Claude Courtot, « Le Principe de Plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », art. cit., p. 262-265 et 269-271.

541. Ces interventions, figurant dans le catalogue de l'exposition, sont reproduites dans Jérôme Duwa, 1968, *année surréaliste, op. cit.*, p. 132-144. Voir aussi les commentaires qui en sont faits par Marie-Claire Dumas, « Le Principe de Plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », art. cit., p. 266-269.

contre les excès des « exploits techniques » et les « loisirs dirigés ». L'idée marcusienne de « désublimation répressive » était sous-jacente :

La liberté authentique ne saurait s'accommoder de ces tolérances suspectes [les loisirs dirigés]. Le principe de plaisir ne peut composer.

Vincent Bounoure revendiquait l'utopie politique contre le « règne incontesté du principe de rendement », et confiait aux aspirations révolutionnaires antirépressives la mission de « définir les principes d'une civilisation compatible avec le *Désir* » et *Le Nouveau Monde amoureux* de Fourier. Philippe Audoin en appelait à la « part maudite » de Bataille pour reconnaître le Principe de Plaisir dans ce « mouvement vers l'être » qu'était la pensée surréaliste, « sauvage », « primitive », « onirique ». Le « Principe de Plaisir » et le « Principe de Réalité » étaient liés « comme l'eau et le feu des alchimistes ». José Pierre enfin interprétait Marcuse à partir de Marcel Mauss, de Caillois, de *L'Érotisme* de Bataille, qui avait puisé dans le rapport Kinsey la preuve que le temps du travail usurpait le temps de la sexualité. À l'ordre répressif il fallait opposer la fête transgressive décrite dans *L'Homme et le sacré* (1939) de Caillois, qui libérait les pulsions archaïques brimées par le travail et la consommation. Il fallait oublier la sublimation freudienne, qui différait le plaisir au nom de la civilisation, et « repassionner la vie » selon l'injonction de Breton. C'est d'ailleurs ce que faisaient ces jeunes qui pillaient les autels de la consommation sans en retirer de profit, s'affrontaient violemment aux pouvoirs, brisaient les interdits sexuels. Les pulsions libérées explosaient dans les œuvres surréalistes de Toyen et Štyrský :

Leur œuvre se situe donc sans la moindre équivoque dans cette volonté, qu'est avant tout le surréalisme, d'imposer à la réalité contraignante les lois du « principe de plaisir ».

José Pierre reniait la soumission au principe de rendement incarnée par les boîtes de soupe de Warhol et le Nouveau Réalisme de Restany, mais exceptait quelques dissidents (Niki de Saint-Phalle, Jim Dine, Tinguely) qui s'employaient « à jeter du sable dans les rouages de la machine à exploiter le

travail humain ». La fin du conflit entre « temps de travail » et « temps du sacré » permettait de rêver à « la véritable société communiste de demain » !

Lors de la fermeture de l'exposition, le 2 mai 1968, est diffusé un « Journal parlé surréaliste », incluant « une minute de cris contre le principe de rendement » et une séquence intitulée « Lisez, Ne lisez pas » : en tête des 23 auteurs à lire, il y avait Teige, Freud et Marcuse⁵⁴².

L'exposition de Tchécoslovaquie a donné lieu dans *L'Archibras* n° 5 à deux articles : « On n'arrête pas le printemps »⁵⁴³ et la *Plate-Forme de Prague*⁵⁴⁴. Le premier, rédigé par les surréalistes tchèques exilés après la répression, se souvient du rêve brisé de la « tolérance non-répressive » selon Marcuse, entrevue au moment du dégel. La *Plate-Forme de Prague*, signée par 28 surréalistes français, réitère les nouvelles exigences spécifiques du surréalisme, à l'heure du « principe de rendement » marcusien, dans le but de renouveler un communisme sclérosé. Ce n'était plus à lui en effet qu'incombait la révolution, mais aux minorités estudiantines du rêve et de l'amour, en lutte contre les formes mercantiles d'une désublimation qui s'ingéniait à « dévier le principe de plaisir vers un hédonisme sans mystère et sans danger ». La « pensée poétique » devenait « pensée pratique » dès lors que, « formulant l'imaginaire », elle se donnait « pour fin de le transformer en réel ». Breton et Marcuse se rencontraient sur le terrain du refus de l'art pour l'art et de l'art engagé, du recours aux « zones les plus obscures de la réalité psychique », et de l'autonomie « immanente » de l'art.

Dans *L'Archibras* n° 6, le 31 août 1968, Philippe Audoin signait « Singes de nature »⁵⁴⁵, qui faisait dialoguer Rousseau, Marcuse et le situationniste Raoul Vaneigem pour penser les relations avec la nature. Un texte de Marcuse sur le

542. Liste reproduite dans « Le Principe de Plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », art. cit., p. 273.

543. Article du 12 sept. 1968, reproduit dans *1968, année surréaliste, op. cit.*, p. 157-161.

544. *Ibid.*, p. 147-155.

545. *Ibid.*, p. 219-223.

bonheur d'une promenade en forêt, interrompue par une autoroute, déplorait cette contiguïté de la nature avec le monde artificiel de l'industrialisation, symbole d'un Réel falsifié devenu écran. Dans les *Entretiens sur le Surréalisme* de Cerisy de juillet 68, supervisés par Ferdinand Alquié, Jean Schuster convoquait la sexualité révolutionnaire et perverse de Sade à la lumière d'*Éros et civilisation*⁵⁴⁶ et Philippe Audoin citait Freud, relu par Marcuse, pour plaider le surréalisme de « la satisfaction illimitée du désir » et de la révolte contre la « sur-répression »⁵⁴⁷.

MARCUSE DANS L'APRÈS 68 : PLACE CENTRALE DU SURRÉALISME ET DÉSACCORDS

Après 1968, la place décisive du surréalisme se confirme dans les derniers essais de Marcuse. *Vers la Libération* (1969) rend hommage à l'expérience de Mai, qui avait permis « le passage de Marx à Fourier et le passage du réalisme au surréalisme »⁵⁴⁸. Marx et Breton y étaient réunis :

Les graffiti de la « jeunesse en colère » joignaient Karl Marx et André Breton ; le slogan « L'imagination au pouvoir » répondait à « Les comités partout » ; La nouvelle sensibilité est devenue une force politique, elle dépasse les frontières entre les blocs socialiste et capitaliste.

Marcuse constatait que le « hasard objectif » de Nadja coïncidait absolument avec sa propre théorie de l'imagination. Le « nouveau langage » non instrumental du *Déshonneur des poètes* était à l'ordre du jour. Quelques années plus tard, *Contre-révolution et Révolte* renouvelait la confiance de Marcuse vis-à-vis du surréalisme :

*La réalisation du rêve par la révolution doit être possible – le programme surréaliste doit avoir gardé sa valeur*⁵⁴⁹.

Mais certaines des prises de position du philosophe, sur la culture bourgeoise et les avant-gardes, allaient interférer de façon négative avec son

546. « Le surréalisme et la liberté », *Archives 57/68, batailles pour le surréalisme*, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1969, p. 94.

547. *Entretiens sur le Surréalisme*, <https://books.google.fr/books?isbn=3111410153>, p. 476 et sq.

548. Pour cette idée et les deux citations suivantes, Cf. *Vers la Libération, op. cit.*, p. 67-68 et 63.

idéal surréaliste, et le mettre en porte à faux avec certains de ses amis, français et américains. Figure emblématique de la contestation étudiante, Marcuse paradoxalement ne partageait pas la condamnation des œuvres dites bourgeoises⁵⁵⁰. Il tenait à l'importance de la Forme, comme en 1945, qui transcendait l'horreur du monde par la beauté, dans l'esprit de Kant ou Hegel⁵⁵¹. La véritable révolution se trouvait dans la tragédie grecque, dans les crucifixions de la Renaissance, dans les quatuors de Beethoven, dans la peinture de Cézanne⁵⁵². Marcuse encore une fois rejoignait Breton qui, dans *Position politique du surréalisme*, lisait la sensibilité politique de Courbet « dans la lumière qu'il faisait descendre sur l'horizon ou sur un ventre de chevreuil »⁵⁵³. Pour Marcuse, le Beau n'était pas dépassé, pas plus que l'amour n'était réactionnaire⁵⁵⁴. Innombrables étaient les œuvres bourgeoises consacrées à « la qualité de Beauté sous sa forme peut-être la plus sublimée : l'Éros politique »⁵⁵⁵. Hamlet, Phèdre, Madame Bovary, Julien Sorel, Don Juan, étaient des rebelles, amants et dissidents, victimes de cet ordre écrasant dont la forme esthétique témoignait, tout en le niant⁵⁵⁶. Il fallait que la révolution culturelle reconnaisse ces œuvres, qui avaient certes un « caractère de classe », mais en même temps le transcendaient, et qu'elle cesse de donner raison aux « masses », qui n'étaient plus révolutionnaires⁵⁵⁷ : cette mission appartenait désormais aux nouvelles forces de rébellion, les populations des ghettos noirs,

549. *Contre-révolution et Révolte, op. cit.*, p. 132.

550. *Ibid.*, p. 117.

551. Cf. notamment *Vers la Libération, op. cit.*, p. 84.

552. *Contre-révolution et Révolte, op. cit.*, p. 133-134.

553. *Ibid.*, p. 137.

554. Cf. notamment *La Dimension esthétique, op. cit.*, p. 15-17 et 73 ; et *Contre-révolution et Révolte, op. cit.*, p. 115-116.

555. *La Dimension esthétique, op. cit.*, p. 75.

556. *Contre-révolution et Révolte, op. cit.*, p. 118 et 123-124.

557. *Ibid.*, p. 121.

les désespérés du Tiers Monde ou la jeune intelligentsia des classes moyennes⁵⁵⁸.

Marcuse, pour les mêmes raisons, était réservé vis-à-vis des avant-gardes, malgré leur louable tentative de renouvellement de la perception ou de mise en accusation de la réalité⁵⁵⁹. C'était une illusion de penser que « le démantèlement de la forme esthétique » était toujours « solidaire de l'action des forces révolutionnaires »⁵⁶⁰. En cela Marcuse était aux antipodes de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger à la même époque⁵⁶¹. À Artaud Marcuse reprochait son « programme d'abolition de l'art », de transe et de Cruauté, qui épousait de trop près la violence réelle du 20^{ème} siècle⁵⁶². Les mouvements de la contre-culture, Beat Generation, *Living Theatre*, happenings, culture hippie et « subculture noire », tombaient sous l'accusation de « désublimation mystificatrice », car elles ne s'arrachaient pas suffisamment au Système qu'elles contestaient⁵⁶³. Le concert de rock était un art de masse « totalitaire »⁵⁶⁴, aussi haïssable que la Société du spectacle de Debord. La boîte de conserve de Warhol et *l'action painting* relevaient d'une « mimesis sans transformation »⁵⁶⁵. La libération sexuelle produisait un Éros pornographique et mercantile, qui ne

558. Cf. en particulier les chapitres III et IV de *Vers la libération*, « Une période de transition pour les forces subversives », *op. cit.*, p. 110-119, et « La solidarité », p. 148 et sq.

559. *Vers la libération*, *op. cit.*, p. 77-78 et 82 ; et *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 147.

560. *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 141.

561. Cf. *Théorie de l'avant-garde* (1974), Questions théoriques, 2013 : Peter Bürger, dans le cadre d'une contestation marxiste radicale de l'autonomie de l'art, percevait dans les œuvres hybrides et les collages des dadaïstes, constructivistes ou surréalistes, le reflet de l'inconscient bourgeois refoulé ; ces œuvres incarnaient la forme la plus haute de la subversion, dans le sillage de Bloch, Benjamin ou Adorno.

562. *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 141-142.

563. Voir notamment, *Vers la libération*, *op. cit.*, p. 70-75 et 91-93 ; et *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 144 ; Marcuse semblait oublier les liens forts qui existaient entre le surréalisme et la contre-culture américaine, la Beat Generation particulièrement : voir les analyses précises et détaillées de Jérôme Duwa sur ce sujet, dans « Vol au-dessus d'un nid d'ignus », art. cit., p. 41-46 ; ou ses remarques sur Ted Joans et le surréalisme, p. 39.

564. *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 145-146.

565. *Vers la libération*, *op. cit.*, p. 92-93 ; *La Dimension esthétique*, *op. cit.*, p. 61-62.

pouvait concurrencer le poème d'amour romantique, révolutionnaire par essence⁵⁶⁶.

L'idéalisme esthétique de Marcuse a souvent été critiqué, et cela dès 1937 : sa « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » avait fait réagir Adorno et Walter Benjamin⁵⁶⁷, car Marcuse, malgré son désir de prendre des distances vis-à-vis de l'idéalisme de Kant et Hegel, y faisait preuve de sympathie pour la culture bourgeoise... l'année même où Goebbels s'en prenait à « l'art dégénéré » ! Comparées par ailleurs à l'essai très novateur de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », qui paraissait pour la première fois cette même année, les idées de Marcuse pouvaient sembler quelque peu rétrogrades...

Cet idéalisme jamais démenti allait pousser Marcuse à s'attaquer au surréalisme même, en 1973, dans un article du *Bulletin de Liaison Surréaliste* n° 6, « Sur le surréalisme et la révolution »⁵⁶⁸, en réponse à une sollicitation de Franklin Rosemont, qui souhaitait lui faire préciser quelques aspects de ses théories esthétiques. Plaidant l'« irréductible contradiction entre l'art et le politique », Marcuse déclarait que « le surréalisme [avait] échoué » en voulant se rapprocher d'une classe ouvrière qui ne remplissait plus la condition *sine qua non* de sa vocation révolutionnaire : être acquise aux « propriétés transcendantes de l'art ». La classe ouvrière des pays industriels était devenue « petite bourgeoise », « immanente au système », et l'intérêt des surréalistes pour les masses les avait conduits à sacrifier les exigences radicales de l'art. *Nadja*, *L'Amour fou*, *Arcane 17* ou l'œuvre de Julien Gracq étaient désormais des œuvres reconnues, tandis que « l'imagination au pouvoir » avait perdu sa

566. Voir les magistrales analyses de Marcuse sur « Les Amants » de Brecht, *Contre-révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 149 et sq.

567. Article publié dans *Culture et Société*, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 103-148 ; sur les critiques adressées à cet article, voir Marc Jimenez, « Herbert Marcuse. Éros et culture », *Qu'est-ce que l'esthétique*, Folio/Gallimard, 1997, p. 370 ; et la lettre d'Adorno à Horkheimer du 12 mai 1937, en partie publiée par Gérard Raulet, *op. cit.*, note 1, p. 227-228.

force à cause des compromissions politiques de 68. Rappelant les deux conditions inaliénables de l'art, « transformation et sublimation », Marcuse jugeait abusive la valorisation par les surréalistes du rêve, de l'inconscient, de l'écriture automatique, de la spontanéité, qui, n'étant plus que l'expression d'une subjectivité narcissique, non soumise à la rationalité d'une forme transcendante et universelle, pactisaient avec les formes dévoyées de la contre-culture. L'apologie du Désir en soi était une « mystification » incompatible avec le matérialisme dialectique, de même que la notion de « poésie faite par tous ». Le rock et le théâtre de rue étaient des formes artistiques émanant du « peuple », et non de « sujets » – au sens marxiste – d'une société refondée par un art libérateur. De même, Marcuse prenait-il ses distances vis-à-vis du « scandale » anti-bourgeois valorisé par Walter Benjamin, dont l'illusion révolutionnaire avait été dissipée par le fascisme et le génocide. Marcuse ressentait bien l'élitisme de sa position, qui lui semblait cependant la seule progressiste... pour sauver l'art après Auschwitz ou le Vietnam, « dans une situation historique où la destruction de la forme esthétique [était] trop liée à la violence et à la destruction qui [caractérisaient] la société établie ».

Le n° 7 du *Bulletin de liaison surréaliste*⁵⁶⁹ publia, sous forme d'un « Libre échange avec Herbert Marcuse », les réactions de Jacques Abeille, Vincent Bounoure et Robert Guyon⁵⁷⁰. Jacques Abeille reprochait à Marcuse de ne juger le surréalisme qu'à l'aune des compromissions politiques de Mai 68, et de le faire basculer « tout entier dans l'art ». Comme si l'art et la révolution étaient deux domaines étanches ! Le véritable art, selon Jacques Abeille, était surréaliste depuis toujours, tandis que l'art-simulacre ou l'art académique étaient morts, depuis que les premiers surréalistes en avaient décidé ainsi, ce

568. *Bulletin de liaison surréaliste* n°6, réédition intégrale des numéros 1 à 10, 1970-1976, Editions Savelli, avril 1973, p. 21-29.

569. *Ibid.*, n°7, déc. 1973, p. 1-23.

570. Poète, essayiste et peintre français. Après sa rencontre avec Breton en 1964, il collabore à *La Brèche* et *L'Archibras*. En 1966, il fonde, à Lyon, le groupe *L'Ekart*.

que Marcuse semblait oublier... Les jeux surréalistes et l'écriture automatique étaient des pratiques subversives, qui continuaient à ébranler l'art de l'intérieur, et résistaient aux pressions extérieures. Un art existait bel et bien, qui n'était pas représentation : c'était le cri de Rimbaud, la rupture proférée par Artaud ou Bataille, le « droit au délire » de *Nadja*, qui consacraient le surréalisme comme nouvelle « anthropologie de l'incertitude », en communication occulte avec « un âge pré-politique », pré-rationaliste et « mythique ». Le surréalisme n'était pas un art au sens restreint, c'était un mode d'être et de pensée, mis en jeu en 68. Marcuse devait rompre avec la « clôture politique », avec la tradition classique, et avec une conception de l'art réactionnaire. L'art surréaliste s'inscrivait dans une nouvelle civilisation qui subvertirait l'aliénante loi du travail par les « cultures du jeu ». Le surréalisme ne se limitait pas à Mai 68, il avait une vaste histoire, riche en textes et en pratiques, que Marcuse semblait méconnaître. Il était une authentique « minorité agissante », comme l'Internationale situationniste, « un foyer d'élaboration des désirs » : c'est en cela qu'il était politique et faisait signe au peuple, car il était tout sauf transcendant.

Bounoure rétorquait également à Marcuse par une conception élargie de l'œuvre d'art, incluant les nouvelles manières « d'être dans le monde » de *Nadja*, des *Vases communicants* ou de *l'Amour fou*. Désormais tout pouvait être art ! La tension entre fond et forme n'existait plus, mais l'anti-art en revanche existait. Les critères d'autorité philosophique ne valaient plus. L'universalité était une catégorie « historico-sociologique » qui ne rendait pas compte de la légitimité absolue du moi créateur, proclamée par Breton : « Nos classiques ne sont pas ceux de la bourgeoisie ». Bounoure, comme Marcuse, rejetait la littérature prolétarienne, et reconnaissait, comme lui, la dimension intrinsèquement révolutionnaire de l'art. Mais du fait de son « écart absolu », l'art surréaliste ne devait pas être forcément « en rapport avec la conscience

révolutionnaire ». Bounoure enfin, prenait parti, contre Marcuse, pour les formes artistiques de la contre-culture.

Robert Guyon critiquait les a priori et les confusions conceptuelles de Marcuse sur l'art, dont la multiplicité des formes contemporaines (Duchamp, Klein, les happenings) rendait la définition aussi incertaine que celle de la révolution (et quelle révolution ?). Il accusait le philosophe de sous-estimer les enjeux de l'automatisme, qui ne se réduisait pas à un simple spontanéisme, mais se pratiquait dans l'esprit du « bureau de recherches surréalistes ». Le surréalisme dépassait la rationalisation marcusienne de l'art, il était « énergie ». La poésie faite par tous suscitait « une contagion de désirs » qui, à la longue, submergeraient la rationalité répressive. La question était plus vaste que l'éclatement des classes sociales et la dialectique de l'art « bourgeois-anti-bourgeois ». Le surréalisme avait à faire avec « la vie et la mort, l'éphémère et l'éternel... ». C'était une révolution culturelle qui transformait les individus en voyants, au gré de cette force subversive qui caractérisait l'art depuis qu'il existait. L'hétérogénéité artistique était portée par des artistes dont la quête du Graal, absolument individuelle, les reliait aux créations du passé, loin de tout mot d'ordre politique.

Seize ans plus tard, l'article de Rosemont, « Marcuse and surrealism », mettait un accent rétrospectif sur de semblables désaccords, malgré une connivence de fond qu'il reconnaissait entre les surréalistes de Chicago et Marcuse sur les grandes questions qui, écrivait-il, avaient orienté le philosophe vers le surréalisme dès ses toutes premières œuvres, en particulier sa thèse de 1932, sa critique des *Manuscripts de 1944* et sa préface de 1960 à *Raison et Révolution*. Marcuse avait une conception généreuse du surréalisme, comme vision globale de l'existence, politiquement engagée, et non comme école. Mais Rosemont le reprenait sur les conceptions esthétiques développées dans ses lettres des années 70, identiques aux propos tenus dans le *Bulletin de liaison surréaliste* n° 6. Les divergences des surréalistes américains portaient aussi sur la

contestation du marxisme, jugé obsolète par Marcuse à cette époque : le surréalisme, écrivait Rosemont, jouait le rôle, dans les dernières œuvres du philosophe, de vecteur critique des idées marxistes sur l'art. Or les jeunes surréalistes américains se réclamaient du mouvement ouvrier, de la culture populaire dissidente ou de la contre-culture (la marijuana, le black power). Rosemont était très conscient du fait que, si Marcuse et eux, avaient cherché à penser ensemble le surréalisme et le marxisme, ils avaient suivi des chemins inverses : la pensée de Marcuse, leur grand ancêtre, sur le surréalisme, venait de loin, de débats périphériques issus du Parti communiste allemand et de l'École de Francfort, plus que d'une connaissance approfondie du mouvement ; eux, fraîchement convertis au marxisme, avaient interprété le surréalisme comme un prolongement nécessaire de la « révolution permanente », mais connaissaient mal les soubassements de la philosophie allemande, intoxiqués qu'ils étaient par la culture des années 70, Bugs Bunny compris... Rosemont naviguait manifestement entre l'admiration, la rivalité et le désir d'influence, qu'il aurait pu avoir sur Marcuse, dans le sens d'un surréalisme plus contemporain.

CONCLUSION : LA DIALECTIQUE JUSQU'AU BOUT

Il faut rendre hommage à Marcuse de la richesse de ses synthèses et de la rigoureuse complexité de sa théorie esthétique, qui a été accusée d'être réactionnaire, et injustement caricaturée, comme le prouve un compte rendu critique, par Douglas Kellner⁵⁷¹, de quelques récents essais importants sur cet aspect de sa pensée : comme si Marcuse, en fin de vie, avait détaché l'art de son socle révolutionnaire, victime d'un « repli » et d'une « rechute » dans un dualisme irréconciliable⁵⁷² ! Or ce qui est remarquable, au contraire, est son désir

571. « Marcuse, Art and liberation », *Collected Papers*, vol. 4, *op. cit.*, p. 8-10.

572. Cf. Raulet, *op. cit.*, p. 225-226.

jamais démenti de dialectiser l'ensemble de ses sources (kantienne, hégélienne, marxo-freudienne) au service d'une théorie de l'art révolutionnaire, malgré les oscillations, relevées par Frédéric Vandenberghe, dans ses derniers essais, entre l'art bourgeois et l'antiart, l'art « affirmatif » et l'art « négatif » d'Adorno – à qui *La Dimension esthétique* devait beaucoup⁵⁷³. Dans *Vers la Libération* et *Contre-révolution et Révolte*, Marcuse, encore fidèle au jeune Marx⁵⁷⁴, analyse l'esthétique comme force productive et politique destinée à « [façonner] toute la réalité »⁵⁷⁵. Mais peu à peu, et très explicitement dans *La Dimension esthétique*, son livre-testament, il développe une distance vis-à-vis du marxisme. Cette dernière œuvre recèle même « un élément de désespoir », reconnu par son auteur⁵⁷⁶, dans une société où la scission s'est creusée entre art et réalité, entre esthétique et pratique politique⁵⁷⁷. Ce constat a conduit finalement Marcuse à assimiler à un néo-totalitarisme la contre-culture qu'il avait d'abord appréciée (blues, jazz ou rock), ainsi que les attaques dirigées contre la culture bourgeoise. Comme l'a montré G. Raulet, Marcuse était revenu par étapes à l'idée de la transcendance de l'art et de la Forme artistique comme accomplissement suprême, en vertu de critères artistiques transhistoriques énoncés dès 1969 :

*[C'est] en vertu de la Forme [comme Contenu] que l'art transcende la Réalité donnée, et travaille, à l'intérieur de la réalité établie, contre la réalité établie*⁵⁷⁸.

Cette Forme, support de beauté, de justice et d'harmonie, fidèle à la tradition hégélienne, n'était peut-être qu'une belle illusion, mais en se distançant (au sens brechtien) d'un Réel aliéné, elle produisait un art qui contestait la société et libérait des possibles « plus [réels] que la réalité elle-

573. Les « Remerciements » de Marcuse, en tête de cet ouvrage, se concluent par sa « dette vis-à-vis de la théorie esthétique de Theodor W. Adorno », p. 8.

574. *Contre-Révolution et Révolte*, *op. cit.*, p. 87.

575. *Vers la Libération*, *op. cit.*, p. 51.

576. *La Dimension esthétique*, *op. cit.*, p. 15.

577. *Ibid.*, p. 50.

578. *Vers la Libération*, *op. cit.* p. 80.

même »⁵⁷⁹. Si l'art ne pouvait réconcilier ce qui était irrémédiablement divisé, il préservait au moins, par l'imagination, la mémoire d'un bonheur perdu qui était promesse d'un bonheur futur.

*La force sensuelle de la beauté maintient la promesse vivante – mémoire du bonheur qui fut jadis, et qui aspire à y retourner*⁵⁸⁰.

Ce qui est le plus séduisant sans doute chez Marcuse, c'est cette approche sensible et cette obsession tenace du bonheur, cette revendication d'une sensualité librement vécue, dans l'art et l'amour, en résonance avec les surréalistes de la première génération, cette théorie lyrique et combative d'une imagination en accord avec la révolution de Mai. Une belle formulation de *La Dimension esthétique*, appliquée à Mallarmé, livre la quintessence de sa pensée freudo-marxiste et, conjointement, de sa conception de l'art surréaliste, pensé comme ce qui « suscite des modes de perception, d'imagination, des gestes, une fête sensuelle qui réduit en miettes l'expérience quotidienne et annonce un principe de réalité différent »⁵⁸¹.

579. *La Dimension esthétique*, *op. cit.*, p. 13, 22, et 54.

580. *Ibid.*, p. 68.

581. *Ibid.*, p. 33.

Table des matières

Présentation.....	3
Par Georges BLOESS et Nicole GABRIEL	3
Aux sources romantiques allemandes du surréalisme.....	9
Georges BLOESS.....	9
Femmes de pierre et d'eau De l'héritage du romantisme allemand aux métamorphoses surréalistes	27
Par Marie Claire HOOCK-DEMARLE.....	27
Romantisme et surréalisme notes sur des âmes sœurs.....	49
Par Silke SCHAUDER.....	49
Comment Léona Delcourt croisa la route d'André Breton et comment de cette rencontre naquit Nadja.....	61
Par Rita BISCHOF.....	61
« Apprendre à distinguer : Gracq et la rencontre de l'Allemagne ».....	79
M. MESIERZ.....	79
Citoyen du rêve : traces du romantisme chez Yvan Goll.....	97
Par Andreas KRAMER.....	97
Puissances du rêve Paul Klee et les surréalistes français	117
Par Georges BLOESS	117
Unica Zürn : extension du champ de la poésie.....	143
par Nicole GABRIEL	143
Caligarisme et surréalisme.....	161
Par Nicolas VILLODRE.....	161
Le cor merveilleux et la petite Cunégonde : poétique romantique dans les « configurations » arpiennes (1918-1930-1950)	183
Par Agathe MAREUGE.....	183
Carl Einstein et le surréalisme.....	207
Par Klaus H. KIEFER.....	207
Marcuse, l'esthétique, le freudo-marxisme	
et les surréalistes	259
Catherine DUFOUR.....	259
Table des matières	287