





# MÉLUSINE



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

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

**MÉLUSINE  
N° XXVI**

**MÉTAMORPHOSES**

Dossier réuni par  
**Françoise PY**

**L'AGE D'HOMME**

## **MÉLUSINE**

Cahiers du Centre de Recherche  
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar

Directeur adjoint : Pascaline Mourier-Casile

Secrétaire de rédaction : Emmanuel Rubio

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme  
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05.

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

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :

[http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech\\_sur/index.htm](http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm)

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.

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

© 2006 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.

# MÉTAMORPHOSES



## LE SURREALISME ET LES MÉTAMORPHOSES : POUR UNE MYTHOLOGIE MODERNE

Françoise PY

« Aussitôt que la terre, couverte de boue par le déluge récent, recommença à recevoir la chaleur des rayons du soleil, elle donna le jour à des espèces innombrables ; tantôt elle rendit aux animaux leur figure primitive, tantôt elle créa des monstres nouveaux ». C'est en plus de deux cents histoires de métamorphoses qu'Ovide nous conte la création de ces « monstres nouveaux ». Ces récits prennent racine dans les œuvres peintes ou sculptées léguées par l'Antiquité et vont dans les siècles suivants inspirer poètes et artistes, réalisant ainsi le souhait formulé dans l'épilogue : « S'il y a quelque vérité dans les pressentiments des poètes, je vivrai ». Ces pressentiments, les surréalistes vont leur donner un écho favorable, faisant naître à leur tour, à d'autres fins sans doute, chimères, hybrides et mutants. Girafes-fauteuils, souris-mangues (Wölfli), coqs-figues (Masson), fleurs-coquillages (Max Ernst) : « fraternité des règnes », pour reprendre l'expression d'André Masson.

La question que nous nous sommes posée en abordant ce vingt-sixième numéro de *Mélusine* est la suivante : le surréalisme ne fait-il que prolonger l'art d'Ovide en créant à son tour de nouvelles figures du monstre et de la chimère, ou, ayant fait de la métamorphose le principe même de son art, opère-t-il une transformation radicale de la sensibilité, de l'imaginaire et de la vie ?

Ovide nous propose un récit des origines. Les figures mythiques en perpétuelle métamorphose nous racontent la transformation universelle. La vie par essence est mouvement. Tout est fugitif, tout obéit à la loi du changement. Dans cette fluidité, l'homme, au gré de ses désirs contradictoires et fluctuants, précipite les mutations. Et parce que le mouvement de la vie n'est pas linéaire, la transformation peut s'inverser ou s'arrêter en chemin, laissant les créatures dans un état de cruel inachèvement : les métamorphoses engendrent le monstrueux. Les règnes fusionnent : minéral, végétal et animal sont des états instables et récessifs. Ovide anticipe de près de deux mille ans l'exploration par Freud de l'inconscient et du rêve : condensation, substitution, déplacement.

Le surréalisme qui a magnifié l'amour et le désir ne pouvait que se reconnaître dans ce jeu incessant qui lie entre eux, de façon occulte, les éléments de l'univers. On porte la métamorphose à son comble en affranchissant l'imagination des carcans de la logique. L'image, née du rapprochement de deux réalités aussi éloignées que possible, acquiert un pouvoir de transmutation alchimique. L'image poétique est la pierre philosophale.

Breton en fait un instrument d'émancipation : « Seule l'image, en ce qu'elle a d'imprévu et de soudain, me donne la mesure de la libération possible et cette libération est si complète qu'elle m'effraie. C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les *vraies* révolutions ». Non plus seulement raconter le monde en ses éternelles métamorphoses, mais *agir* sur lui.

C'est par l'actualisation du mythe que peut s'opérer cette transformation. Il s'agit de créer une « mythologie moderne ». Aragon, dans la préface qui ouvre *Le Paysan de Paris*, déclare :

*Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence.*

Le mythe, support des métamorphoses, se vit *au présent* dans un univers ré-enchanté. Il est l'objectivation de ce qui est en puissance dans le réel. Ce « sentiment du merveilleux quotidien » qu'Aragon a peur de perdre un jour est sans doute la différence majeure entre Ovide et les surréalistes. Face au récit des origines, le surréalisme cherche une *activation* du mythe, il est à la recherche d'une mythologie tournée vers le futur, une mythologie « en marche ». Breton parle de « mythe en formation derrière le voile des événements ». La vie quotidienne redevient magique. Le poète donne un nouveau cadre au sacré. « On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs », affirme en 1924 notre paysan de Paris.

Après De Chirico, les surréalistes redécouvrent « la métaphysique des lieux ». L'errance va révéler la magie latente de la ville. La mythologie moderne est urbaine. La déambulation est une écriture automatique dans l'espace réel. « Mes pas me portent », écrit Breton. Le hasard objectif le mettra en présence de signes dont le déchiffrement lui dévoilera les arcanes de son inconscient et le projettera dans l'avenir. Évoquant le voyage à Blois qu'il avait effectué en 1923 avec Aragon, Vitrac et Morise, Breton parle d'« exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve ».

La première métamorphose opérée par le mythe porte sur la ville. « Paris, mythe moderne », dira Caillois. Aragon nous entraîne dans le Paris secret du passage de l'Opéra où meurent et renaissent « les rêves sauvages des citadins ». En 1926, Breton à son tour, avec Nadja comme médiatrice, fait surgir la surréalité des quartiers parisiens. Il se livre à un itinéraire initiatique jalonné de visages à travers une rive droite devenue soudain mystérieuse. Le banal, le trivial sont porteurs de magie : une fenêtre qui s'éclaire, une affiche publicitaire, une devanture de magasin sont autant de signaux à « valeur absolue d'oracle ». Une ville hantée, traversée de fantômes. Il y souffle un vent bleu et des mains de feu surgissent de la Seine. Nadja est métamorphose à l'état pur, « âme errante » sans identité fixe, si ce n'est celles qu'elle accepte provisoirement de se donner : une simple « trace », Mélusine ou un papillon.

Dépayser notre environnement familial, le métamorphoser pour nous transformer à notre tour en passant curieux, toujours en alerte, disponible pour la rencontre, la trouvaille, en quête du merveilleux quotidien, telle est la vocation de la mythologie moderne. Opérer notre métamorphose en papillon ou en Mélusine. Libérer l'homme en le dressant vers l'avenir. La mythologie a une visée poétique, politique et sociale. Breton l'affirmera à Londres en 1936 : la tâche que les surréalistes se sont assignée est « l'élaboration du *mythe collectif* propre à notre époque ».

En 1941, avec « Les Grands Transparents », ce mythe collectif prend corps dans des figures qui sont des figures spectrales. Le mythe des « Grands Transparents », rêverie sur le monde invisible, synthétise et accueille tous les autres mythes forgés par les surréalistes. Il les sublime tous, il vise à les « résoudre ».

En période de crise mondiale, Breton sent l'urgence de proposer à l'homme des mythes nouveaux. Il n'y a pas de société sans mythes. Breton revisite les théories de Fourier et prolonge les songes visionnaires du Victor Hugo des *Travailleurs de la mer*. Rêve nocturne et monde invisible sont associés, le premier ouvrant le second. Hugo fait dire à son héros Gilliatt : « Puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pourraient bien habiter l'air [...] Des créatures couleur d'air s'effaceraient dans la lumière et échapperaient à notre regard ». La méduse qui se fond dans l'eau anticipe le « poisson soluble ».

## Espace de la métamorphose

Deux textes sur l'espace de la métamorphose ouvrent et referment ce dossier : dans le premier, Sarane Alexandrian parle du « supernaturalisme »

représenté en peinture par Brauner (inventeur du « réel incréé »), Hérold et ses femmes nues « cristallisées », Matta et ses « exorcismes spectraux ». Il distingue entre hybrides et « ambigus », entre métamorphoses d'adjonction (greffes d'appendices) et métamorphoses privatives (mutilations), avec l'exemple impressionnant d'une métamorphose « en action » : l'autoportrait à l'œil énucléé qui précède de sept ans l'accident à l'œil de Brauner. Sarane Alexandrian montre de façon convaincante en quoi l'utilisation par les surréalistes de la métamorphose pour révéler la « surréalité » (fusion du rêve et de la réalité) s'oppose à la révélation du démoniaque dans les peintures fantastiques qui les ont précédés, et comment les œuvres de Brauner, Hérold et Matta contiennent peut-être en germe un « néo-surréalisme ».

Dans le texte de clôture, Viviane Barry examine l'espace intime de la maison dans *La Grande Beuverie* de René Daumal, récit initiatique où c'est le lieu lui-même qui se transforme : en une ville, en un monde ramolli, liquéfié, en une étrange machinerie qui n'est pas sans évoquer le corps humain, en une demeure ambulante avec laquelle le narrateur se confond plus ou moins. Le microcosme débouche finalement sur le macrocosme du Grand Tout : on n'est pas loin de la pensée orientale et de la métempycose.

## **Métamorphoses de l'artiste**

Il arrive que ce soit sur lui-même que le créateur expérimente les variations métamorphiques. Tout naturellement, on commencera par André Masson, auteur de *Métamorphose de l'artiste*. Sylvain Santi prend pour point de départ l'exergue : « Après avoir peint, dessiné, gravé, modelé des êtres et des choses en proie au changement, il s'aperçut tout à coup qu'il se métamorphosait lui-même. » « Peindre le flux », « s'immerger dans la multiplicité des apparences », voilà pour Masson le propre de son travail. Paradoxalement, il s'agira de plonger l'objet dans la durée, de saisir, selon la belle formule trouvée par lui, « son passage dans un emportement irréfugable. » Le noyau de l'identité, ce sera « la fureur de peindre ». Sylvain Santi nous livre les renaissances successives de ce « rebelle du surréalisme animé du désir de rendre les êtres et les choses à la métamorphose vivante du monde. »

Adolf Wölfli, quant à lui, a transmué dans son art sa propre maladie et sa propre souffrance. Georges Bloess montre comment, enfermé pendant trente-cinq ans à l'hôpital de la Waldau, il se protège par ses dessins, ses récits ou ses textes poétiques contre la menace sans cesse renaissante de la

chute, de l'effondrement, de l'anéantissement. La métamorphose du corps est un avatar de la simulation, de l'échappatoire. Ce n'est que par l'éclipse du sujet (tête sans corps et sans membres) qu'Adolf-le-coupable échappe à la catastrophe, à la divine colère, et retrouve une innocence toujours provisoire : « Au-delà de toute imagerie et de toute invention formelle, l'enjeu de l'art, chez Wölfli, est la victoire sur les puissances de l'Informe. »

Autre artiste autodidacte : Aline Gagnaire. Dubuffet la rencontre et l'encourage en 1944. Aline Dallier-Popper, qui l'a bien connue, reconstitue sa trajectoire sous un éclairage psychanalytique. Dans « Jeux de mots, de lignes et de formes », elle explique comment cette femme née en 1911, liée aux surréalistes dès le milieu des années trente, a métamorphosé son métier de couturière puis tapissière d'intérieur (le jour) en celui d'artiste (la nuit). Peintures-calembours (*l'Arbre-à-pêcher*), tableaux-chiffons, tableaux-objets, puis tableaux-matières, bas-reliefs en plâtre qui présentent des visages sans traits. La métamorphose de l'artiste s'opère dans des pictogrammes où les initiales de son nom (A. G.) « sont déformées, permutées et métamorphosées en silhouettes humaines ».

## Chimères

Le surréalisme a fait renaître Chimère. Les cadavres exquis peints ou dessinés favorisent la fusion des règnes et l'interpénétration de l'animé et de l'inanimé, des êtres et des choses. Les procédés automatiques engendrent des créatures chimériques et des figures spectrales. On métamorphose la matière : frottage, grattage, coulures, décalcomanie, fumage, etc. On travaille directement sur la pellicule pour favoriser une transformation spectrale : rayogrammes, fossilisations, brûlages, photomontages. D'un côté Chimère, de l'autre Les Grands Transparents. Ainsi Masson, Max Ernst et Brauner seront les peintres des Chimères et leurs œuvres en porteront le titre. Matta, Hérold, Paalen, Heisler tenteront de fixer l'invisible, de donner forme à la transparence, les uns par un procédé de cristallisation dure, les autres par une cristallisation molle, à l'égal de la méduse comparée par Victor Hugo à du « cristal mou ».

Les anges gardiens de Dorothea Tanning ou les spectres qui hantent les paysages totémiques de Paalen et les photographismes de Jindrich Heisler sont des créatures mort-vivantes où s'agrègent tous les règnes et tous les éléments : eau, feu, terre et air. Leur fluidité leur permet, sans les nier, d'intégrer les contraires. Dans l'énergie du chaos, l'informe projette des formes mouvantes.



Isabel Meyrelles, *pied-aigle*



Virginia Tentindo, *ex-libris*

Les mannequins de De Chirico, les poupées de Bellmer, les femmes-panthères de Toyen, les hommes-oiseaux de Max Ernst nous sont devenus aussi familiers que Thésée (transformé en huppe), Daphné (en laurier) ou Ceyx et Alcyone qui triomphent de la mort en se faisant oiseaux. Max Ernst prend pour *alter ego* Loplop, le « supérieur des oiseaux », « fantôme particulier d'une fidélité modèle, attaché à ma personne. » Plus près de nous, trois femmes sculpteurs poursuivent une œuvre surréaliste singulière dont la métamorphose est le pivot. Pour Isabel Meyrelles aussi, l'oiseau est une figure de l'artiste. Elle offre à notre perspicacité un pied-aigle en bronze où la perfection formelle a valeur de trompe-l'œil. Yeva sculpte avec un apparent réalisme des animaux domestiques, lévriers ou coqs, mais leur regard ou leurs attitudes sont si proches des nôtres que la confrontation devient dérangeante. La part la plus humaine revient à l'animal. Virginia Tentindo propose un *Ex-libris* mélusinien en bronze doré. Les deux moitiés de l'androgynisme originel fusionnent en queue de serpent. La base est une tête de mort, le sommet un papillon.

Si le fruit des métamorphoses relève fréquemment du règne animal, les mutations d'objets sont peut-être les plus troublantes. Le *Nuage articulé* (1938) de Paalen, le *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim ou le *Veston aphrodisiaque* de Dalí sont presque entrés dans la légende. L'objet est parfaitement identifiable mais un simple recouvrement (de liège, de fourrure ou de verre) lui a fait perdre sa fonctionnalité. En changeant de peau, l'objet change d'être. Magritte développera, en peinture cette fois, ces permutations. Une femme nue pose devant une fenêtre ouverte sur la mer

(*La Magie noire*, 1945). À mi-corps, elle a absorbé le bleu du ciel. Le mimétisme animal joue en plein. Autre femme-caméléon dans *Découverte* (1927) où la peau simule les veines du bois.

Voici, par Marc Kober, un texte sur la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues. Marc Kober nous rappelle le mélange de ravissement et d'angoisse de l'écrivain devant la chimère ou le monstre. Animaux de prédilection dans son bestiaire : le crapaud, le caméléon, l'araignée, le serpent, la pieuvre. Mais aussi le chat. Dans *Le Cadran lunaire*, l'auteur évoque le *chelifer cancroïde*, minuscule animal qui présente « une image intermédiaire entre celles du crabe-araignée et d'un scorpion privé de queue ». Ambiguïté du plaisir et de la répulsion devant la chimère qui se caractérise par la discontinuité des différentes parties de son corps et semble, nous dit Marc Kober, « l'état arrêté d'un mouvement de métamorphose continue ». La métamorphose est le maître mot du conte fantastique que cultive Mandiargues. Marc Kober termine son article par l'évocation du « féminin » de l'écrivain, pour qui existe une « association exaltée entre beauté féminine et beauté animale. » À propos de l'érotisme qui est pour Mandiargues « un puissant moteur de la littérature », il cite Bataille : « Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. »

On ne quitte guère l'érotisme, et l'« attaque » du corps féminin et de ses métamorphoses, mais on retourne chez les peintres avec l'article très « écrit » qu'Emmanuel Rubio consacre aux quatre artistes Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg. D'emblée Rubio les appelle, non sans ironie, les « grands réformateurs de l'anatomie féminine » ! Poupées violemment démembrées de Bellmer, mannequins et photomontages de Molinier, dédoublement du corps et efflorescences animales chez Brauner. Chez Max Walter Svanberg, permutations où l'oreille prend forme de bras, poitrine ou fessier prennent forme de visages. Femme-fleur, femme au ventre d'oiseau, à tête de toucan, ils s'en donnent tous à cœur joie et célèbrent la femme-microcosme, la femme-chimère, mais aussi l'auto-érotisme et l'androgynie. Le double. Le corps comme anagramme. Emmanuel Rubio retrace chez eux les liens avec l'héritage occulte, l'alchimie et la tradition kabbalistique. Il évoque leur fascination pour un retour à l'androgynie primordial, l'Adam Kadmon du *Zohar*, pour la quête de la pierre philosophale. Depuis Ovide, il s'en est passé des choses ! Mais le fil ne fut jamais rompu.

L'article suivant, de Danièle Méaux, est consacré à un photographe relativement méconnu du grand public, et qui participa à l'aventure du *Grand Jeu*, de 1927 à 1932, Artür Harfaux. Il prend part aux expérimenta-

tions photographiques de l'époque. Lumière rasante, gros plans, solarisations, surimpressions, rayogrammes. La photographie est vue par un Brassai, un Man Ray, ou un Hans Bellmer comme un art médiumnique, comme la possibilité toute nouvelle, grâce à l'optique et à la chimie, d'explorer le potentiel onirique des images, de transfigurer les apparences. Harfaux réalise des photomontages où, entre l'humoristique et l'obscène, apparaissent des fragments de corps, des têtes, des jambes ou des bustes tronqués : « Les ciseaux et la colle autorisent la genèse d'êtres monstrueux, » précise Danièle Méaux. Elle reprend la formule de Gilbert Lascaut pour qui la forme monstrueuse consiste à « pervertir ce que l'on pourrait appeler le puzzle de Dieu ». Loin des « efflorescences animales », on trouve chez Harfaux des « difformités bestiales », un univers cauchemardesque peuplé d'ectoplasmes – malgré tout traité de façon ludique.

Et voici maintenant, ludique avant tout, un film. Comment les surréalistes n'auraient-ils pas été fascinés par ce nouveau médium, ce flux perpétuel des images, et tous les trucages qu'autorise la pellicule ? Nadia Ghanem analyse un film de Hans Richter, *Les Chapeaux vol-au-vent* (1927-1928). Hans Richter, on le sait, venait du mouvement dada. Son film le plus connu, *Dreams that Money Can Buy*, fut réalisé aux États-Unis en 1946 avec la collaboration de Calder, Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray et Marcel Duchamp. Dans ce film, un jeune homme découvrait que les rêves impressionnaient sa rétine. On imagine ce que cette fine équipe pouvait en tirer. Le titre original du film *Les Chapeaux vol-au-vent* (tourné à Berlin) était *Vormittagspuk* : les Esprits du matin. Le titre français nous met sur la bonne voie : le cinéaste va donner — rendre, dirait-il — leur liberté d'êtres animés aux objets inanimés. Cela commence par la liberté prise par les aiguilles d'une horloge, puis la frénésie gagne fenêtres, tuyaux d'arrosage, chapeaux et cravates. Les chapeaux s'envolent, mus par des ailes invisibles. Le chapeau-melon est à l'époque tout un symbole, c'est le couvre-chef du bourgeois, et les artistes, souvent, se « déguisaient » en bourgeois pour passer inaperçus. Un chapeau-melon qui s'envole, c'est un objet qui s'émancipe, préfigurant peut-être d'autres libérations. Intéressant d'apprendre que le film fut détruit par les nazis, et qu'il peut être vu aujourd'hui grâce à Henri Langlois qui en sauvegarda une copie muette.

## Mythes

L'importance du surréalisme dans la genèse de l'École de New York est maintenant établie malgré les dénis partiels des artistes concernés et surtout de leur théoricien, Clément Greenberg. Cette influence se marque

vers la fin de la Seconde Guerre mondiale par un retour collectif aux mythes qu'attestent les titres des œuvres. Barnett Newman propose un *Songe d'Osiris* en 44-45, Pollock après avoir évoqué la mythologie indienne (*La Femme-Lune*) offre un *Icare* en 1946 et, cette même année, Rothko peint un *Présage*.

Valentine Oncins étudie le rapport entre mythe et métamorphose dans les œuvres américaines de cette période. En toute liberté : « Mythe et métamorphose sont à interprétation variable et libre. » Définition proposée par elle de la métamorphose : « garder, dans le mouvement d'une forme, quelque chose de son éloignement ».

Les surréalistes ont-ils réussi à créer des mythes modernes, en tout cas à réanimer des mythes anciens pour les actualiser ? Ils font appel aux figures de l'Antiquité : Œdipe, Orphée, Osiris (le « dieu noir ») ou encore Ariane et bien sûr le Minotaure. Nanette Rißler-Pipka prend un exemple qui avait inspiré Freud : le conte de Jensen intitulé *Gradiva, une pièce fantastique de Pompéi* (1903). De la femme vivante au bas-relief, du bas-relief à la femme imaginaire-vivante des rêves de l'archéologue Hanold, enfin de celle-ci à la femme bien vivante d'aujourd'hui par qui la réalité rejoint le rêve, et la nature rejoint l'art. L'auteur de l'article nous rappelle que Breton, Dalí et Masson découvrirent le texte de Freud en 1931. Comment n'auraient-ils pas été fascinés, eux pour qui les rêves et le monde imaginaire sont capables de modifier notre perception de la réalité ? Chacun d'eux imagine sa propre Gradiva. Pour Dalí, c'est Gala, sa muse : « Elle serait ma Gradiva, ma victoire, ma femme. Et elle me guérit, grâce à la puissance indomptable et insondable de son amour » Pour Masson, *Gradiva* est associée au mythe de Pygmalion : lutte entre la vie et la mort, la création et la destruction. « *Gradiva* est statue immobile et chair battante. La partie du corps la plus blessée est aussi la plus vivante. » Breton enfin qui, en 1937, ouvre la galerie d'art *Gradiva*, dont la porte de verre est dessinée par Marcel Duchamp. Il prend très au sérieux le nom même de « Gradiva » – la femme qui marche – pour en faire le symbole d'un art tourné vers le futur. « Qui donc peut bien être “celle qui avance” sinon la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre. Elle se pare de tous les feux du jamais vu... »

Tout naturellement dans cette revue, on attendait Mélusine. Mélusine, figure tournée, comme Gradiva, vers l'avenir. Et qui synthétise toutes les légendes antérieures. En partie poisson, serpent, oiseau, elle représente, par ses attributs hétéroclites, la fusion de tous les éléments. Elle tire sa force du rassemblement des contraires. Rappelons à cette occasion le texte d'Henri Béhar sur « la Mélusine surréaliste » (colloque international

d'Angers, « Mélusine moderne et contemporaine », publié par L'Âge d'homme en 2001). Henri Béhar nous rappelle à quel point c'est pour André Breton une figure récurrente, à travers laquelle « il unifie toutes les femmes aimées, fugitivement ou durablement, qui ont toutes les traits de l'ondine. » Dans *Arcane 17*, Breton proclame : « Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour, parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible, comme la pierre de l'Apocalypse et comme toutes choses. »

Et voici Jean-Pierre Faye nous entraînant sur les traces de la « Nouvelle Mélusine », expression qu'il reprend à Nietzsche, une Mélusine dont il fait une figure « changienne », évoquant avec une liberté totale les légendes antérieures que viendrait synthétiser Mélusine : des chroniques anglo-normandes à la poésie celtique irlandaise, d'Hésiode à Héraclite, de Babylone à Bagdad, de Beethoven (qui affirma avoir composé une Mélusine) à Proust (Albertine perdant son anneau). « Dévorant des espaces à travers de grandes irrégularités temporelles ».

C'est grâce au contact avec les masques et les objets amérindiens que les surréalistes découvrent une cosmogonie différente de la tradition gréco-romaine ou judéo-chrétienne. Les civilisations traditionnelles du Nouveau Monde proposent des réponses « alternatives » aux questions que l'homme peut se poser sur l'origine du monde, sur le cycle des héros ou la naissance des dieux. Sophie Leclercq rattache cette curiosité à l'exil new-yorkais de plusieurs surréalistes à partir de 1941, mais rappelle qu'ils s'intéressaient déjà, dès les années trente, aux masques et objets (pipes, poteaux totémiques) de l'Alaska et de la Colombie Britannique. Pendant la guerre, ils retrouvent Claude Lévi-Strauss, également exilé, leurs intérêts convergent. Le surréalisme rencontre de façon fructueuse la pensée mythique des Indiens d'Amérique ou celle des Inuits. Comme l'objet surréaliste (cadavre exquis ou poème-objet), explique Sophie Leclercq, le masque à transformation est symbolico-narratif. « Les positions du masque illustrent différentes séquences d'une narration. Il s'agit souvent d'un mythe, d'un récit de métamorphose. » Et puis le masque est en lui-même « un objet qui suggère l'idée de transformation du porteur. » Sophie Leclercq donne l'exemple du portrait de Max Ernst peint en 1940 par Leonora Carrington, sa compagne, qui le présente comme un être hybride, mi-homme, mi-oiseau. Ernst s'était créé sa mythologie personnelle, son mythe originel : « sorti de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé là sept années durant... » C'est en 1942 qu'André Breton théoriserait, dans *Les Grands Transparents*, sa recherche d'un mythe nouveau.

## « Alchimie du verbe »

En amont du surréalisme, Anne-Marie Amiot étudie le grand ancêtre, Raymond Roussel, qu'admirait Michel Leiris, et dont Breton vantait la formidable machine à métamorphoser l'invisible en visible. Roussel, dont l'imaginaire est hanté par Victor Hugo le visionnaire et par les romans d'anticipation de Jules Verne, et qui crée à son tour, dans *Locus Solus*, un univers pseudo-scientifique où il se montre magicien, « surréaliste dans l'anecdote », disait Breton. Anne-Marie Amiot rappelle les inventions aussi improbables qu'inutiles que sont la tête ressuscitée de Danton, la machine à escrimer, ou l'eau oxygénée dans laquelle on peut s'immerger sans cesser de respirer. Roussel crée un théâtre d'illusions, selon les lois d'une « physique poético-linguistique ». Ses œuvres sont « un hymne au pouvoir prométhéen de métamorphose inscrit dans l'homme ». Ce sont, dit Anne-Marie Amiot, « des fusées d'irréel éclatant en un texte bulle. »

Cyril Bagros s'interroge sur l'identité fragmentée, morcelée, telle que des miroirs déformants ou des photographies en négatif en renvoient l'image. Mensonge du reflet diurne, piège de l'envers nocturne, plongée dans le miroir noir de l'inconscient (Magritte, Man Ray). Cyril Bagros évoque « La Forêt dans la hache » et « Le Revolver à cheveux blancs » de Breton : « Le corps que j'habite comme une hutte et à forfait déteste l'âme que j'avais et qui surnage au loin. » Symétrique inversé de l'enterré vivant, le corps sans âme est un « aéré mort ». Effacement, dissolution, reflet nocturne au seuil de la disparition. En l'absence d'un témoin extérieur, l'être se dissout : « Quand je suis seul, j'oublie l'existence des autres, mais ce n'est que pour mieux douter de la mienne » (Crevel). Comment rassembler les fragments épars de son être, empêcher que l'ombre se dilue, que le temps s'écoule dans « une incertitude flottante » ? Seul le regard témoin permet d'attester la réalité du reflet, d'en stabiliser la forme. Cyril Bagros illustre son propos de textes empruntés à René Daumal, Aragon, Desnos (*Deuil pour deuil*), Michel Leiris, et bien sûr Julien Gracq (« l'impossible négatif de la nuit » dans *Au Château d'Argol*).

Les deux derniers textes de ce dossier sont consacrés à René Daumal, mort à trente-six ans, lui qui, dit Zéno Bianu dans *les Poètes du Grand Jeu*, « a toujours perçu l'écriture comme l'accomplissement d'une vision ». Alessandra Marangoni suit « René Daumal au pays des métamorphoses », c'est-à-dire dans la région de l'après-mort, région lunaire, au carrefour d'une mort définitive et d'une nouvelle naissance. Elle rappelle sa fascination pour *l'Aurélia* de Nerval, pour *Le Grand Secret* de Maeterlinck, pour *Le Livre des morts* égyptien, les livres sacrés de l'Inde (il fut grand lecteur, en

traduction, de la *Bhagavad-Gîtâ*). Pour Daumal, comme pour Artaud, la vraie poésie est métaphysique. « Le Pays des métamorphoses » est un long poème en prose qui ne sera publié qu'à titre posthume : un homme se retrouve dans cette région que Daumal évoquait déjà dans « Nerval le Nyctalope » (*Le Grand Jeu*, n° 3) :

*Dans le voyage de l'âme après la mort, selon les textes védiques, la lune représente la limite entre la région d'où l'on ne revient plus, où mène « la voie des dieux » et la région des renaissances.*

À la fin de ce texte, Daumal affirmait avec audace et ferveur :

*Que la condition du double après la mort puisse être dès cette vie connue en partie, c'est pour moi à la fois une certitude métaphysique et un fait d'expérience.*

Viviane Barry, nous l'avons dit, analyse quant à elle, en clôture du dossier, *La Grande Beuverie*. C'est l'occasion pour nous de relire ce texte étonnant, publié en 1938, où René Daumal, au milieu de ses aspirations spirituelles, n'oublie pas d'être drôle, voire sarcastique. Il transgresse allégrement l'esprit de sérieux. Le narrateur est très mal assis sur un porte-bouteilles, « ce qui me donnait une apparence de profonde méditation, alors que j'étais simplement abruti... la visière de l'intellect baissée jusqu'aux sédiments de l'humeur. » Les personnages qui l'entourent sont là « comme des figurants de songe... tous de bons camarades, chacun rêvant les autres. » Il y a là Gonzague l'Araucanien, Dudule le conspirateur, « une grosse fille très instruite et végétarienne »... Sur une banderole on peut lire : « Je sais tout mais je n'y comprends rien. » Autre formule, à la limite de la blague de potache, à la Jarry : « Un jeune homme qui n'est pas tué à la fleur de l'âge, ce n'est plus un jeune homme, c'est un futur vieillard. »

De *La Grande Beuverie* on voudrait citer, pour le plaisir, bien des pages. On prendra deux exemples seulement. Une sur l'origine religieuse du théâtre. Un personnage infirmier oppose aux « acteurs » de jadis les « agis » d'aujourd'hui :

*On appelait jadis acteur un homme qui prêtait son corps à une force, à un désir ou à une idée, c'est-à-dire, comme on disait pour abrégé, à un dieu qui vivait par lui. Il savait appeler les dieux, il savait les laisser couler dans son corps.*

À l'inverse, « aujourd'hui l'on fabrique des dieux pour en revêtir les agis. »

Voici maintenant la version burlesque de la quête de l'âme-sœur, ou du vieux mythe platonicien :

*N'a pas de bon sens : un, veut être deux, deux, veut être un. Si l'âme-sœur n'arrive pas, il se scinde en deux, il se dit bonjour mon vieux, il se jette dans ses bras, il se recolle de travers et il se prend pour quelque chose sinon pour quelqu'un.*

Le modèle auquel on ne peut s'empêcher de penser serait Kafka : *La Métamorphose*, justement. Et parfois Lewis Carroll, ou Michaux. C'est sans doute l'occasion de rappeler qu'un poète, métaphysique ou non, surréaliste ou non, nous donne (ou ne nous donne pas) un plaisir de lecture (comme un peintre un plaisir du regard) qui échappe à l'analyse. Le laboratoire alchimique par excellence est le langage. « Alchimie du verbe » : ces mots, nous dit Breton « demandent à être pris au pied de la lettre. » Pénétrant dans l'irrationnel, le poète s'introduit « dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences. » On renverra ici à l'excellent livre de Marc Eigeldinger, *Poésie et Métamorphoses* (La Baconnière, Neuchâtel, 1973).

La redécouverte des mythes originels et la volonté de créer des mythes nouveaux sont deux démarches complémentaires que partagent, on le verra tout au long de ce dossier, les surréalistes et les poètes du Grand Jeu. Si ces derniers ont interrogé de préférence les textes sacrés indiens tandis que les surréalistes préféreraient explorer les mythes légués par la tradition de l'ésotérisme, ou les civilisations amérindiennes, ils ont tous, après Rimbaud, Lautréamont ou Jarry, demandé au langage de leur livrer son or.

UNIVERSITÉ PARISVIII



Isabel Meyrelles : *Hugo*

## LE SUPERNATURALISME DANS LA PEINTURE SURREALISTE

Sarane ALEXANDRIAN

Pour déterminer si la peinture surréaliste est un art de la métamorphose, il est bon de connaître les cinq définitions que Littré a données de ce mot : « 1. Changement d'une forme en une autre, opéré suivant les païens par les dieux. 2. En général, changement qu'éprouvent les substances par les causes naturelles. 3. Terme d'histoire naturelle : changement que certains animaux (les insectes et les reptiles batraciens) subissent dans le cours de leur existence, et qui les fait passer par des états fort différents. 4. Changement éprouvé par une personne dans sa forme extérieure, dans son habillement. 5. Changement extraordinaire dans la fortune, dans le caractère d'une personne. »

La peinture surréaliste procède incontestablement au « changement d'une forme en une autre », par le fait d'un artiste agissant comme un dieu, mais tout arbitraire doit en être exclu ; il se produit donc avec le même naturel que celui des substances ou des animaux changeant d'apparence sous l'effet de leur évolution. Elle présente aussi des cas où la métamorphose est simplement la modification, en mieux ou en pire, d'un personnage ou d'un objet parfaitement identifiables, qu'on a voulu magnifier ou tourner en dérision, d'une manière qui correspond aux deux dernières définitions précitées.

Si la peinture surréaliste se contentait de systématiser des métamorphoses, elle n'aurait pas d'originalité propre ; elle ne serait que la suite, au XX<sup>e</sup> siècle, des multiples recherches de l'art fantastique, maniériste ou baroque des siècles précédents. Mais cette peinture est l'auxiliaire, et même la traduction concrète, d'une poésie désignée comme un « nouveau mode d'expression pure » dans le *Manifeste du surréalisme*. La métamorphose n'y compte pas pour elle-même, mais pour l'intention qui la provoque. Dans les peintures fantastiques antérieures, de Jérôme Bosch à Goya, les métamorphoses indiquaient les ruses et les pièges du démon ; l'intention du peintre était la révélation du démoniaque, d'où l'insistance mise sur le thème, tant de fois exploité, de la Tentation de saint Antoine. Avec le surréalisme, l'intention est la révélation de la surréalité, c'est-à-dire d'un

état de la matière où les contradictions sont abolies, grâce à la fusion complète du rêve et de la réalité, ordinairement dissociés dans la pratique de la vie.

Or pour révéler la surréalité, il n'est pas besoin de recourir à la métamorphose. On peut le faire aussi bien en utilisant la morphose (« action de prendre une forme, de donner une forme »), et en limitant l'art de peindre à une morphogénie (« production de la forme »). C'est ce que prouva Chirico dans sa première période, car il n'y a aucune métamorphose dans les séries de ses Intérieurs, de ses Mannequins et de ses Places publiques : rien que des morphoses rendues hallucinantes par l'importance inhabituelle, envahissante, qu'y prennent un gant, un gâteau sec, une figure d'homme aux yeux clos (dans *Le Cerveau de l'enfant*), l'ombre d'une statue équestre sur le sol. Les Mannequins ne sont pas des hommes transformés en mannequins ou l'inverse, ce sont des êtres-choses se donnant comme tels et qui imposent leur présence évidente. Magritte et Tanguy, dont l'initiation à l'imagerie onirique se fit par la vue d'un tableau de Chirico, adoptèrent le même genre de morphogénie.

Dans l'art surréaliste, il y a bien plus de morphoses que de métamorphoses. Les collages de Max Ernst, qui eurent tant d'influence sur l'évolution du surréalisme visuel, furent des morphoses en associations. Car on ne peut pas parler de métamorphose à propos d'une image insolite obtenue en combinant deux illustrations réalistes découpées dans des publications populaires. Max Ernst en ses collages semble démontrer deux points de la définition « encyclopédique » du surréalisme énoncée par Breton : celui de « la toute-puissance du rêve » et, corrélativement, celui de « la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations ».

Il y a dans la peinture surréaliste une option qui la particularise et qu'on comprend mieux quand on se souvient que Breton, après avoir décidé avec Soupault d'appeler surréalisme la méthode d'écriture automatique des *Champs magnétiques*, convint : « À plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME employé par Gérard de Nerval. » C'était une allusion à la lettre de Nerval à Alexandre Dumas, lui disant qu'il avait écrit ses sonnets des *Chimères* dans un « état de rêverie supernaturaliste » qui les rendait « guère plus obscurs que la métaphysique de Hegel ou les *Mémorables* de Swedenborg ». La plupart des tableaux surréalistes ont été peints dans des « états de rêverie supernaturaliste ». Il ne s'agit pas pour le peintre de décrire le surnaturel, mais le supernaturel qui est à la nature ce que le surréel est à la réalité.

J'espère qu'un jour on consacrera une thèse au supernaturalisme des surréalistes, impliquant évidemment une philosophie originale de la Na-

ture. Ce n'est pas mon propos d'en tracer ici les grandes lignes. Je veux seulement signaler trois aspects fondamentaux de ce supernaturalisme moderne, à travers trois peintres qui l'ont assumé d'une manière différente et incomparable : Victor Brauner, Jacques Hérold et Matta.

### **Victor Brauner et la mythologie du « réel créé »**

Victor Brauner est assurément le peintre surréaliste qui a poussé le plus loin l'art des métamorphoses, à tel point qu'il semblait vouloir se démontrer à lui-même toutes les façons possibles de le faire. Il a varié indéfiniment les formes de la figure humaine et de l'objet. En même temps, il est celui qui nous donne le plus bel exemple de supernaturalisme, car non seulement il peignait dans « l'état de rêverie supernaturaliste » revendiqué par Nerval, mais encore tout son univers pictural tendait à concrétiser ses idées transformistes sur la nature.

Dans sa première période, roumaine et pré-surréaliste, à Bucarest, Brauner décrivit des métamorphoses élémentaires : on pouvait voir dans ses tableaux des hommes sans tête, ou ayant un bouquet de flammes à la place de la tête ; des personnages filiformes, comme si tout leur corps était en fil de fer ; des maisons anthropomorphes, des objets doués de vie animale. Il employait la métamorphose privative encore plus que la métamorphose d'adjonction, pour expérimenter ce que devient un corps quand on lui ôte un élément essentiel. Il commença dès cette époque à dessiner le thème de la mutilation oculaire, dont son fameux *Autoportrait à l'œil énucléé* de 1931 n'est pas l'aboutissement, mais l'œuvre culminante, puisqu'il a poursuivi ce genre de représentation jusqu'à son accident de 1938 qui lui fit perdre un œil. Il est ainsi — cas sans précédent et resté unique — le peintre qui a vécu une métamorphose qu'il a peinte, de telle manière que tous ses amis en ont été impressionnés.

Dès son adhésion au surréalisme à Paris en 1933, Victor Brauner fut le premier du groupe à pratiquer la métamorphose en série, dont le chef-d'œuvre est *L'Étrange cas de Monsieur K*, que Breton lui acheta en 1934 et conserva toute sa vie comme un fleuron inaliénable de sa collection. Le tableau est divisé en quarante compartiments, où se succèdent des métamorphoses différentes de Monsieur K, toujours reconnaissable néanmoins par sa moustache en croc et sa grosse gidouille. Deux grands tableaux intitulés *Mythologies de l'Homme* (I et II), comportent également de multiples divisions, comme deux damiers dont chaque case contient une image déformée ou améliorée de l'homme. Est-ce le même individu qui, du haut à gauche du tableau jusqu'en bas à droite, connaît des avatars que le regard

peut suivre dans une lecture continue ? On pourrait le croire, mais il s'agit plutôt d'étudier toutes les possibilités morphologiques de l'archétype Homme. Dans le même esprit, Brauner exécutera les planches de son *Anatomie du désir*, où il a reconstruit le corps de la femme en lui greffant toutes sortes d'appendices pour perfectionner son statut sexuel.

Dans sa période des *Chimères*, consécutive à son accident de l'œil, son supernaturalisme sera fondé sur la métamorphose en action. L'exemple le plus célèbre est le loup-table de son tableau *Espace psychologique*. On assiste là au moment dramatique où une table se transforme en loup. L'effet est si impressionnant que Breton demanda à Brauner d'en faire un objet pour l'Exposition surréaliste de 1947 chez Maeght. Brauner ne trouva pas de loup empaillé chez les taxidermistes, mais un renard, si bien que le *Loup-table*, aujourd'hui au Centre Pompidou, pourrait s'appeler le *Renard-table*. Cette métamorphose est la seule qu'admira Jean-Paul Sartre, dans sa visite de l'Exposition de 1947 qu'il évoque dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Le Loup-table de la dernière Exposition, c'est aussi bien un effort syncrétique pour faire passer dans notre chair un sens obscur de la lignosité, et aussi bien une contestation réciproque de l'inerte par le vivant et du vivant par l'inerte.<sup>1</sup> » Quand il lut ce commentaire, Brauner me dit avec indignation : « Il n'a rien compris ! »

En 1941, sous l'Occupation, étant à Marseille et s'initiant à l'ésotérisme avec Jacques Marquès-Rivière, Brauner commença à employer le terme de « réel incréé », auquel il se référa toujours par la suite. À cette époque il montra un de ses dessins de métamorphose au sculpteur Maillol, qui le rejeta en disant : « Ça n'existe pas. » Brauner lui répondit : « Ça n'existait pas. Maintenant ça existe puisque je l'ai inventé.<sup>2</sup> » Tel est le « réel incréé » : faire exister quelque chose qui n'existait pas. Ce n'est pas du tout du fantastique : les inventeurs de la brouette, de l'avion et de l'ordinateur firent du « réel incréé ». Ainsi Brauner va créer le personnage monstrueux de Congloméros, ayant trois corps et une seule tête, comme un être du « réel incréé ». Ce n'est pas une métamorphose, c'est un spécimen humain que la Nature n'avait pas eu l'occasion de former et que l'artiste-démiurge met au monde comme une évidence.

Dans sa riche période hermétique de l'après-guerre, comprenant ses tableaux à la cire, Brauner développa un supernaturalisme extrême, utilisant tour à tour la métamorphose de circonstance (comme celle du loup-table), la métamorphose en mouvement (quand le menton d'un homme se

---

1. Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1948.

2. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Oxus, 2004.

prolonge en maintenant une coupe et que la chevelure d'une femme devient préhensile), la métamorphose en série (dans la suite des trente-sept tableaux de *l'Onomatomanie*, où son Moi change de forme au gré de ses désirs et de ses angoisses), l'étude anatomique survalorisée (ses gravures du *Codex d'un visage*), et par-dessus tout la morphose absolue, correspondant à une invention irréfutable du « réel incréé ». Ce genre de peinture semble nous dire : « C'est ainsi et pas autrement. » Il n'y a pas eu un état antérieur et il n'y aura pas d'état ultérieur. Cette démarche n'est pas en contradiction avec la nature : l'artiste prétend la compléter et agir de la même façon qu'elle dans la production de sa faune et de sa flore.

### **Jacques Hérold et les caprices de la Nature naturante**

Jacques Hérold a débuté par la métamorphose privative, en peignant des hommes écorchés, nullement mutilés d'ailleurs, car leurs muscles mis à nu révélaient les ressorts de leur dynamisme vital. Hérold voulait opposer des « structures dures » aux structures molles de Dalí, autre exemple de morphologie privative, montrant le sort de corps sans ossature, obligés d'être soutenus par des béquilles pour ne pas s'affaisser. De ses écorchés, qu'il alterna avec quelques portraits analogiques, Hérold passa à la cristallisation systématique des êtres vivants en s'inspirant d'un passage de Hegel dans sa *Philosophie de la Nature* où il dit que le cristal est « une matérialisation du magnétisme ». Il commença par dessiner des femmes nues « cristallisées », annonçant déjà *La Femmoiselle* de 1942. Puis le peintre se mit à étudier, dans des traités de géologie, les éléments de symétrie des cristaux, comment se produisaient leurs faces planes et leurs clivages, afin d'exprimer le cristallomorphisme de son propre univers. Il sut indiquer avec exactitude, par des réseaux et des agrégats de formes, que ses personnages se cristallisaient. Il alla jusqu'à affirmer que sa manière de travailler correspondait au processus de formation du cristal. Dans *La Lisense d'aigle* (1942), une femme de cristal déploie les ailes d'un aigle sur ses genoux, pour le lire comme un livre ; cela prouve que la cristallisation est une prérogative de l'être humain, non de l'animal, car c'est une promesse d'immortalité.

À l'Exposition surréaliste de 1947, les visiteurs de la galerie Maeght furent enchantés par les objets d'Hérold : la « cravate d'herbe » de Rimbaud (qu'il fallait arroser tous les jours), la rose qui fait tic-tac (on croyait entendre un cœur battre dans son calice aux pétales épanouis), l'assiette dorée contenant « 5 grammes de soleil ». Tel était le rapport d'Hérold avec la Nature, tel était son supernaturalisme : il ajoutait à la chose un détail qui

lui manquait et la rendrait plus poétique. Ce n'était pas une métamorphose, mais une totalisation.

Le chapitre final de mon livre sur Jacques Hérold, en 1995, s'intitula *Le Grand Peintre de la Nature naturante*, et démontra ce postulat : « Hérold s'est conduit de telle sorte que ce peintre nous apparaît comme un philosophe de la nature, en même temps qu'un inventif manipulateur de formes. » Il n'était pas le seul ni le premier dans ce cas, mais je soulignai ainsi son innovation :

*Tandis que la plupart des peintres avant lui ont représenté la nature naturée, par leur façon de peindre des paysages, des portraits, des natures mortes ou des scènes de la vie, Hérold est un artiste qui s'est voué entièrement à l'expression directe de la nature naturante, c'est-à-dire de la puissance vitale universelle qui a produit la raie peinte par Chardin ou la Montagne Sainte-Victoire interprétée par Cézanne<sup>3</sup>.*

Je m'excuse de me citer, mais cela m'évite de me répéter, et du reste c'est presque de l'inédit, car Hérold souffre aujourd'hui d'un si scandaleux abandon que ma monographie sur lui est aussi méconnue que sa peinture.

Son supernaturalisme ne crée pas des hybrides (êtres mi-humains mi-animaux), mais des « ambigus », des formes combinant des données du règne minéral, du règne végétal et du règne animal, comme dans *Le Silex masqué* (1942), une roche qui a des yeux, ou *La Forêt* (1946), pareille à une géante pétrifiée. Il peint aussi le moment où se fait dans un être le croisement des trois règnes : ainsi, la femme nue de *Germination* (1946) devient à la fois plante et cristal, tout en gardant la chair de sa féminité à son ventre et à son pubis.

Hérold a cherché par ses moyens techniques à faire participer la nature à son œuvre : « Il s'est préoccupé de rendre expressive la texture du tableau, en modulant les épaisseurs de pâte et en diversifiant les touches. » Dès 1946, il parsema sur les fonds lisses de ses toiles des gouttes de peinture solidifiées, donnant l'impression qu'elles étaient couvertes de rosée. En 1954, *Pierre fertilisante, Sel essentiel*, ne furent même plus figuratifs, c'étaient des morceaux bruts de nature, tels des échantillons prélevés sur un site par un géologue. En cette période ses tableaux sont « de la matière à l'état pur, n'ayant d'autre sujet que l'expression versicolore de la structure moléculaire de l'univers.<sup>4</sup> »

---

3. Sarane Alexandrian, *Jacques Hérold*, Georges Fall, 1995.

4. *Ibid.*

Dans ses séjours à Lacoste, près du château de Sade, il s'est nourri de ses observations du paysage provençal. En 1955, passant à midi devant la Montagne Sainte-Victoire, Hérold est si ému par l'aspect de cette masse sous la lumière tombant d'aplomb sur elle qu'à son arrivée dans sa maison il peint *Midi juste*. Il s'en est expliqué ainsi :

*J'ai voulu définir cet étrange état dans lequel le soleil de midi nous met... Il y a un moment, en plein soleil, qui est très mystérieux, où il se passe quelque chose dans un silence total. Le paysage en plein midi est couvert d'une espèce de voile de clarté, cachant une réalité ultra-secrète.*

Son tableau est supernaturaliste parce qu'il veut dévoiler la « réalité ultra-secrète » d'un paysage.

Hérold a eu une activité prodigieuse d'illustrateur, dont Antoine Coron a dressé le catalogue, en faisant de ses dessins une écriture idéographique du surnaturel. Ses premières réussites furent ses illustrations pour *La Terre habitable* de Julien Gracq, en 1951, et pour *Le Soleil placé en abîme* de Francis Ponge, en 1954. Le plus étonnant est qu'il a influencé Ponge, qui ne parvenait pas à terminer son texte et qui reconnut que ses entretiens avec Hérold lui permirent enfin de le faire. Ses magnifiques illustrations pour *L'Archangélique* de Georges Bataille, *40 Chansons et déchansons* de Tristan Tzara, *Les Hauts Faits* de Michel Fardoulis-Lagrange, *La Politique des charmeuses* de Michel Butor, *Ma Civilisation* de Gilbert Lely, *New York* d'Alain Jouffroy relevèrent de ces deux principes : il n'illustrait que des écrivains qui étaient ses amis, et jamais de roman, rien que de la poésie (en vers ou en prose). Il ne fit exception que pour mon roman *Les Terres fortunées du songe* en 1980, parce que le titre l'inspirait, me dit-il, et que c'est une sorte d'épopée supernaturaliste. Les dix-huit dessins fulgurants qu'il mit en frontispices aux dix-huit chapitres, la couverture de feuillage qu'il conçut, montrent combien il fut exalté par ce mythe d'un Eden futur où toute la Nature s'anime devant l'homme.

La dernière période d'Hérold semble une stricte application de ce qu'il a précisé dans son *Maltraité de peinture* : « On ne voit les choses que les unes dans les autres, entremêlées... Ce qui se présente à moi est une fragmentation qui tourne. »<sup>5</sup> Il s'est mis à peindre des « fragments », attestant la vie secrète de la Nature. J'ai fait remarquer :

*Ce qui s'accroît, en cette phase finale, c'est l'importance accordée à la fécondation, en prenant pour modèle la reproduction des plantes vasculaires. Le processus de la pollinisation, ou émission de pollen, qui était déjà*

---

5. Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, Georges Fall, 1975.

*le sujet des Forces naturelles, est diversement suggéré par lui... Ainsi, les corpuscules reproducteurs flottent dans l'espace du tableau, figurés par un pastillage coloré, ou gonflent une forme qui prend la valeur d'une loge pollinifère, ou d'un sporange de cryptogame prêt à laisser échapper des séminules<sup>6</sup>.*

Hérould a fait son autoportrait symbolique dans *La Promenade du philosophe* (1973) :

*Le philosophe se dirige vers la Chose qu'il étudie, incompréhensible aux profanes comme l'indique sa forme ambiguë tenant du nuage, de la tête d'animal et de la conque. Devant les lèvres de cet homme inspiré par la Nature flottent en suspension des spores bleus et des filaments verts, car ses paroles sont fécondantes.*

Jusqu'à son dernier tableau, *Aimant*, en 1986, quelques mois avant sa mort, ce peintre s'est identifié à Héraclite qu'il aimait tant et qui affirmait : « Tout est plein d'âmes et de génies ».

## **Matta et la tentation du cosmique**

Alors que Brauner et Hérould étaient obsédés par la nature dans tous ses aspects telluriques, Matta se proposa d'exprimer les forces du cosmos dans une démarche typiquement surréaliste puisqu'il partit du microcosme pour atteindre au macrocosme. Un témoin de ses débuts à Paris, Gordon Onslow Ford, raconta :

*À l'automne 1938, Matta a lancé l'expression morphologie psychologique. Il en a parlé aux Deux Magots, avec de larges gestes et à l'aide des objets qui étaient à sa portée, devant un Breton impassible qui a déclaré n'y rien comprendre. Il a prié Matta de mettre ses théories par écrit<sup>7</sup>.*

Le texte confus de Matta définira la morphologie psychologique : « le graphique des transformations dans l'absorption et l'émission des énergies dans l'objet. »

Sa *Morphologie du désir* (1938), censée montrer ce qui se passe dans l'inconscient de celui qui désire, ne contient pas d'image de femme ou d'objet désirable, mais seulement des formes flottantes indéterminées. De même *Inscape* (1939) — jeu de mots sur *landscape*, paysage, pour désigner ce tableau comme un « paysage intérieur » — qu'il peignit au château de

---

6. Sarane Alexandrian, *Jacques Hérould, op. cit.*

7. Gordon Onslow Ford, « Notes sur Matta et la peinture », *Matta*, Centre Pompidou, 1985.

Chemillieu, à la veille de la déclaration de guerre, en disant : « Le monde ressemble de plus en plus à une poire. » Gordon Onslow Ford a catalogué une centaine de tableaux de Matta en sa première période comme des « morphologies psychologiques », sans figuration précise, simples descriptions de la matière psychique formant des remous, des concrétions et des jaillissements au fond de l'être. Quand il émigra à New York en 1940, c'est par ce genre de « paysages intérieurs » que Matta eut une influence sur les futurs peintres de l'expressionnisme abstrait, de Motherwell à Rothko. Il leur disait qu'il fallait constituer « une NASA des cieux intérieurs de la conscience », en se référant à son tableau *Mind-Space* qui « figure un ciel autant qu'un espace mental ».

Matta passa du microcosme au macrocosme au contact des surréalistes en exil à New York. Il découvrit les classiques de l'ésotérisme grâce à Kurt Séligmann préparant alors son livre *Le Miroir de la magie*. C'est sous cette inspiration qu'il peignit *La Terre est un homme* (1942), dont le titre est une formule de Swedenborg, et où un astre rouge auréolé de jaune verse des semences sur une terre en germination fantastique. L'entrée en guerre des Etats-Unis l'incita à traduire symboliquement le conflit international en de grandes toiles comme *Être avec*, *Arrête l'âge d'Hémorre*, *L'Onyx d'Electra* (jeu de mots sur électronique). Meyer Shapiro lui montra à la bibliothèque Pierpont Morgan le manuscrit enluminé de *l'Apocalypse* du moine espagnol Beatus : il en sera stimulé pour ses propres représentations apocalyptiques. Le passage à de grands formats prouve bien qu'il s'attaque au monde extérieur : le monde intérieur s'accommode mieux des petits formats, sans aller jusqu'à la miniaturisation de Wols dans ses « improvisations psychiques ». Ses hommes-machines et ses femmes-machines soumis à des séances de torture, dans un univers labyrinthique, n'étaient pas forcément des combattants venus d'ailleurs. Ils pouvaient symboliser les passions dévorantes se déchaînant à l'intérieur de l'homme. Pour expliquer *Le Jour est un attentat*, Matta évoqua la façon dont « au cours de la journée on est constamment bousculé par un autre moi-même, tous ces moi étant transparents et superposés les uns sur les autres : le moi de la peur, le moi du rire, le moi de l'Éros ». *Le Vertige d'Éros*, que Sweeney considéra comme un chef-d'œuvre et acheta en 1944 pour le MOMA, avec son fond nocturne parcouru de lueurs roses, rouges et jaunes, ses aérolithes bleuâtres et ses filaments tourbillonnaires, est évidemment une immense « morphologie psychologique » : c'est l'univers sombre et ardent de la libido universelle — ce que Wilhelm Reich appellera « l'orgone cosmique » — qu'il nous révèle.

Mais quand en mai 1949 à Paris chez René Drouin, place Vendôme, Matta exposa ses meilleurs tableaux de New York, les rares visiteurs le prirent pour un peintre de science-fiction. Michel Tapié le présentait ainsi : « Combien se sont crus voyageurs, voire aventuriers, qui n'ont jamais exploré l'Espace... Matta joue sa chance devant ce vide inconnu. » Tapié invitait le public à admirer « la série sensationnelle d'œuvres d'auto-défense, de ces grandes surfaces d'exorcismes spectraux : *Être-avec*, *Le Pèlerin du doute*, *Accidentalité*, *Blessure-Interrogation*.<sup>8</sup> » Il disait que « les spectres de Matta... ont fait le saut dans le Transfini où ils vibrent ». Cependant, le triptyque *La Violence de la douceur*, dont le panneau central semblait représenter un avion plongeant en piqué sur une cible, les panneaux latéraux *Je m'arce* et *Je m'honte* des guerriers fabuleux, apparut comme le constat d'une invasion d'extraterrestres. Il avait beau dire qu'*Accidentalité* reproduisait « les accidents de l'intériorité », ses monstres ne furent pas perçus comme des formes de la pensée.

Les jeux de mots de Matta, dans les titres de ses tableaux, signalent qu'il joue sur deux mondes en peignant, l'intérieur et l'extérieur : *l'Electricien*, *Ellminonde*, *l'Impencible*, *Crucifixim*, *L'Octr'bui*, etc. Certains sont des à-peu-près contestables : je me souviens que Max Clarac-Sérou, quand il exposa des toiles de Matta à la galerie du Dragon, me dit en riant qu'il lui avait demandé de renoncer au titre de l'une d'elles : *Venus de Vénus*.

« Je ne suis pas un peintre, je suis un montreur », prétendait Matta, en ajoutant qu'il se vouait à « la création d'un nouvel espace, l'espace du sentiment. » Lorsqu'il s'installa à Rome dès 1950, il avoua qu'il était « de plus en plus impliqué dans une peinture qui voulait donner une image matérielle des événements. » En effet, il peindra *Les Roses sont belles* (1952) comme une protestation contre l'exécution des époux Rosenberg ; d'autres œuvres, *Ne songe plus à fuir*, *Le Liberticide*, *Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux*, témoignèrent de son engagement politique. C'est ce qui amena Alain Jouffroy à parler de son « réalisme ouvert » et Jean Schuster de son « infra-réalisme » ; mais le mot réalisme, même mitigé d'un adjectif, ne saurait définir une activité surréaliste, fût-elle prosaïque. Il vaut mieux considérer que Matta a élargi la notion de supernaturalisme, en y incluant les rapports du Moi et de la société. Néanmoins il pouvait peindre aussi bien dans le même temps *Le Fabricoeur d'univers* (1957) pour magnifier sa relation avec la Nature. Son exposition *Polymorphie des conflits* en 1958 à la galerie du Dragon avait été précédée, deux ans auparavant, par son exposi-

---

8. Michel Tapié, « Note historique », Catalogue de l'exposition Matta, Paris, René Drouin, 1949.

tion *Terres nouvelles*, préfacée par Édouard Glissant, qui célébra comment Matta avait su peindre la fonction de l'arbre et « l'opération première qu'est la végétation ».

Au moment de la révolution cubaine, Matta se rendit à Cuba et fit une série de tableaux, *Cuba frutto bomba*, où il mélangea à sa peinture de la terre qu'il ramassa dans l'île. Ces tableaux furent présentés à la galerie l'Attico à Rome en 1964. Cette exigence est propre au supernaturalisme et on la retrouve chez maints peintres surréalistes, depuis les tableaux de sable d'André Masson jusqu'aux frottages de Max Ernst d'après des calques sur une planche de bois ou une pierre. Il s'agit de faire collaborer la nature elle-même, d'une façon ou d'une autre, au résultat de l'acte créateur.

À l'été 1965, Matta exposa son polyptyque *L'Espace de l'espèce* au Kunstmuseum de Lucerne, en intitulant cette exposition *Le Cube ouvert* :

*J'ai peint autour de moi : j'ai essayé de faire comme si j'étais situé au centre du cube, et le tableau, au lieu d'être une fenêtre devant moi, était les six faces d'un cube. Alors le regardeur n'est plus un regardeur, mais un « êtreur », puisqu'il prend conscience d'être et va devenir le verbe être.*

Il mettait des « images autour de l'homme » afin que celui-ci fit l'acte de saisir le monde en se tournant de tous côtés. L'année suivante, à Paris, il exposa chez Iolas dix peintures, dont *Les Grandes Expectatives*, en les plaçant au plafond autant que sur les murs. Il me dit au vernissage : « Tu vois, on est ici au centre du milieu. » Plus tard, à la Galleria d'Arte Moderna de Ferrare, il montra ses œuvres récentes avec cet avertissement : « Toute l'exposition est un tableau » et en les préfaçant d'un texte, *Être hommonde*, pour dire que son art exaltait « le sentiment d'être uni, d'être hommonde ».

L'ambition démesurée de Matta l'amena à faire de gigantesques fresques, comme les six toiles de vingt mètres de long qu'il exposa au Musée d'Art moderne de Mexico en 1975, sur le thème révolutionnaire du « Grand Abolitionniste ». Il récidiva au Palazzo del Popolo de Todi, en 1984, avec des tableaux de dix mètres de long, comme *Coïgitum*. Cette tendance au gigantisme lui a fait commettre ses œuvres les moins intéressantes, mais elle s'explique par sa volonté de faire un art cosmique. Agrandir sans cesse son inspiration, être sans limites comme l'univers : « L'infini imaginaire mieux que le surréalisme », a-t-il noté dans ses *Carnets*.

Pour sa rétrospective au Centre Pompidou, du 3 octobre au 16 décembre 1985, Matta fit cette recommandation : « Il faut présenter les tableaux comme des cartes géographiques de la nature humaine et de ses

énergies.<sup>9</sup> » On put comparer ses différentes périodes, constater les finesses de sa technique : éraflures au rasoir, coulures essuyées à coups de chiffon. Dans le catalogue, on analysa « les trois éléments qui parcourent les espaces de Matta : plans, ondes, embryons anthropomorphiques ». On dit que ses réseaux de fils désignaient « les replis de la psyché ». Cependant, il était malaisé d'admettre que ses vastes panoramas, traversés d'astéroïdes en gravitation et de personnages mécaniques incontrôlables, étaient des vues du monde intérieur.

L'évolution de Matta est complexe puisqu'il a vécu jusqu'à quatre-vingt-dix ans sans cesser de peindre. Sa dernière exposition, *L'année des trois 000*, en avril 2000 à la galerie Claude Bernard, où l'on dut le porter, attesta la permanence de ses obsessions, dans ses petits tableaux faits à quatre-vingt-neuf ans : *L'Original de l'originel*, *Le Centre inaccessible*, *Astrol (un concept du ciel)*, *Vers d'autres vides*, etc. Il y en avait même un qu'il avait intitulé *Venus de Vénus*, reprenant le titre autrefois refusé par Clarac-Sérou ! Il avait écrit en préface qu'il exprimait : « Les mécanismes de la Création/Là où le Temps s'espace dans des architectures/...Là dans ce vide où notre conscience prend forme ou mot. »

Victor Brauner, Jacques Hérold et Matta représentent pour moi les trois peintres dont les œuvres contiennent les germes d'un néosurréalisme. S'il peut y avoir un surréalisme futur, ce ne sera pas en partant de ses fondateurs, mais de ceux qui ont ajouté à leur acquis des enrichissements personnels. Ils constituent la vraie plate-forme d'envol pour des recherches ultérieures.

---

9. Matta, *Petit journal*, Centre Georges Pompidou, 3 octobre-16 décembre 1985.

## ANDRÉ MASSON : MÉTAMORPHOSE D'UN ARTISTE

Sylvain SANTI

*Métamorphose inassouvie*  
*Pierre de la durée*  
*Astre en fleur éclos*  
*Au lieu assigné.*  
Mythologies

« Après avoir peint, dessiné, gravé, modelé des êtres et des choses en proie au changement, il s'aperçut tout à coup qu'il se métamorphosait lui-même<sup>1</sup>. » Cette phrase qu'André Masson met en exergue de *Métamorphose de l'artiste*, et qui pourrait aussi bien être l'*incipit* de quelque récit ou roman fantastique, s'apparente à plus d'un titre à une énigme dont la recherche de la clé est peut-être la meilleure façon d'entrer dans un livre où se mêlent, sans esprit de système, mais avec une désinvolture revendiquée et affichée, les témoignages et les réflexions les plus libres sur une expérience singulière de la peinture. L'exergue choisi par Masson, parce qu'il est le récit paradoxalement impersonnel et de surcroît lapidaire de la révélation la plus intime, instaure une distance dans laquelle le peintre semble se regarder avec une curiosité intriguée qui reste peut-être sous le coup de la soudaineté de sa découverte. Le récit repose sur l'opposition de deux procès : celui d'une création achevée et multiforme — peinture, gravure, dessin, sculpture — et celui d'une métamorphose en cours, laquelle n'a rien d'une transformation passagère puisqu'elle était à l'œuvre bien avant la prise de conscience dont elle est l'objet et qu'elle continue à l'être après elle. Autrement dit, le récit de Masson est celui d'une prise de conscience *après coup* qui décèle pleinement le sens d'une expérience présente<sup>2</sup> : la métamorphose de l'artiste.

---

1. André Masson, *Métamorphose de l'artiste* (tomes I et II), Genève, Pierre Cailler Editeur, 1956. Par la suite abrégé par (MI) ou (MII) suivi de la page en chiffres arabes.

2. « La notion 'd'après coup' introduit un modèle de temps qui n'est plus linéaire : elle met fin au concept métaphysique d'expérience comme expérience d'un présent. Le sens du présent n'est compréhensible que *post festum*. L'origine est toujours supplémentaire ; ce qui vient après,

Loin d'être une abstraction ou une métaphore, cette métamorphose renvoie d'abord le lecteur à la réalité la plus concrète. Ce que Masson présente comme l'un de ses premiers « avatars » (MI 27) est en effet à mille lieues de toute atmosphère merveilleuse ou fabuleuse puisqu'il désigne son « ancien métier de décorateur céramiste ». Le recours significatif au mot « avatar » laisse penser que le changement de technique équivaut pour l'artiste à une nouvelle incarnation, la découverte et l'appropriation de techniques diverses qui ponctuent la construction de ce qui, une fois consacré, se nomme une Œuvre, constituant alors autant de manifestations successives, voire de symptômes, d'une métamorphose plus fondamentale du créateur. Cette corrélation entre la métamorphose de l'artiste et l'évolution de sa technique est particulièrement manifeste dans la manière dont Masson répond à l'invitation qui lui est faite d'écrire quelques notes en vue de sa biographie, laquelle est d'ailleurs à l'origine de son livre. À quelques très rares exceptions près, le peintre ne dit rien qui ne ressortisse à son travail, et les dates qu'il retient pour scander les étapes de sa vie n'ont d'autre légitimité que d'être celles d'un changement significatif de thème ou de technique dans le cours de ses recherches. Ainsi, la vie de Masson se présente avant tout comme une biographie, comme une vie où vivre et tracer tendent à ne faire qu'un, où chaque nouvelle manière de créer inaugure une nouvelle manière de vivre, si bien que le peintre ne semble guère faire de différence entre l'évolution de son être et l'évolution de son art.

Masson donne parfois le nom de « tournant » à certains de ses avatars, parce qu'ils constituent des ruptures franches dans son travail et parce que les changements qu'ils induisent lui donnent à la fois un nouvel élan et une nouvelle direction. Forces de renouvellement, ces métamorphoses décisives s'apparentent à de véritables renaissances. Elles interviennent au moment où l'artiste ressent qu'il ne lui faut plus persister dans la voie qu'il explorait, qui menace sinon de se changer en impasse. Dans ces moments, une évidence douloureuse s'impose à lui, à laquelle il ne peut se dérober : « Un peintre, arrivé à un certain point de son aventure ressent un malaise qu'il ne parvient pas à dissiper » (MI 91). La métamorphose dépend alors de la volonté d'un artiste qui doit non seulement « rechercher les causes » de son mal-être, mais aussi trouver les ressources pour sortir de l'impasse « un mauvais moment à subir », et affronter « l'inconnue à la sortie ». Cependant, la volonté de l'artiste n'est pas pour autant toute puissante, elle

---

à la fin, constitue ce qu'on appelle le présent et qui n'existe jamais comme tel dans la plénitude de son sens... » Sarah Kofman, *Lectures de Derrida*, Galilée, « Débats », 1984, p. 60.

est d'abord une volonté de se mettre en quelque sorte à la portée de la métamorphose, de se rendre disponible à elle sans prétendre jamais la convoquer, mais en espérant plus humblement la provoquer. Cet état de disponibilité, qui ne semble jamais acquis avec sûreté, induit au contraire la recherche constante d'une certaine relation au monde où les choses en apparence les plus désuètes bénéficient soudain d'une attention accrue : « Je peins un grand nombre de *tableaux d'insectes*. Je reste la tête enfouie pendant des heures dans les broussailles et dans les champs "pour les voir". Élevage à la maison de mantes religieuses » (MI 27). L'étirement du temps et la proximité avec les êtres minuscules donnent à voir, offrent un voir qui est l'envers d'un savoir et qui fait du peintre une sorte d'acéphale champêtre – sa tête disparaît, s'enfouit dans les broussailles. Mais plus que des insectes, Masson a surtout regardé des mouvements : « Je ne me suis jamais lassé de cette méthode : à la base de mon travail définitif, il y a des études "d'après nature", les mouvements de l'eau et du feu, et ces *mouvements*, je les retrouve partout » (MI 25). Entre 1945 et 1950, le peintre fait état d'études « toujours plus nombreuses de la vie naturelle, de ses aspects les plus humbles : le ruissellement des eaux sur les talus après la pluie, la croissance des mousses sur les pierres et les souches... » (MI 30-31). Tout se passe comme si Masson espérait que la longue contemplation de ces divers mouvements, par une sorte de contagion ou de communication, l'ouvre à ces forces de métamorphose qu'il voit partout à l'œuvre : « *Une considérable patience, un long apprentissage, un dépouillement sans arrière-pensée seuls permettent d'accéder au cœur des choses et d'atteindre l'extase...* » (MI 113). Mais si Masson se plonge dans une sorte de passivité face au monde pour mieux « s'immerger dans la multiplicité des apparences » (MI 56) et se laisser gagner par le tournoiement des flammes ou la fluctuation des eaux qu'il contemple, son attitude se double aussi d'une part plus active dont l'enjeu est de trouver les moyens qui permettront de « peindre le flux », peindre et s'immerger dans le flux étant indéfectiblement liés.

Cette manière de se faire la proie d'une métamorphose qui pour lui est le mouvement même de la vie, Masson nous permet d'en avoir une approche plus concrète en évoquant dans le détail l'un de ses « tournants » décisifs. Aux alentours de 1945, le peintre fait plusieurs promenades au port de La Rochelle et sa disponibilité transforme celles-ci en « promenades émerveillées » (MI 31), moments d'enchantement et d'étonnement qui, dit-il, le « mettent dans un certain état de grâce ». Cette euphorie est cependant contemporaine d'une « grande inquiétude » : « une source [est] tarie » ; Masson sent qu'il s'étrangle « lentement avec le lasso des arabesques chaque jour amenuisées », qu'il abuse « des signes » et qu'il se dirige

« tout simplement vers la calligraphie », un comble pour qui veut être le peintre du mouvant. Mais parallèlement à la menace de ces forces mortifères, l'espoir d'une possible renaissance semble déjà en germe : « J'étais sollicité par un recours plus vrai — moins intellectuel — à l'atmosphère. Les brumes du soir entraient dans l'atelier et je m'exerçais modestement à trouver à leurs couleurs rêveuses des harmonies jumelles, sur ma toile ». Le peintre est sollicité, c'est-à-dire invité, mais aussi, et selon l'étymologie, re-mué totalement, appelé à changer et à se transformer par un certain recours au vaporeux, aux brumes qui semblent venir à lui, nouveau mouvement de l'eau qui entre dans son atelier et face auquel il est presque intimidé. L'incidence de cette sollicitation est perceptible dans un événement pourtant en apparence fort éloigné : « J'allais parfois visiter un port voisin. Un jour il m'apparut dans une lumière d'apothéose, avec ses énormes tours marines et ses pesants bateaux, comme suspendu dans l'air. Ce que tout le monde peut voir. Pour moi, ce jour-là ce fut la foudre ». Révélation soudaine : Masson voit ce que tout le monde peut voir, chance fragile et rare, ses yeux voient l'évidence, évidence que le port avec ses bateaux et ses tours n'est pas moins suspendu dans l'air que les gouttelettes des brumes légères qui le fascinent, que ses tours et ses bateaux ne sont pas moins en mouvement que ces vapeurs insaisissables. Cette évidence-là, c'est un coup de foudre, un coup porté par les choses, un coup reçu par le peintre, dès lors sur la voie d'une métamorphose fondamentale :

*Du coup, les signes tombèrent. Toutefois l'idéogramme fit pendant longtemps encore des tentatives brusquées de réapparition. Jusqu'au jour où je me trouvai débarrassé du spectre linéaire, mais démuné devant le problème d'un espace largement ouvert. Démuné et bouillant d'impatience !*

Le don de la vision est un enchantement, mais c'est aussi une épreuve exigeante, une mise à nu qui met à mal le confort des certitudes et requiert la faculté de savoir désapprendre pour pouvoir toujours apprendre, découvrir et continuer à créer, le génie étant peut-être pour Masson l'innocence retrouvée à volonté :

*Il fallait réveiller tous les moyens endormis. Apprendre à aimer ce qui fut délaissé. Ne plus craindre les tabous. Regarder avec bienveillance le sujet (j'y reviens). Revoir à neuf la palette. Rassembler les couleurs et ne plus les traiter avec désinvolture. S'intéresser à leur corporéité. Ne pas employer des couleurs de nature transparente en leur faisant jouer un rôle d'opacité (entre autres brimades). Découvrir le meilleur dosage d'huile : celui qui permettra la fluidité et la respiration. Enfin ne plus considérer*

*que les moyens importent peu et que seule compte la fin, c'est-à-dire l'expression.*

*Aussi : désapprendre à composer indiscrètement en « décomposant » agressivement.*

Chacune des recherches techniques entreprises par le peintre sera désormais orientée par la « disposition intérieure » (MI 94). nouvelle qu'a fait naître le coup de foudre de la vision. Après la vision bouleversante du port de La Rochelle, de ses tours et de ses lourds bateaux suspendus dans l'air, quelque chose a profondément changé chez Masson et, comme tout ce qui est fondamental pour lui, ce changement concerne son rapport à l'espace : « tout ce qui me paraissait, autrefois, extérieur à mon être me semble à présent assimilable à moi-même ». Cette assimilation est certainement moins à entendre en terme d'identification qu'au sens physiologique de transformation, de conversion d'éléments en son propre être. Quand Masson dit que l'espace subit « un véritable éclatement », que « ses limites d'ordre pratique tombent », il dit tout aussi bien que les limites qui jusque-là définissaient l'identité de son être et assuraient son intégrité tombent à leur tour, changent et se redéfinissent dans « un moment d'extrême approbation », d'« accord majeur » et de « louange à la vie ». Ainsi, la révélation de La Rochelle lève l'opposition courante entre un espace habité considéré comme l'environnement immédiat d'un ego qui en est le centre et un espace non habité, plus neutre et homogène, cartésien ou newtonien par exemple : désormais, l'espace du peintre, c'est l'espace. Et cet espace ne s'apparente ni à une qualité de position des objets, ni à un réceptacle de ceux-ci — significativement, l'évocation qu'en fait Masson ne recourt pas une seule fois aux notions de lieu, d'écart, de distance, de surface ou encore d'étendue. Plus que jamais, l'espace apparaît alors comme un espace perpétuellement en procès, un espace qui change sans cesse, tourbillonne, tremble, s'immobilise, se construit, se détruit, se colore, s'épaissit, s'aère, se vide, se remplit, s'éclaircit, s'assombrit, s'embrase, se refroidit, s'agite, se calme, s'accélère, se ralentit, etc. En d'autres termes, l'espace n'est pas ici une production ou une construction de l'esprit<sup>3</sup>. Donné plutôt que construit ou élaboré, il résulte en fait d'une véritable illumination : l'illumination du port de La Rochelle est une illumination pour le peintre, une lumière extraordinaire, « une lumière

---

3. « Le philosophe dira : "Pour le commun des hommes l'espace est le symbole même de la fixité." Le peintre répondra : "l'espace et son corollaire, la profondeur, seront sentis comme organisme vivant, respirant, agissant ; autrement dit, comme des *forces*." » André Masson, MI 104.

d'apothéose » qui vient à lui en éclairant et révélant la vérité de la lumière. Car ce jour-là, c'est bien la lumière qui fait éclater l'espace, qui fait tomber les limites d'ordre pratique entre les objets et entre le sujet et l'objet. À La Rochelle, Masson voit qu'il n'existe aucune séparation réelle entre les objets, aucune limite franche, claire et définie, qu'entre eux ou entre lui et eux, il n'y a pas d'écart ou de vide, mais la lumière. Cette expérience fondamentale et fondatrice, de laquelle naît « la règle acceptée d'une activité artistique et d'une manière de sentir » (MI 94), va alors conduire le peintre à la création d'« un espace pictural » qui sonne le glas du spectre linéaire et inaugure la recherche de « la profondeur dans toutes les directions » (MI 63).

La lumière de La Rochelle est une force transfiguratrice capable de changer en émerveillement ce qui, l'instant d'avant, relevait de la réalité la plus triste et la plus banale (MI 114-115). Cette soudaine transfiguration est ce que Masson nomme « l'instant propice » : l'instant est « l'illumination pure dans son mouvement immédiat » (MI 52) ; « une illumination soudaine éprouvée au contact de ce qui est au monde » (MI 80). Pour le peintre, l'instant n'est pas « une succession, même rapide, de sensations, pareille au déploiement de l'éventail, mais le transpercement de l'éclair », une sensation qui le traverse avec la fulgurance de la foudre. L'« instant privilégié » (MII 15) est en effet « radicalement sensoriel » et peut être décrit comme « un fragment de notre durée se chargeant de l'ensemble de notre expérience, d'une part ; et d'autre part [comme] une tension vers le futur — dans une certaine mesure : vers l'inachevable... ». Dès lors que l'instant de l'illumination est celui d'une mise en mouvement transfiguratrice<sup>4</sup>, il n'y a plus guère de sens à le différencier de l'espace : instant et espace renvoient à une seule et même réalité. Autrement dit, l'espace et la durée ne font qu'un, telle est la vérité de la lumière de La Rochelle dans laquelle les lourdes tours et les bateaux sont suspendus. En ce sens, on comprend mieux pourquoi ce qui était extérieur au peintre devient subitement assimilable à son être : l'illumination est l'intuition d'un flux qui excède les limites d'ordre pratique, la saisie d'un instant qui ne peut être fragmenté ou décomposé sans être du même coup dénaturé. Entre le peintre et le reste du monde il n'y a plus de distinction et de séparation franches mais une continuité qui éveille le désir de « communiquer, par un frisson nouveau, avec la nature, [...] pour le plaisir de trouver en

---

4. Un exemple parmi d'autres : « Une méditation visuelle, sans intervention du songe peut éveiller l'instant. Les choses se dévoilent, soudainement ; ce qui paraissait inerte s'enrichit du mystère d'un sourire, de l'ardeur d'un embrasement ou d'une explosion de fête. Ce qui était *donné* devient l'inconnu. Absolument. » (MI 59-60)

elle une correspondance avec nos passions, nos désirs, nos émotions ». La nature est la matière d'un lyrisme à l'échelle du monde, la matière-émotion dans laquelle le peintre cherche des correspondances susceptibles d'illuminer sa peinture et celui qui la regarde. Car, désormais, l'artiste n'aura de cesse de communiquer l'instant de cette illumination, de trouver des moyens de figurer la durée ou, pour le dire autrement, d'inventer un espace pictural capable de faire jaillir l'instant.

L'existence d'un espace pictural dépend essentiellement de la réunion de deux éléments : d'une part, un cadre strictement défini et limité (celui du tableau) et, d'autre part, la combinaison de certaines formes à l'intérieur de ce cadre. Autrement dit, l'existence de l'espace pictural est étroitement liée à la nature du sujet ou du motif choisi par l'artiste : les formes géométriques donnent naissance au mieux à un espace ornemental quand seules les formes qui ont un « pouvoir affectif », « une force de pénétration [...] dans la sensibilité du contemplateur<sup>5</sup> », permettent l'existence du pictural. En résumé, s'émouvoir et percevoir sont ici très proches, en un sens presque confondus : pas d'espace sans émotion. Masson qualifie d'« espace ouvert » l'espace pictural né de l'illumination de La Rochelle, en reconnaissant toutefois que, dans ce cas précis, « il n'y a peut-être plus lieu de parler d'espace » (MI 43). Ainsi, en affichant un droit assumé d'« indéfinir », le peintre étend la notion d'espace à celle « d'une intuition de la fluidité, de la transparence, de la respiration<sup>6</sup> ». Peindre l'instant revient à rejeter un art de la surface pour une peinture de la profondeur, « de tout ce qui est spacieux, de tout ce qui est profond » (MII 73). Le peintre est en quête de la forme ouverte qui correspond au refus « d'insérer les formes dans une délimitation close et opaque » (MII 79) et à l'affirmation d'un « droit de respirer, de *transparaître* » :

*Nous retiendrons surtout ici, (en soulignant l'importance des dessous) le phénomène de l'action de la lumière extérieure sur des couleurs posées en transparence sur un fond de préparation blanche.*

*Les rayons lumineux opèrent un voyage d'aller et retour. Première traversée : pénétrant la couleur transparente ils touchent le fond clair sur lequel elle est posée, puis, telle une balle atteignant le fronton, refont la traversée en sens inverse. L'effet d'intensité crée une profondeur que n'aura, à aucun degré, une couleur posée en épaisseur. (MII 99)*

---

5. *Ibid.*, p. 90, À titre d'exemple de formes affectives, Masson cite pêle-mêle « les forces élémentaires, les animaux ou les caractères de l'homme (à commencer par son visage) ».

6. Quand Masson constate que, dans le tableau, « l'objet devient espace », cette proposition traduit aussi bien ce qui résulte de l'expérience de La Rochelle que ce qu'il a ressenti ce jour-là.

La profondeur n'est donc plus ici suggérée par la géométrie (« diagonales appuyées sur la tombée de la verticale sur l'horizontale » (MII 98), mais elle l'est en partie par la « perspective aérienne » de la couleur, et surtout par « la profondeur des couleurs mêmes » et « l'action de la lumière extérieure sur le tableau ». Le fondement du tableau n'est plus un quelconque schéma architectural mais consiste en une « impulsion lumineuse » (MII 108), en une lumière créatrice qui ne se contente pas d'éclairer des « choses déjà en place » : dans le tableau, les objets ne sont plus signifiés par des lignes mais suggérés par la lumière ; ils sont beaucoup moins dans l'espace qu'ils ne sont plongés dans cet élément commun qui atténue leurs contours, les dilue, les rend indécis et incertains.

Ainsi, les objets sont métamorphosés à leur tour et deviennent des « corps [...] déchargés de leur rôle d'objet » (MI 98). Les « centres » ou « noyaux » de ces corps, parce qu'ils contiennent « le maximum de luminosité », seront « les seuls endroits empâtés, le reste s'évanouissant en ondes de plus en plus légères et translucides ». Les limites des corps deviennent alors pour Masson un lieu stratégique — « le lieu du plus grand mystère » — qui sera appréhendé à partir d'une règle qui, en quelque sorte, résume et rassemble toutes les conséquences de l'expérience de La Rochelle : « indéfinir le contact ». Dans l'espace pictural, la distinction des corps tient désormais à « une légère évidence » (MI 60), à un degré maîtrisé de fusion : par exemple, si « le sein de la nageuse se [fond] dans l'écume du torrent », il ne disparaît pas pour autant dans le mouvement de la rivière mais donne à voir le contact du corps féminin et de l'eau, « le mariage » (MI 117) de l'écume du torrent et de la chair de la nageuse, « le concert de la chevelure avec la brume d'eau de la cascade, le glissement parallèle de la vague et des lombes<sup>7</sup> ». Les corps s'unissent, s'accordent, se mêlent, s'amplifient « en recouvrant par ondes [...] de [leur] propre substance » (MI 62) la surface du tableau. Ainsi, le halo de lumière qui entoure le corps en est une extension, un prolongement, ce que Masson nomme aussi un « rayonnement *charnel* » (MII 44) qu'il situe dans la droite ligne de la peinture de Renoir. Cette extension irradiante des corps « crée l'espace » (MII 97), qui peut être maintenant défini, à partir « d'une vision neuve de la profondeur », comme « un prolongement actif des corps », une vibration intense, un immense rayonnement. L'objet n'est plus inséré dans l'espace mais plongé dans la durée<sup>8</sup>. Le peintre ne peint plus l'objet mais

---

7. Nous renvoyons par exemple au tableau intitulé *Femmes dans un torrent* daté de 1949.

8. Aux alentours de 1941, Masson aborde déjà les relations de l'espace et de la durée mais cette fois en réfléchissant sur le cubisme : « Franchissant les limites conventionnelles de la troisième dimension, utilisée depuis la Renaissance, [le cubisme] impose une nouvelle dimen-

« son passage dans un emportement irréfragable » (MII 80) ; il ne s'agit plus pour lui de l'emprisonner « dans un compartimentage fermé mais d'organiser sa fuite et son immersion dans les méandres torrentiels de la durée » (MII 80). En lisant cette évocation, on ne pourra s'empêcher de penser à la métaphore musicale utilisée par Bergson pour évoquer la nature de la durée, à ces notes de la mélodie « fondues pour ainsi dire ensemble<sup>9</sup> », prises les unes dans les autres, à leur ensemble « comparable à un être vivant », à leur « succession sans [...] distinction [qui apparaît] comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments<sup>10</sup> ». L'espace ouvert de Masson a quelque chose de la mélodie, où l'indéfinition des contacts conteste les prérogatives d'une spatialisation abusive, où la figuration de la fuite et du passage empêche la fixité du regard, le sort de son engourdissement. C'est que le peintre du mouvant tourne le dos à une optique stable qui incite « à ramener les plans en profondeur vers le premier plan » (MI 109) et s'évertue « à conduire l'œil du regardant non seulement d'avant en arrière vers une profondeur d'illusion scénique, mais de telle sorte qu'il pourra s'ébrouer dans toutes les directions ». Emporté dans les méandres torrentiels, l'œil s'ébroue, s'agite : littéralement et dans tous les sens, le tableau fait venir l'écume à l'œil<sup>11</sup>. Le spectateur ne sera plus alors devant le tableau mais plongé dans la lumière, immergé dans la durée, « au sein de l'illimité » (MI 110), non plus séparé des choses qu'il voit, mais parmi elles, la profondeur recherchée par le

---

sion qui n'est pas tout à fait celle de la géométrie non euclidienne, mais qui est une certaine manière de représenter la *durée* : l'objet sur toutes ses faces est comme rabattu sur la surface plane ; il est montré au spectateur immobile comme si celui-ci se déplaçait ». (« Peindre est une gageure », *Les Cahiers du Sud*, n° 223, mars 1941, p. 134-140. Repris dans *Le Rebelle du surréalisme*, op. cit., p. 13-18. Cf. également, *Origines du cubisme et du surréalisme*, conférence de 1941, reprise dans *Le Rebelle du surréalisme*, op. cit., p. 18-23.) *Métamorphose de l'artiste* propose encore une autre référence : « Depuis Cézanne (bien qu'il se soit appuyé sur la perspective traditionnelle en partie) l'inquiétude spatiale ne nous a plus quittés, et pourquoi ? – Qui ne le sait : nous ne pouvons plus séparer le concept de l'espace de celui de la durée ». (MII 54)

9. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927), P.U.F, 1993, p. 75.

10. Masson emprunte souvent au vocabulaire du vivant pour nommer les espaces qui apparaissent sur sa toile. À propos par exemple *Des poissons dessinés sur la sable*, tableau de 1927, le peintre évoque un « espace spontané » qui est créé par « l'apparition figurative ». En décrivant les espaces « pleins à craquer » des tableaux comme *Les Météores* (1925) ou *Antilles* (1944) « où un corps aux reflets multipliés absorbe la forêt tropicale », Masson parle d'« espace organique ». Parfois, l'espace se transforme en « milieu générateur d'une action », comme dans les tableaux nombreux de *Massacres* ou de *Combats d'animaux*, et il devient un « espace actif ». D'autres fois, il se divise et s'organise autour d'un thème qui met en jeu des symboles qui se répondent et sont distants dans le temps, il devient alors « allégorique ou légendaire ». Enfin quand il se fait espace commun où apparaissent simultanément des symboles ou des scènes divers, il est un « espace simultané ». (MI 39-43)

11. Étymologiquement, s'ébrouer renverrait à l'écume venant à la bouche des chevaux.

peintre consistant à « illimiter » les bords du cadre afin de « prolonger l'enveloppement jusqu'au contemplateur<sup>12</sup> ».

Existe-t-il toutefois une réelle différence entre cette peinture de l'instant élaborée par Masson et la peinture du moment d'un Claude Monet<sup>13</sup> et de ses compagnons<sup>14</sup> ? En un mot, la métamorphose de l'artiste n'est-elle pas simplement la redécouverte de l'impressionnisme ? Non seulement Masson ne nie pas le poids de cet héritage, mais il le revendique dans un chapitre assez curieux de son livre intitulé *Conversation à Venise*. Le choix du lieu n'est évidemment pas anodin<sup>15</sup>. Si Masson décide de situer sa « conversation » sur les relations de la peinture et de la lumière là même où Turner, Whistler ou encore Monet sont venus peindre les reflets inimitables de la mer et du soleil allés ensemble, c'est pour mieux affirmer la nécessité d'un autre ébrouement de l'œil, de celui du peintre cette fois, qui ne doit pas se laisser endormir par la tradition, mais doit lutter pour préserver la virginité du regard, une certaine innocence de l'œil qui sait ne pas voir un Monet à la place d'une cathédrale. La disponibilité du peintre au monde passe aussi par cette vigilance, par cette sorte d'insomnie liée à la valeur souveraine d'une sensation, seule capable de déceler et d'atteindre la singularité de l'objet qui émeut, c'est-à-dire qui impulse la mise en mouvement d'où naît le tableau. Certes, la promotion de la singularité rapproche un peu plus encore Masson de ses aînés impressionnistes. Mais cette revendication de la virginité du regard lui permet aussi de ne pas étouffer sous le poids des références, de reconnaître par exemple qu'il « serait vain de chercher à renouveler l'exploit de l'impressionnisme initial », vain de « retourner à l'analyse passionnée de la lumière, » mais d'affirmer dans le même temps que « des harmonies inconnues, des rythmes ignorés, des accents inédits, enclos dans le réel, sont encore à libérer... ». En un mot, il s'agit pour Masson de continuer l'exploration de la voie ouverte par les impressionnistes en la développant « suivant un lyrisme personnel » qui

---

12. Concernant le problème de l'espace, voir : « Divagations sur l'espace », *Les Temps Modernes* n° 44, juin 1949, p. 961-972.

13. Cf. « Monet le Fondateur », *Saisons*, n° 3, novembre 1946, p. 109-115, repris dans *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 130-133.

14. La volonté de porter son attention sur tout ce qui dilue les contours des choses et efface ce qui les définit et les immobilise – les accidents météorologiques et les forces les plus fluides de la nature –, l'attrance pour les estampes japonaises, la fascination pour la lumière solaire, le refus d'un art régi par les lois d'organisation et de restructuration de l'intellect, l'importance accordée à la sensation et à l'émotion, tous ces divers éléments, et bien d'autres encore, qui caractérisent le mouvement impressionniste, se retrouvent à l'évidence dans *Métamorphose de l'artiste*.

15. Rappelons que Masson a effectué plusieurs voyages à Venise, notamment en 1954.

tourne le dos à l'étude patiente de la mobilité des apparences pour lui préférer une saisie sur le vif, dans l'élan. Insoumis à la géométrie de la surface donnée, le peintre désire moins peindre l'objet que « l'action de l'évoquer (MII 81), c'est-à-dire le mouvement communiqué aux choses par l'élan » même du corps de l'artiste. Comme le nageur enlacé par le torrent se laisse porter par le mouvement de ses eaux, le peintre immergé dans la durée se laisse guider par le flux, conduire par les rythmes naturels, et son geste sur la toile se fait presque à son insu (MI 80-81), l'enjeu étant alors de trouver une correspondance picturale à ce qui a été d'abord senti puis perçu en alliant « la rapidité inconsciente du faire avec la volonté réfléchie de la transmutation, par la peinture, d'une émotion ». Pour passer de la sensation première à son « écho affectif », le peintre mise donc sur l'imprévu, sur la plus grande vivacité et sur ce qu'il nomme « la fureur de peindre ». Ce lyrisme, fait de fureur et de volonté calme, donne alors tout son sens au naturalisme extatique revendiqué par Masson : c'est bien en acceptant pleinement de se projeter hors de soi dans la matière des choses que l'artiste, gagné par une fureur dionysiaque, révèle et communique les forces naturelles par lesquelles il est traversé.

Derrière ses multiples avatars, sous « le *disparate* de sa propre expérience » (MI 39), la fureur de peindre apparaît comme le noyau d'identité<sup>16</sup> que laissent intact les multiples variations métamorphiques de l'artiste : l'essentiel du travail de Masson est là, dans l'élan<sup>17</sup> lyrique qui assure paradoxalement l'unité et la stabilité d'un être sans cesse emporté par le désir brûlant de changer, d'acquiescer sans réserve au mouvement de la vie. Ainsi, et bien que l'expérience de La Rochelle comme les tableaux de la période d'Aix témoignent d'un rapport nouveau à la nature — l'aérien succède au tellurique, la violence s'apaise, une certaine douceur s'impose, sensuelle, profonde —, il s'agit encore et toujours pour le peintre de transmettre à son œuvre le halo des forces profondes<sup>18</sup>. En somme, l'intention est la même depuis les premiers dessins automatiques ; les

---

16. Rappelons que la métamorphose suppose l'existence de ce noyau d'identité puisqu'elle change la forme en maintenant la substance à l'inverse de la transsubstantiation qui, elle, change la substance en maintenant la forme.

17. Masson retrouve aussi cette notion d'élan dans la peinture chinoise : « Dans la pratique Zen du tir à l'arc, le disciple, après un long apprentissage, est si bien absorbé qu'il parvient enfin au seuil de « l'art sans art », et tout se passe comme si c'était l'arc qui se servirait (*sic*) du tireur au lieu du contraire. Ainsi du peintre de la même discipline : c'est l'élan vital qui s'empare de lui pour se manifester ». (« Une peinture de l'essentiel », *Quadrum* n° 1, 1956, p. 37-42, repris dans *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 170-176.)

18. Cf. par exemple *Le Mistral* (1947), *Amandiers dans le vent* (vers 1950) ou encore *Rome au crépuscule* (1953).

moyens seuls ont changé et, comme l'écrit Bernard Noël, la grande affaire consiste à ce moment-là pour Masson à abandonner « la figuration d'une énergie invisible pour figurer les manifestations visibles de l'énergie » (MI 126). Avant l'avatar lumineux dont témoigne la *Métamorphose de l'artiste*, il y eut en effet un événement capital pour Masson : vingt-deux dessins exécutés en deux jours, vingt-deux dessins qui en deux jours ont porté jusqu'à son paroxysme les possibilités du dessin automatique explorées par le peintre depuis ses débuts<sup>19</sup>. Bernard Noël qui revient longuement sur cet événement en a dit l'essentiel : parce que les vingt-deux dessins portent l'automatisme à une sorte d'accomplissement parfait, Masson en touche du même coup les limites et se donne la chance d'éprouver une nécessité nouvelle, celle « de trouver dans la peinture le lieu même où se visualisera l'énergie sans qu'il soit besoin de recourir à aucun des artifices employés jusqu'ici pour en donner le sentiment » (MI 136). La crise qu'ouvrent les dessins est celle « de la matérialisation contre l'impression, celle de la présence réelle contre l'illusion ». Cette crise, on le sait maintenant, conduira Masson vers la lumière, la profondeur, l'abandon du graphisme, en un mot vers la métamorphose dont témoigne le livre de 1956. Cependant, aucune métamorphose n'est définitive, chacune porte en elle la prochaine, qui peut d'ailleurs entrer en conflit avec elle : aux antipodes de la métamorphose de Grégoire Samsa, de cet étrange ralentissement de la vie qui débouche sur l'extinction de la pensée, la métamorphose de l'artiste n'est pas sans rappeler les métamorphoses des *Chants de Maldoror* qui, à peine réalisées, sont déjà à la conquête d'un autre mouvement. C'est ainsi que ce qu'il fallait rejeter avec vigueur opère parfois un retour inattendu :

*Des mois se sont écoulés depuis le jour où j'écrivais les dernières réflexions de Métamorphose de l'artiste et force m'est de reconnaître que si je considère comme acquises mes longues – voire attardées – recherches pour conquérir plus de picturalité, parallèlement au refus de la fiction, l'élan mythique est réapparu, réclamant ses droits avec d'autant plus d'impétuosité qu'il avait été si longtemps freiné. La ligne, bannie, est de nouveau favorisée, mais elle est maintenant intégrée à l'ensemble du tableau et participe de sa luminosité, jusqu'à, parfois, agir comme*

---

19. Il s'agit de dessins exécutés en 1947 et qui donnent lieu à la publication du livre intitulé *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*. (Cf. « A propos de 22 dessins sur le thème du désir », *Les Temps Modernes* n° 29, février 1948, p. 1390-1394, repris dans *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 26-30.) En ce qui concerne l'automatisme de Masson, voir « Propos sur le surréalisme », *Médiations* n° 3, automne 1961, p. 33-41, repris dans *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 33-41, et plus généralement le livre de Bernard Noël et à Florence de Meredieu, *André Masson, les dessins automatiques*, Blusson, 1988.

*lumière. J'ai, du silhouettage, une conception plus libérale. Par contre, le volume étant le Léviathan des dernières décades, je propose qu'on y prenne garde.*

*Ces retours de flammes étaient inattendus (MI 22).*

La ligne s'est une nouvelle fois métamorphosée, et sa métamorphose est directement issue cette fois d'un rejet temporaire exigé par la découverte de la lumière. La métamorphose de l'artiste n'est pas une simple parenthèse ; elle se présente plutôt comme une étape dans un cheminement, dans un progrès entendu simplement comme un procès en actes où, comme l'écrit Jean-Marie Gleize, « il n'en va pas d'un "toujours mieux". Mais d'un toujours autrement, ailleurs, en tenant compte de ce qu'on dépasse<sup>20</sup> ». *Métamorphose de l'artiste* est donc une prise de conscience, le retour après coup, sur la naissance d'un artiste né de la rencontre fortuite d'un impressionniste et d'un rebelle du surréalisme animé du désir de rendre les êtres et les choses à la métamorphose vivante du monde en les transfigurant par la fougue et la légèreté du mouvement. Cette métamorphose est la manifestation d'une volonté de changement qui a permis au peintre de ne pas céder aux facilités des mouvements et des influences dont il fut proche (principalement le surréalisme) pour en exiger toute la force, quitte parfois à provoquer le conflit et la rupture. Un extrait de lettre à Daniel-Henry Kahnweiler dit assez bien cette attitude à laquelle la métamorphose de l'artiste est indéfectiblement liée : « Je n'y arrive pas toujours mais cette constance dans le changement me permet d'échapper à la facilité surréaliste comme à l'étroitesse professionnelle de tant d'autres. C'est fatigant mais c'est mon seul "moyen"<sup>21</sup> ».

UNIVERSITÉ DE SAVOIE

---

20. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Seuil, 1983, p. 12.

21. Lettre à Daniel-Henry Kahnweiler datée de décembre 1939 et reprise dans *Le Rebelle du surréalisme, op. cit.*, p. 264.



Adolf Wölfli, *Die St. Wandanna-Kathedrale in Band-Hain*, 1910

## ART DE LA FOLIE OU FOLIE DE L'ART ? ADOLF WÖLFLI, LA FONTAINE DES MÉTAMORPHOSES

Georges BLOESS

### La métamorphose, une utopie oubliée du XX<sup>e</sup> siècle

Au nombre de ses rêves d'une mutation radicale de toute l'humanité, ce siècle des utopies compte une forme secrète, singulière et peut-être indolore, de révolution : la métamorphose. On serait surpris, en explorant les mouvements de l'avant-garde artistique, en étudiant leurs programmes et manifestes, en relisant les grandes œuvres poétiques, de l'abondance de son évocation. Elle hante tout particulièrement la culture germanique, qui ne dispose, contrairement aux cultures latines, que d'un seul terme usuel pour la désigner : c'est celui de *Wandlung*, ou de son composé *Verwandlung*, suggérant la modification profonde, le changement brutal d'une apparence, le retournement complet de tout l'être (une racine commune aux verbes *wenden* — tourner, virer — et *wandeln*, rapproche l'idée d'un retournement de celle d'un changement absolu). Cette métamorphose constitue la préoccupation principale de l'œuvre d'un Rilke : il ne se contente pas de l'attendre, de l'appeler de ses vœux ; il travaille à sa venue : *WOLLE die Wandlung*<sup>22</sup> (« tu dois *vouloir* la métamorphose »). Elle demeure cependant, pour l'auteur des *Poèmes à Orphée*, une affaire privée. Il n'en est pas de même pour les poètes et les dramaturges du mouvement expressionniste, qui placent en la métamorphose leur unique espoir pour l'avenir de l'humanité<sup>23</sup>. L'essai de Kandinsky *Du Spirituel dans l'Art*, ou son *Almanach du Cavalier bleu* ne constituent, sous couvert de proposer une théorie des arts plastiques, rien d'autre qu'un hymne à la mutation, prochaine et nécessaire, de la vision et de l'esprit des hommes. N'oublions pas non plus ces caricatures de métamorphose dont l'imaginaire d'Europe centrale

---

22. *Poème n° XII, Sonnette an Orpheus 2. Teil*, in : *Werke I*, Francfort, Insel, 1955, p. 758 (toutes les traductions de textes en allemand dans cet article sont faites par mes soins).

23. Je renvoie sur ce point à mon article : « Du regard à la voix : l'invisible poème de l'art expressionniste » in : H. Parret et S. Badir, *Puissances de la voix, corps sentant, cordes sensibles*, PUL, 2000.

semble avoir le secret, dans les dessins et gravures d'un Alfred Kubin, et surtout dans son roman *L'Autre Côté*. Nul doute que ses visions d'une face cachée, nocturne et monstrueuse de l'humanité et de la civilisation ont inspiré à Franz Kafka, son ami et cadet, sa *Métamorphose* ; celle-ci s'imposera à jamais comme le portrait en creux, l'image négative et tragiquement ironique, de la mutation attendue.

Comment expliquer le succès de cette représentation de l'avenir ? Elle est vraisemblablement le produit de la crise aiguë dans laquelle sont plongées les sociétés occidentales au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. L'espoir — voire l'exigence — d'une métamorphose semble offrir une alternative à tous ceux qu'effraie l'alternative politique ; à celle-ci, qu'ils devinent sanglante, beaucoup répugnent. La métamorphose a bien des traits communs avec la révolution : elle en partage la soudaineté et la brutalité ; elle est le lendemain radieux succédant à un passé chargé de nuages, elle adopte les couleurs de *L'Âge d'or* d'André Derain, ou se pare des arabesques du *Bonheur de vivre* de Matisse. Elle tourne le dos aux conceptions évolutionnistes élaborées par les savants et les partisans du réformisme politique : elle refuse le Temps, la Durée, et ce n'est sûrement pas un hasard si elle recrute ses adeptes parmi les poètes, ces ennemis du roman, et chez les artistes plasticiens, apôtres d'une « vision » soudaine et aveuglante. Mais l'idée de métamorphose n'est pas très éloignée non plus de la religion : elle lui emprunte l'image de la conversion. Sur les cendres de la créature qui vient de s'éteindre, elle fait s'élever un être radicalement nouveau ; là aussi, la métamorphose fait fi de toute conception évolutive, ne croyant ni au progrès ni à la maturation d'une « nature humaine ». C'est ainsi qu'un Rilke, en proie à de graves crises personnelles, ne fait aucune confiance aux ressources de la psychanalyse, même lorsque, se présentant sous les traits de Lou Andreas-Salomé, elle se donne à voir sous les traits les plus séduisants. C'est d'une révolution intime qu'il attend son salut ; et c'est dans l'art en général, dans la poésie en particulier, qu'il entrevoit une possibilité de rédemption. Ici se réalise la métamorphose, ce précipité d'une transfiguration religieuse et d'une révolution à la fois culturelle et politique.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Rilke prend connaissance, en septembre 1921, de l'œuvre d'un artiste malade mental nommé Adolf Wölfli (interné à l'hôpital de la Waldau près de Berne), grâce au livre que vient de lui consacrer le psychiatre Walter Morgenthaler. L'intérêt suscité dans les milieux intellectuels et artistiques pour les phénomènes de la création chez les malades mentaux est alors un fait récent ; Rilke, qui s'empresse d'annoncer sa découverte à Lou Andreas-Salomé, fait figure de pionnier. Quelle révélation en a-t-il reçue ? Sa lettre est sans équivoque :

*(...) l'innocence de la maladie (...) elle tire de son propre fonds les moyens de son salut : le cas Wölfli nous aidera à tirer des conclusions nouvelles sur les origines de l'activité productrice (...)*<sup>24</sup>

Un contact rapide avec l'œuvre d'Adolf Wölfli a suffi à convaincre Rilke qu'il vient de rencontrer en lui un frère spirituel. Il n'est donc pas seul à proclamer que, sur le théâtre de la création, se joue le drame de la perte ou du salut, de l'anéantissement ou de la métamorphose ; que l'art naît dans la pire détresse mais qu'il est notre unique chance d'accéder au paradis. Le point de vue mérite certes discussion ; il demeure que Rilke trouve, pour le défendre, des termes exactement identiques à ceux de Wölfli. Un poète majeur de l'aube du XX<sup>e</sup> siècle et un artiste diagnostiqué comme schizophrène parlent ici d'une même voix ; ce qui ne peut manquer de nous interroger. Mais tout d'abord : qui est Adolf Wölfli ?

## **I. Les deux Wölfli, ou la signature de la métamorphose**

### **Vie rêvée, vie réelle**

Rien de plus facile, semble-t-il, que de répondre à cette question. Il suffit de reprendre l'énumération que Wölfli fait lui-même de ses qualités :

*Explorateur, poète, écrivain, dessinateur, compositeur, ouvrier agricole, traicteur de vaches, manœuvre, jardinier, plâtrier, poseur de voies de chemin de fer, tâcheron, rémouleur, pêcheur, batelier, chasseur, faneur, fossoyeur et soldat de la 3<sup>e</sup> section de la 3<sup>e</sup> compagnie du bataillon de l'Emmenthal.*<sup>25</sup>

Quelle avalanche de qualités, d'aptitudes, de talents ! Adolf Wölfli dresse de lui-même et non sans humour le portrait d'un esprit universel et, qui plus est, d'un grand découvreur ayant eu la chance, presque aussitôt après sa naissance à Berne en 1864, de partir pour le Nouveau Monde, d'entreprendre de multiples voyages, et d'avoir pu visiter, dès l'âge le plus tendre, la terre entière. Tout cela n'est bien sûr qu'affabulations, développées avec un luxe de détails tout au long des milliers de pages que comptent ses romans.

La réalité est tout autre : Adolf est effectivement né en 1864 (un 29 février) près de Berne, mais ne s'est jamais éloigné des environs immédiats de cette ville. Il est issu d'un milieu des plus démunis, « enfant de

---

24. Lettre du 10 sept. 1921, in : R.M.R.-L.A.S., *Briefwechsel*, Francfort, Éd. Insel 1975, p. 430/31.

25 Cf. Elka Spoerri, cat. *Adolf Wölfli*, éd. Kunstmuseum, Bern, 1976, p. 3.

parents pauvres et tombés en déchéance<sup>26</sup> », note-t-il en une formule significative, datée d'une période où ses propos sont dignes de foi.

De fait, les seuls « voyages d'exploration » de Wölflï sont ceux qui le conduisent de foyer en foyer, ou plutôt d'abri en abri ; sa mère décède, d'épuisement sans doute, en 1873 ; Adolf n'a encore que neuf ans. Commence alors pour lui une vie de pérégrinations dans le canton bernois, où il est « placé » chez divers fermiers, en tant que « garçon de louage ». Dans cette enfance miséreuse et solitaire, bénéficiant de quelques gestes de charité, mais ignorant à peu près tout de la tendresse et de l'amour, rien n'advient de ce qui prépare à une vie d'adulte. Adolf ne parvient qu'à s'enfoncer davantage dans la réprobation, commettant sur des adolescentes et même sur de très petites filles des gestes irréparables. Authentiques tentatives de viol ou simples attouchements ? On ne le saura pas. Toujours est-il que ces agressions répétées le conduisent en prison ; et lors de sa dernière récidive en 1895, ce n'est plus derrière les barreaux, mais au célèbre hôpital de la Waldau qu'il se retrouve ; jamais il n'en ressortira.

Il importe ici de noter que ce n'est qu'une fois installé dans cet asile que Wölflï a pris goût pour l'expression artistique. Il ne se connaissait jusque-là aucun talent pour le dessin, pour l'écriture poétique ou littéraire. Encore celui-ci ne s'est-il pas développé sans de violents conflits intérieurs. Ainsi a-t-il détruit, en des accès de violence, ses dessins des premières années. Précisons que ces accès se dirigent, indistinctement, contre tout l'entourage hospitalier. Il ne commence à faire véritablement « œuvre » que vers 1900 ; parvenant à un calme relatif, il se consacre également à la composition musicale.

Ses dessins sont d'abord réalisés en noir et blanc ; il n'aborde la couleur que vers 1907 ; cette nouvelle manière va connaître son plein épanouissement dans le vaste roman autobiographique qu'il entreprend en 1908 et auquel il donnera le titre *Du Berceau au Tombeau*. Aussitôt après l'avoir achevé, il se lance, en 1912, dans la rédaction de ses *Cahiers géographiques*, volume de près de 700 pages richement illustré, auquel ne cesseront de s'ajouter, les années suivantes, de nombreux cahiers mêlant texte, dessin, parfois collage ; tout cela constituera, au début des années vingt, un ensemble de plusieurs milliers de pages.

Le milieu des années vingt voit se développer chez lui l'expression poétique combinant le haut allemand et le dialecte bernois, sous forme de chants dont il précise la cadence. Ce sont des valse ou des marches ; ces dernières vont s'imposer dans l'ultime recueil auquel il va se consacrer

---

<sup>26</sup> Cf. présentation chronologique établie par E. Spoerri, *op. cit.*, hors pagination.

entièrement à partir de 1928 et qui l'occupera jusqu'à sa mort en 1930 : sa *Marche funèbre*.

### De l'art au corps, ou le vif à l'œuvre

L'existence solitaire et misérable de Wölfli aurait-elle laissé le moindre souvenir s'il n'en avait retracé cette luxuriante chronique ? Or cette œuvre est tout entière le produit de son internement à la Waldau. La maladie, l'hôpital, l'expression artistique forment ici un ensemble indissociable. Jean Dubuffet, qui découvre le travail de Wölfli et d'Aloïse Corbaz au cours d'un séjour en Suisse, en 1945, fait part de son émerveillement et bâtira sur ces découvertes sa théorie d'un art anti-culturel. Pour séduisante qu'elle soit, le mépris des circonstances biographiques qui la fondent constitue néanmoins un parti pris intenable : dans les œuvres de ces malades géniaux, Dubuffet ne veut voir que l'exercice souverain d'une inépuisable source d'inventions formelles. Position outrancière, provocatrice. Pour autant, il ne s'agit pas de traiter les centaines de dessins, les milliers de pages laissés par le pensionnaire de la Waldau comme de simples reflets d'un désordre psychique. Mais d'y chercher le témoignage d'une souffrance insondable et surtout, d'une lutte contre ses ravages. La juste méthode de lecture, c'est bien plutôt Rilke qui la fournit, en formulant cette hypothèse que la menace de l'anéantissement mobilise les ressources créatrices, et que c'est sur l'horizon de cette menace que doit être interprété le message de Wölfli.

C'est donc du côté d'une pulsion vitale qu'il nous faut chercher, puisque c'est de cela que, jusque dans leur extrême confusion – ou par cette confusion même –, les œuvres de ces malades mentaux nous parlent. Chez Wölfli, c'est dans une capacité à échapper *in extremis* à l'anéantissement, que réside cette pulsion. Ou, plus exactement : c'est sur la destruction d'un premier Adolf que s'élève, sauvé, sanctifié, un second Adolf :

*Saint Adolf II, algébriste total, général en chef et directeur de musique, directeur d'un théâtre géant, capitaine d'un vaisseau à vapeur géant-tout-puissant et directeur de la science et de l'art, directeur de l'algèbre totale et de la fabrication de cahiers de géographie et général des chasseurs. Inventeur de 160 inventions réalisées de ses mains, pourvues d'une très grande valeur et ayant obtenu la patente du tsar de Russie, et glorieux vainqueur de nombreuses et formidables batailles géantes<sup>27</sup>.*

---

27. *Op. cit.*, p. 3.

C'est ainsi que Wölfli se rêve. Mais la métamorphose n'est pas que rêve et incantation. Elle résulte d'une pratique, c'est-à-dire d'une technique et d'une stratégie précises. Observons-en les mécanismes, afin de pouvoir nous interroger sur la fonction de la métamorphose dans son économie psychique.

## **II. Wölfli-Doufi en ses avatars, ou le travail de la métamorphose**

### **Papier à dessin, feuille d'écriture : un imaginaire cartographique**

Le papier, que vers 1900 on commence à lui fournir régulièrement, permet à Wölfli d'entreprendre, par le dessin d'abord, puis par l'écriture, ses immenses périples. Mais pour ces feuilles couvertes de signes, il serait plus approprié de parler de cartes : considérée dans sa singularité, chacune de ses œuvres s'en approche déjà ; pris dans leur ensemble, ses dessins constituent plutôt une immense cartographie. Wölfli n'emploie-t-il pas explicitement le mot de « géographie » ? Un simple coup d'œil sur ses paysages, par exemple sur celui de l'usine Felsenau à Berne (reproduit vingt-cinq ans après la destruction de cet édifice par un incendie en 1872), suffit à nous convaincre. Si les éléments principaux d'une vue reproductible grâce à un document photographique sont conservés, ils sont pourtant rabattus sur un seul plan. Non pas à la manière d'une vue aérienne ou d'un plan d'urbanisme : bâtiments et voies de communication sont bel et bien représentés de manière figurative. Mais la perspective tend à disparaître, bien que là encore Wölfli ne procède pas de manière systématique. Il démontre, à l'occasion, sa maîtrise de la représentation perspectiviste (comme l'atteste un pont métallique situé dans la partie inférieure gauche, ou un corps de bâtiment, dans l'angle inférieur droit), mais il manifeste, globalement, une souveraine indifférence à la distance des objets par rapport à un spectateur. Celle-ci disparaît au profit d'une simultanéité absolue. Mieux encore : il n'est pas rare de voir ces perspectives se brouiller, les plans se chevaucher ou s'interpénétrer, comme le montre le dessin en couleurs *Asile d'aliénés de Band-Hain* (1910).

### **Formes et signes nomades**

Toute carte offre à notre imagination le pouvoir d'une omniprésence, d'une simultanéité des lieux et des espaces. Mais les cartes de Wölfli ajoutent une particularité : au paysage, à l'univers du visible, elles incorporent, par un tressage délicat, le monde de notre écriture langagière et musicale. Ce tressage peut s'opérer graduellement et presque à notre insu : une

forme décorative se confond avec une lettre, ainsi un motif figurant sur la barre transversale d'une croix centrale se révèle-t-il être un « H ». Une série de ce qui semble d'abord des « N » se détache plus nettement, dans la partie supérieure ; cependant leur répétition sur les bordures verticales gauche et droite, ainsi qu'à l'extrémité gauche du dessin, rendra plus probable l'identification d'un « Z »<sup>28</sup>.

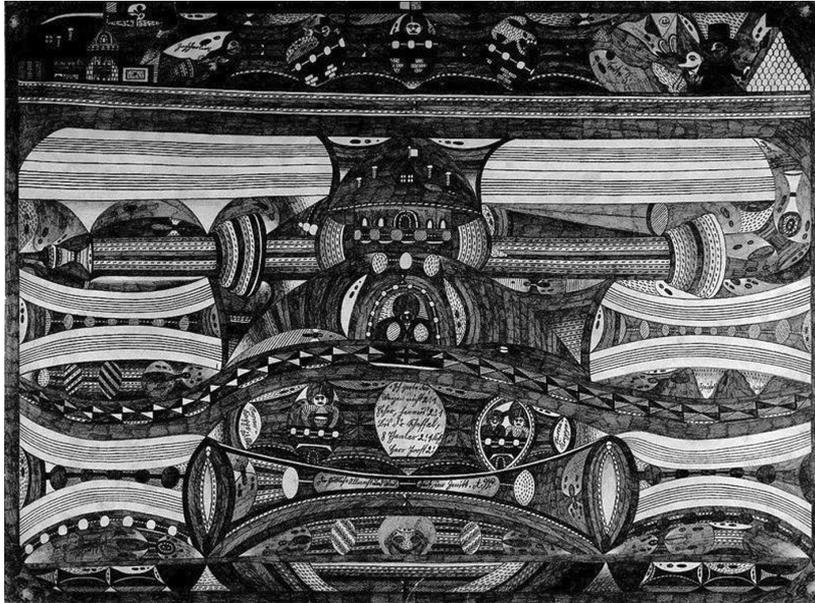
Mais ce glissement du dessin figuratif vers celui d'une lettre peut s'effectuer de manière brutale. La réalité peut basculer tout entière dans l'écriture ; des chemins entourant l'asile permettent l'inscription d'un texte en calligraphie gothique ; une route d'accès en est également couverte, tout comme l'élégante aile d'oiseau qui coiffe l'ensemble de ce paysage, ou encore les cours d'eau et canaux, portant eux aussi des fragments de textes. Particulièrement frappantes sont les quelques lignes figurant, dans l'angle inférieur gauche, sur une forme ovale dans laquelle nous reconnaissons progressivement un violoncelle ou une viole de gambe : elles s'inscrivent sur des lignes parallèles trop semblables à des portées d'écriture musicale pour que nous puissions écarter un rapprochement entre langage et musique. Car l'écriture musicale impose, elle aussi, sa présence : elle occupe la partie droite du cadre sur toute sa longueur, ainsi que chacun de ses angles.

Cette invasion des langages symboliques ne manque pas d'influencer en retour l'observation du paysage et des formes figuratives. En effet, de nombreux personnages occupent cette scène ; surtout, des têtes, en nombre bien plus élevé, sont disposées de toutes parts. Elles sont incorporées aux formes géométriques si subtilement qu'elles échappent parfois à la vigilance du regard. Ainsi le passage de l'univers figuratif au motif décoratif ou symbolique et à l'écriture pure s'effectue-t-il si subtilement que l'observateur en retire l'impression d'un voyage continu entre les formes : dans *Felsenau, Bern*, la rivière sortant d'un tunnel est aussi une longue phrase sortant d'une bouche, ou même un flux s'écoulant d'un corps (ce tunnel coiffé d'une tête se prolonge, dirait-on, en des membres) ; dans *Asile d'aliénés de Band-Hain*, l'instrument de musique et son exécutant pourraient résumer la loi de cette continuité : c'est le signe de l'infini, un « 8 » horizontal nettement marqué, réunissant le corps du violoncelle et celui du musicien, les soudant pour l'éternité dans l'indistinction du charnel, du pictural, du scriptural et du musical.

---

28. Surtout lorsqu'on y reconnaît l'initiale du substantif allemand *Zorn* (colère). On verra plus loin l'importance de ce mot.

## Un moi immobile, une identité menacée



Adolf Wölfli, « Die Göttliche Allmacht und Weisheit, im Zenitt », 1904

Un voyage à l'intérieur des formes redouble les voyages imaginaires accomplis par Wölfli au cours de son enfance. Travail de mise en forme, moyens de transport, modalités et objectifs de ces voyages, tout cela n'est-il pas déjà la métamorphose, ou au moins son signe annonciateur ? Il est permis de suspecter le contraire : ces aventures à travers les signes et ces déplacements effectués à un rythme vertigineux se substituent à une métamorphose plus essentielle : en effet, la personne de Wölfli elle-même reste étrangement inchangée. Contrairement à la longue tradition de la culture allemande qui conçoit le voyage comme une école, une épreuve<sup>29</sup>, Wölfli ne voyage pas pour se former, mais seulement pour s'informer ; on retrouve chez lui la gourmandise des fondateurs d'empires industriels et bancaires de la Prusse et de la Suisse de son temps ; il fait main basse sur les territoires colonisés par son imagination, les planifie, les quantifie en les soumettant à une comptabilité impitoyable. Tandis que son dessin élimine la perspective, sa description de voyages fait bon marché du temps et de la relativité des conditions humaines ; objet d'un esprit exclusive-

---

29. Cf. sur ce point : Georges Bloess, « Écritures de l'errance : passage d'un spectre allemand », *Recherches en esthétique*, déc. 2003.

ment soucieux de conquête, elle se déroule dans la seule dimension de l'espace.

Les choses vont pourtant résister à sa volonté. Mais de la façon la plus imprévue : sous la forme d'une menace planant au-dessus de nos têtes, ou de quelque monstre marin surgissant des profondeurs, mettant fin à toute illusion de paix ; le « plancher lisse, brillant » d'un paquebot sur lequel nous évoluons « agréablement » devient soudain celui d'un vaisseau de guerre, avant de se transformer en un « écueil rocheux pointu et dentelé », puis annonce un naufrage par quelque « baleine ou cachalot, ou un autre animal marin gigantesque et terrifiant »<sup>30</sup>. De même que l'incongru et l'étrange surviennent sans prévenir au détour d'une phrase – mais peut-être selon une logique autre, établissant une identité secrète entre le vaisseau et l'écueil, perceptible, pour l'oreille allemande, dans la rime « Schiff-Riff », de même l'accident vient-il briser la belle ordonnance de cet univers. Il n'y est question que d'embûches, de chutes, d'effondrements, de cataclysmes.

Mais, invariablement, ces menaces et accidents sont le fait d'un danger situé à l'extérieur ; jamais ils n'ont leur source en Wölfli lui-même. Serait-ce, comme le suggère Harald Szeemann, un trait particulier aux Helvètes que de répugner à exprimer un affect<sup>31</sup>, à se désigner comme l'auteur d'une action quelconque ? Ils se borneraient à les mettre en scène sans les prendre à leur compte. Wölfli est un maître dans cet art : les événements qui s'accumulent sont chez lui de l'ordre du factuel, leur accumulation n'a d'égale que l'absence d'acteur responsable. Neutralité rime ici avec théâtralité. Car c'est bien d'une mise en scène qu'il s'agit, plutôt que d'un récit de ses aventures ; notamment dans les évocations d'actes sexuels. Actes sexuels d'oiseaux, mais aussi de serpents, de poissons, même de comètes, dont « la copulation ne se met en scène qu'une seule fois dans leur existence », non sans annoncer les pires catastrophes, telles que « guerres, peste, accidents »<sup>32</sup>. Mise en scène qui en évoque une autre impliquant gravement Wölfli, du temps où il logeait en une propriété

*où, âgé de dix à treize ans, (il) servait comme « enfant de louage » et où, chargé de la surveillance de la petite Élisabeth, (il) voulut mettre en scène un péché des plus funestes alors qu'elle n'avait que deux ans, elle qui, née le 2 janvier 1875, était couchée dans son berceau et celle qui, sur*

---

30. Adolf Wölfli, *Cahier n° 3*, cité dans : Elsbeth Pulver, *Gezeichnet : Adolf Wölfli, Unglücksfall...*, catalogue cité, p. 74.

31. *Op. cit.*, p. 58.

32. *Ibid.*, p. 64.

*cette terre, ne sera jamais (sa) compagne, bien qu'en réalité et en vérité, (il) l'aime très ardemment*<sup>33</sup>.

On assiste alors, au moment crucial de ce récit, à une véritable éclipse du sujet ; la défaillance et l'effroi provoquent la fuite d'Adolf ; l'émoi est tel qu'il s'absente d'une action dont il pourra décliner la responsabilité :

*Pourquoi ? Parce qu'à l'instant même où je voulus contracter le mariage dans la rue Murten à Berne, je fus saisi d'une telle frayeur que devant elle je dégringolai en arrière jusque dans la cuisine (...) et que le cœur me manqua trop pour pouvoir poser des questions*<sup>34</sup>.

Surgiront du néant, agissant à sa place, « une chatte preste comme une bombe et un chien noir se mettant en travers » ; cette arrivée précède un « acheminement de chacun à l'asile d'aliénés de la Waldau : crucifixion, mort et enterrement.<sup>35</sup> » L'attentat qu'il commet se produit dans un état de syncope, de perte de conscience ; c'est un acte mécanique où deux processus en apparence opposés, celui d'une logique machinique et celui d'une absurdité chaotique, sont en réalité complémentaires. L'éclipse totale du sujet, l'immersion d'Adolf dans un tourbillon sans fond, rendent possible leur présence simultanée en cet instant de catastrophe.

Mais cette catastrophe, on l'aura compris, n'est autre qu'Adolf lui-même. Il est l'accident de cette mécanique, le défaut d'un univers qui, sans lui, persévérerait dans son être. La faute dont il ne parvient pas à s'avouer la gravité, nul doute qu'elle travaille, à son insu, sa vie psychique. Le désir de fuir (« Fort, fort ! » — « partons, partons ! ») est chez lui trop obsédant, ses textes poétiques résonnent de trop nombreux « adieux » pour que nous restions sourds à la gravité de pareilles allusions ; comment ne pas y entendre un écho de cet autre adieu lancé par un lointain ancêtre de Wölfli, poète maudit de l'époque romantique, immortalisé par Schubert dans son *Chant du Cygne* ?

### **III. La métamorphose comme salut et rédemption**

#### **La chute**

Toujours sur le point de sombrer, Adolf se trouve à chaque fois sauvé quand il se croit perdu ; on mesure, à la fréquence de ces épisodes, la force d'une pulsion d'autodestruction ; l'obsession d'en finir avec l'Adolf d'ici-

---

33. *Ibid.*, p. 62.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

bas, dont les chutes imaginaires ne constituent que la forme visible d'une chute plus essentielle ; ce vers parodiant le poème goethéen du *Roi des Aulnes* le dit sans ménagement :

*Quel est ce cavalier qui passe si tard par la chénaie ?  
Je le crois bien, ce n'est nul autre que Caïn*<sup>36</sup>.

Et c'est donc, l'espace d'un éclair, le péché du premier des criminels qu'il endosse. Ici la chute se confond avec la chute originelle ; pour cette faute-là, il ne saurait y avoir de rémission ici-bas ; aussi Wölfli met-il en scène des condamnations aussitôt suivies d'exécutions, comme dans *Le Meurtre du compagnon ferblantier Albrecht Kindler, père de famille, pour fait de viol*. S'agit-il ici d'un assassinat ou d'un acte de justice ? Cela reste difficile à trancher. C'est l'énormité de la lame qui nous aide à séparer nettement deux univers : celui des événements terrestres et chaotiques de celui du paradis où Adolf jouit désormais d'une paix éternelle. Il se représente souvent ainsi, entouré d'anges et de la multitude de ses compagnes promues au rang de saintes ; au milieu d'elles trône sa mère ; lui-même, qui a partagé le martyre du Christ, siège auprès du Sauveur. Sa métamorphose s'apparente ainsi à une résurrection. Accédant à l'Éternité, Wölfli retrouve l'innocence, il s'attribue très exactement celle d'un nourrisson au berceau. Et pourtant, en dépit de la croix dont il se coiffe, cette tête sans corps et sans membres nous semblera suspecte jusque dans le royaume des anges.

### L'art, corps de la métamorphose

Car jamais la lutte pour écarter de ce corps la menace de son effondrement n'aura de fin. Au-delà de toute imagerie et de toute invention formelle, l'enjeu de l'art, chez Wölfli, est la victoire sur les puissances de l'Informe ; victoire toujours provisoire, combat toujours à reprendre. Le moindre début de tracé esquisse la métamorphose de ce corps déchu, contribue à conquérir le territoire de son innocence ; c'est pourquoi il se blottit en des cercles, en des ovales, des losanges — de même qu'à l'asile il s'enferme pour trente ans dans une cellule et en chasse, parfois violemment, les importuns. La trame des dessins sera-t-elle jamais assez serrée pour faire barrage aux agressions du dehors ? Elle témoignerait à elle seule de ce conflit : ces cartes, où son corps est mis à plat, disposé tel un mandala, fourmillent de créatures hybrides, oiseaux-poissons, serpents-anguilles qui sont autant d'allusions à une lubricité grouillante, à un « pansexualisme » que diagnostiquait Morgenthaler. Il en va pareillement du

---

36. Onzième strophe du poème *Qui jamais n'a cru en notre Seigneur...* in catalogue cité, p. 59.

langage, dont Wölflî cherche à bannir tout débordement, instinctivement perçu comme un écroulement de sa personne.

Réprimant avec la dernière brutalité les écarts de langage de ses compagnons d'asile, il rêve pour lui-même d'une écriture policée, qui le protégerait des nuisances sonores. Dans son état de pureté, elle rejoindrait la musique, elle obéirait au rythme et au nombre ; ainsi son corps ne connaîtrait plus d'autre mouvement que celui qu'une mère imprime à un berceau : « Puis-je à nouveau être bercé ? »

Loi du Nombre, loi de Dieu, c'est tout un, puisque la mathématique de Wölflî place, au sommet des nombres, un nombre ultime nommé « Zorn », c'est-à-dire divine « colère ». Nommer cette colère, est-ce l'appeler sur lui, engager une démarche de prise de conscience ? C'est tout autant conjurer cette colère, en entraînant Dieu dans l'ordre de la représentation ; voire, par le biais du chiffable, dans celui de la négociation. Se soumettant au jugement divin, Wölflî fait participer celui-ci à l'univers des nombres ; ainsi sa faute peut relever du calculable, se muer en simple dette, dans l'espoir qu'un calcul miséricordieux l'estimera légère, permettant du même coup qu'Adolf prenne sa part de l'harmonie suprême : « All-gèbre, tu es musique !<sup>37</sup> ». Ainsi réglées par le Nombre et déployées sur la seule dimension qui leur convienne, le cosmos, poésie et musique seront, durant les dernières années de la vie de Wölflî, l'objet principal de ses préoccupations. Comme s'il était mû par un pressentiment, il travaillera sans relâche à sa *Marche funèbre*, long cycle de poèmes dont il prendra soin de préciser chaque mesure.

Découvrant la monographie de Morgenthaler, Rilke recevait en même temps la confirmation d'une intuition à ses yeux essentielle et qu'il cherchait à faire partager à Lou : transformer en matériau de création un contenu pathologique, voilà qui importait bien davantage que de vouloir guérir. Ce noyau le plus intime, surtout s'il est notre maladie, voire notre mort, que nous portons en nous depuis l'enfance, n'est-ce pas ce qu'il convient de « retourner », de « transfigurer » en symboles ? Un abîme sépare, certes, l'auteur des *Élégies* à l'expression souveraine, de celui de la *Marche funèbre* restant l'éternel jouet de ses inventions. Mais que valent finalement pareilles distinctions ? Tous deux n'ont-ils pas à lutter contre les gouffres qui s'ouvrent à chaque instant sous leurs pas ? Face au symptôme qui rappelle à chacun son état de grande détresse, ne sont-ils pas égaux ? Le secret de notre existence ne résiderait-il pas alors dans cette culture de nos sources vitales, plutôt que dans leur éradication au profit

---

37. Cf. poème *Allgebrab*, *ibid*, p. 61.

d'une norme dont l'uniformité semble bien pire que la mort elle-même ? C'est donc en toute lucidité que Rilke fait l'éloge de ce « symptôme » que Wölfler eut à affronter sa vie durant, en dépit des efforts déployés par les médecins pour l'apaiser. C'est à ce prix que le pensionnaire de la Waldau préservait, selon lui, son intégrité, sa vitalité, sa capacité de création ; et c'est ce qui rend, aujourd'hui encore, fascinante autant que tragique, cette « œuvre d'art totale ».

*UNIVERSITÉ DE PARIS VIII*



## **ALINE GAGNAIRE (1911-1997)**

### **JEUX DE MOTS, DE LIGNES ET DE FORMES**

Aline DALLIER-POPPER

À ses débuts, Aline Gagnaire a participé aux travaux d'un groupe néo-dadaïste avec des poèmes, des illustrations, des dessins et des peintures. Un peu plus tard, elle se rapprocha davantage des surréalistes. Elle fut également, depuis sa fondation, membre de l'Oupeinpo (sur le modèle de l'Oulipo), une filiale du Collège de Pataphysique vouée au discours et à la réflexion mi-sérieuse et mi-ludique sur les constituants de l'œuvre d'art. Il n'est donc pas surprenant que l'œuvre de l'artiste se situe entre le fantastique et le cocasse et qu'elle se joue tant sur les mots que sur les matériaux, sur les lignes et sur les formes.

Aline Gagnaire eut une enfance et une adolescence difficiles. Née à Paris en 1911 dans une famille modeste, encore appauvrie par la Première Guerre mondiale, dont le père revint grand mutilé, à sept ans elle fut chargée de veiller sur ses jeunes frères et de tenir la maison. À onze ans, elle dut quitter l'école, le seul endroit où elle se sentait libre d'écrire, de lire et de dessiner. Touchée par ce coup du sort et se croyant coupable de quelque mystérieuse faute, la petite Gagnaire fit une tentative de suicide en avalant de l'eau de Javel — l'eau qui enlève les taches et qui rend le linge plus blanc. Si je prends soin de mentionner ce produit, c'est que la partie la plus originale et la plus saisissante de son œuvre se fera à l'aide du blanc pur. Après sa tentative de suicide, ses parents lui offrirent des pinceaux, une boîte de couleurs et un livre de contes de fées grâce auxquels elle se mit à peindre des scènes naïves et merveilleuses inspirées de Peau d'Âne et de Cendrillon.

#### **Les Réverbères et La Main à Plume**

Entraînée dès son enfance à la confection des vêtements, Aline Gagnaire devient entre treize et dix-huit ans ouvrière couturière à domicile puis elle se fit engager comme mannequin vendeuse dans une maison de couture du quartier Montparnasse où elle rencontra, au milieu des années

trente, ses premiers amis peintres et poètes. Ces rencontres devaient transformer sa vie. En 1938, elle intègre le groupe littéraire Les Réverbères, composés de Noël Arnaud, Michel Tapié, Francis Crémieux, J.-C. Diamant-Berger, Gérard de Sède et Jacques Bureau. Les Réverbères s'opposaient à tout mouvement littéraire ou artistique établi et proclamaient en même temps leur attachement aux techniques de l'automatisme, seules sources de la poésie authentique selon André Breton. Leurs positions conviendront parfaitement à Aline Gagnaire qui n'avait reçu aucune formation spécifique en matière d'art mais dont la main habile était au service d'un esprit à la fois vif et rêveur. Au sein du groupe, elle commença par confectionner des costumes destinés à des représentations théâtrales de petites pièces satiriques comme *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, *Le Serin muet* de Georges Ribemont-Dessaignes et *Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara. En 1940, elle publie des poèmes et des dessins dans une revue tirée à trente exemplaires, intitulée *Le Cheval de Quatre* (et non pas de Troie). Parallèlement, elle peint ses premiers tableaux surréalistes comme *La Femme au troisième œil* (1940) en même temps qu'elle inaugure ses peintures calembours dont *L'Arbre à pêcher* (1941), un arbre qui permet de pêcher à la ligne, par dérision envers « l'arbre du péché ». Le jeu de mots est traduit visuellement grâce aux branches d'un arbre transformées en cannes à pêche au bout desquelles pendent différentes variétés de poissons. En 1943, son travail est présenté dans *Le Surréalisme encore et toujours*, un catalogue collectif publié par La Main à Plume, une petite maison d'édition édifiée en 1941 par le poète Noël Arnaud, l'un des fondateurs des Réverbères, à qui étaient venus s'ajouter le poète belge Christian Dotremont et, parmi les peintres, Brauner et Hérold. Ce catalogue du surréalisme comporte des illustrations de Breton, Brauner, Dalí, Ernst, Hérold, Miró, Picasso et Tanguy, pour les plus connus. Après quatre années de guerre et d'occupation allemande, la plupart des membres des Réverbères et de La Main à Plume aspirent à de nouvelles expériences et se dispersent. L'éloignement de ceux qui lui ont permis d'entrer dans le monde de la création artistique, et qui sont devenus sa famille d'élection, est une épreuve pour Aline Gagnaire, à la fois sur le plan artistique et affectif, mais elle va trouver la force de continuer seule son chemin.



Aline Gagnaire, *La Femme au troisième oeil*, 1940, huile sur toile

Dans les premiers temps de son aventure artistique, elle disait s'être laissée traverser par des rêves, des fantasmes ou des affects qu'elle traduisait immédiatement sur le papier ou sur la toile sans rien connaître de la peinture, de la composition ou même du mélange des couleurs mais elle ajoutait qu'elle avait dû par la suite travailler jour et nuit, physiquement et mentalement et que, peut-être, pour finir, elle laisserait une œuvre de « véritable artiste ». Je pense qu'elle faisait par là allusion à son état premier d'autodidacte dont elle était fière en apparence et peut-être un peu honteuse secrètement. C'est un point qu'elle pourrait avoir eu en commun avec Jean Dubuffet, autodidacte en peinture lui aussi, qui semble en avoir souffert du moins avant de mettre en place un mécanisme de défense efficace qui le conduisit à se pencher sur la production graphique et picturale non seulement des malades mentaux mais de tous les non professionnels, notamment les enfants, les graffitistes et tous les amateurs du dimanche, ce qui lui permit de valoriser en lui-même l'autodidacte et de devenir, au-delà du défenseur de l'Art brut, le grand peintre des dernières années, celui des *Mires* et des *Sites*. Lorsque Dubuffet rencontre Aline Gagnaire, en 1944 à la Galerie Drouin lors de la première exposition d'Art brut, elle n'est là que pour tenir la galerie mais il va l'encourager dans son travail artistique personnel en lui disant qu'il n'y a aucune autorité pour décider de ce qui est bien ou mal dans l'art.

De 1945 à 1955 environ, tout en s'essayant à l'abstraction, Aline Gagnaire poursuit ses tableaux-calembours et continue d'écrire des poèmes illustrés avec ses premiers Pictogrammes qu'elle entreprend comme exercice d'écriture automatique et qui deviendront, au cours des années, une discipline journalière nécessaire. En 1953 et 1954, elle participe à des expositions de groupe organisées par la galerie d'André Breton, *L'Étoile scellée*, avec Domínguez, Ernst, Magritte et Man Ray. En 1955, elle expose avec Masson, Miró, Picabia et Tanguy à la galerie Furstenberg dirigée par Simone Collinet, la première femme d'André Breton.

### Les Tableaux-chiffons et les Tableaux-objets (1955-1965)



Aline Gagnaire, *Amazone rêvant à la lune*, 1955, tableau-chiffons

Depuis le début des années cinquante, Aline Gagnaire, qui connaîtra jusqu'à la fin de graves soucis d'argent, doit exercer à plein-temps le métier de tapissière d'intérieur et ne peut se consacrer à l'art que la nuit. Elle en conçoit, dira-t-elle, une grande frustration qu'elle parviendra cependant à surmonter en utilisant comme des armes ses outils (ciseaux, marteaux, tournevis) et ses matériaux de tapissière (velours, cretonne, reps). C'est ainsi que naissent ses premiers Tableaux-chiffons et ses Tableaux-objets. Parmi les premiers, je citerai *Amazone rêvant à la Lune* (1955), un autoportrait fait de mousseline blanche drapée pour le visage, de morceaux de

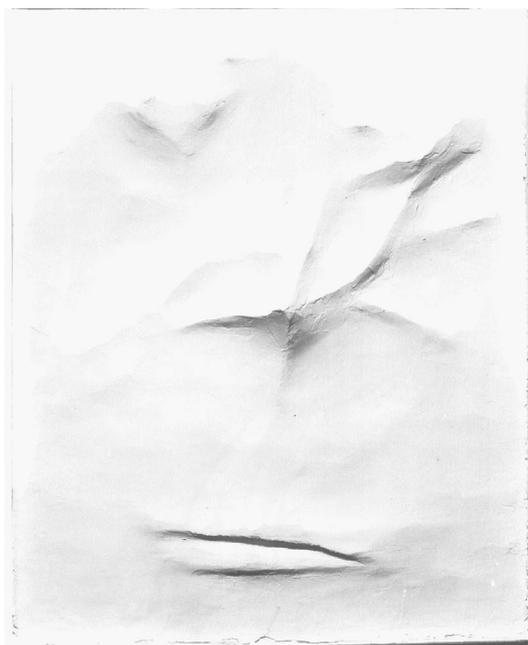
velours noir pour la chevelure et d'un trait de feutre rouge pour la bouche, le tout encollé sur toile et remanié à la peinture. Cette amazone de chiffons me paraît être une métamorphose de l'artiste en son Autre. Parmi les Tableaux-objets, *L'Argent* (1955) est un collage composé de matériaux divers sur une base de bois blanc. Des clous de tapissier y sont plantés et reliés entre eux par un fil de lin qui dessine le contour d'une tête, laquelle est remplie de menues pièces de monnaie, mélangées à des résidus de nourriture solidifiée. À travers cette pièce, Aline Gagnaire s'est plu à ironiser sur tous les surconsommateurs de l'après-guerre. Nous sommes, en effet, déjà plongés en pleine société de consommation que commencent à dénoncer de leur côté les Nouveaux Réalistes français (par exemple César avec ses voitures défoncées et compressées) et les Américains du Pop Art (par exemple Andy Warhol et ses bouteilles de Coca-Cola représentées comme des objets-culte).

### **Les Tableaux-matière (1958-1970)**

Les Tableaux-matière suivent de près les Tableaux-chiffons et les Tableaux-objets mais ils sont beaucoup plus violents car Aline Gagnaire ne se contente plus de critiquer la société ni, par ailleurs, de jouer sur ses outils et sur ses matériaux. Elle paraît alors livrer un véritable combat contre la « belle peinture », « la peinture de bon goût ». Et non seulement ses Tableaux-matière ne sont en rien de belles surfaces lisses et brillantes qui assumeraient une fonction de cache, de brouillage ou de surimpression de la scène traumatique, mais c'est le contraire qu'elle nous donne à voir à travers la série des *Veaux d'or* et des *Pères Ubu*, dont les visages anthropomorphiques, bovins ou porcins, sont portés par des corps obèses recouverts de matière granuleuse et de couleurs criardes qui nous font signe du côté de la castration. À ce propos, on peut imaginer que l'angoisse de castration est apparue dans l'enfance de la petite Gagnaire au retour du père amputé d'une jambe. L'absence de ce membre permet, en effet, de penser que le père privé de sa puissance symbolique, à la fois auprès de la mère et de la fille, soit devenu humiliant, puis inexistant, pour la petite Gagnaire envers qui, dès lors, le « triangle œdipien » ne pouvait plus remplir sa fonction. Au-delà du fait qu'à cette époque Alfred Jarry, et donc le Père Ubu, intéressait nombre d'artistes et de littéraires, et particulièrement Noël Arnaud — cet ancien des Réverbères qui écrivit une biographie de Jarry — il est permis de penser qu'Aline Gagnaire ait associé l'image grotesque d'Ubu à celle de son propre père défaillant. Un peu plus tard, l'artiste tentera, à la lettre, de redresser l'image paternelle que l'on verra désormais

apparaître stylisée par une ligne verticale, particulièrement dans les Bas-reliefs et les Structures-objets.

### **Les empreintes, les bas-reliefs et les structures-objets (1970-1985)**



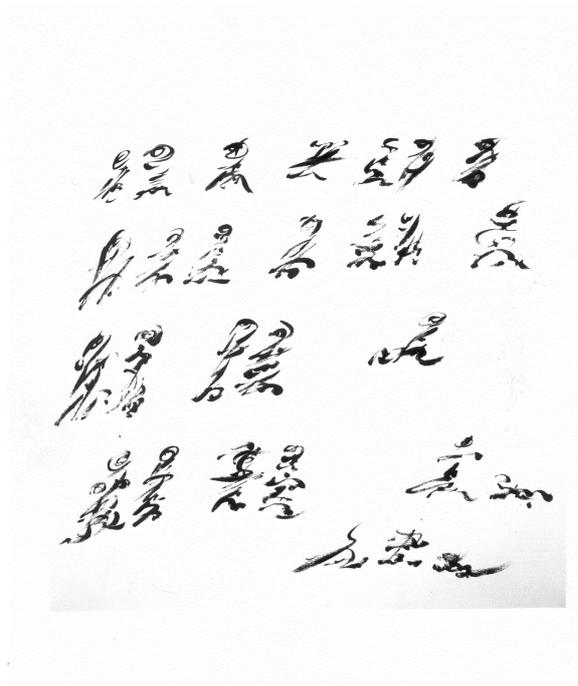
Aline Gagnaire, *Demain, déjà*, 1971, plâtre sur toile

À partir des années soixante-dix, Aline Gagnaire se consacre au modelage du plâtre selon la technique des empreintes par frottage. Elle travaille sur une toile fine et malléable qui, une fois mouillée et enduite de plâtre, est chargée de reproduire les traits d'un masque humain placé derrière la toile dont elle souligne les orbites, le nez, la bouche, comme dans *Demain déjà* (1971). Le résultat est saisissant, à mi-chemin du masque funéraire et de la plaque commémorative.

Les grands bas-reliefs en plâtre représentent également la figure humaine réduite à une structure verticale qui unit l'arête du nez au trait horizontal de la bouche. Ils rappellent le réductionnisme des masques africains et les sculptures des Îles Cyclades. Ces portraitures en relief sont, comme les empreintes, d'un blanc pur. Elles portent des titres significatifs comme

*Je suis celui qui dit je suis, Exister à la verticale, ou encore Vivre debout* ce qui me paraît confirmer la reconstruction de l'image du père, celui qui manquait d'existence et qui ne tenait pas à la verticale. C'est d'être parvenue à cette reconstruction symbolique de l'image paternelle qui permet, me semble-t-il, à Aline Gagnaire de développer sa sérénité et d'affirmer qu'elle n'avait plus peur de la mort avec qui elle vivait désormais en bonne intelligence. Les pulsions de vie et de mort n'en continuent pas moins de travailler l'œuvre ce qui lui confère à la fois sa légèreté et sa densité. Toute cette partie de l'œuvre que l'on pourrait appeler « l'époque blanche » fut particulièrement ignorée de la critique sans doute parce que l'artiste y parle une langue venue en droite ligne de l'inconscient et qu'elle ne s'intègre à aucun courant artistique « opérationnel » dans les années soixante-dix.

### **Les Pictogrammes (1950-1997)**



Aline Gagnaire, *Pictogramme*, 1990, huile sur toile

Autour de 1990, la santé de l'artiste se dégrade et la contraint à renoncer à manier des matériaux lourds et des toiles de grand format. Elle s'essayera encore à des découpages de papiers de couleurs qui sont toujours des formes humaines représentées debout et en marche. En revan-

che, elle ne renonça jamais à ses *Pictogrammes* dont la série continue avait été entreprise au début des années cinquante, probablement après avoir rencontré Henri Michaux. À l'encre de Chine sur papier blanc ou à la peinture noire sur toile blanche, les *Pictogrammes* sont le fruit d'une discipline associative et méditative doublement héritée du surréalisme et du bouddhisme zen. Par leur spontanéité et leur grâce, ils sont en opposition aux Tableaux-chiffons et aux Tableaux-matière mais ils ne sont pas sans lien avec la période blanche des *Empreintes* et des structures minimales en plâtre. Au début des années cinquante, les *Pictogrammes* d'Aline Gagnaire sont proches de la calligraphie japonaise dont quelques peintres abstraits, comme Hans Hartung ou Jean Degottex, s'inspiraient à la même époque. Pour chacun d'eux, l'accent semblait alors porté sur le geste lui-même, un geste ample et rythmé qui suit le mouvement du corps de l'artiste et qui couvre des tableaux de grand format. Mais les *Pictogrammes* d'Aline Gagnaire se sont détachés de la tendance calligraphique gestuelle pour devenir une sorte de répertoire de ses notations plastiques, prises au jour le jour selon ses doutes et ses certitudes sur elle-même et sur la condition humaine. Certains *Pictogrammes* pourraient être des variations à partir de deux lettres, le A pour Aline et le G pour Gagnaire, déformées, permutées et métamorphosées en silhouettes humaines. D'autres partent de simples points ou de traits pour devenir de petites formes animales enroulées sur elles-mêmes ou, au contraire, bondissantes et étirées. Enfin, des centaines de feuillets couverts d'une écriture illisible évoquent les pages d'un grand codex secret.

## L'Oupeinpo

D'esprit curieux et chercheur, Aline Gagnaire se trouva d'emblée à l'aise au sein de l'Oupeinpo dont elle fut membre fondateur en 1966, à la demande du mathématicien François Le Lionnais, avec Thierry Foulc, Jacques Carelman et Jean Dewasne auxquels vinrent s'ajouter Tristan Bastit, Jack Vanarsky, Olivier O. Olivier, Brian Reffin Smith et Guillaume Pô.

Pour qui ne connaîtrait pas l'Oupeinpo, rappelons que OU veut dire OUVroir, soit un lieu où l'on œuvre, que PEIN veut dire (de) PEINTure bien que l'on puisse s'y consacrer également à la sculpture, à la photo et à tout autre forme d'art, et que PO veut dire (peinture) POtentielle. L'œuvre achevée (l'objet d'art) n'est pas ce qui intéresse l'Oupeinpo mais plutôt l'ensemble des méthodes, des manipulations et des opérations qui ont permis la création de l'œuvre déjà réalisée ou qui permettront de la réaliser. Même si les Oupeinpiens affirment ne pas nier la notion d'œuvre elle-

même, il n'en reste pas moins que sur ce point ils sont assez proches des surréalistes. Ils s'en éloignent toutefois lorsqu'il s'agit de remplacer la spontanéité et l'automatisme par des opérations (au sens mathématique du terme), des règles et des contraintes conscientes, par opposition aux associations dites libres de la psychanalyse dont se sont inspirés les surréalistes. Il n'empêche que la longue liste, toujours ouverte, des contraintes systématiques que s'imposent les Oupeinpiens donne le plus souvent naissance à des œuvres en métamorphose, sans que l'œuvre n'ouvre sur autre chose qu'elle-même. En effet, pour l'Oupeinpo, il ne s'agit en aucun cas de valoriser l'aspect poétique et magique de la métamorphose mais simplement de voir ce que l'on peut diversement tirer d'une forme donnée.

Réalisé par Aline Gagnaire au cours d'une séance de travail à l'Oupeinpo, je citerai l'un de ses dessins à la plume, intitulé *Orgie* (1983), où se déroule, sur une longue bande de papier blanc, une procession de corps nus masculins et féminins, dont le modèle pourrait venir d'une fresque de la Renaissance italienne où l'on peut voir une assemblée de damnés gesticulant au fond des enfers. Quoi qu'il en soit, Aline Gagnaire ne s'attarde pas sur ce thème. Par le biais d'un système de pliage et de découpage assez élaboré qu'elle inventa elle-même, l'artiste obtient un dispositif à lecture mobile dont on retrouve le principe dans un jeu d'enfant composé de cartes illustrées qui permettent d'interchanger le corps, la tête et les membres de différents personnages. Si l'on manipule en tous sens le pliage-découpage d'Aline Gagnaire, ce sont des sexes masculins qui s'échangent avec des corps féminins et inversement, ou des jambes qui s'enroulent autour des têtes, ou encore des yeux qui s'arriment au bout des bras de ses figures. À cet exercice érotico-humoristique qui relève, selon les catégories oupeinpiennes, de la « contrainte par procédure », Aline Gagnaire s'est prêtée avec enthousiasme, certes avec l'esprit de jeu qui la caractérise, mais on peut imaginer qu'elle le fit aussi pour tenter de museler son inconscient des plus exigeants, au moins le temps des séances collectives à l'Oupeinpo. Une fois de retour dans la solitude de l'atelier, sa main se reprenait à courir librement sur le papier ou sur la toile. L'ensemble de son œuvre est parfois perçu comme manquant de cohérence. Mais l'artiste elle-même, qui se disait surréaliste non dogmatique, ne voyait dans ses différentes recherches aucune contradiction.

### Bibliographie :

- BREERETTE, Geneviève, « Aline Gagnaire, une artiste pataphysicienne », *Le Monde*, 18.02.1997.
- DALLIER, Aline, *Lettres d'Aline Gagnaire et Entretiens de l'auteur avec A.G. (1975-1995)*, non publiés.
- DALLIER, Aline, « L'Antibroderie », *Sorcières*, n°10, 1977.
- DALLIER, Aline, « Couture-Peinture », Catalogue Exposition Unesco, Paris, 1979.
- DALLIER, Aline, « Le Rôle des femmes dans l'élargissement du champ de l'art », *Opus-International*, n° 88, 1983.
- DALLIER, Aline, « Aline Gagnaire », *Opus-International*, n°104, 1987.
- DALLIER, Aline, « Aline Gagnaire (1911-1997) — « une vie une œuvre », *Recherches en Esthétique*, n° 4, 1998.
- GIROUD, Michel, « Aline Gagnaire », *La Femme surréaliste, Obliques*, n°14-15, 1977.
- HEARTNEY, Eleanor, « Aline Gagnaire », *Art Press*, n°104, oct. 1993.
- HORDEQUIN, Paul, « Aline Gagnaire ou la création permanente », *Obliques*, n° 14-15, 1977.
- OUPEINPO, *Du Potentiel dans l'art*, Seuil, 2005.
- SCHWARZ, Arturo, « Influence politique surréaliste et engagement artistique d'Aline Gagnaire », Conférence, Fondation Cooper, New York, 1993, copie du texte manuscrit non publié.

UNIVERSITÉ PARIS VIII

## DE LA MÉTAMORPHOSE DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES : DES CHIMÈRES ET DES MONSTRES

Marc KOBER

Les *Métamorphoses* d'Ovide sont un texte fondateur qui pose, au début de notre ère, un cadre et une multitude de thèmes propres à stimuler l'imagination. André Pieyre de Mandiargues n'est certainement pas resté indifférent à leur caractère de légendes cosmiques où le moteur est l'amour, et lorsque ces thèmes seront repris dans une perspective esthétique nouvelle, le baroque, puis le maniérisme, la conception d'un monde inconstant, en continuelle métamorphose, influencera son mode de représentation. En effet, son attention se porte souvent sur le moment de l'agonie ou de la mort, ou encore sur certains thèmes propres à toucher l'inconscient du lecteur. Son intérêt pour le surnaturel le conduira naturellement à prêter attention à la description de mutations en mouvement ou figées. La conception d'un monde en métamorphose relève de la vision et d'un travail analogique qui recoupe celui du poète inspiré par les éléments naturels. En tant qu'auteur de nombreux récits, Mandiargues trouva sans doute dans les êtres chimériques, ou dans les monstres, nombreux chez Ovide, matière à une variation moins sur les contenus que sur les contenants. Les apparences deviennent mobiles et la Création entre dans une instabilité généralisée. Les métamorphoses peuvent être de type différent, qu'elles soient « ascendantes » ou « descendantes », « temporaires », voire « apothéoses » selon Jean-Louis Bory<sup>1</sup>.

L'époque à laquelle se réfèrent les *Métamorphoses* d'Ovide était celle où « tout était contigu<sup>2</sup>. »

Avec le concept de métamorphose, tous les aspects restés insolites dans la Création pouvaient s'expliquer. Une activité désirante aurait stimulé un continuel change dans le monde des formes, ouvrant la voie au fantastique par description notamment des *mirabilia*, ou faits étonnants. Le

---

1. Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, préface J.-L. Bory, « Folio-Classique », Gallimard, 1958.

2. Ovide, *Les Métamorphoses*, préface Jean-Pierre Néraudeau, « Folio » Gallimard.

monde visible offre bien des analogies possibles, et l'écrivain, fasciné par la fluidité du vivant, avide de voir, *Ivre ail* pour reprendre le titre d'un recueil de ses poèmes, sera soucieux de montrer, par un texte métamorphosé, constitué en partie de variations et d'emprunts, l'anamorphose de la création en miroir de sa propre création littéraire.

Que montre l'auteur dans son miroir sinon des chimères et des monstres ?

Une chimère est un être fabuleux qui tient à la fois du Lion, de la Chèvre et du Serpent, et dont les gargouilles du Moyen Age seraient l'exemple. Ce sont des créations de l'imagination qui ne peuvent trouver un accomplissement concret, autant dire des fictions qui appartiennent à un monde utopique et onirique. L'esprit chimérique serait doué d'un excès d'imagination tout à l'opposé du sérieux et de la réalisation certaine. Mais qu'en est-il lorsque la chimère se matérialise ?

Une opposition se dessine entre celui qui caresse la chimère et celui qui la repousse comme inutile. Le poète vénère l'imagination et adore la chimère. Mieux, il la place au centre de son œuvre. Baudelaire a formulé de façon saisissante le culte moderne de la chimère et décrit le poète démiurge visité par des rêves qui l'abandonnent dans la lumière d'une aube insuffisante. La chimère est étroitement reliée au monstre. Un monstre est par nature quelque chose d'assez extraordinaire pour être montré, ou exposé, comme dans le « musée tératologique » qui conserve des œuvres du peintre Carlo Guarienti<sup>3</sup>. André Pieyre de Mandiargues dit éprouver un mélange de ravissement et d'angoisse devant le monstre. Le monstre renvoie à une forme anormale et à une conformation contre nature, difforme par un excès qui est dans la nature. Pourtant, il doit être reconnu, voire apprécié et aimé. Il affirme même la nécessité de chérir cet être ambigu parce qu'il serait facteur d'équilibre, et même de bon augure<sup>4</sup>. Son rôle serait magique et symbolique, et sa présence s'affirme, non sans humour, dans les œuvres d'artistes qu'il a salués, comme Max Ernst, Victor Brauner, Jean Dubuffet ou Germaine Richier. La vie d'André Pieyre de Mandiargues est traversée par la rencontre d'adorables monstres, qui sont la réalisation concrète de la chimère et le résultat matériel du processus de métamorphose.

Le texte qui ouvre *Le Cadran lunaire* n'est-il pas un encouragement à la chasse aux chimères domestiques ? L'auteur évoque ainsi le *chelifer cancroïde*,

---

3. Ce peintre figure dans le catalogue *Le Belvédère Mandiargues — André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Adam Biro, 1990.

4. A. P. de Mandiargues, « Pour une école de monstres », *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 122.

minuscule animal qui présente selon lui « une image intermédiaire entre celles du crabe-araignée et d'un scorpion privé de queue<sup>5</sup> ». Ce sont des monstres bien inoffensifs avec qui il partagera la surprise d'une rencontre imprévue, comme un crapaud sur une route du Mexique, ou un plus long compagnonnage, fondé sur une estime réciproque, avec deux caméléons. Bien entendu, le poète aime le monstre parce qu'il est persécuté par les hommes. Baudelaire a tiré de la rencontre avec le pélican, lors de son voyage vers l'île Maurice, l'intuition d'une secrète parenté. Ce volatile est souvent cité comme un symbole alors qu'il s'agit d'une expérience très concrète, celle de l'intolérance pour le marginal et pour tout ce qui est en dehors des normes. Le monstre est rejeté dans le domaine du vice et de la malédiction suprême : la laideur. Pourtant, par un retournement, l'informe acquiert une puissance et n'est pas sans beauté. L'auteur n'a pas manqué de noter combien son bégaiement d'adolescent, d'infirmité s'inversait en arme redoutable : elle lui épargnait d'être interrogé en classe. Le monstre fait peur. Il est crédité de pouvoirs supérieurs, et on le laisse parfois tranquille pour cette raison, plus libre de développer sa vie intérieure. Le monstre est virtuellement la source d'une métamorphose heureuse : ainsi celle d'un enfant bégayant en remarquable écrivain.

Salah Stétié notait l'étrange apparence du visage de Mandiargues, sans doute par contagion avec l'œuvre. Au fond, l'histoire des écrivains les plus marquants peut se lire comme l'affirmation progressive de soi en tant qu'être différent, en dépit d'un environnement souvent hostile, comme ce fut le cas de l'oncle de Bona, Filippo de Pisis. N'oublions pas que l'auteur a entretenu une relation capitale avec le peintre ferrarais. Ce dernier était aussi écrivain et poète, maître ès chimères, comme celle qui clôt l'un de ses ouvrages, « La Petite Bassaride ». Mandiargues partage avec lui l'art de cultiver les rencontres qui laissent un goût ambigu, entre plaisir et répulsion. L'index réprobateur est retourné ; la discipline artistique force alors l'admiration. La présence de si nombreux monstres dans l'œuvre de Pieyre de Mandiargues, et l'humour attendri avec lequel il les présente, tiennent sans doute au sentiment de sa radicale différence.

Avec le monstre se dessine un nouveau type de personnage, ou de créature animée, car son humanité lui est vite retirée, lequel favorise le fragile équilibre du fantastique. Un certain fantastique naît en effet de l'ambiguïté du vivant et de l'artificiel, mais celui de Mandiargues épouse le principe d'incertitude propre à la chimère, assemblage contradictoire, ou

---

5. A. Pieyre de Mandiargues, « Le Corps étranger », *Le Cadran solaire*, Robert Laffont, 1958, p. 11.

vivante impossibilité. C'est là une des origines de la « totale discontinuité des images », de « l'heure de la voyance », et de « l'heure de l'idiotie », termes de la préface au *Musée noir*, paru en 1946 et dédié à Léonor Fini.

La chimère se caractérise par la discontinuité des différentes parties de son corps, comme les segments des rhizomes de roseau sur une toile de Bona, mais la métamorphose de la matière inerte, par exemple en créature vivante, se fonde sur des continuités inédites dans l'imaginaire. Le conte fantastique assemble de façon contradictoire en apparence, et dans un équilibre instable, « lois de causalité », « conformisme », et excès de laideur ou d'horreur, soit le « monstrueux » uni au très ordinaire. Le culte de la contradiction favorise pourtant l'unité — unité contradictoire propre à la métamorphose. Si nous excluons définitivement tout sentiment autre que l'ambiguïté du plaisir et de la répulsion, de quels monstres s'agit-il ?

Ceux de Bomarzo, qui sont des statues géantes soumises au sentiment panique de l'existence ? Le monstre qui hante « Le Passage Pommeraye » ? Est-ce, tout à l'origine, une crainte enfantine, la légende du « glanis, silure géant du lac de Morat, qui me remplissait d'effroi dans mes songes enfantins<sup>6</sup> » ? Un souvenir d'enfance, ou une réalité de la nature inventive ? Plutôt un caprice (et le mot est important) de l'imaginaire, l'acmé du récit, lorsque apparaissent des monstres, comme celui-ci : « [...] ce qui me parut être un porc revêtu de la tendre fourrure des chats », et caractérisé par la tristesse.

Le narrateur y lit « la désolation si singulière qu'il y a toujours dans le regard des monstres ». Mais le seul monstre est bien l'écrivain, « l'homme-caïman », celui qui « crispait sa pauvre petite main palmée sur un stylographe, réclame d'une maison de pompes funèbres<sup>7</sup> ». En tout cas, ce genre d'écrivain-là, celui qui se délecte des incertitudes du réel, exprime la fascination terrifiée de l'enfant, cultivée dans les années de maturité.

*Le Musée noir* est son premier livre, en tout cas le premier dans un genre narratif où il excelle, avec lequel se construit sa notoriété. Ce livre pourrait être perçu comme une collection de monstres, au sens même du « musée » qui montre, musée des hantises personnelles, données enfin à lire sous la forme de morceaux cousus, sous la chimère de la fiction. On y rencontre notamment un « homme mol », dans *L'Homme du Parc Monceau*, au corps malléable et nu, passant à travers les grilles du parc.

---

6. A.P. de Mandiargues, *Le Musée noir*, « Folio », Gallimard, 1974 (première édition : Robert Laffont, 1946), p. 94.

7. *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 117.

La chimère semble l'état arrêté d'un mouvement de métamorphose continue. L'iconographie classique, à moins de relever d'une catégorie définie par Jurgis Baltrusaitis, anamorphoses d'Athanasius Kircher ou allégories maniéristes d'Arcimboldo, présente un état d'évolution différentielle du corps, devenu hétérogène, tandis que l'être saisi par Mandiargues devient, d'emblée et successivement, une forme et une autre encore, telle « la roue humaine, ce caprice de quelque graveur de la Renaissance<sup>8</sup>. » Cet être est plutôt « monstre », « le plus rare et le plus neurasthénique des monstres<sup>9</sup>. »

Le maître mot du conte fantastique est bien celui de métamorphose, ou de transformation : la nouvelle est une machine à transformation, douée de rapidité, et qui court à sa fin, comme la « roue humaine », ce monstre imaginé par l'auteur, en rival de la statuaire, le modèle étant le Laocoon. Un autre rival est le cinéma, fécond en monstres célèbres devenus des mythes artistiques, comme le gorille géant King Kong, ou les pieuvres, comme celles du film *L'Étreinte de la pieuvre*, cité par André Breton dans *Nadja*. Mais le conte rapide, ou succession de « tableaux », imaginé par Mandiargues, a de quoi rivaliser avec le film par son caractère visuel et animé, lié à l'enchaînement de personnages monstrueux, ou de figures du monstre.

Le caractère monstrueux ou chimérique semble contagieux, au point de gagner le décor lui-même, telle la pyramide et les souterrains du parc Monceau, ou encore une « console que l'on croirait taillée à vif par un sculpteur de l'ère baroque dans la chair d'une méduse géante.<sup>10</sup> »

Au fond, l'identité du personnage monstrueux est toujours sujette à caution, et il vaudrait mieux parler d'un enchaînement de monstres, si « l'homme mol » finit par fusionner dans le poil et l'odeur d'un énorme chat Mammon. Encore une fois, le modèle est classique : c'est le Laocoon. Le monstre serait une figure de l'enlacement reptilien associé au visqueux et à la sudation, quand la chimère comporterait des oppositions plus clairement indiquées. C'est le mécanisme métamorphique devenu fou furieux contre la métamorphose arrêtée, et la construction d'un univers baroque, tel le fameux « style mollusque » ou l'admirable *Tombeau d'Aubrey Beardsley*. Là, le monstre rejoint peut-être la chimère, lorsque s'installe l'antithèse, suivant parfois le régime de l'oxymore, au pays du « Mouton noir ». Mais en général, Mandiargues est plutôt sujet à la manie de la nomenclature :

---

8. *Ibid.*, p. 129.

9. *Ibid.*, p. 131.

10. *Ibid.*, p. 137.

L'énumération et la description viennent envahir un récit qui n'avance plus, en proie à une folie ornementale. Le fil de la narration devient glissant et insaisissable, jusqu'à rejoindre le principe d'une littérature monumentale ou funéraire, qui triomphe encore dans certains poèmes, tel le recueil *Les Incongruités monumentales*, illustré par Enrico Baj. Au fond, le caractère « monstrueux » de certains contes de Mandiargues tient à leur nature visuelle et théâtrale. Ce sont de minutieuses mises en scène d'une action des plus réduites. La croissance excessive des éléments du décor conduirait à la difformité, à une conformation sur ou sous-dimensionnée des éléments constitutifs du récit par rapport à une norme idéale d'équilibre. C'est le règne de l'excès et de la démesure. Ces caractéristiques du récit mandiar-guien ont certainement une relation avec sa prédilection pour les artistes baroques et le maniérisme.

Monstres et chimères renaissent dans l'orbe du style sinueux, dit « serpentina », assez proche équivalent de la beauté convulsive chère à André Breton. La naissance d'un tel style survient pourtant à la Renaissance, avec notamment les déformations présentes dans l'œuvre de Rosso Fiorentino, ou encore chez les artistes italiens ayant travaillé à Fontainebleau. On y trouve une « prolifération organique », une « déformation serpentine » et un « foisonnement végétal » qui caractérisent aussi l'art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Les grotesques du château Saint-Ange manifestent une continuité antinaturaliste qui se prolonge jusqu'au surréalisme, avec la recherche de la stupeur comme but esthétique<sup>12</sup>. La mode de l'anamorphose se répand ensuite au XVII<sup>e</sup> siècle, par distorsion de l'image normale, suivant certains phénomènes optiques.

L'historien d'art Gustav-René Hocke établit des parallèles étonnants entre ces différentes époques en notant comment l'ambivalence érotique est au cœur de la métamorphose, le travesti étant l'indice de l'amour homoérotique, remarque qui trouverait à s'illustrer souvent dans l'œuvre de Mandiargues, ne serait-ce qu'avec *Le Tombeau d'Aubrey Beardsley*, l'un des contes du *Musée noir*, qui manifeste par ailleurs ce que Guy-René Hocke nomme une « création épileptique<sup>13</sup> ». En effet, les formes se relâchent, et l'ornement perd toute finalité. Le mobilier notamment aboutit à une absence concertée de forme, ou bien les ornements sans fondement prennent un aspect mou et informe. C'est l'écueil où s'échoue le maniérisme par un goût excessif pour la métamorphose, et par un usage de la méta-

---

11. Gustav-René Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique*, Denoël-Gonthier, 1967, p. 46.

12. *Ibid.*, p. 115.

13. Voir les chapitres « La Prague de Rodolphe II » et « Fureur décorative ».

phore pour la métaphore. Le trajet accéléré qui a conduit à un style invertébré peut ainsi devenir le motif implicite d'un conte, à travers une surenchère descriptive, qui s'efforce de rendre palpable la démence, définie aussi par l'aptitude à changer toute chose en une autre.

Terminons ces quelques remarques par la manière dont l'imaginaire de Mandiargues se constitue en un bestiaire doublé d'un « féminin », jouant de la métamorphose de l'un en l'autre.

Nous venons de rencontrer quelques animaux qui, sur le plan mythologique, servent de références majeures pour établir l'ambivalence des sentiments devant le monstre, et le caractère mutable des formes : le serpent et la pieuvre viennent naturellement à l'appui de la description du pouvoir métamorphique. Là n'est pas l'originalité la plus grande de Mandiargues. En revanche, la figure du chat, plus fourré et plus volumineux qu'à l'ordinaire, comme celui décrit dans le récit *Monsieur Mouton*, semble bien répondre à un imaginaire ambivalent très personnel.

Ce n'est pas le bestiaire bien fourni de l'auteur que nous voudrions établir, mais la bestialité, goûtée et appréciée comme un ferment d'érotisme, en ce qu'elle double l'humanité et témoigne du caractère instable de la création. Par bestialité, nous voulons dire non pas une forme de comportement (parfois évoquée par l'auteur), mais bien l'ambiguïté constitutive de certains êtres qui trahissent leur part animale, que ce soit par une ressemblance générale, par le surnom, comme le « fils de rat » dans *Porte dévergondée*, par l'argot, comme « louve » pour désigner une femme, ou par leur amour des animaux, plus fort qu'à l'ordinaire, comme dans *Le Sang de l'agneau* ou dans *Rodogune*.

Don Esposito, vrai « bouc de Salerne », ville à la faculté de médecine autrefois illustre, est assimilé à un rat. Ce médecin est aussi un croquemort lubrique, qui décline de nombreux indices de bestialité<sup>14</sup>.

Un personnage comme Ferréol Buq, est décrit de la manière suivante :

*Les sourcils sont excessivement touffus, mais il s'épile en haut du nez, et il se rase le front, sans quoi il n'aurait pas figure humaine, tout envahi qu'il serait par un pelage crépu et fort noir, qui succède insensiblement à des cheveux de même nature, et qui plaît aux femmes cependant.*<sup>15</sup>

Le texte indique assez sa valeur identificatoire de double et son rôle de repoussoir : « Ce Ferréol Buq est un porc !<sup>16</sup>. » Le personnage est un véritable bouc émissaire. Il endosse la bestialité et l'excès de sensualité dont le

---

14. « L'Archéologue », *Soleil des loups*, p. 55.

15. A.P. de Mandiargues, *Marbre*, 1953, « L'Imaginaire », Gallimard, 1985, p. 17.

16. *Ibid.*, p. 18.

signe extérieur est une pilosité abondante. Le poil semble bien être un point de fixation important de l'imaginaire de l'auteur, et l'indice d'une possible métamorphose de l'homme en animal. Le monstrueux ne saurait en faire l'économie. C'est d'ailleurs un point où l'homme ne se distingue pas de la femme, sinon que chez cette dernière le poil est plus directement associé au sexe, indice de bestialité féminine, soit le résultat inabouti d'une transformation des apparences. L'expression est d'ailleurs employée par Mandiargues : « un air qui n'est que de majesté tranquille et de bestiale (ou divine) inconscience.<sup>17</sup> »

L'adjectif « bestiale » se décline donc au féminin, indissociable de l'adjectif « divine ». Faut-il y voir le signe de son appartenance calviniste, languedocienne et normande ? C'est là le paradoxe d'une érotomanie puritaine. Mais, si l'on considère l'amour des animaux velus et l'amour des monstres qui se manifestent à travers tant de récits, son équation personnelle devient encore plus difficile à résoudre. Pour écarter l'hypothèse trop simpliste d'une secrète horreur de la chair et de la sexualité, observons l'existence d'un volumineux féminin chez Mandiargues, comme il y eut chez le peintre Jacques Hérold une sculpture de « femmoiselle ». « Féminaire », mot calqué sur le mot « bestiaire », est un terme qui revient souvent pour qualifier l'œuvre de Mandiargues, mais son expression la plus exquise apparaît dans les poèmes en prose, *Les Heptamérides* (« pour accompagner sept dessins de Léonor Fini »)<sup>18</sup>. Ce sont de vraies chimères. Leurs corps sont faits de parties incompatibles. Elles sont anti-naturelles par nature, et semblent appartenir imparfaitement à plusieurs règnes, dans une métamorphose encore inachevée ou brutalement suspendue.

Georges Bataille affirme : « Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées<sup>19</sup>. » Il existe un moment où les formes se désaccordent, comme si chaque partie constitutive dérivait suivant sa propre loi, en reprenant une autonomie déniée par l'assemblage hasardeux et chimérique. Mais tout autant, la dissolution bataillienne qui prend effet dans l'érotisme favorise la naissance de formes monstrueuses. De nouvelles formes naissent de l'accouplement ou de l'enlacement, comme celui de « deux jolies lesbiennes mexicaines » saisi par l'objectif d'Henri Cartier-Bresson en 1934 à Mexico, et intitulé « l'Araignée d'amour » par Mandiargues<sup>20</sup>. De telles figurations du désir semblent nécessaires à la « jouissance finale », écrit encore Bataille, qui se réfère à des

---

17. A.P. de Mandiargues, « L'Archéologue », *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 58.

18. A.P. de Mandiargues, *L'Age de craie*, Poésie-Gallimard, 1967, p. 141.

19. G. Bataille, *L'Érotisme*, Editions de Minuit, 1957, p. 25.

20. *Le Belvédère Mandiargues* — André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX<sup>e</sup> siècle, *op. cit.*, p. 49.

« situations scabreuses » ou à une représentation poursuivie dans le temps de la conjonction, comme un rêve éveillé<sup>21</sup> ». En somme, la chimère, ou l'image quelque peu monstrueuse, proche de ce qui est produit par le rêve suivant des lois mises en évidence par Freud — figuration, déplacement, condensation — semble favoriser une qualité d'exaltation sensuelle recherchée par l'auteur en tant qu'elle remet en jeu la littérature, et parce qu'elle en constitue la mise à l'épreuve.

Le pansexualisme<sup>22</sup>, selon lequel toute la création est prise dans un mouvement d'amour et de sensualité continu, se transpose dans le domaine de l'imagination qui prend pour moteur l'érotisme. Mais ce n'est pas la nature qui est prise comme source d'imaginaire. Bien au contraire, l'artiste partira de l'Idée, et des perceptions intérieures, ce qui explique le caractère labile des formes et l'indétermination des êtres désirables dans ses récits ou ses poèmes. Dans le recueil *Mascarets*, l'amour est présenté comme un principe de purification, tel le mascaret, ce qui rejoint l'association entre apothéose et métamorphose.

L'existence d'un féminin, des « filles des Gobes » à Meriem-Myriam dans *Tout disparaîtra*, de 1930 à 1987, autorise une association exaltée entre beauté féminine et beauté animale. De surcroît, une telle permanence dans l'imaginaire indique assez où sont les monstres, tristes et adorables, et combien le cœur des métamorphoses est l'être féminin. L'héroïne des *Formes charnelles* est associée, suivant un réseau métaphorique exacerbé, successivement à un cygne, à un serpent par sa sinuosité longue, et son visage triangulaire, à un animal par l'or fauve des yeux, et le narrateur termine son approche lexicale par des formules comme « serpent à plumes », ou « serpente perle ». Le héros, dans la succession des métamorphoses, se rapproche de sa propre dissolution, par l'exaltation visuelle de ce qui devient suivant un terme générique « les jolies formes charnelles ». Le narrateur exhorte le héros : « ...qu'il cesse de voir, comme s'il avait touché le fond du miroir.<sup>23</sup> »

Si Mandiargues perçoit, dans le *Troisième Belvédère*, l'érotisme comme « un puissant moteur de la littérature », et s'il lance un « appel à l'Eros », non moins fort est « l'appel au monstre » qui retentit d'un bout à l'autre de son œuvre et qui s'entend jusqu'au Caire, où Georges Henein dans sa critique des *Monstres de Bomarzo*, en 1957, se montre sensible à une « rup-

---

21. G. Bataille, *op. cit.*, p. 118.

22. Guy-René Hocke, *op. cit.* Voir le chapitre « Pansexualisme ».

23. André Pieyre de Mandiargues, « Les Formes charnelles », *Mascarets*, Le Chemin-Gallimard, 1971, p. 69-73.

ture de dimension qui prend le sens d'une invocation défendue<sup>24</sup> ». C'est le règne de l'effroi devant l'aspect surdimensionné (c'est le cas des monstres de Bomarzo) de tel groupe de lutteurs sculptés. Mandiargues reconnaît son absence de désir pour la « femme très haute ». Les « êtres démesurés et froids » ont peu d'effet sur lui contrairement aux êtres menus. Pourtant, l'énormité de la « Géante » de Baudelaire, du géant de Pratolino, ou de celui de Barletta, est si fascinante que l'auteur sèmera nombre de ces créatures a-érotiques dans ses fictions, comme la Vénus de bronze de *L'Archéologue*. Si l'on suit la typologie bataillienne, l'érotisme se subdivise bien en un érotisme des corps, un érotisme des cœurs et un érotisme sacré, ou amour de Dieu. Pour Mandiargues, et sans dieu majuscule, la monstruosité, comme la perfection physique en symétrie inverse, sont le signe d'une nature divine. Les monstres préférés d'André Pieyre de Mandiargues sont ceux qui touchent au « divin », et le principe actif de sa création est bien celui de la métamorphose, en s'attardant plus ou moins aux différents stades qui vont du fragment hétérogène jusqu'à la complète ambivalence des formes et de l'apparence.

UNIVERSITÉ PARIS XIII

---

24. G. Hencin, « À la Merci des monstres », *Le Progrès égyptien*, 10-11-1957.

## ANDROGYNIE ET KABBALE CHEZ BELLMER, BRAUNER, MOLINIER ET SVANBERG

Emmanuel RUBIO

Des quatre artistes que nous aborderons dans cet article, nul ne saurait dénier qu'ils comptent parmi les grands réformateurs de l'anatomie féminine. Brauner, Svanberg, Bellmer, Molinier... Dès 1971, ces quatre-là figuraient ensemble, sous la plume de Xavière Gauthier, pour caractériser les « métamorphoses du corps » – entendons du corps féminin. Où trouverait-on d'ailleurs créations plus stupéfiantes que ces femmes-forêt, ces poupées, ces vouivres, en proie au mouvement perpétuel du désir – entendons du désir masculin ? Depuis *Surréalisme et sexualité*, chacun d'entre eux a pourtant fait l'objet d'études plus approfondies, dont les perspectives neuves permettent peut-être de remettre en question les grandes lignes de l'analyse proposée par cet ouvrage. Comment, pour ne prendre que ce seul point, ne pas reconsidérer l'opposition établie entre poètes et peintres surréalistes – les uns censés chanter l'harmonie d'un amour fusionnel, les autres décrire les joies d'une perversité toujours destructrice ? Ce serait peut-être au contraire l'une des clés du surréalisme que de penser, à travers la métamorphose, le lien entre amour fou et perversion. L'indiqueraient assez nombre de déclarations de Breton. L'indiqueraient également les études dont notre article voudrait offrir, en quelque sorte, un point de convergence. Car tout semble supposer, chez les peintres en question, l'association la plus étroite entre perversion sadienne et recherche de l'androgynie. À bien y regarder, l'on trouverait même dans leur œuvre la confirmation de cette autre affirmation bretonienne : que la quête surréaliste, alliant l'œuvre au noir de la destruction à l'œuvre au blanc, se situe dans un rapport analogique à la quête hermétique, qu'elle poursuit par d'autres moyens. Sans oublier, au-delà du seul Breton, combien les recherches esthétiques poursuivent celle d'un autre poète surréaliste, et non des moindres : Michel Leiris.

Du caractère sadien de l'« attaque » du corps féminin et de ses métamorphoses, l'« Anatomie du désir » réalisée par Victor Brauner en 1935 témoigne assez. Les pulsions les plus vives, qui dans toute l'œuvre de Brauner font exploser le corps propre, animalisent tel ou tel de ses mem-

bres et le portent vers une inquiétante pluralité, semblent ici s'être concentrées subjectivement pour faire de la femme leur seul objet, indéfiniment remodelé. Voués au charme d'une consommation effrénée et toujours changeante, les corps neufs offrent poignées, points d'ancrage, sexes multiples dont la fonctionnalité souligne on ne peut mieux le caractère prédateur de qui les rêve. Le modèle même de la planche anatomique – accentué par les traits de renvois, les légendes... – conduit à la dépersonnalisation la plus extrême, tandis que les ébauches d'utilisateurs, bien propres elles aussi aux normes anatomiques, accentuent la mécanisation à l'œuvre<sup>1</sup>.

Et ce n'est pas sans raison que l'on rapprocherait cette agressivité de l'œuvre de Hans Bellmer. Bassin multiplié, double paire de jambes, seins à foison... la poupée s'ouvre au vent des métamorphoses les plus singulières, et semble même parfois chanter l'amour de la métamorphose même. Par l'arrondissement qui les gagne, ventres, fesses, seins, cuisses deviennent interchangeables, et se confondent avec l'articulation en tant que telle, qui passe ainsi au cœur de l'excitation érotique... Cette grâce du mouvement érotique ne saurait pourtant faire oublier la « méthode » bellmerienne, qui veut qu'avant cette magique recomposition la poupée ait été violemment démembrée. La perte du visage, qui chez Brauner accompagnait la mécanisation du modèle, se prolonge souvent ici en une décapitation sans appel, et cette femme 100 têtes est sujette à des pulsions qui, par-delà la brutalité de l'enfant avec ses jouets, se rapporteraient tout aussi bien à une certaine fascination pour Jack l'éventreur – dont témoigne dans le surréalisme la prose horrifique de Robert Desnos. L'exposition « *Sade surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus* », tenue à Zurich en 2001-2002, comparait avec succès les poses de la poupée – pendaison, démembrement – avec les illustrations du divin marquis, et le vertige s'accroît dès lors qu'à l'effigie se substitue le corps véritable de la femme aimée. Aux rondeurs toutes d'ambiguïté que suscite le versant le plus abstrait, le plus extrême, du travail de la poupée, répond assez bien, dans la *Petite Anatomie de l'image*, le dessin d'un corps acéphale, démembré, auquel une corde serrée vient porter de multiples bourrelets que le peintre assimile à des seins multipliés sur l'ensemble du torse. Mais les photographies présentent dans la même situation le corps ligoté d'Unica Zürn – le cadrage servant matériellement de couperet sadique. Pratique photogra-

---

1. On notera tout de même combien telle figure de l'« Anatomie » de Brauner, munie de pinces buccales redoutables ou de piques manifestement dangereuses au bout des seins, renverse le schéma sadique pour se faire le bourreau du prétendu consommateur.

phique, pratique rituelle ? Le fait que la compagne de Bellmer serve de mannequin entretient évidemment la confusion.

La question se déplace d'ailleurs vers Molinier, tant le lien se fait entre la poupée et les fantastiques créatures de ce dernier, dont la surenchère perpétuelle semble avoir pour seul but d'unir en un seul être les multiples figures de l'orgie physique. D'un artiste à l'autre, le trouble entre femme et poupée fait un pas en avant, dans la mesure où les mises en scène de Molinier mêlent corps effectifs et mannequins. Mais les différences sont également notables. Alors que Bellmer procédait essentiellement par construction effective, Molinier, sans renoncer aux élaborations que lui permet son mannequin, manie plus volontiers le photomontage. La pratique du découpage, que suppose un tel procédé, irait évidemment dans le sens du sadisme. Mais elle offre aussi des images plus lisses : la photographie chez Molinier crée le monstre, tandis qu'elle donne l'impression, chez Bellmer, de témoigner seulement de sa présence. Au fond réaliste de Bellmer – chambre, escalier, sous-bois – s'oppose encore le fond uniformément noir sur lequel se détachent nombre des compositions les plus complexes de Molinier, pourvues parfois d'une auréole tout aussi abstraite. Enfin, les compositions du Bordelais se caractérisent très souvent par une symétrie très rigoureuse, que renforce le réemploi dans une même image d'éléments de collage identiques, entraînant une stéréotypie inévitable. Une telle géométrie concourt évidemment à la distanciation générale.

Un autre point, dans la perspective qui est la nôtre, se révèle pourtant plus essentiel. Alors que les jeux de Bellmer se centraient sur le sexe féminin, la symétrie de Molinier trouve le plus souvent son foyer dans l'invitation à la sodomie. La variation pourrait être mineure, si l'anus central, par un jeu qui n'a pas échappé à Xavière Gauthier, n'était justement celui du peintre lui-même. Car, de ce fait, la « poupée » n'est plus tant objet de fantasmes que double de l'artiste, ce que Pierre Dourthe n'hésite pas à souligner à propos de Bellmer lui-même<sup>2</sup>. Découpant comme découpé, sujet comme objet du désir à l'œuvre, le peintre met au point une scénographie complexe, et comparable à ce montage réaliste qui le présente se faisant l'amour à lui-même.

En résumé, l'on pourrait ainsi dessiner deux lignes de force majeures et complémentaires : l'auto-érotisme d'une part ; l'androgynie de l'autre. Auto-érotisme d'abord. Si les vouivres de ses toiles et photomontages semblent d'abord se livrer au désir du spectateur, elles se suffisent bien

---

2. Voir Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, et notamment le chapitre « La poupée : une figure du double féminisé », p. 33 et suivantes.

souvent à elles-mêmes, présentant, plus qu'une invitation, le spectacle d'une jouissance accomplie. Le talon à pointe replié vers le sexe, quand ce n'est pas un phallus ajouté à la chaussure, deviennent ici et là l'instrument de plaisirs solitaires. Et le dédoublement fréquent de la figure ouvre la possibilité d'une copulation pour le moins intime entre les divers composants de la même chimère. Ainsi par exemple de « La Communion d'amour », où les deux figures féminines, physiquement unies en un seul corps, se livrent encore à d'intenses ébats dans lesquels le talon-phallus ou le phallus second se révèlent de précieuses armes.

L'androgynie, on le voit, s'impose immédiatement : la créature n'est autosuffisante que parce qu'elle allie parfaitement les attributs masculins et féminins. La présence de ce thème n'a d'ailleurs rien pour surprendre, chez un artiste qui aimait à se travestir et cultiva dans l'autoportrait les charmes de l'ambiguïté sexuelle. Peignant la rencontre entre ses deux amantes, Hanel et Marayat, par l'élaboration d'une créature entièrement nouvelle, le peintre ne fait en quelque sorte qu'offrir un reflet sublimé de sa propre androgynie. On en dirait autant du « Bonheur fou », où auto-pénétration et auto-fellation font le menu du double cercle androgyne. Le jeu du double s'y révèle même mieux encore, offrant l'image du saphisme androgynique comme relais des pratiques du seul Molinier. Une fois scindée la chimère offerte par la toile, la figure basse reprend en effet très exactement la photo où le peintre pratique sur lui-même la fellation. Entre les compositions à dominante féminine et les autoportraits photographiques s'imposent donc une continuité forte. Et « Le Bonheur fou » des toiles réalise dans la jouissance ce que les autoportraits tenteront de saisir dans la constatation la plus crue. À la solitude répond l'intégration par l'image de la multiplicité, de l'altérité, et notamment de l'altérité féminine qui fait de l'androgynie non plus un rapport stérile à soi-même, mais bien une solution merveilleuse du Toi et du Moi, rédimant la totalité des oppositions mondaines.

À bien y regarder, ce saphisme androgynique semble d'ailleurs aussi être l'aboutissement d'une démarche picturale bien différente en apparence de celle de Molinier, mais qui s'est elle aussi centrée sur la métamorphose permanente du corps féminin : celle de Max Walter Svanberg. La femme, chez ce peintre surréaliste danois qui trouve également son plein épanouissement artistique dans les années cinquante, est encore sujette à permutations : oreille prenant la forme de bras, genoux, poitrine ou fessier prenant forme de visages, le glissement érotique gagne ici aussi l'ensemble du corps, comme l'atteste la multiplication de l'œil. Mais elle est encore le lieu d'une confusion généralisée des règnes qui fait de la femme le résumé

merveilleux du monde naturel. Femme-fleur, femme au ventre d'oiseau, aux seins d'oiseaux, à la tête de toucan, au bras de poissons et perroquets, femme hantée par le papillon, la femme chez Svanberg est d'abord la chimère – synonyme de rêve comme de sublime agrégation. Elle est celle que Breton chantait dans « L'Union libre », le microcosme définitif. L'homme semble même avoir disparu des toiles de Svanberg – pour se limiter au regard ou au pinceau. Les couples n'en sont pas absents. Mais ils présentent presque toujours deux figures féminines, pour une rencontre que le profil presque égyptien rend plus solennelle. Ainsi du tableau : *Le Cœur de la beauté rit*. Deux silhouettes nettement féminines se font face. Les lèvres se touchent à peine, mais plus bas, le baiser se voit dédoublé. L'œil qui anime chacune des poitrines fait des deux seins deux animaux fantastiques, auxquels la dentition prête quelque sauvagerie primitive assez éloignée du hiératisme supérieur. Mieux, l'animal de gauche s'apprête à dévorer la forme aiguë du sein de droite, mimant ainsi un accouplement charnel symboliquement très sexué. L'étrange forme claire, allongée, qui part du cou de la femme de droite accroît encore la part de masculinité qui lui revient, et renforce le caractère androgyne qui s'en dégage, pour dessiner ce saphisme androgyne que nous évoquions à propos de Molinier<sup>3</sup>.

Le thème du double domine d'ailleurs la toile. Le strict profil, quasi hiéroglyphique, qui réduit la toile *de facto* à deux dimensions, offre en effet deux silhouettes absolument semblables, que le baiser place dans une position de parfaite symétrie. Le traitement identique des yeux comme de la diaprure qui couvre les joues renforce encore cet effet. Ce jeu de miroir trouve enfin une expression métaphorique dans le papillon qu'arbore la coiffure de la femme de droite – dont les ailes se déploient dans une complète symétrie. On le retrouve en effet sans difficulté dans les lèvres qui se baisent. Mais il tend aussi à rejaillir sur les deux surfaces diaprées des joues, en forme d'ailes. Par déplacement, les deux visages finissent ainsi par apparaître comme les ailes d'un être unique, réconcilié, aussi fragile que séduisant – et ce d'autant plus qu'un papillon fait de deux visages féminins apparaît explicitement dans une des lithographies conçues pour *Le Surréalisme, même*.

Cette configuration androgyne n'est d'ailleurs pas rare chez Svanberg. On la retrouve plus explicite encore dans *Grossesse étrange dans la chambre pourpre*, ou encore *Femmes fleurissantes*. Du ventre de la femme-fleur sort

---

3. Consulter à ce propos José Pierre, *Max Walter Svanberg et le règne féminin*, Le Musée de poche, 1975, notamment les chapitres consacrés à « La perspective androgyne » ainsi qu'au « Miroir du saphisme ».

une sorte de longue lame qui vient découper dans l'abdomen de la femmeoiseau une sorte de sexe second, rappelant les vers sadiques de Baudelaire destinés « À celle qui est trop gaie ». La composition moins figée de l'ensemble relègue en apparence le jeu sur les reflets propres au « Cœur de la beauté rit ». La seconde lame qui émerge de la chevelure de la femme-fleur et se dirige vers sa croupe inscrit pourtant une sorte de parallèle entre auto-érotisme et amour partagé. La figure solaire enfin qui apparaît au centre de l'image, entre les visages des deux chimères, offre quant à elle un accord géométrique parfait entre quatre visages triangulaires aux expressions complémentaires, et se substitue aisément à la figure antérieure du papillon.

Le sens à prêter à cette androgynie répétée mérite d'ailleurs d'être interrogé. Car s'il peut correspondre à l'expression d'une psyché personnelle, il n'en reste pas moins lié, chez Svanberg, à un rêve plus que millénaire. Il suffit, pour s'en assurer, de se reporter à la *Chevauchée de rêve* qu'effectuent sur leur monture merveilleuse – qui tient du cheval et de l'oiseau – deux jouvencelles dos à dos. Par le choix renouvelé d'une symétrie comme d'un profil parfait – encore renforcés par la complémentarité partielle des vêtements – les deux corps identiques semblent pourtant en dessiner un troisième, montant cette fois-ci à l'amazone. Nouvelle illustration du saphisme androgyne ? Ce qui est certain, c'est que les têtes des cavalières, parfaitement circulaires, présentent des auréoles similaires, l'une noire, l'autre blonde, qui en font comme deux astres en pleine éclipse. Et que cette symbolique astrale, cette rencontre métaphorique du soleil et de la lune rappellent très explicitement le combat des mêmes dans une des figures de l'*Aurora consurgens*, texte du XIV<sup>e</sup> siècle, où montés sur un lion et sur un lion à tête d'aigle, les deux astres s'affrontent en duel. Or cet affrontement des deux grands principes, dans le contexte alchimique de l'*Aurora consurgens*, ne représente rien de moins que la « conjonction », préliminaire à une réunion définitive des principes masculin et féminin dans la figure androgyne du *rebis* – symbole de l'achèvement alchimique et du retour à un état non corrompu de la nature. Le glissement, de la rencontre astrale à l'union sexuelle se laisse d'ailleurs aisément décrypter dans le tableau de Svanberg. L'hippogriffe en effet offre un œil nettement solaire – comme la selle d'ailleurs –, mais une queue en forme de croissant de lune. Partagée par une fente noire et rouge, celle-ci semble mimer la vulve féminine. Mais elle se tend aussi sans équivoque vers l'entrejambe de la seconde femme, unissant ainsi le masculin au féminin – et réapparaît à l'avant de l'hippogriffe, de manière là aussi plus phallique. Le clocher ébauché à l'arrière des cavalières vient encore renforcer la confusion des genres. Par

sa verticalité, chapeauté d'un triangle, il offre une forme immédiatement phallique. Mais le toit, auréolé de petits traits blancs, fait également figure de triangle pubien, et ce d'autant plus qu'un second triangle, fendu celui-là, est encore dessiné à l'intérieur. Ici, l'anatomie se brouille définitivement, les sexes se confondent, pour une rédemption alchimique des corps.

Cette lecture ésotérique est-elle immédiatement applicable à Pierre Molinier ? Celui-ci, qui couvrait certains de ses tableaux de signes kabbalistiques, aimait à raconter d'étranges initiations tibétaines et se nourrissait de lectures ésotériques au sens le plus large. Il affirmait encore « [poursuivre] la réalisation d'un Grand Œuvre<sup>4</sup> ». Il est donc peu probable que l'arrière-plan ésotérique de la quête de l'androgynie lui ait complètement échappé. Et l'on remarquera comment ses déclarations relatives à certaines de ses pratiques auto-érotiques mêlent volontiers un certain mysticisme à la sexualité la plus crue :

*Plaisir d'être enculé, et enculeur, plaisir extraordinaire qui nous fait atteindre la seule vérité de notre raison d'exister, résoudre le problème de l'androgynie initial ; phénomène qui nous fait perdre la notion de l'espace et du temps, nous « précipite », nous plonge dans un « temps de la mort » qui se perd dans l'inexplicable de l'infini, un temps sans limite, sans fin ni commencement<sup>5</sup>.*

L'expression d'« androgynie initial » semble bien reprendre ici l'idée chère à la Kabbale de l'Adam Kadmon, homme paradisiaque créé par Dieu à son image avant la première déchéance de la différence sexuelle – et qui nourrit la symbolique du *rebis* alchimique.

Si l'on revient à Brauner, on retrouve d'ailleurs la même symbolique que celle reprise par Svanberg, et le même héritage occulte, qui traverse notamment la *Naissance de la matière* de 1940. L'unique personnage à tête-de-loup s'y trouve dédoublé, un pan de corps masculin de couleur rouge, l'autre de couleur bleue, pourvu de poitrine et vêtu d'une robe. Sa main mâle tient la fleur du soleil tandis que l'autre arbore celle de la lune. La figure ésotérique de l'androgynie se retrouve ainsi parfaitement, et donne à relire dans cette perspective les autres présences androgynes dans l'œuvre du peintre. Ainsi des *Conglomerats* qui réunissent autour d'une tête unique – mais dédoublée par l'inscription, à la manière de Picasso, du profil dans la face – un ou plusieurs corps masculins autour du corps féminin central. À

---

4. Pierre Petit, *Molinier, une vie d'enfer*, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1992, p. 29 sq., 40 sq., 95. Pour une lecture plus distanciée de ces initiations ainsi qu'un aperçu de la bibliothèque de Molinier, voir Pierre Molinier, « Je suis né homme-putain », Kamel Mennour, 2005, p. 18 et 33.

5. *Ibid.*, p. 43.

l'inquiétante multiplicité du corps, aux efflorescences animales qu'il ne cesse de susciter, Brauner semble bien, en toute connaissance de cause, avoir ouvert l'horizon d'une réconciliation androgyne. On sait comment, un beau jour, Conglomeros se réveilla dans la jungle de *La Charmeuse de serpents*, chère au douanier Rousseau. Par-delà la facétie du collage, ne pourrait-on pourtant lire dans ce jardin retrouvé, dans ce serpent pacifié, le paradis reconquis de l'androgyne alchimique ? Une telle interprétation est d'autant plus tentante que Brauner est l'auteur, en 1943, d'une « Psyllé miraculeuse » où la charmeuse, dont les traits ont cédé la place à de mystérieuses constellations cabalistiques, dompte un serpent qui fait le tour de l'image, se mord la queue, et prend la figure classique de l'Ouroboros. La « naissance de la matière » était elle-même ceinte d'un serpent. Il est donc peu probable que Brauner, en reprenant la toile de Rousseau, n'ait pas réinvesti symboliquement l'idyllique charmeuse. En témoignerait assez, en bas de la toile, les jeux d'équivalence proposés – par valeurs numériques interposées – entre la Charmeuse et Conglomeros, ou Rousseau et Brauner lui-même, commémorant la rencontre *post mortem*, dans l'atelier du « 2 bis rue Perrel », des deux peintres frères.

LA RENCONTRE DU LA CHARMEUSE HENRI ROUSSEAU 1910 = 2  
 2BIS RUE PERREL CONGLOMEROS VICTOR BRAUNER 1946 = 2  
 12345678910111213 1234567891011 12345678910111213

L'analogie s'impose comme magiquement – par une sorte de dérivation naïve – à la Rousseau, voudrait-on dire – du principe de gématricie, qui inscrit le conglomeros sous le signe de la Kabbale, le rapproche de la chevauchée de Svanberg, et plus encore des préoccupations de Bellmer<sup>6</sup>.

Il convient en effet de revenir ici au photographe. Si de tous nos surréalistes il est en effet le plus proche de Sade, il n'en participe pas moins d'une poétique de l'androgyne, que révèle par exemple sa *Petite Anatomie de l'image*. Du principe de reflet réciproque, de correspondance permanente dans le corps féminin, l'auteur ne tarde pas en effet à passer à un dédoublement total du corps, qui fait des anatomies masculine et féminine une sorte de reflet essentiel. Pierre Dourthe a bien montré comment la poupée devait être reconsidérée non plus comme simple objet du désir bellmerien, mais bien comme expression de ce désir, ou double de la personnalité du peintre. Les dessins de Bellmer développent d'ailleurs systématiquement l'analogie théorisée entre corps masculin et féminin<sup>7</sup>. La *Petite Anatomie de*

---

6. Pour le passage, chez Brauner, de la multiplication corporelle à l'exploration du double, on consultera Margaret Montague, « The Myth of the double », in *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Houston, 2001, p. 43-55.

7. Voir Pierre Dourthe, *op. cit.*, p. 230 et suivantes.

*l'image* présente ainsi une femme penchée dont les seins démesurés sont les bourses d'un phallus qui part des épaules et se poursuit jusqu'aux hanches. Mais on pourrait tout aussi bien convoquer « Déshabillage ». Retroussant sa propre peau, une jeune fille découvre le phallus qui fait sa forme intérieure, assimilant les fesses aux bourses et la cambrure des hanches à celle du membre masculin. L'effet de confusion est d'ailleurs renforcé. Car la peau, à se retourner, dessine comme une immense vulve, que soulignent les poils dessinés sur les côtés. La fille devient ainsi le lieu d'une pénétration géante, mais aussi d'une sorte de trouble d'identification entre les complémentaires masculin et féminin. Parfaitement androgyne donc, comme cette femme qu'un autre dessin montre couchée, vue de face entre les jambes écartées. Sa vulve, verticale, s'étire vers le haut, s'allonge, prend forme masculine, jusqu'au mont de vénus dont l'échancre caractéristique devient fente du gland pénien. La superposition symbolique des appareils sexuels que nous évoquions à propos de Svanberg trouve ici une autre illustration, que son réalisme rend particulièrement saisissante.

L'union touche d'ailleurs aussi bien le couple amoureux que l'appareil génital, et la figure du peintre, comme celle de Molinier, réapparaît au cœur de l'androgyne retrouvé. Ainsi de cet autoportrait, où Bellmer se dégage comme d'un vêtement du corps de son double féminin et amoureux, Nora Mitrani. L'acte sexuel qui les unit fait de leur corps unique l'androgyne en pleine jouissance que chantait Molinier, et l'on retrouvera même, dans une des planches d'« À Sade », la figure du saphisme androgyne cher au Bordelais comme à Svanberg. La technique de la superposition ici – puisque la planche résulte de deux dessins distincts –, en même temps qu'elle brouille un peu plus les corps, s'ajoute à la symétrie relative de l'image pour renforcer l'idée de double.

À dire vrai, la connexion entre cet androgyne bellmerien et l'Adam Kadmon est moins directe que pour Svanberg ou Brauner. Plusieurs pistes retrouvent pourtant la culture de la Kabbale. Le thème de l'androgyne, dans la *Petite Anatomie de l'image*, est fortement lié à Joë Bousquet, poète ami du peintre. Or celui-ci se proposait de « fouiller, à travers la différence des sexes et la vibration éternelle du désir le Paradis Perdu scellé dans nos limites<sup>8</sup> » – intégrant ainsi nettement la figure de l'androgyne reconstitué dans la tradition kabbalistique – et n'hésitait pas à citer Péladan, qui, sur le thème de l'androgyne, fait le lien avec les Rose-Croix et la relecture moderne du Zohar par Stanislas de Guaita<sup>9</sup>. Comme pour Brauner, il est

---

8. Joë Bousquet, *Lumière, infranchissable pourriture*, Fata Morgana, 1987, p. 80.

9. *Ibid.*, p. 106 et Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, Payot, 1994, p. 103-106.

d'ailleurs un autre lien qui se fait avec la kabbale. Car Bellmer rapproche son travail de « permutation » sur le corps d'un effort semblable sur les mots :

*le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables<sup>10</sup>.*

Or cette pratique de l'anagramme liée à la recherche d'un savoir caché au cœur de la phrase correspond à une des pratiques les plus courantes des kabbalistes, celle de la *temourah*, qui permet d'extraire du texte sacré de la Bible les sens ésotériques qu'il contient. Pierre Dourthe note que Bellmer « s'intéresse de près à une nébuleuse d'auteurs que l'on qualifiera, par commodité, d'alchimistes : Nicolas Flamel, Bernard le Trévisan, Jean Trithème (auteur d'une *Polygraphia* et, surtout, d'une *Stenographia*), Paracelse, Guillaume Postel, ou encore Valentin Weigel [...]. Ce goût de Bellmer pour les traits d'alchimie, d'écriture hermétique et pour les polygraphies, ajoute Pierre Dourthe, ne se retrouve pourtant pas dans *L'Anatomie de l'image*<sup>11</sup>. » Explicitement, non. Mais on pourra s'interroger sur le fait que dans *Les Jeux de la poupée* Bellmer rapporte l'éloge de la jointure au cardan et à son inventeur, Jérôme Cardan<sup>12</sup>, partisan comme Paracelse d'une médecine fondée sur l'analogie universelle, et à même de prolonger le travail de Bellmer sur la permutation vers l'ensemble de l'univers. On pourra aussi s'interroger sur la rencontre nécessaire entre la réflexion de l'artiste sur les permutations littérales et les permutations incessantes propres à la cryptographie de l'abbé Trithème, dont on sait que les travaux sont à l'exacte jonction d'une recherche stratégique de codes nouveaux et des enseignements de la kabbale. La quête des sens nouveaux par le démembrement des phrases et des corps s'inscrirait ainsi sur un fond de pratiques kabbalistiques, et tout particulièrement la *temourah* – que Bellmer renouvellerait d'une manière absolument fascinante, par l'invention systématique d'une *temourah* corporelle, avec à l'horizon de ces manipulations littérales et physiques, la révélation de l'androgynie primordial, l'Adam Kadmon cher au *Zohar*.

Une telle lecture serait d'autant moins déplacée qu'elle correspond, nous l'avons vu, à une orientation postérieure du surréalisme, mais aussi à

---

10. *Petite Anatomie de l'image*, *op. cit.*, p. 45. On consultera également, à ce sujet, l'étude d'Alain Chevrier, « Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn », dans Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, Séguier, 1994.

11. Pierre Dourthe, *op. cit.*, p. 128.

12. *Ibid.*, p. 62.

des mouvements qui l'ont traversé avant même l'élaboration de la poupée. L'exploration incessante du sens par la pratique de dérivés plus ou moins stricts de l'anagramme est en effet au cœur du *Glossaire* de Michel Leiris, qu'accueille *La Révolution surréaliste* dès 1925. Il s'agit pour le poète, « en disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de l'étymologie, ni de la signification admise, [de découvrir] leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées<sup>13</sup> ». On rappellera seulement que Michel Leiris est alors dans le groupe surréaliste un des principaux passeurs des thèses ésotéristes, présentant, dans la même *Révolution surréaliste*, *La Monade hiéroglyphique* de John Dee, qui alliait invention d'une écriture par composition et permutation à la révélation des secrets divins. « Lecteur ébloui d'Hermès Trismégiste et de Raymond Lulle » – autre génie de la combinatoire –, le poète renouvait l'« alchimie du verbe » rimbaldienne, par un nominalisme « aux relents de Kabbale », comme il le dira lui-même des années plus tard à propos du *Glossaire*<sup>14</sup>.

Son roman surréaliste, *Aurora*, devait d'ailleurs le confirmer, en convoquant tout un arrière-plan occulte, sensible dans l'excès de symboles comme dans les jeux implicites d'arithmosophie. L'intérêt d'*Aurora*, dans notre perspective, tient pourtant à ce qu'il réalise justement, quelques années avant *La Poupée*, la transition de la Kabbale phonétique au corps féminin. L'objet principal de la permutation n'est autre en effet que le prénom de l'inspiratrice de l'ouvrage, Aurora. Les diverses séquences qui en résultent – « Or aux rats », « Horra »... – décident non seulement des diverses péripéties, mais se doublent aussi d'une refondation permanente du corps féminin. « Corps sans cesse démembré et réarticulé sans fin, nom unique dont la perte est consommée indéfiniment », ainsi Pascal Quignard décrit-il le roman initiatique de Leiris. Et celui-ci s'est explicitement soucié, dans cet ouvrage, de la question du corps en rapport avec l'ésotérisme. En témoigneraient assez les pages apocryphes de Paracelse que le poète fait apparaître, et qui mettent en scène la quête de la pierre philosophale :

*je pense [c'est Paracelse qui est censé parler] qu'il faut considérer que notre corps est non seulement un ciel de dimensions réduites mais encore un réel alambic et que, d'autre part, cette Pierre, étant sensible, est d'une certaine manière humaine. C'est donc le corps de l'homme qu'il faut avant tout regarder, et c'est à son étude qu'en premier lieu je me suis*

13 *La Révolution surréaliste*, réimpression Jean-Michel Place, 1980, n° 3, p. 7.

14. Michel Leiris, *Langage tangage, ou ce que les mots me disent*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, p. 104.

*voué.*

*Je suis arrivé à conclure ceci, affirme plus loin le savant, à savoir que seule la découverte de la Pierre pourrait le délivrer, en substituant pour lui, à la fatalité qui l'humilie, la liberté.*

Et le corps devient le creuset d'une nouvelle alchimie. « J'ai résumé tout ceci dans la figure suivante, affirme-t-il encore : un alambic dont la vapeur est une chevelure et au centre duquel brûle la *Salamandre Blanche*<sup>15</sup> ». *Aurora*, écrit en 1927-1928, ne paraîtra qu'en 1939. Par cette nouvelle alchimie du corps que le livre promet, par l'exercice effréné de la kabbale qu'il conduit, comme par le rêve renouvelé d'une union amoureuse enfin totale, il pourrait bien pourtant avoir livré le programme de tout un pan de la peinture surréaliste.

UNIVERSITÉ PARIS X  
NANTERRE

---

15. Michel Leiris, *Aurora*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 120 et 122.

## CHIMÈRES, ECTOPLASMES ET FLUX CHEZ ARTÜR HARFAUX

Danièle MÉAUX

C'est en 1906, à Cambrai, que naît Artür Harfaux<sup>1</sup>. Dès 1924, il abandonne ses études pour se rendre à Paris où il essaie d'entrer aux Beaux-Arts. Mais rapidement il doit gagner sa vie ; il entre comme aide-opérateur chez l'éditeur d'art Braun. En 1926, il rencontre Roger Vailland, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, qui dans leur lycée rémois avaient quelques années plus tôt constitué le groupe des « simplistes » ; Maurice Henry (cambrésien d'origine et ami d'Artür Harfaux), André Rolland de Renéville, le peintre Josef Sima participent avec eux à l'aventure du Grand Jeu. Mus par un esprit de révolte radicale, en profonde rupture avec la raison occidentale et l'absurdité du monde qui les entoure, les jeunes gens visent une nouvelle forme de connaissance plus intuitive et absolue, la perception d'une unité de l'homme et de l'univers. Ils sont inspirés par leurs lectures de Baudelaire, Rimbaud, Nerval... comme par leur contact avec les philosophies orientales ; également héritiers d'Alfred Jarry, ils manifestent un humour corrosif, à même de saper les habitudes de la pensée et les constructions mentales sclérosées.

Les membres du groupe se réunissent régulièrement chez Josef Sima et créent une revue, intitulée *Le Grand Jeu*, qui paraît de 1927 à 1932<sup>2</sup>. Les jeunes gens côtoient les surréalistes ; mais, entre les uns et les autres, des divergences demeurent. Plus radicale et destructrice est indubitablement la quête des hommes du Grand Jeu. Des dissensions à caractère politique amènent à l'éclatement du groupe en 1932. Artür Harfaux se rapproche alors des surréalistes, tout en conservant une certaine distance ; il note : « J'ai participé à des jeux surréalistes. J'ai signé des manifestes mais sans aller au café pour faire allégeance. Cette attitude m'a sauvé. Si aujourd'hui

---

1. Par esprit de provocation, Harfaux choisit de germaniser son prénom à la fin de la guerre ; ensuite il conserve cette graphie pour signer ses travaux.

2. *Le Grand Jeu*, collection complète, Jean-Michel Place, 1977.

je survis, sans amertume et sans regrets, c'est parce que, par la pensée, je suis près de Daumal...<sup>3</sup> »

Toutefois Harfaux est un être réservé, rétif à tout embrigadement. Ainsi Maurice Henry peut-il écrire, à propos de l'engagement de son ami dans l'aventure du Grand Jeu, qu'« il [Artür Harfaux] est encore étonné d'avoir été entraîné dans ce mouvement auquel il affirme qu'il n'a jamais adhéré totalement<sup>4</sup> ». Épris de liberté, Harfaux paraît toujours conserver un certain retrait. Il ne s'est jamais non plus donné la peine de divulguer ses travaux. Sa production reste peu connue. De toute sa vie, il n'a contribué qu'à trois revues : *Le Grand Jeu*, *Le Surréalisme au service de la révolution* et *Phases* ; il a également participé à trois expositions organisées autour du Grand Jeu (notamment à celle qui a eu lieu en juin 1929 à la librairie Bonaparte). En 1985, une exposition personnelle lui est consacrée à la Galerie Zannettacci à Genève<sup>5</sup>. En 2002 (après son décès en 1995), le musée des beaux-arts de Tourcoing présente certains de ses travaux avec ceux de Maurice Henry<sup>6</sup>. Enfin, un nombre conséquent de tirages d'Harfaux figurent dans l'exposition organisée au musée des beaux-arts de Reims en 2003-2004<sup>7</sup>.

## Les avatars du corps humain

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la photographie surréaliste, Edouard Jaguer choisit de redonner une place à l'œuvre d'Artür Harfaux<sup>8</sup>. Il estime que le photographe, trop méconnu, a pris une part active à l'exploration des possibilités du médium, au côté d'hommes tels que Christian Schad, Man Ray ou Ubac... Harfaux a réalisé de nombreux portraits de ses amis

---

3. Artür Harfaux, « Harfaux ou l'horreur de recommencer : entretien avec Raphaël Sorin » dans *Sima*, Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris du 3 avril au 21 juin 1992.

4. Maurice Henry dans *Phases*, décembre 1973.

5. *Artür Harfaux*, catalogue de l'exposition organisée à la galerie Zannettacci à Genève, du 27 mars au premier mai 1985.

6. *L'Entrée du Royaume Souterrain est ici. Artür Harfaux & Maurice Henry. Autour du Grand Jeu*, Catalogue de l'exposition organisée au musée des Beaux-Arts de Tourcoing, du 26 avril au 2 septembre 2002.

7. *Grand Jeu et surréalisme*, catalogue de l'exposition organisée du 18 décembre 2003 au 29 mars 2004 au Musée des Beaux-Arts de Reims, Ludion/Musée des Beaux-Arts de la ville de Reims, 2003.

8. Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion, 1982, p. 41.

du Grand Jeu, dont certains sont de facture relativement classique<sup>9</sup> ; mais parallèlement à cette contribution à la mémoire du groupe, il a effectué surimpressions, photomontages et expérimentations diverses, comme bien des photographes qui ont côtoyé le surréalisme.

Pour nombre d'entre eux, le processus de fabrication de l'image se présente comme une alchimie à même de métamorphoser les apparences. La modification du sujet peut découler de choix simples effectués lors de la prise de vue : dans *Graffiti*<sup>10</sup>, Brassai montre les dessins gravés sur les murs transfigurés en œuvres d'art par la lumière rasante ; grâce à l'utilisation du gros plan, le même Brassai change déchets et détritiques ordinaires en véritables « sculptures<sup>11</sup> » ; chez Man Ray, un angle de prise de vue surprenant peut encore se faire agent de métamorphose<sup>12</sup>. Mais des expérimentations très diverses sont également tentées afin de transmuter le réel : la solarisation amène une inversion des valeurs et une mise en valeur des contours ; la superposition ou la surimpression créent des images plurielles, brouillées et énigmatiques<sup>13</sup>. Les « brûlages », pratiqués par Ubac, modifient les tons et diluent les formes. Les ressources variées de l'optique et de la chimie sont mises au service d'une transfiguration des apparences. Le potentiel onirique des images ainsi obtenues est d'autant plus fort qu'elles ne découlent pas de la seule élaboration mentale, mais de processus physiques et concrets qui n'excluent pas l'accident. Elles semblent sourdre du réel pour interpeller l'imaginaire du sujet regardant.

Harfaux s'est, lui aussi, adonné à un certain nombre d'explorations ludiques et expérimentales. Un autoportrait<sup>14</sup> superpose son visage et une empreinte obtenue selon un procédé proche du « rayogramme<sup>15</sup> ». Une photographie réalisée par surimpression — intitulée « Moi et moi » —

---

9. Danièle Méaux, « Artür Harfaux : une ouverture sur l'infini » dans les Actes du colloque *Grand Jeu et Surréalisme* organisé à Reims par Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rubio en 2004 (à paraître).

10. Brassai, *Graffiti*, Flammarion, 1993.

11. Brassai, « Sculptures involontaires » (1933) dans Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *Explosante-Fixe. Photographie & Surréalisme*, Centre Pompidou/Hazan, 1985, p. 38-39.

12. Man Ray, « Head, New York » (1920) dans *Man Ray. La Photographie à l'envers*, Centre Pompidou/Seuil, 1998, p. 206.

13. Maurice Tabard, « Sans titre » (1930) dans *Explosante-Fixe...*, *op. cit.*, p. 43 ou 29.

14. « Autoportrait » (1926) dans *Artür Harfaux*, *op. cit.*, non paginé.

15. Man Ray prétend avoir découvert par hasard ce procédé lors d'une séance de tirage (en 1921) : ayant laissé des objets posés sur un papier sensible qui se trouve exposé par erreur à la lumière, il s'aperçoit que leur forme s'est imprimée sur le support. Toutefois, le procédé avait déjà été utilisé par d'autres photographes (dès 1834 par William Henry Fox Talbot, par Christian Schad en 1918, etc.).

combine deux vues d'Harfaux, l'une où il est assis en tailleur et l'autre, plus diaphane, où il est debout bras écartés<sup>16</sup>. Cette image fait écho, de façon ironique, à l'intérêt des membres du Grand Jeu pour tout ce qui est expérience de dédoublement à valeur initiatique. Une photographie superpose encore les visages des quatre « phrères simplistes<sup>17</sup> » en une seule et même physionomie diffuse et vaporeuse, gommant les traits spécifiques de chacun.

Mais Harfaux a surtout utilisé de façon récurrente les ressources du photomontage. Il réalise ainsi un étrange portrait articulant les visages de René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte et Roger Vailland en un seul être tricéphale<sup>18</sup>. Les jointures étant masquées par de la gouache, les trois têtes semblent émaner d'un cou unique et massif. Daumal est au centre, encadré par les profils aigus de Roger Gilbert-Lecomte et de Roger Vailland. C'est bien un monstre à plusieurs têtes que fabrique le photographe, digne de ceux que l'on trouve sur certains chapiteaux du Moyen-Âge. Si l'image comporte peut-être une allusion ironique à la Sainte Trinité, elle évoque certainement la volonté d'osmose qui anime les jeunes gens, leur rejet de tout enfermement individuel. La chimère renvoie aussi sans doute au fait que les trois hommes ont dirigé ensemble la revue.

Dans de nombreux photomontages réalisés par Harfaux apparaissent des fragments de corps, des têtes, des bustes ou des jambes tronqués. Ces bouts d'organismes humains semblent doués d'une vie autonome ; ils donnent l'impression de se déplacer, en apesanteur, dans un monde fantasmagorique. En bricoleur, Harfaux découpe des éléments dans une collection de cartes postales et les assemble ; les ciseaux et la colle autorisent la genèse d'êtres monstrueux. Déviants, ces organismes le sont par leur incomplétude. Les morceaux de corps, étonnamment crédibles et charnus, semblent sur ces clichés s'agiter — comme peut le faire la queue d'un lézard séparée du corps. Là, on voit un vieillard ressemblant à Victor Hugo se pencher, intéressé, sur le corps fragmenté et nu d'une jeune femme<sup>19</sup> ; ailleurs un tronc acéphale, empalé sur un portemanteau, semble lever les bras au ciel en une étrange supplication<sup>20</sup>. Sur d'autres images, quatre jambes entremêlées battent dans l'écume pâle d'un nuage fuligi-

---

16. « Moi et moi » (1928) dans *Artiir Harfaux, op. cit.*

17. « Les Simplistes superposés » dans *Grand Jeu et surréalisme, op. cit.*, p. 20.

18. « Sans titre », *Ibid.*, p. 31.

19. « Scène de la vie courante » (1929) dans *L'Entrée du Royaume Souterrain est ici..., op. cit.*, p. 10.

20. « Sans titre » (1927) dans *Sima, op. cit.*, p. 281.

neux<sup>21</sup>, deux jambes dodues chaussées d'escarpins se trémoussent timidement dans l'entrebâillement d'un rideau<sup>22</sup>, un corps décapité se tient à l'envers, de sorte que les bras (affublés de chaussures à talon) occupent la place des jambes et que les seins se muent en fesses insolites<sup>23</sup>, un buste sectionné réalise une curieuse posture de yoga<sup>24</sup>...



Artür Harfaux, photomontage, 1927  
© Le Nyctalope



Artür Harfaux, photomontage, 1929  
© Le Nyctalope

Ces compositions humoristiques sont obscènes dans la mesure où les fragments d'organismes semblent pouvoir se mouvoir comme s'ils constituaient un tout. Pour Gilbert Lascault, la « forme monstrueuse » est dérangeante car elle consiste « à pervertir ce que l'on pourrait appeler le puzzle de Dieu<sup>25</sup> », elle contrevient aux règles de la nature. Les chimères, qu'Harfaux crée par découpes et fragmentations, tiennent de l'informe ; elles renvoient à un régime de vie primaire et instinctif ; elles correspondent à un état du corps, privé du gouvernail de la raison, régi par les pulsions et les réflexes ; ces morceaux de chair ont quelque chose d'animal, ils sont assujettis à la finitude de la matière. Ces organismes qui ne sont pas parvenus à une configuration heureuse et normale semblent tenir de l'accident, relever de quelque ratage ou erreur de la nature ; le spectacle de la difformité renvoie le sujet percevant à la part bestiale qui est en lui.

21. « Sans titre » (1927) *Ibid.*, p. 280.

22. « Sans titre » (1929) dans *Grand Jeu et Surréalisme*, *op. cit.*, p. 46.

23. « Sans titre », *Ibid.*, p. 40.

24. « Sans titre » (1928) dans *Sima*, *op. cit.*, p. 281.

25. Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, 1973, p. 179.

Les ectoplasmes qui peuplent les photomontages d'Harfaux appartiennent à un univers cauchemardesque, à un monde pulsionnel que refoule habituellement l'état de veille. Les membres du Grand Jeu, comme les surréalistes, cherchaient à atteindre l'envers de la vie, par le biais de l'image, à explorer l'inconscient collectif. Cependant, chez Harfaux, cette incursion dans le monde des fantasmes n'est pas exempte d'ironie : ces êtres parcellaires ont parfois un air plaisantin et léger ; jamais le spectateur ne perd de vue qu'il est devant un assemblage fait de bric et de broc, disparate et ludique. Loufoques sont les situations données ; elles manifestent, par leur incongruité, le rejet de la raison (cet « épouvantail des collègues<sup>26</sup> ») maintes fois réaffirmé par les jeunes gens du Grand Jeu.

Des corps tronqués, des organismes fragmentaires figurent aussi dans les dessins d'Harfaux<sup>27</sup>. Les toiles de Josef Sima montrent des bustes de femme, privés de têtes et de bras, qui flottent au sein de paysages agrestes ; des corps féminins ne subsistent que les parties qui renvoient à la fécondité<sup>28</sup>. On retrouve aussi des organismes parcellaires et d'étranges chimères dans les dessins de Maurice Henry<sup>29</sup> ou de Mayo<sup>30</sup>. Mais la fragmentation des corps paraît peut-être plus dérangementante lorsqu'elle met à contribution la photographie. Certes le photomontage — qui combine des unités discrètes — se rapproche à certains égards du langage et présuppose peu ou prou l'intervention d'un monteur qui assemble les parties. Toutefois, le fait que les éléments réunis soient des empreintes n'est pas sans impact sur le spectateur ; la difformité frappe d'autant plus qu'elle porte en elle un certain coefficient de réalité.

Les photomontages d'Harfaux, peuplés d'ectoplasmes et d'entités fragmentaires, ne sont pas isolés. Ils rappellent certains tableaux vivants créés par Antonin Artaud et Éli Lotar, dans lesquels des personnages se trouvent décapités tandis que d'autres sont cul-de-jatte<sup>31</sup>. Ils peuvent faire penser aux images de la série « Huit jours à Trébeaume » réalisée par Georges Hugnet<sup>32</sup>, où figurent torsos tronqués et jambes sectionnées. Ils

---

26. Maurice Henry, *Le Grand Jeu* n° 1, juin 1928, p. 9.

27. Voir les deux dessins de Harfaux réalisés en 1928, reproduits dans *Sima* (*op. cit.*, p. 269) ou les dessins reproduits dans *Demain il sera trop tard* (Amiens, éd. du Nyctalope, 1985).

28. Voir à cet égard *Sima*, *op. cit.*

29. *Le Grand Jeu* n° 1, juin 1928, p. 4 ou p. 64 ; *Le Grand Jeu* n° 3, octobre 1930, p. 59.

30. *Sima*, *op. cit.*, p. 268.

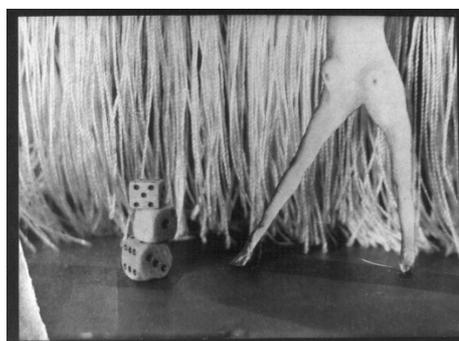
31. Voir le cahier de photographies présenté dans Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, NRF, 1961.

32. Georges Hugnet, « Huit jours à Trébeaume » (1933-1936) dans *Georges Hugnet. Collages*, Léo Scheer, 2003, p. 75, 76 et 80.

font encore écho à certains collages humoristiques de Léo Malet<sup>33</sup>, mais ces dernières réalisations ressortissent sans doute davantage au canular ; on y voit des fragments de corps féminins découpés, parfois assemblés en des scénographies quelque peu grivoises. Les créatures incomplètes proposées par Léo Malet s'intègrent à une anecdote et relèvent de la plaisanterie. Les chimères qui apparaissent dans les photomontages de Georges Hugnet restent des êtres de papier. Les unes et les autres n'ont pas la qualité d'existence à la fois charnelle et pathétique des ectoplasmes créés par Harfaux.



Artür Harfaux, photomontage, 1928,  
© Le Nyctalope



Artür Harfaux, photomontage, 1930,  
© Le Nyctalope

Plus proches de ces derniers, trois clichés de Hans Bellmer (1934) montrent des mains qui dépassent, telles des marionnettes, du bord d'une table<sup>34</sup> ; les avant-bras sont prolongés par leur reflet sur la surface vernie ; les mains se touchent, s'étreignent, comme prises dans une chorégraphie dont elles seraient les danseurs incomplets, mais néanmoins autonomes. On pense aussi aux poupées que Bellmer créa et photographia<sup>35</sup>. Fabriquées avec des pièces retrouvées par l'artiste dans le coffre à jouets de son enfance, les poupées possèdent des articulations à boules qui autorisent des combinaisons multiples et invraisemblables : parfois quatre jambes sont rattachées à un ventre proéminent ; d'autres fois la poupée unijambiste est pourvue d'un œil à la place du nombril ; le mannequin possède

33 Léo Malet, « Le Rêve de Léo Malet », 1935, dans *Explosante-Fixe...*, *op. cit.*, p. 107.

34. *Hans Bellmer photographie*, Éd. Filipacchi/Centre Georges Pompidou, 1983, p. 114-115.

35. *Ibid.*

ailleurs profusion de rondeurs féminines. Comme les chimères créées par Harfaux, la poupée est monstrueuse car elle correspond à un état anormal, dérégulé de la chair. Pour Bellmer, c'est dans le détail que le désir prend son point d'appui<sup>36</sup> ; dans ses compositions érotiques, les différentes parties du corps sont presque douées d'une vie propre.

La métamorphose des corps en chimères fantasmagoriques, à l'animalité plus ou moins marquée est récurrente chez les photographes proches du surréalisme. Lorsque Jacques-André Boiffard saisit des orteils en gros plan<sup>37</sup>, l'agrandissement joint à un éclairage violent et partiel modifie l'aspect des membres humains pour les rendre monstrueux. C'est à une véritable métamorphose que se livre Man Ray<sup>38</sup> pour une illustration du *Minotaure* en 1933 : la répartition des ombres et des lumières transforme un torse masculin, décapité par le bord supérieur du cliché, en faciès de taureau. Chez Man Ray, des plages d'obscurité dense viennent quasiment amputer les corps humains ; les ombres brutales ont un pouvoir de fragmentation analogue à celui des ciseaux<sup>39</sup>. Enfin les « Distorsions<sup>40</sup> » réalisées par André Kertész ne sont pas sans rapprocher le corps humain de l'informe.

Aux chimères créées par Harfaux font écho un certain nombre d'œuvres contemporaines ; ces travaux ont en commun de cultiver une approche expérimentale du médium, d'accueillir les hasards et les surprises qui naissent d'explorations concrètes et inventives. Les manipulations les plus diverses se révèlent agents de métamorphoses. Chez ces photographes, le processus même de fabrication des images — quel qu'il soit — semble presque doué d'un pouvoir alchimique à même de transfigurer les apparences. Et c'est au corps humain que ce potentiel de transformation a été le plus souvent appliqué pour aboutir à des images fantasmagoriques et monstrueuses.

---

36. Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image*, Le Terrain vague, 1957. Dans cet ouvrage, certains dessins de Bellmer montrant des fragments de corps ne sont pas sans rappeler les travaux d'Harfaux.

37. Jacques-André Boiffard, « Sans titre » (1929), *ibid.*, p. 166-167.

38. Man Ray, « Minotaure » (1933) dans *Man Ray. La Photographie à l'envers*, Centre Pompidou/Seuil, 1998, p. 226-227.

39. Man Ray, « Les mains d'Antonin Artaud » (1922), « Érotique voilée, Meret Oppenheim » (1933), « Nature morte avec femme endormie (Jacqueline Breton) » (1935) dans *Man Ray*, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, 1997, p. 150, 171 et 183.

40. André Kertész, *Distorsions*, Éd. du Chêne, 1976.

## États de passage

Chez Harfaux, les photomontages ne se donnent pas comme des produits finis ; le spectateur ne peut ignorer qu'ils sont le résultat d'une activité de découpage et de collage. La métamorphose des corps découle d'un faire tangible, qui passe par l'utilisation de rebuts, éventuellement l'exploitation de rencontres accidentelles. Les photomontages renvoient au processus ludique et combinatoire qui leur a permis d'exister concrètement. De fait, toute métamorphose présuppose des états intermédiaires, un devenir. Donner à imaginer une transformation, c'est évoquer un monde qui n'est pas arrêté, mais pris dans un perpétuel écoulement, où chaque objet se modifie incessamment.

Sans doute Artür Harfaux est-il allé plus loin dans l'évocation de l'instabilité de toute chose, du flux perpétuel qui transforme le monde, avec la série des *Aléatoires* (ou *Momentanés*) qu'il réalise en 1931-1932<sup>41</sup>. La démarche est tout autre. Cette série est constituée de photographies faites sans appareil — comme les « rayogrammes » de Man Ray ou les « célestogrammes » d'August Strindberg<sup>42</sup>, obtenues grâce à une action directe de la lumière sur le papier sensible. Les images ainsi réalisées sont quasiment abstraites ; sans permettre une identification précise, elles évoquent des froissements d'étoffes fines, des mouvements de voilages agités par une brise légère ; les plis de cette matière diaphane et ondoyante renvoient au souffle ténu à même de soulever le voile. Parfois, les ondulations de la gaze semblent se resserrer en plages gris foncé, d'autres fois l'étirement du tissu léger le rend presque translucide. Harfaux semble garder un relatif mystère autour des modalités de fabrication de ces images. Toutefois Jean-Paul Neveu note que le photographe lui a confié un jour : « Ce n'était pas tellement compliqué, regarde ces voilages et tu comprendras...<sup>43</sup> »

Aériennes et liquides, ces photographies possèdent un certain lyrisme ; elles évoquent le monde des flux et de la mobilité. L'étoffe diaphane porte la trace de l'haleine mouvante qui l'agite, tandis que le papier sensible reçoit la trace du voile plissé. Ces images se présentent donc, à double titre, comme les empreintes du vent, du souffle mobile. L'entreprise d'Harfaux apparaît bien comme une tentative de figuration de l'énergie, de l'invisible. À partir de 1930, le photographe est employé par la Société de contrôle et d'expertise de tableaux : dans ce cadre, il fait des images scientifiques,

---

41. *Grand Jeu et surréalisme, op. cit.*, p. 17.

42. Clément Chéroux, *L'Expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994.

43. Jean-Paul Neveu, « Artür Harfaux, une vie ordinaire, si peu ordinaire... », dans *L'Entrée du royaume souterrain est ici... , op. cit.*, non paginé.

pratique la macrophotographie sous rayons ultraviolets, la radiographie, la spectrographie... Cette expérience suscite peut-être chez lui une attirance pour l’empreinte des phénomènes que l’on ne voit pas à l’œil nu.

Les *Aléatoires* d’Harfaux peuvent faire penser aux dernières photographies réalisées par Jules-Étienne Marey. Le physiologiste s’est pendant toute sa vie attelé à la décomposition du mouvement ; les « chronophotographies » fournissent une analyse du déplacement des êtres animés en étapes successives, réunies sur un même cliché ; elles permettent d’effectuer mesures et observations exactes. À la fin de sa vie, le scientifique se tourne vers l’examen de mouvements évanescents et plus difficiles à appréhender ; il photographie des filets de fumée afin d’étudier le mouvement de l’air lorsqu’il rencontre une surface courbe ou une boule ; il enregistre, grâce à la présence de petites pastilles brillantes, les mouvements de clapotis d’un liquide<sup>44</sup>. Ces images de Marey répondent à des finalités scientifiques, toutefois leurs formes liquides, leurs lignes ondoyantes les rapprochent des vues d’Harfaux ; comme ces dernières, elles donnent à voir des flux et des courants, qui d’ordinaire sont invisibles. Paradoxalement, l’empreinte photochimique, habituellement appréhendée comme modalité de fixation des apparences extérieures, semble pouvoir révéler des mouvements subtils et peu aisément décelables. Certains allèrent quelquefois jusqu’à vouloir la faire témoigner d’effluves émotionnels émanant de sujets malades<sup>45</sup> ou de phénomènes de communication occulte avec des personnes disparues<sup>46</sup>. La photographie scientifique partage sans doute avec la photographie spirite le dessein d’explorer des énergies invisibles (ce ne sont toutefois pas les mêmes).

Les images de la série *Aléatoires* montrent les plissements d’une lumière-matière et manifestent l’attrait pour le diaphane, le fluide, l’indécis que révèle la peinture de Josef Sima. Dégagées de l’usage de l’objectif comme de la représentation des objets du monde, ces photographies donnent à voir l’énergie et le souffle qui circulent entre les choses. Elles ne sont pas sans suggérer les nouvelles formes d’accès à la connaissance qu’ont voulu explorer les membres du Grand Jeu. En écho à certains mythes, elles s’offrent également comme la figuration tangible de ce qu’est un état de passage et de transformation. Leur mise en relation avec les pho-

---

44. *Étienne-Jules Marey*, Centre national de la photographie, « Photo Poche » n° 13, 1984, photographies 57, 58 et 56.

45. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le docteur Baraduc, spécialiste des maladies nerveuses, présente des clichés où apparaît l’aura du cauchemar d’un patient.

46. La photographie spirite, très en vogue au lendemain de la Première Guerre mondiale, prétend capter les réapparitions des disparus.

tomontages un peu plus anciens amène à voir Harfaux comme un photographe de la modification et du devenir ; détaché et ironique, il ne paraît certes rien tant proscrire que l'idée d'un monde qui se fige.

*IUFM AMIENS/  
CIEREC (Université de Saint-Étienne)*

Je tiens à remercier Jean-Paul Neveu de m'avoir permis de reproduire ici quatre photographies d'Artür Harfaux.



## LE CHAPEAU MELON ET SES MÉTAMORPHOSES DANS *LES CHAPEAUX VOL-AU-VENT* (1927-1928) DE HANS RICHTER

Nadia GHANEM

En 1927, le secrétaire du Festival de musique moderne indépendante de Baden-Baden, M. Josef, demande à Hans Richter de réaliser un film. Richter décide de travailler avec le compositeur Paul Hindemith qui lui suggère de « faire un film drôle<sup>1</sup> ». Sans plus attendre, ils se rendent à Berlin pour tourner dans la propriété de la sœur de l'artiste. Sur place, ils prennent le parti de filmer les objets qu'ils ont à leur disposition : tuyau d'arrosage, cravates, tasses, etc. Un objet retient tout particulièrement leur attention : le chapeau melon. Ils attachent quatre de ces chapeaux à un fil noir disposé à l'extrémité d'un morceau de bois afin de les mettre en mouvement. Ils constatent alors que les chapeaux forment des figures d'oiseaux, faisant écho aux pigeons qui tournoient dans le ciel.

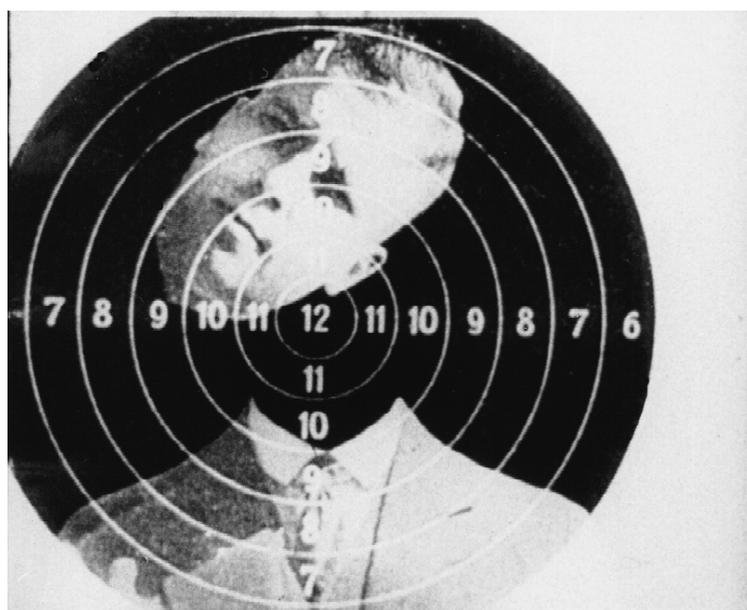


*Chapeaux melons*, © Re: Voir/Cecile Starr

---

1. Philippe Sers, *Sur Dada : essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretien avec Hans Richter*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 158.

Une histoire naît peu à peu de ce jeu improvisé : une pendule ouvre la danse. Les aiguilles indiquent dix heures et avancent à une allure effrénée. Les objets accueillent ce dérèglement temporel avec joie et y voient l'occasion d'échapper à leur quotidien. Quatre chapeaux s'envolent tandis que le plateau du petit déjeuner s'écrase au sol, occasionnant un bris de vaisselle. Une cravate se dénoue en dépit des résistances de son « maître » et exécute différentes figures dans l'espace. Comme prise de démence, une fenêtre s'ouvre et se ferme de manière ininterrompue. Un revolver<sup>2</sup> se multiplie. Un tuyau d'arrosage se déroule, arrose allègrement un chapeau puis s'enroule. Les chapeaux, quant à eux, défient leurs poursuivants dans un jeu de cache-cache qui laisse ces derniers en plein désarroi. Désarroi qui conduit êtres vivants et végétaux à adopter un comportement désordonné.



*L'Homme cible*, © Re : Voir/Cécile Starr

Une main armée d'un revolver vise un homme-cible dont la tête se détache et ne cesse de tourner afin d'échapper à la menace. Le démembrement partiel de l'homme-cible fait écho à la folie qui s'est emparée des objets et à la dislocation d'un homme en papier. Quatre individus — dont

---

2. Werner Graeff, élève et ami de Richter, voulait mettre en scène une révolte de revolvers, mais l'idée n'a pas séduit l'artiste.

Hans Richter — apparaissent travestis, arborant perruques et fausses barbes. Les mêmes séquences sont reprises en images négatives. Une oie surgit de son panier pour s’y réfugier tout aussi vite. Des hommes<sup>3</sup> en file indienne disparaissent l’un après l’autre derrière un poteau. Une branche pousse et bourgeonne sous les yeux du spectateur émerveillé. Une image/plan de deux hommes qui se battent à coups de poings alterne avec une image comportant deux plans en miroir sur une bouche rieuse. Puis deux plans en miroir sur deux hommes qui rient.

Hans Richter réserve un dénouement « heureux » à son histoire : tout finit par rentrer dans l’ordre. Les hommes attendent patiemment que les objets renoncent de leur plein gré à leur liberté nouvellement acquise et reprennent sagement leur place. Le film se clôt sur un gros plan de la pendule : les aiguilles terminent leur course et indiquent midi.

Le monde a basculé le temps d’une matinée pour faire place à un monde à l’envers au sein duquel l’« ordre sujet-objet<sup>4</sup> » s’est inversé. L’ordre auquel se réfère Richter se caractérise par un rapport hiérarchique entre l’homme et l’objet : l’homme fabrique l’objet dont il se sert comme outil. Les « objets-esclaves » sont conçus pour servir « l’homme-maître<sup>5</sup> ». Dans *Les Chapeaux vol-au-vent*, les objets se sont soustraits à l’autorité en refusant de remplir leur fonction. Ils ont contraint les hommes à céder à leurs désirs.

Le renversement de la réalité est rendu possible par un double mouvement de mécanisation puis de libération des objets et plus particulièrement des chapeaux. Ceci correspond aux deux phases de travail — le tournage et le montage — qui ont donné naissance à l’unité finale, le film. Lors d’un entretien avec Philippe Sers, Hans Richter révèle que l’enregistrement d’images était au départ une expérimentation qui a finalement donné lieu à la réalisation d’un film :

*On faisait cela et cela nous amusait beaucoup, et, en nous amusant, nous commençons à étudier la vie de ces objets, de ces chapeaux et des cravates. Alors, la liberté que nous avons normalement prise pour nous-mêmes en Dada, nous l’avons donnée d’une manière générale aussi aux objets. Comme cela se développait une sorte d’histoire<sup>6</sup>.*

---

3. Les acteurs du film sont principalement Hans Richter, Darius et Madeleine Milhaud, Heusser, Walter Gronostay et Werner Graeff.

4. Hans Richter (1964), *Dada, Art et Anti-Art*, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, p. 187.

5. *Ibid.*, p. 187.

6. Philippe Sers, *Sur Dada, op. cit.*, p. 28.

Richter veut étendre aux objets la liberté que Dada a acquise. Pour mieux anéantir le pouvoir de la raison, les artistes dada utilisent volontiers comme moteur de leurs œuvres la « loi du hasard<sup>7</sup> » selon le principe énoncé par Hans Arp. Un hasard souvent assorti d'une méthode. *Les Chapeaux vol-au-vent* s'inscrivent dans cette droite ligne si on en croit le caractère improvisé du tournage auquel s'ajoute le montage, fruit d'une mûre réflexion. Hasard et méthode sont intimement liés dans une œuvre qui s'apparente au jeu, notion sur laquelle Richter insiste longuement. Le jeu est dans un premier temps « régressif » — le hasard est source de désordre. Puis le jeu favorise l'émergence d'un nouvel ordre avec le montage. Donald Woods Winnicott reconnaît au jeu la propriété de créer une « aire intermédiaire d'expérience<sup>8</sup> » qui « se situe entre le subjectif et ce qui est objectivement perçu<sup>9</sup> ». La formation d'un espace intermédiaire permet à l'enfant de poser une passerelle entre sa vie intérieure et la réalité extérieure. Richter préfère parler d'« équilibre entre ciel et enfer », « entre l'inconscient et le conscient<sup>10</sup> ». L'artiste est en quête d'un équilibre susceptible d'ériger un pont entre le rêve et la réalité qu'il pense dépourvue d'humanité. Son film se présente dès lors comme un lieu de passage d'une réalité à une autre. Le thème du « passage<sup>11</sup> », dominant dans l'œuvre cinématographique de Hans Richter, sous-tend également le processus de création d'« objets poétiques<sup>12</sup> » dans le mouvement surréaliste. Ainsi, André Breton préconise-t-il le « passage<sup>13</sup> » du rêve à la réalité au moyen d'objets réalisés d'après des formes apparues lors d'expériences de conscience modifiée (rêves) et en appelle à une « révolution totale de l'objet<sup>14</sup> ». À l'instar des objets mis en scène par Richter, les objets poétiques surréalistes ont transcendé leur état premier. Ils se définissent par leur pouvoir évocateur et non plus par leurs fonctions. Peut-être pouvons-nous alors attribuer le qualificatif d'« objets poétiques » aux objets qui

---

7. Jean Arp, « Art concret », *Jours effeuillés : poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, Gallimard, 1966, p. 307.

8. Donald Woods Winnicott (1971), *Jeu et réalité*, Gallimard, 2002, « Folio/Essais », p. 30.

9. *Ibid.*, p. 31.

10. Hans Richter, *Dada, Art et Anti-Art, op. cit.*, p. 55.

11. Philippe Sers, « L'Ordre de l'Image. Sur Eggeling, Richter et le cinéma dadaïste », *La Part de l'Œil*, n° 9, Bruxelles, Presses de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1993, p. 178.

12. André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 280.

13. *Ibid.*, p. 277.

14. *Ibid.*, p. 280.

figurent dans *Les Chapeaux vol-au-vent*, notamment au chapeau melon<sup>15</sup> qui y tient le rôle principal ? Il est source d'inspiration pour l'artiste qui, après l'avoir comparé à un oiseau, l'a finalement métamorphosé en ce même animal au moment du montage. Mais avant d'étudier cette métamorphose, penchons-nous dans un premier temps sur la signification du chapeau melon, objet qui est loin d'être anodin pour Hans Richter.

### **Le chapeau melon mécanisé, image de l'aliénation du bourgeois**

Lorsque Richter se remémore les événements de la journée de tournage, il rappelle les raisons pour lesquelles ses amis et lui portaient des chapeaux melon : « [...] nous avons tous des chapeaux melon, pour ne pas être pris pour des artistes, mais pour des bourgeois, comme aussi George Grosz, toujours mis comme un rentier (et c'était toute une révolte, de notre part, en ce temps de Dada) [...]»<sup>16</sup>. Le chapeau témoigne d'une appartenance à un milieu social, professionnel ou religieux. Le chapeau melon, quant à lui, constitue la pièce maîtresse du costume bourgeois. Les artistes dada méprisent le bourgeois pour les valeurs morales conservatrices qu'il incarne, pourtant ils n'hésitent pas à lui emprunter son vêtement, par souci d'anonymat. Le déguisement s'inscrit dans une démarche mystificatrice récurrente dans Dada. Certains membres endossent des identités fictives non seulement pour rompre avec l'image conventionnelle de l'artiste, mais surtout pour signifier ouvertement leur désintérêt à l'égard de la pratique de la peinture. Raoul Hausmann et John Heartfield, tous deux auteurs de photomontages, prennent respectivement les pseudonymes d'« Algernoon Syndetikon » et de « Monteur-Dada » qui leur confère le statut d'ingénieur. George Grosz, qui se veut avant tout « observateur scientifique-et-impartial<sup>17</sup> », devient tour à tour le « *Marschall-Dada* » (« *Maréchal Dada* »), le « *Propagandada* » et « Don Quichotte ». L'organisation hiérarchique de la société ne résiste pas davantage à la verve de Dada. Johannes Baader, l'« *Ober-Dada* » (« *Dada Supérieur* ou *Super Dada* »), s'autoproclame « *Président du globe et de la planète terrestre* » ou « *Président de la Société anonyme du Christ* ». Quant à Richard Huelsenbeck, il se décerne le titre de « *Welt-Dada* » (« *Dada du monde* »). L'adoption du

---

15. Notons à ce propos que Richter a dans un premier temps intitulé son film *Vormittags-spuk* (« Les Petits Esprits du matin »). Puis, il lui a attribué le titre français *Les Chapeaux vol-au-vent*, afin de mettre l'accent sur la place primordiale qu'occupe le chapeau melon.

16. Philippe Sers, *Sur Dada*, op. cit., p. 159.

17. George Grosz (1946), *Un Petit Oui et un grand non*, trad. de Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 168.

vêtement bourgeois par ces mêmes artistes contribue également à semer le trouble : on ne sait plus qui est qui !

Dans *Les Chapeaux vol-au-vent*, nous pouvons reconstituer la figure du bourgeois à travers le chapeau melon, son indice social. Le bourgeois fait figure de marionnette entre les mains de Richter qui le manipule à l'aide d'un fil et d'un morceau de bois. Cette mécanisation met en évidence l'aliénation du bourgeois, prisonnier d'un carcan social dont il est tributaire et dont il assure la pérennité. Le caractère mécanique du bourgeois fut maintes fois mis en scène dans les peintures de George Grosz. Dans *Automates républicains* (1920), deux automates sont vêtus à la mode bourgeoise, avec costumes et cravates. Le premier automate est privé de cerveau, de sa tête en forme de creuset sortent : « 1, 2, 3 Hurra<sup>18</sup> ». Il arbore par ailleurs une Croix de fer qui atteste ses bons et loyaux services dans l'armée au cours de la Première Guerre mondiale. Le second automate, coiffé d'un chapeau melon, brandit un drapeau aux couleurs de l'Allemagne. On peut s'interroger sur la fonction du chapeau melon, couvre-chef du bourgeois privé de cerveau, dont la tête est une coquille vide sans conscience. Bien que les deux « personnages » soient mutilés, leur patriotisme semble intact. Leur anonymat — l'automate au chapeau melon porte le nombre 12 à la place du visage — va de pair avec la froideur architecturale de la ville. En s'attaquant à la figure du bourgeois, George Grosz dénonce son absence de discernement vis-à-vis du pouvoir politique ainsi que son appartenance à ce même pouvoir. On pouvait déjà mesurer l'ampleur de cette accusation avec la marionnette, au visage et à l'accoutrement grotesques, confectionnée par Grosz en 1919 et intitulée *Le Conservateur*. Grosz comme Richter s'improvisent marionnettistes afin de parler de manière détournée de leurs contemporains. Le chapeau, et par extension le bourgeois, acquièrent par la référence à la marionnette une dimension comique qui leur était étrangère. Selon Henri Bergson, une des principales modalités du comique réside dans le fait de comparer l'homme à une mécanique. Il écrit à ce sujet : « Nous ne commençons donc à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes. Je

---

18. Cette interjection évoque pour nous le titre d'un recueil de douze satires sur le pouvoir politique et religieux, *Hourra ! Hourra ! Hourra !* publié en 1922 par Raoul Hausmann. Ce rapprochement est d'autant plus troublant qu'un dessin de Raoul Hausmann représentant un gramophone surmonté de la tête d'un homme en cravate, moustache et chapeau figure dans ce recueil. Du pavillon, sortent les mots : « Hurra ! hurraa ! hurraaa ! » Le dessin est inséré à la fin d'un texte intitulé « Pourquoi Hindenburg porte-t-il une barbe » et qui finit sur ces quelques mots : « [...] alors, unissons-nous ! laissons-nous tous pousser la barbe et lançons tous hardiment un triple Hourra ! hourra ! hourra ! Vive notre majesté Guillaume II ! » Raoul Hausmann (1922), *Hourra ! Hourra ! Hourra !* / trad. de Catherine Wermester, Editions Allia, 2004, p. 30-34.

veux dire qu'on ne peut imiter de nos gestes que ce qu'ils ont de mécaniquement uniforme et, par là même, d'étranger à notre personnalité vivante<sup>19</sup>. » Est risible toute personne dont le comportement trahit par sa raideur une certaine distraction et de ce fait s'éloigne de la norme sociale. En ce sens, le philosophe définit le rire comme une « brimade<sup>20</sup> » mais aussi un « geste social<sup>21</sup> ». Dada au contraire se moque du bourgeois précisément parce qu'il incarne l'image d'une société dont il entend dénoncer l'obsolescence. Le travail de marionnettiste de Hans Richter ne sera toutefois pas visible dans le film, car après avoir mécanisé les chapeaux, l'artiste décide de leur offrir la liberté.

### **Métamorphose et libération du chapeau melon**

Lors du montage des images, Hans Richter prend le parti de faire disparaître le fil et le morceau de bois. Les chapeaux évoluent seuls aux yeux du spectateur qui ne perçoit pas les rouages de la mécanique, invisible à l'écran. On est dans l'illusion totale. Après avoir été marionnettiste, Richter devient prestidigitateur et le chapeau se voit doté d'une volonté propre. Grâce aux techniques cinématographiques, on passe de la métaphore du chapeau et de l'oiseau à la métamorphose du chapeau en oiseau. Nous n'avons cependant pas affaire à une métamorphose effective. Celle-ci se produit dans l'esprit du spectateur grâce aux libres associations d'idées. Il peut aisément imaginer que des ailes invisibles ont été greffées aux chapeaux pour la circonstance. Le processus selon lequel un objet imite le vivant pourrait alors être qualifié de « mécanique inversée ». Contrairement au processus de mécanisation qui est risible, la mécanique inversée donnerait naissance à une vision poétique, accentuée par la nature de l'animal.

L'oiseau, souvent associé à l'âme, à la lumière et à la renaissance, symbolise la liberté sous toutes ses formes : liberté spatiale — par ses déplacements migratoires — liberté de pensée — l'inspiration créatrice — et liberté sexuelle, dégagée des contraintes morales et sociales. La métamorphose des chapeaux s'accompagne d'une parade amoureuse sous la forme d'un jeu de cache-cache. Freud explique dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* :

---

19. Henri Bergson (1899), *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, 1991, « Quadrige », p. 25.

20. *Ibid.*, p. 103.

21. *Ibid.*, p. 15.

*Si on raconte aux enfants avides de savoir qu'un grand oiseau, comme la cigogne, apporte les bébés, si les Anciens ont figuré le phallus avec des ailes, si la désignation la plus courante de l'activité sexuelle de l'homme est en allemand « vögeln », et si le membre viril chez les Italiens s'appelle précisément l'uccello (oiseau), ce ne sont là que de petits fragments d'un vaste ensemble qui nous apprend que le désir de pouvoir voler ne signifie rien d'autre en rêve que le désir intense d'être capable d'activités sexuelles<sup>22</sup>.*

Un même mot sert à désigner le sexe et l'oiseau dans de nombreuses langues, ce qui nous laisserait entendre qu'ils sont liés dans l'imaginaire de l'homme. Suivant cette idée, la fusion oiseau/phallus suggère une sexualité active, synonyme de vie mais aussi de curiosité intellectuelle. Dans *Les Chapeaux vol-au-vent*, la métamorphose du chapeau en oiseau a stimulé la sexualité latente du chapeau, objet qui selon Freud est le « symbole de l'homme (des organes génitaux masculins)<sup>23</sup> ». Le psychanalyste s'appuie sur l'expression courante « *Unter die Haube kommen* » qui signifie « trouver à se marier » et qui se traduit littéralement par « venir sous le bonnet, porter la coiffe<sup>24</sup> ». Le mariage marque traditionnellement le début de l'activité sexuelle. Ainsi, la métamorphose du chapeau en oiseau symbolise-t-elle le passage de l'enfance à l'âge adulte. La force symbolique de cette métamorphose est souvent exploitée dans les livres<sup>25</sup> pour enfants qui mettent en scène des chapeaux volants, et qui sont destinés à accompagner l'enfant dans son développement.

En se métamorphosant, les chapeaux se sont affranchis de leur condition sociale. On peut établir un parallèle entre la « condition » de l'objet et celle de l'homme et étendre la liberté prise par le chapeau au bourgeois, qui rompt radicalement et définitivement avec son image de marionnette. Quelques années plus tard, la symbolique de l'émancipation contenue dans le film n'échappera pas au gouvernement nazi. Le régime totalitaire verra dans la rébellion des objets une préfiguration de celle de l'homme. Après avoir classé le film dans la catégorie des « arts dégénérés », les nazis

---

22. Sigmund Freud (1910), *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. de J. Altounian, A. et O. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy, Gallimard, 1997, « Folio bilingue », p. 243.

23. Sigmund Freud (1900), *L'Interprétation des rêves*/trad. de I. Meyerson, Presses Universitaires de France, 1996, p. 309.

24. *Ibid.*, p. 310.

25. Parmi les récits les plus remarquables, on peut citer : Tomi Ungerer (1970), *Le Chapeau volant*, trad. de Adolphe Chagot, L'École des loisirs, 1995, « Lutin Poche » ; Catherine Metzmeier, *Chapeau vole !* Le Sorbier, 1996 ; Erwin Moser, *Manuel et Didi : Le Chapeau volant*, L'École des loisirs, 1989, « Renard Poche ».

le détruiront, ainsi que la bande sonore originale composée par Paul Hindemith<sup>26</sup>.

La libération à laquelle le spectateur assiste demeure toutefois relative. Richter compare les chapeaux aux pigeons, et le spectateur imagine que le chapeau a été métamorphosé en colombin. Or le pigeon est associé à la ville avec laquelle il entretient un lien étroit — le film a été tourné à Berlin. Cet oiseau devient indissociable de la ville, de l'industrie et de la machine qui participent de l'enfer dont parlent Hans Arp et Hans Richter. Le remède prescrit par les artistes sera un retour à la nature, au moyen d'œuvres qui répondent à la loi du hasard. La libération est d'autant plus éphémère qu'elle dure le temps d'une matinée, comme le souligne le titre allemand, « Les Petits Esprits du matin », dans l'espace restreint du jardin. Tel le Phénix qui, brûlé, renaît de ses cendres, le chapeau marque par sa métamorphose la fin d'un cycle et le commencement d'un nouveau. Le cycle auquel on assiste dans le film trahit une vision pessimiste. Aucune issue n'est possible comme l'atteste le dénouement qui se révèle ambigu. Les objets sont condamnés à retourner à leurs occupations à l'instar de l'homme qui ne parvient pas plus à s'extraire de son milieu social que du chaos de la guerre, dans lequel il a été plongé et dans lequel il va retomber suivant un cycle infernal. En donnant une vie propre aux objets, Richter nous invite à appréhender le monde différemment. Il nous propose de porter un autre regard sur les objets et sur la société en nous permettant de repenser notre rapport à eux. Pour l'artiste, comme pour nombre de ses contemporains, le salut passera par ce regard nouveau dont l'horizon oscillera entre messianisme (forces supérieures) et utopie (l'Homme).

*UNIVERSITÉ PARIS VIII*

---

26. Une copie muette du film a tout de même pu être sauvegardée par Henri Langlois.



## ENTRER DEHORS

Valentine ONCINS

Évoquer la métamorphose comme agent de liaison entre le fondement surréaliste et l'art américain est une façon de faire un pas de côté pour contourner la polémique historique sur les interférences ou les influences et pour se recentrer essentiellement sur des processus picturaux comme le dessin automatique ou la métamorphose, processus qui sont, avant tout, une traversée de la surface de l'imaginaire par des signes.

Une traversée au cœur de formes et de mythes qui permet de passer de l'autre côté, ne serait-ce que sur la rive d'une nouvelle contrée de la peinture. *Je sens qu'une nouvelle vie peut s'ouvrir à moi, mais toujours de l'autre côté de l'eau, une eau noire qui plus est.* F. Kupka. Lettre à Arthur Roessler, le 2 janvier 1902.

### « Entrer dehors »

Cette expression fut prononcée par Henri Maldiney, lors d'une conférence qui prit fin sur cette remarque :

*Lorsque je prends ce verre et le repose, il y a un moment d'approche et d'éloignement, 'un instant d'après la pluie', un retrait qui vient en avance. Garder quelque chose de l'éloignement dans le mouvement de ce verre<sup>1</sup>.*

En paraphrasant cette dernière phrase, on pourrait découvrir une définition appropriée à toute métamorphose : garder, dans le mouvement d'une forme, quelque chose de son éloignement.

Fragiliser le créé par le temps de la mémoire, propulser la forme au-delà d'un présent immédiat, telle serait la première qualité de la métamorphose : être un parcours de souvenirs.

En art, il est coutume de parler de vibrations à propos de la couleur. Mais, à propos de la forme, les vibrations – c'est-à-dire la mouvance, le bougé, le *change* – sont créées par la métamorphose. Ici, les formes deviennent flexibles, mobiles, non plus latéralement comme dans l'art futuriste

---

1. H. Maldiney, *Conférence*, Société de Psychanalyse Freudienne, Paris, le 16 avril 2005.

avec une *ambiance* créée par des figures qui se déplient, se démultiplient et se répercutent, mais en profondeur, avec l'écho de leur engendrement et de leur résurgence. Grâce au fondu enchaîné, on glisse, on dérive d'une forme à l'autre.

La métamorphose visualise la perméabilité des apparences, souligne le mode transformatif de l'art, écarté alors de toute morphologie statique, normée. Elle est une mise en perspective, un vertige de formes attirées par un point de fuite insaisissable : leur première émergence. Ainsi, les formes, en creusant un chemin dans la mémoire, développent une succession d'ombres portées.

Étant un cheminement dans le monde de la formalisation et dans le temps de la création, la métamorphose est dans l'ouvrir et le fermer de la forme, dans l'*entrer dehors*.

### ***Chimaeram, Urbis opus...***<sup>2</sup>

La métamorphose vient imiter l'évolution du vivant et du bâti architectural ; ce que l'artiste Otto Runge avait imaginé dans le déroulement ornemental du *Matin*, ce déroulement où d'une ligne végétale naît un enfant, Virgile l'avait exprimé par la métaphore, en comparant la Chimère à une ville flottante.

Grâce à la métaphore, le monstrueux de la chimère s'infléchit, se module en un signe plus familier, celui de la ville. Le labyrinthe des comparaisons permet de moduler la singularité du monstre, de le rapprocher de nous, par fragments.

Étant le mot de passe d'un aspect à l'autre, la métaphore vient effacer en douceur l'aberration d'une chimère. En art, le monstre est irremplaçable, car il ne peut être reproduit à l'identique. Il est originel, sans modèle, à l'image d'aucun dieu ni d'aucun humain. Échappant à la reproduction du même, il est l'invention formelle parfaite. Dévissant le réel, le monstre est l'altérité absolue qu'apprivoise la métaphore. Il est le plus étranger que l'on est de nous.

Et dans la mesure où la métaphore et la métamorphose expérimentent l'instabilité formelle et le mouvement transformatif de l'art, elles nous invitent à faire un saut, à être transportés. À cet instant-là, on peut préférer la modification à l'image définitive, on peut préférer les passages du rêve à ses exactitudes.

Grâce à la métamorphose et à la métaphore, on est dans le vivant de la forme, de la même façon que l'on est sur la terre.

---

2. Virgile, *En.*, V, p. 118-119.

...Les mouvements incessants de la nature se manifestent aussi bien dans le vieillissement de l'homme, que dans l'évolution des éléments. Tout est changement ; la terre est le théâtre des métamorphoses...<sup>3</sup>

## Myth makers

En juin 1945, en réponse au critique Howard Putzel qui organisa une des premières expositions de la nouvelle avant-garde américaine autour du thème *A Problem for Critics*, C. Greenberg proclama que *le nouveau tournant devait son impulsion au biomorphisme surréaliste (terme qu'il préférerait à celui de nouveau métamorphisme)*.

D. Ashton, dans son ouvrage sur *L'École de New York*, intitula un des chapitres : « mythe et métamorphose<sup>4</sup> ».

Et des artistes américains comme M. Rothko, C. Still ou B. Newman qui gravitaient autour de la galerie P. Guggenheim, se regroupèrent sous l'enseigne de *myth makers*. À nouveau, rejoignant ainsi les pionniers de l'abstraction, ils relièrent la peinture à la métaphysique. B. Newman écrit que *libre de tout ce bazar ancien, il (le faiseur de mythes) peut s'approcher au plus près du sentiment tragique* ; M. Rothko précise : *nous affirmons que le sujet est crucial et que le seul subject-matter valide est celui qui est tragique et intemporel*. Les titres de leurs tableaux reflètent ce réveil et cette nécessité du mythique : *Les Yeux d'Œdipe*, *Les Mains d'Œdipe* d'A. Gottlieb en 1941, *le Chant d'Orphée* de B. Newman en 1944-1945, *Antigone* de M. Rothko inspiré par la trilogie de l'*Orestie*, en 1938-1941<sup>5</sup>.

Pourquoi, afin de rejoindre le *tragique* ou l'*intemporel*, certains artistes américains ont-ils exploré le registre métamorphique ? Comment expliquer que l'allusif fut exploré non seulement dans l'imagerie de formes fluctuantes, biomorphiques – des *Magical forms*<sup>6</sup>, en suspension dans l'espace positif ou négatif du vide –, mais aussi dans les procédés gestuels et matiéristes (empreintes de doigts et taches à l'éponge dans les œuvres d'A. Gottlieb, *coulages* dans celles de G. Onslow-Ford, cette technique qui influencera H. Hofmann et sera poursuivie par J. Pollock)<sup>7</sup> ?

---

3. A. Chastel, *Fables, Formes, Figures, II*, Flammarion, 1978.

4. D. Ashton, *L'École de New York, Histoire d'un mouvement*, Hazan, 1992.

5. C. Humblet, *La Nouvelle Abstraction américaine*, Milan-Paris, Skira, 2003, 3 vol., vol. 1, p. 69, n. 39.

6. L. Feitelson, série de tableaux intitulée *Magical forms*, 1944-1950.

7. Dans ses conférences tenues en 1941, G. Onslow-Ford insista sur *l'élément le plus vital* pour la peinture, à savoir *le subject-matter*, qui se conçoit *en termes de drame plutôt que d'esthétique*. Cf. Catalogue *The Interpretive Link : Abstract Surrealism into Abstract Expressionism Works on paper*,

Ces questions paraissent trouver une réponse dans le rôle déterminant accordé à trois instances : le mythique, la dimension cosmique et l'inconscient. Ces trois instances furent considérées comme les sources d'un monde universel, et cependant déjà intériorisé.

Par le détour de la psychanalyse et de cultures principalement indiennes, des peintres américains ont développé un enracinement dans l'humain et dans le cosmos, bien plus profond et vivant qu'une simple inscription dans l'histoire des arts.

Le mythe décentre la logique des influences en art. Il est au-delà d'une culture particulière ; ce que G. Bachelard désigna avec justesse par l'expression : *complexes de culture*.

*Nous appelons ainsi des attitudes irréfléchies qui commandent le travail même de la réflexion. Ce sont, par exemple, dans le domaine de l'imagination, des images favorites, qu'on croit puisées dans les spectacles du monde et qui ne sont que des projections d'une âme obscure... Naturellement, les complexes de culture sont greffés sur les complexes plus profonds qui ont été mis à jour par la psychanalyse.*

Mythe et métamorphose se rejoignent non seulement dans l'enracinement et la réactivation d'un inconscient commun, appelé *l'âme obscure*, mais aussi dans la mobilité et l'excroissance de formes qui jouent sur l'indécision de l'abstrait et du figuratif. En effet, si la métamorphose efface la coupure abstraction/figuration, le mythique, quant à lui, efface la distinction des cultures ou des mythes, haïda ou latins par exemple. Ainsi, la métaphore de Virgile, *Chimaeram urbis opus*, n'est pas sans lien avec ces poupées fabriquées par les Indiens du Nouveau-Mexique, poupées qui ont la particularité d'avoir une tête-château.

Le mythe et la métamorphose bougent le temps. Toute apparition mythique ou métamorphique est envisageable puisqu'il s'agit de réminiscence, de réactivation d'un inconnu, archaïque et intériorisé ; ce que B. Newman explicite par quelques remarques telles que *la force du message primitif vient de cette tendance à l'abstraction... Aller au-delà du monde visible et connu... ou percer les secrets métaphysiques*<sup>8</sup>.

Ces remarques laissent entendre que mythe et métamorphose sont à interprétation variable et libre. Les textes de G. Durand, consacrés au *sermo mythicus*, *cette ruse de l'imaginaire*, mettent à jour la variabilité de *mythèmes* qui

---

exposition itinérante organisée par P. Schimmel, Newport Harbor art Museum, Newport Beach, Californie, été 1986.

8. B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, J.-P. O'Neill, éd. Alfred, A. Knopf, New York, 1990.

se nuancent selon les cultures. Hermès est un exemple remarquable de l'ambivalence de certains personnages mythiques : il est soit un vieux sage, soit, au contraire, un enfant éternel ; il est tantôt une figure du voilement et des secrets, tantôt une figure du dévoilement et du progrès<sup>9</sup>.

Dans cet espace réservé à la modification, le mythe bouscule, dans tous les sens, la nature de ses dieux et de ses héros, et symétriquement, la métamorphose bouscule la forme de ses figures picturales.

Quant à l'instance de l'inconscient, l'art américain vient y répondre en privilégiant deux versants, celui de l'enracinement archaïque et celui du refus de la causalité freudienne. Prélevons pour souligner cette évidence deux seules références textuelles, celle du peintre et critique dont l'influence fut indéniable sur l'École de New York, J. Graham, affirmant que *Picasso a fouillé au plus profond de l'inconscient, là où sont enfouies les archives complètes de toute la sagesse ancienne de la race*, et celle de D. Ashton notant que *les peintres de l'École de New York s'orientaient vers des horizons ouverts plutôt par le cosmos sans forme de Jung que par la pathologie causale de Freud*<sup>10</sup>.

On le devine aisément, pour l'École de New York le visuel métamorphique correspond au vœu de remonter à l'origine mythique, cosmique ou subconsciente, à ce fondement *tragique et intemporel* premier, mais il correspond aussi au projet d'un formalisme libre et à l'apparition d'une peinture-acte.

Ainsi advint l'expressionnisme abstrait qui ouvrit un territoire à la peinture, un nouveau territoire auquel il *faut donc le mouvement, la métamorphose, flux reflnants, propensions survivantes, retours intemppestifs*<sup>11</sup>.

UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

---

9. G. Durand, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le Mythe et le mythique*, colloque de Cerisy, Albin Michel, 1987, p. 23.

10. D. Ashton, *L'École de New York : histoire d'un mouvement*, *op. cit.*

11. F. Nietzsche, *Humain, trop humain, Œuvres philosophiques complètes III-1*, Gallimard, 1988, p. 322.



Jacques Hérold, *Portrait d'André Breton fait de mémoire en 1980*  
(*Supérieur inconnu*, n° 2, janvier-mars 1996)

## LA STATUE VIVANTE MÉTAMORPHOSES DE LA *GRADIVA* SURREALISTE

Nanette RIßLER-PIPKA

*Gradiva, une pièce fantastique de Pompéi*, conte de Wilhelm Jensen (1903), n'atteint sûrement pas la complexité littéraire d'œuvres précédentes comme *L'Homme au sable* (1815) d'E.T.A. Hoffmann. Elle serait probablement oubliée de l'histoire de la littérature, n'était l'interprétation qu'en donna Freud<sup>1</sup> dans *Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907). Les surréalistes – Breton, Dalí, Masson – découvrirent ce texte en 1931<sup>2</sup>. Qu'y trouvèrent-ils de si fascinant ?

*Gradiva*, « celle qui avance<sup>3</sup> », est la femme imaginaire – et vivante – que l'archéologue Hanold rencontre dans ses rêves. Il croit voir une femme réelle en découvrant un relief antique qu'il a trouvé à Rome<sup>4</sup>. Hanold le nomme « *Gradiva* », nom qui s'inspire de celui du dieu grec « Mars Gradivus », le dieu qui part en guerre. Ce nom rappelle aussi celui de « Galatée », la femme d'ivoire que Pygmalion a lui-même sculptée et animée avec l'aide de Vénus. Pouvoir créer une femme vivante est un désir humain recensé depuis les mythes grecs. Contrairement au désir prométhéen, l'homme qui vise à la création d'une femme artificielle ne cherche pas le pouvoir (créateur) de la nature et de dieu, il veut plutôt l'emporter sur la nature au moyen de l'art. La figure féminine a les qualités nécessaires à ce projet parce qu'elle représente la nature en général, avec toutes les caractéristiques humaines comme la mortalité, la chair, les vices, etc. En transformant la femme vivante en une femme artificielle (la *Gradiva* du relief) et davantage en une femme imaginaire-vivante (la *Gradiva* dans les rêves

---

1. Cf. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres, Thames & Hudson, [1985] 2002, p. 54 ou Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor, Michigan 1980, p. 78. Chadwick souligne que C. G. Jung proposa à Freud d'analyser ce conte.

2. La traduction française par Marie Bonaparte paraît assez tard et il est bien possible que Dalí ait connu la traduction espagnole de 1923 par Luis Lopez-Ballesteros y de Torres.

3. Cf. la traduction de Breton dans son article « *Gradiva* », dans André Breton, *Œuvres complètes*, T. 3, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 672-676.

4. Cf. le relief de la *Gradiva*, Museo Vaticano, Rome.

d'Hanold), l'homme ou l'artiste semble triompher de la nature. Mais comme la *Gradiva* du conte se révèle une femme réelle (Zoë Bertgang<sup>5</sup>), le produit d'une telle transformation se compose d'éléments opposés et unit la nature et l'art, l'imagination et la réalité.

Les surréalistes s'intéressent à toutes les formes de transformation par le biais de l'imagination. Les métamorphoses surréalistes n'ont aucun but (*telos*), n'obéissent à aucune loi logique ni religieuse. Il n'y a même pas un état précédant ni suivant la transformation, la *Gradiva* des surréalistes est toujours les deux simultanément : objet d'art (objet de désir, miroir qui reflète les projections du désir masculin) et femme vivante. Cette femme imaginaire-réelle constitue un point de départ permettant d'explorer tous les chemins possibles de la métamorphose. Chacun est capable d'imaginer sa propre *Gradiva* : pour Hanold, elle est la jeune Pompéienne, perdue pour toujours avec la disparition de la ville ; pour Dalí, elle est Gala et Gala est *Gradiva*, une femme qui sait se mettre en scène, sa muse ; chez Masson, *Gradiva* est associée au mythe de Pygmalion et elle unit création et destruction (1939). Enfin, la galerie d'art de Breton, nommée *Gradiva*, avec une porte dessinée par Duchamp (1937), traite le sujet comme une référence connue et accentue l'aspect qui se trouve aussi chez les autres : la *Gradiva* est génératrice d'images, de textes, fruits de l'imagination – simplement de l'art.

## Le point de départ

Chez Jensen le point de départ conduisant à l'histoire et à la construction du récit est un objet d'art, un relief antique représentant une femme en train de marcher. Plus précisément, Hanold tombe amoureux du mouvement de ses pieds. Ceux-ci ne sont pas seulement le fétiche dont parle Freud. Ils intéressent aussi l'histoire de l'art. Le peintre Frenhofer, héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831), ne laisse qu'un seul pied visible sur la toile. Mais il est si vivant et parfait qu'il suffit pour imaginer la femme entière<sup>6</sup>. Cette femme existe et elle n'existe pas, elle se trouve *entre* la vie et la mort. Didi-Huberman suppose qu'« elle est la fonction même de l'*entre* (la séparation, l'interstice), tout comme celle de l'*antre* (le dessous, le

---

5. Le prénom « Zoë » signifie en grec « la vie ». Le nom « Bertgang » contient le mot allemand « Gang » qui signifie « la façon de marcher », il est souvent mal transcrit dans les textes français ou espagnols par « Bertrand » ou « Bertrang ».

6. Cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 383s. ; Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Minuit, 1985, p. 51s. ; Nanette Ribler-Pipka, *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion* (thèse, université de Siegen 2003), Munich, Fink, 2005.

fond)<sup>7</sup> ». Jensen ne réussit pas à évoquer le processus de la création artistique à la manière de Balzac. La *Gradiva* est une production de l'imaginaire d'Hanold. Elle existe aussi comme femme réelle, son amie de jeunesse, Zoë Bertgang.

Dans une perspective surréaliste, les pieds de la *Gradiva* sont un fragment du corps féminin tout particulièrement apte à susciter la métamorphose. En tant que fragment, les pieds symbolisent la destruction, le morcellement du corps et en même temps la construction d'un nouveau corps par l'imagination. Cette idée vise à unir les deux aspects de la dichotomie de la vie et de la mort, comme Breton l'évoque dans sa définition du point suprême, au début du *Second Manifeste du surréalisme*<sup>8</sup>.

Chez Jensen et Freud, l'opposition entre construction et destruction reste totale. Pour Hanold, *Gradiva* n'est pas la femme construite dans son imaginaire et morte avec la destruction de Pompéi, mais une femme réelle, bien vivante, son amour passé et refoulé. Dans l'analyse de Freud, Zoë Bertgang est la thérapeute d'Hanold. Elle oppose la réalité au monde de l'hallucination. Et il est bien sauvé à la fin de l'histoire et beaucoup plus heureux grâce à cette solution fondée sur la raison. À l'opposé des surréalistes qui cherchent explicitement ce monde hallucinatoire.

Jensen et les surréalistes partagent la même fascination pour les rêves, les obsessions et un monde imaginaire capable de modifier notre perception de la réalité. La différence fondamentale entre Freud et les surréalistes est la réintégration du rêve dans l'ordre logique chez Freud et le dépassement de cet ordre par le rêve chez les surréalistes. Voilà pourquoi le pied de la *Gradiva* se rattache au pied de Zoë Bertgang chez Jensen et Freud, mais se prête à l'infini des métamorphoses chez les surréalistes.

## La *Gradiva* de Breton et de Duchamp

En 1937, Breton ouvre la galerie d'art *Gradiva*, avec une porte dessinée par Marcel Duchamp. La porte de verre montre la silhouette d'un homme et d'une femme qui est comme leur ombre. Implicitement, Breton se réfère à cette ombre quand il écrit dans son article « *Gradiva* » :

*Comme le soufflet qui fait communiquer deux wagons d'un train, ces ombres que vous aimez, vous attendent pour vous guider au seuil de Gradiva*<sup>9</sup>.

---

7. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 64.

8. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Éd. J.-J. Pauvert, 1979, pp. 72-73.

9. Breton, « *Gradiva* », p. 675.

Dans l'ombre, l'homme et la femme sont mêlés, constituant une seule figure impalpable, mystérieuse, qui symbolise les possibilités infinies de notre imagination. Même la limite du temps peut être dépassée par la *Gradiva*. Dans le récit de Jensen, elle est la femme du passé (la belle de Pompéi), du présent (la femme que rencontre Hanold) et de l'avenir dans le mariage annoncé d'Hanold et Zoë. Au lieu d'expliquer toutes ces femmes imaginées au point de vue psychanalytique, Breton célèbre les « constructions [...] dans la tête des hommes » comme possibilité de « surmonter la vue rétrospective » (*ibid.*). Traduisant *Gradiva* comme « celle qui avance », Breton décrit le phénomène de l'échappée ou du fugitif. Elle n'est pas encore là, mais elle est peut-être déjà passée, toujours en mouvement.

*Qui peut bien être « celle qui avance » sinon la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin au voisinage d'un objet, au passage d'un tableau, au tournant d'un livre ? Elle se pare de tous les feux du jamais vu qui font baisser les yeux à la plupart des hommes. (Ibid., p. 672)*

Il s'agit bien d'une mystification de la femme – elle est l'idéal, l'inconnue, le mystère, le secret masqué, etc. – mais Breton n'évoque nullement un trait caractéristique de la femme réelle. Certes, il associe à chaque lettre du mot « *Gradiva* » écrit sur le mur de la galerie le nom d'une muse surréaliste : « G comme Gisèle, R comme Rosine, A comme Alice, D comme Dora, I comme Inès, V comme Violette, A comme Alice.<sup>10</sup> » Il révèle que l'origine de cette mystification se trouve dans « la tête des hommes ». Dans le rêve et dans cette figure de la *Gradiva*, ils trouvent « un lieu sans âge, n'importe où, hors du monde *de la raison* » (*ibid.* p. 674). Ce n'est pas un hasard si Breton cite les poètes Hugo, Rimbaud, Lautréamont et Apollinaire, qui sont, comme tous les artistes, des chercheurs d'absolu<sup>11</sup>. Ces poètes cherchent avant tout l'idéal hors de la réalité, de la vie quotidienne. Les surréalistes et Breton visent cependant à annuler cette différence entre la vie et l'art : « La poésie doit être faite par tous, ces objets doivent servir à tous. » (*ibid.* p. 675). La *Gradiva* représente cette correspondance du rêve et du conscient, de l'imagination et de la réalité. Car l'incertitude d'Hanold est un état très créatif. Il compose un monde avec des fragments de la réalité et de son rêve. La frontière entre la réalité et le rêve est restituée dans l'analyse du conte par Freud. L'appel de Breton

---

10. Cf. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, p. 50.

11. Breton aurait pu aussi citer Baudelaire avec « À une passante ».

prend une tout autre direction : « Aux confins de l'utopie et de la vérité, c'est-à-dire en pleine vie : *GRADIVA* » (*ibid.*, p. 676).

### **Gala-Gradiva et Dalí**

Parmi les surréalistes, Dalí est peut-être le premier à avoir traité le sujet de la *Gradiva*. Les métamorphoses de *Gradiva* chez Dalí sont innombrables. Elles se trouvent dans de petits dessins et dans plusieurs tableaux, mais aussi dans ses textes. La figure peinte ne se réfère plus au relief antique présent dans le conte de Jensen. Elle se réduit aux fragments « fondamentaux » du corps féminin : des seins dressés, le sexe marqué par les os de la hanche (quelquefois aussi par une rose) et des fesses rondes. Le visage manque toujours, mais la tête vide a souvent des cheveux longs. Les jambes se terminent le plus souvent par des pieds tout minces qui bougent<sup>12</sup>. Cet idéal ou ce prototype de femme, au dire de Dalí, est incarné en Gala :

*Elle serait ma Gradiva [...], ma victoire, ma femme. Mais pour cela, il fallait qu'elle me guérisse. Et elle me guérit, grâce à la puissance indomptable et insondable de son amour dont la profondeur de pensée et l'adresse pratique dépassèrent les plus ambitieuses méthodes psychanalytiques*<sup>13</sup>.

À partir de cette image, celle d'une femme qui fonctionne comme « *la imagen fósil, la inmortal*<sup>14</sup> », on peut conclure qu'il s'agit également d'une image misogyne. Mais tout au contraire, Dalí dévoile l'homme, l'homme qu'obsède le sexe féminin. Dalí ne cherche pas l'essence anthropologique ou la vérité de la femme. Elle n'est qu'un médiateur, une muse qui rappelle et découvre le désir et la fantaisie sexuels qui étaient refoulés, un tabou et donc quelque chose d'indicible.

Même si Dalí se réfère explicitement à Freud et à son interprétation de *Gradiva* comme femme-thérapeute, l'artiste ne veut pas guérir de sa paranoïa et retourner à la normalité. Il joue avec le vocabulaire freudien mais pour lui la guérison serait la découverte de sa paranoïa. Au lieu d'expliquer et d'analyser les hallucinations de Dalí pour le guérir, Gala-*Gradiva* les supporte et en est elle-même une figure mi-réelle, mi-fictive, entre vie et

---

12. Cf. les tableaux de Dalí : *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes* (1931), *Guillaume Tell et Gradiva* (1932), *L'homme invisible* (1929-1933), et les dessins et illustrations par exemple dans : *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard.

13. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, éd. La Table ronde, 1952, p. 181.

14. Pilar Parcerisas, *Dalí. Afinidades electivas*, Barcelone 2004, p. 40.

mort, ainsi immortelle<sup>15</sup>. Les hallucinations de Dalí ne se produisent pas dans l'inconscient et n'attendent pas d'explication par le conscient. À la différence d'Harold qui ne sait pas s'il rêve ou non, Dalí cherche volontairement ce que Freud appelle l'inconscient. Par sa méthode paranoïa-critique, il pense parvenir aux mêmes résultats qu'avec la psychanalyse<sup>16</sup>. Ceux-ci consistent en une métamorphose infinie, seulement limitée par la puissance de la pensée individuelle (*ibid.*, pp. 131-132). Le chemin de cette métamorphose ne se trouve pas automatiquement et les hallucinations ne reflètent pas la pathologie de l'auteur ou du peintre, même si Dalí ne cesse de souligner qu'il s'agit de désirs personnels réprimés depuis son enfance. Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* (dédiée à Gala-*Gradiva*, celle qui avance) il a montré l'amalgame complexe du biographique et de la fiction humoristique. On ne peut savoir quelle est la part du conscient et de l'inconscient, laquelle est fictive et laquelle est réelle. C'est bien cette destruction des normes logiques que recherchent les surréalistes.

Mais Dalí ne représente-t-il pas ses propres obsessions avec la figure de Gala-*Gradiva* ? Probablement des obsessions, mais pas forcément les siennes propres. Dalí ne se limite pas à la fragmentation du corps féminin dans la figure de la *Gradiva*, il combine aussi les deux sexes dans les tableaux comme *L'Homme invisible* et dans certains textes comme *La Femme visible* qu'il faut appréhender ensemble.

## La *Gradiva* et le rapport à la chair chez Masson

Du point de vue de l'histoire de l'art, l'œuvre de Masson paraît plus radicale que celle de Dalí. Il peint avec son sang et avec d'autres matériaux non orthodoxes. Des historiens de l'art comme Clement Greenberg ou Silvia Eiblmayr considèrent que Masson a ouvert la voie à l'expressionnisme abstrait et l'action-painting<sup>17</sup>. Ses tableaux recèlent une certaine violence. Il explore les limites textuelles et corporelles de son médium. Il lutte avec la toile, avec son sujet et avec lui-même. Le processus créatif considéré comme une lutte violente et existentielle est très pré-

---

15. Cependant Chadwick parle de la guérison de Dalí par Gala : « Dalí saw Gala as his *Gradiva*, the woman who had saved him from the attacks of paralyzing laughter from which he was suffering in 1929, thereby enabling him to go and achieve his 'Surrealist Glory' » (Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, p. 55).

16. Cf. Salvador Dalí, *La Femme visible*, Éd. Surréalistes, 1930 ; dans Salvador Dalí, *Gesammelte Schriften*, (éd. Axel Matthes et Tilbert Diego Stegmann), München, 1975, p. 131-132.

17. Cf. Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 1993, p. 98.

sent aussi dans le mythe de Pygmalion et chez Frenhofer<sup>18</sup>. Masson traite parallèlement les deux sujets, *Gradiva* (1937) et *Pygmalion* (1939). Il y exprime la lutte entre la vie et la mort, la création et la destruction. Ces oppositions sont actives dans le mouvement de la métamorphose.

Pour Masson, vie et mort se rencontrent toujours dans le corps féminin. *Gradiva* est statue immobile et chair battante, elle est *La Terre* (1939) ou *L'Origine du monde* (1955)<sup>19</sup>, qui donne la vie et la mort. La *Gradiva* de Masson est posée sur un piédestal brisé qui rappelle les ruines de Pompéi. Un de ses pieds est chaussé d'une sandale romaine et on voit aussi quelques morceaux de la toge. Ce pied rappelle l'hallucination d'Hanold : *Gradiva* la belle périt avec la ville de Pompéi. Mais dans le tableau de Masson le pied n'avance pas. Il est immobile comme celui d'une statue, séparé du reste du corps. Au milieu du tableau et du corps, on trouve un chaos d'organes, la chair se présente sans peau protectrice et on voit une *vagina dentata* surdimensionnée. Les organes ne constituent pas l'ensemble biologique d'un corps intact. Masson montre la chair à vif d'un corps à moitié déchiré qui vient d'être abattu. Cette chair dévoilée représente simultanément l'intensité de la vie et la violence de la mort. De plus, on ne sait pas quelle partie de la figure est associée à la vie et quelle autre partie à la mort. Les deux pieds – l'un avec la sandale, l'autre nu –, les bras et une moitié de la tête sont immobiles comme la statue ou plutôt comme les fragments d'une statue brisée. Ces éléments s'opposent au torse ouvert avec les seins nourriciers et au sexe féminin source de vie. La partie du corps la plus blessée est aussi la plus vivante. Les abeilles qui voltigent autour de la *Gradiva* cherchent le fruit doux<sup>20</sup> et elles annoncent les insectes de la mort et de la décomposition.

Le mythe de Pygmalion et la métamorphose qui fait d'une statue une femme vivante sont ici dépassés. Masson comprime tous les états de la métamorphose en une seule figure et il va même plus loin en montrant dans la même figure la mort ou la destruction de la femme, car chaque vie une fois née reste fragile et attend sa fin.

*The Pygmalion-like motif of stone becoming flesh is here metaphorically extended so that Gradiva's torso becomes a raw steak, while her vagina*

---

18. Cf. note 6 et le conte de Balzac. Aussi bien Cézanne que Picasso s'appellent eux-mêmes « Frenhofer ».

19. Cf. le tableau de Masson peint à la requête de Jacques Lacan pour cacher *L'Origine du monde* (1866) de Courbet sous un paysage féminin.

20. Les abeilles peuvent aussi bien chercher le miel inventé par Dionysos ; pour placer le tableau dans un contexte mythologique plus large, cf. Chadwick, *Myth in Surrealist Painting*, p. 85.

*turns into a gaping shell. A swarm of bees suggests an ambiguous honey sweetness seeping from this half-rotten body*<sup>21</sup>.

Chez Masson, la métamorphose de la *Gradiva* n'est plus un parcours chronologique où le rêve produit une femme vivante qui présente solution et guérison. Toute la puissance créatrice se montre dans la simultanéité de la vie et de la mort. Il n'y a pas de création sans destruction, même le personnage de Jensen, Hanold, détruit son rêve, *Gradiva*, au moment où il accepte Zoë, femme vivante et réelle. Dans le conte, il s'agit d'une transposition ou d'un échange, mais chez Masson, *Gradiva* et Zoë existent et meurent simultanément. La femme n'est plus mystifiée dans l'image d'une muse, d'une utopie ou d'une beauté antique.

*If for other surrealists Gradiva symbolised male longing and displaced desire, Masson's figure is opened up, her sexuality explicit. Her right foot casts a daggerlike shadow near her open sex, and the shooting volcano leaves no doubt as to the potential outcome of this encounter. (Ibid.)*

Masson détruit le rêve d'une *Gradiva* qui serait muse, femme immortelle, idéale et divine. Avec le pied romain, il rappelle le conte de Jensen, mais son rêve ne crée pas une beauté qui avance. La *Gradiva* de Masson révèle cependant que la force créatrice du rêveur produit aussi des monstres<sup>22</sup>.

La violence de l'artiste ne détruit pas seulement le corps féminin de la *Gradiva*, mais il se détruit aussi lui-même. Dans *Pygmalion* de Masson, le peintre – qui ressemble à la chaise cannée de Picasso<sup>23</sup> – a détruit son tableau et vient d'être déchiré pendant la lutte. Les deux corps, celui du peintre et de la femme peinte, fragments qui tombent en ruines, composent une nouvelle œuvre. Ni la nature, ni l'art (surréaliste) ne créent des œuvres immortelles ou des états stables.

Masson combine la nature (la chair de la femme peinte) et l'art (la chaise cannée qui figure le peintre dans *Pygmalion*), mais aussi les mythes : le dieu « Gradivus » porteur de violence et de lutte – qui annonce peut-être la Seconde Guerre mondiale en 1939 quand Masson peint *Pygmalion* –, « Galatée » et « Pygmalion », l'artiste qui met en vie son œuvre, « Méduse »

---

21. Jennifer Mundy (éd), *Surrealism. Desire unbound*, Londres, 2001, p. 64.

22. Cf. le célèbre « Caprice » de Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), qu'on peut traduire par « le sommeil de la raison engendre des monstres » ou « quand la raison rêve, il se produit des monstres ».

23. Cf. le tableau cubiste de Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (1912).

citée la tête coupée dans *Pygmalion* et dans plusieurs autres mythes<sup>24</sup>. Grâce aux rêveries et aux œuvres des surréalistes tels Breton, Dalí et Masson, la *Gradiva* de Jensen et celle de Freud se transforment aussi en mythe moderne caractérisé par une partie invariable et reconnaissable – « celle qui avance » – et par une partie qui représente l'imagination des artistes, du lecteur ou du spectateur<sup>25</sup>. Masson traite la *Gradiva* comme un mythe parmi d'autres qu'il transforme pour sa propre métamorphose. Ce nouveau mythe ne représente pas seulement des peurs, des désirs ou des obsessions fondamentaux, mais aussi la possibilité de nouvelles combinaisons libres, de mythes, de fragments de textes, de fragments de corps ou de fragments de la nature et de l'art. Pour la femme réelle ou la femme artiste comme Gala, la *Gradiva* des surréalistes peut très bien signifier, se mettre en scène, se créer et se transformer non en thérapeute, en muse idéale, mais selon l'idée qu'elle se fait d'elle-même.

\*

Soulignons encore la différence entre le mythe de la *Gradiva* (les textes de Jensen et de Freud) et les œuvres des surréalistes portant sur ce personnage. Chacun des trois ou quatre artistes surréalistes (avec Duchamp) traités ici se réfère à Jensen et à Freud comme à la mythologie grecque et à toute l'histoire de la lutte entre la nature et l'art, entre la femme et l'homme. Les *Métamorphoses* d'Ovide et les textes de Jensen et de Freud visent à rassurer l'homme : les transformations et les métamorphoses de la *Gradiva* ou de la statue de Pygmalion appartiennent à l'ordre universel. On peut considérer la *Gradiva* comme une hallucination d'Hanold et même trouver une femme réelle qui explique tout. Face à cette tradition, les surréalistes cherchent la métamorphose sans ordre, la fragmentation, le mouvement, l'ombre de la *Gradiva*. Ils mettent l'accent sur l'incertitude et la peur de l'homme rêvant, car c'est la peur qui produit les cauchemars, les monstres et l'art.

UNIVERSITÉ DE SIEGEN

---

24. Cf. Chadwick, *Myth in Surrealist Painting*, p. 84.

25. Cf. la définition d'un mythe chez Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, p. 40.



## LA NOUVELLE MÉLUSINE L'APRÈS-FORME, TRANSFORMATION CHANGIENNE

Jean-Pierre Faye

*Metamorphè, Metaphysis* : après la forme, après la nature – cet ‘après’, qui est un *par-delà*, nous assiège, par les deux grands *Jenseits* : l’un après le plaisir ou, doit-on dire, le ‘principe’ de plaisir ; l’autre, par-delà bien et mal, à condition de les déshabiller de leur article, car c’est la relation ou la fonction mal/bien qui tourne dans cet ‘après’ – et qui les exerce à devenir questionnables. Voici donc le saut du *par-delà*, freudien nietzschéen : du *Jenseits*. Par-delà bien et mal. Par-delà le principe de plaisir... Par-delà la forme.

Voici venir *métapsyché* – mais celle-ci est mal considérée, car elle est censée nous informer là où ce serait un après-psyché. Mais après tout, pourquoi s’en fâcher, si l’on dit simplement qu’il s’agirait de l’après-souffle – et même de la mort, simplement. Il arrive pourtant, dans un dire japonais contemporain vécu par la peintre surréaliste japonaise Yoshiko, que l’après-mort ait soufflé les bougies d’un dîner entre amis.

Je viens de trouver en chemin un vers surréaliste ou presque, en un site très inattendu :

*L’objet de cette horreur te doit servir d’amorce*

et cette amorce se découvre et se prolonge, là où l’on ne s’attend guère à la trouver sans doute :

*Une pleine licence où nagent tes désirs*

mais ces vers de... Corneille, j’aimerais les prolonger par ceux d’une femme poète :

*Make thy love larger to enlarge my worth  
Fais ton amour plus large pour m’élargir...*

Et certes le ‘*thy*’ nous indique ici l’âge du poème, mais il élargit le corps d’amour de façon que nous souhaitons provocante au point de dire un *surréal*. Chez une femme de l’âge victorien, Elizabeth Browning...

Que dire alors d'une *métapsychose* ? Mais n'avons-nous pas trouvé ici des surréels imprévus, chez Corneille ou Élisabeth Barrett Browning, dans *L'Imitation de Jésus-Christ* et les *Sonnets from the Portuguese* ?

Mais j'aimerais avancer le hasard jusqu'à une *méteidos* ou *meta-eidos*, (éidos, synonyme complexe de μορφή). Et ce serait une traduction malhabile du « change de forme », du *Wechsel der Form*, chez Hölderlin. Mais où trouver ce qui serait le propre du poème ou de la prose, ou de la prose poème changienne ?

*Dieu est un mot qui a déjà trop de lettres, ou pas assez  
Un mot en effet qui soit la réflexion de lui-même,  
et qui, de part et d'autre de la fente,  
soit égal au point d'annuler cette fente,  
Mais chaque lettre aurait pu être ce mot, si elle était restée unique  
et c'est pourquoi... la lettre cherche la lettre pour  
à défaut du Mot, former au moins avec les autres le peuple errant  
le peuple dont la seule terre est le livre<sup>1</sup>*

Ou bien voici un autre atelier métamorphique ou méta-eidique :

*O comme elle ouvre, ma Béatrice, ses jambes, puis revenant aux fossiles  
sous la vitrine, montra les araignées, les papillons et s'échauffant alors ou  
s'embrouillant au point de vouloir augmenter à propos de tout, ayant perdu son  
objet  
l'œil rivé sur CETTE AUTRE (silencieuse et rusée), la main glissée  
dans l'entre cuisse, ou chevauchant l'unicorne empoignée à pleine main et les  
fesses brunes rebondies et largement ouvertes, ou tenant le sabre encore  
rougi, non se penchant mais bien approchant plutôt la tête de la poitrine dans  
un désordre de vêtements, de chairs et de sang  
le trouble et l'abandon du regard cette fois sur CE (déjà nommé)  
n'ayant alors pas plus de consistance qu'une ombre, ne sachant ce  
qu'il fait ni pourquoi mais le faisant cependant à l'instant même, en  
vertu du pouvoir exorbitant<sup>2</sup>.*

Métamorphoses au creuset de la *Melencolia* sous le soleil noir de Jean-Claude Montel – roman du *change* s'il en fut.

*Tant va la langue humaine, narrante et décrivant les choses, qu'en  
chemin elle les change<sup>3</sup>.*

---

1. Bernard Noël, *EJ*, in : *Change 22 : L'Imprononçable*.

2. Jean-Claude Montel, *Melencolia*, « Change ».

3. *Change 13 : Manifestation divergence. Manifestation du collectif CHANGE*.

Or est venue se joindre à la prose poésie changienne, un chant plus exorbitant que le poème : le chant de la *mona*, héroïne de Vinci d'une part, de l'autre, organe de femme, que Leonardo a censuré cruellement dans ses *Cabiers d'Anatomie*... Or voici cette musique d'un précurseur qui nous vient de Venise, soudain, chez Baffo :

*No digo che no sia gusto a toccar  
...he no sia gusto de liccar la mona  
che no sia gusto a farselo menar  
...perché quando che in mona se xe drento  
De tutto el mondo par se sia paroni  
E tutto se daria per quel momento...<sup>4</sup>*

*Je ne dis pas qu'il n'y ait goût de toucher  
Qu'il n'y ait goût de lécher la mona  
Qu'il n'y ait goût à se la faire mener  
Car en la mona il est bonheur dedans  
Du monde entier par elles sommes l'éclat  
Et tout se donnerait pour un tel moment*

Que la transformation changienne rejoigne au passage le *gusto*, le goût de la *mona*, ce mot qui de façon singulière rejoint le nom énigmatique et métamorphique de Mona Lisa, c'est l'énigme méta-mélusiniennne elle-même, qui nous est adressée pour le siècle qui vient de venir, délivré de bien des lourdes oppressions, et libre de nouveaux jaillissements en *mét'eidos*. En par-delà forme et idée.

\*

Mais le change s'augmente de lui-même, si l'on songe aux hypothèses du *lore* populaire (ou folklore, comme on dit), qui voient en Mélusine une variante de *Mélusine*, et faisant de celle-ci la parèdre de Lug, figure divine du soleil d'août dans la poésie celtique irlandaise, en communication avec Beltain, figure du soleil de Pâques ou de printemps. Personne n'ignore que Bel ou Belenos habite l'espace qui va de l'Irlande jusqu'au Danube, et que Bel ou Baal est l'habitant divin depuis Babel et Babylone jusqu'à Carthage, où le *tophet* a désigné le lieu cruel du sacrifice de l'enfant premier-né. Mais d'autre part Lugal est le premier nom pour les rois de Sumer.

Quels liens relie là-bas Bel et Lugal ; et par ici, Beltain, Belenos et Lug, – jusqu'à Lugdunum, du côté de Lyon, de Langres ou de Leyde, et même de Lugoticia (Lutetia) du côté de Paris ? Car la Montagne Sainte -

---

4. Giorgio Baffo, « Gusto del chiavar », *Change* 39 : L'Italie changée.

Geneviève est auparavant celle de Lug, Lugoticius et de sa parèdre femelle.

Mais que fait, parmi tant de métamorphoses, Mélusine ?

Quelles sont les puissances transformantes des langages qui lient et délient entre elles ces figures de passions et de soleils, entraînant avec elles la vie des corps et la fabrique des vivants, la fécondité des femmes et le désir des couples liés ?

La trame mélusinienne vient suivre ces glissements de terrain qui vont de l'automate inconscient, branché sur la vitesse des sismographes d'écriture, jusqu'aux mouvements des trames narratives, dévorant des espaces à travers de grandes irrégularités temporelles et de violents sursauts narratifs, inconciliables ou entrecroisés.

Aussi Mélusine est-elle présente dans les généalogies de Gargantua. Mais « Gurgiunt à la barbe effrayante » est fils de Belenus dans les *Chroniques anglo-normandes* de Geoffroy de Monmouth. Et Agarguf, où j'ai cueilli les roseaux avec lesquels écrit le scribe sumérien, fait face à Babylone, dans le rétrécissement qui rapproche Babylone de Bagdad. Mais en France le Mont *Galgan*, parmi la centaine des monts Gargan ou Argan découverts par Sébilot, présente une assonance précise avec les grands récits sur *Guilgam-ish* (comme on écrit le nom du héros Guilgamesh en langue bagdadienne). Épopées sur tablettes d'argile en langues sumérienne, puis assyrienne.

La cartographie de ces noms nous parle par ces enchevêtrements mêmes. Véritables laboratoires de *Métamorphiques*.

Le manuscrit perdu, ou jamais commencé, de Beethoven affirmant avoir composé une *Mélusine* (jamais trouvée dans ses manuscrits) ne pourra nous apporter la lumière qui est en elle et qui condenserait musicalement toute figure de transformation. Car cette carte du ciel a un sol, même s'il s'annonce comme introuvable. Et il est vrai que Mélisande la fait revenir près de nous dans la musicalité. Et l'Albertine proustienne perdant son anneau nous apportera métamorphose discrète, enfouie au pli le plus profond du narré.

Plus encore, comment saisir celle qui était soudain désignée par Nietzsche, dans ses cahiers posthumes du printemps 1886<sup>5</sup>, comme « *la nouvelle Mélusine* » ?

\*

Or la fantasmatique parcourt également le discours philosophique, depuis les contes platoniciens du Phèdre ou du *Banquet* ; ou le Livre A de la 'mé-

---

5. Nietzsche, *Werke*, VIII, 1, 1 [172]., Fragments posthumes, Gallimard, T. XII, 58.

taphysique aristotélécienne, qui donne sa source dans Hésiode, quand Aphrodite surgit de l'écume du sperme du Ciel, jailli du membre tranché par la serpe filiale de Kronos, fournie par Gaïa.

À une distance plus courte, la fantasmagorie heideggerienne s'est faite tragique, jusqu'aux portes de l'infamie. Lorsqu'elle demande en 1934, en partant abusivement d'Héraclite, de savoir « initier l'attaque » jusqu'à « l'anéantissement total » de l'ennemi intérieur, décrit comme « greffé sur la racine la plus intérieure d'un peuple », vouée à « l'anéantissement total » comme « ennemi intérieur » au tome 36-37, p. 96, de « l'Œuvre complète », de la *Gesamtausgabe* heideggerienne. Aux jonctions les plus dangereuses des langages et des réels, le labourage des terrains de transformation nous réserve la stupeur comme effroi. André Breton avait-il une prescience prémonitoire en refusant d'accorder du temps de lecture à l'auteur d'*Être et temps*, aux moments où nous subissons sa fascination ?

Une science de la métamorphique se cherche, qui ressemblerait à celle de Lautréamont, – lui-même, comme Ducasse, est fils occitan de tous les « Duchesne » du Théâtre de la Foire ou des journaux révolutionnaires de 1789 à 1799, qui leur empruntait son héros bouffon. – Et par là, il rejoint à son insu, mais non sans quelque prémonition divinatoire, ou harmonie de hasard, les explorations sur les centaines de « Dires gargantuins » recueillis par Sébillot justement dans la narration populaire. Qui nous font découvrir comment ils croisent « Tord-Chêne » ou « Brise-Chêne ».

Voici venues à leur tour les transformations croisées du Siècle Vingt. Elles donnent à penser aux années qui viennent. Et dont la tâche initiale serait de tracer un dessin qui tienne compte des périls parcourus.

À la jonction entre la Mélusine introuvable de Beethoven et la « nouvelle Mélusine » nietzschéenne égarée, nous *approchons* par métaphore les métamorphoses qui donnent à ressentir la respiration du plus vivant. De la vivante, de la *Mona*.

UNIVERSITÉ EUROPÉENNE  
DE LA RECHERCHE



## L'AUTRE MÉTAMORPHOSE : LES SURREALISTES EXILÉS, LES MASQUES ET LES MYTHES NORD-AMÉRINDIENS

Sophie LECLERCQ

« Métamorphose : métaphysique des morts »  
M. Leiris, *Glossaire : J'y serre mes gloses.*

Au cours de l'été 2004, une galerie parisienne a organisé l'exposition « Wifredo Lam, les grands invisibles<sup>1</sup> ». À l'évocation de ce titre, on songe aux *Grands Transparents* théorisés par André Breton en 1942, qui témoignent de la recherche d'un « mythe nouveau ». Cette exposition présente les créations de Lam réalisées à Cuba dans les années quarante. Son retour au pays natal lui donne l'occasion de se pencher sur les croyances caraïbes qui sont au fondement de sa culture. Dans les œuvres de cette période, les êtres vivants se confondent tellement à *La Jungle*, qu'une métamorphose s'opère entre eux et la nature. En 1943, la revue *VVV* reproduit *La Chanteuse des poissons*<sup>2</sup> de Lam, qui représente un visage éclaté très proche du masque yup'ik « du poisson » acquis par Breton à New York à la même époque<sup>3</sup>. Ces êtres multiples, les mythes et la métamorphose qu'ils induisent, sont un terreau intellectuel commun pour les surréalistes exilés en différents lieux de l'Amérique. La revue *VVV*, publiée de 1942 à 1944, est jalonnée d'articles traitant du mythe et du merveilleux. Au cours de leur exil new-yorkais, les surréalistes éprouvent un grand intérêt pour les objets amérindiens, avec une prédilection pour certains d'entre eux, comme les poupées kachinas des Indiens pueblo, ou les masques de la côte nord-ouest de l'Amérique jusqu'à l'aire inuit. Ils fréquentent régulièrement Claude Lévi-Strauss, qui mentionnera plus tard ces régions comme les

---

1. Exposition présentée à la galerie Boulakia (Maureen Marozeau, « L'Héritage de Wilfredo Lam », *Le Journal des Arts*, juillet 2004, p. 30).

2. *La Chanteuse des poissons*, Wifredo Lam, 1942, *VVV* n° 2-3, mars 1943, p. 36.

3. « Masque du poisson », Yup'ik, baie de Kuskokwim, Alaska, catalogue *Sculptures*, musée du Louvre, Pavillon des Sessions, RMN, 2000, p. 433-436.

« territoires d'élection du masque », auxquelles il ajoute l'est des Iroquois<sup>4</sup>. Or, comme Lévi-Strauss le démontrera plus tard, la transformation caractérise la pensée amérindienne et régit de nombreux mythes dont les éléments sont représentés par les masques. Cet aspect est particulièrement évident en Colombie Britannique, où certains groupes, comme les Kwakiutl et les Haïda, sont à l'origine des masques articulés à transformation. Si Lévi-Strauss fonde plus tard sa théorie sur l'idée de transformation, les surréalistes semblent plutôt retenir la métamorphose qui régit ces objets. La transformation définit un changement radical mais non total, le passage à un état dans lequel subsistent des références à l'état précédent, tandis que la métamorphose, qui comprend le merveilleux et la magie, suggère une rupture totale. Mais Lévi-Strauss et les surréalistes ont exploré ces objets côte à côte et semblent avoir eu des intuitions communes. L'accès facilité à ces objets et la rencontre avec l'Indien leur ont laissé entrevoir la métamorphose amérindienne qui, en cette période difficile d'exil, va permettre aux surréalistes de poursuivre leur quête : « changer la vie ». Les métamorphoses amérindiennes prolongent leur tentative de proposer une culture « sauvage » alternative à la sauvagerie occidentale.

Les surréalistes connaissaient ces objets avant leur départ pour l'Amérique. Vivant notamment du commerce des objets « primitifs », leurs nombreux déplacements auprès des marchands les avaient confrontés aux objets Inuit et de la côte nord-ouest dès les années vingt<sup>5</sup>. Ils s'inscrivent dans une tradition déjà ancienne chez les artistes et les intellectuels qui collectionnent les curiosités « exotiques » et les associent à l'idée d'avant-garde et de modernité. Cet habitus de la bourgeoisie les influence. Mais alors que l'engouement pour « l'art nègre » est avéré, plusieurs surréalistes sont attirés par les objets amérindiens. À cette époque, en France, l'intérêt pour l'Amérique indienne se limitait essentiellement aux objets précolombiens méso et sud-américains, comme en témoigne l'exposition *Les Arts anciens de l'Amérique* de 1928, pour laquelle quelques surréalistes ont

---

4. Claude Lévi-Strauss, « Amérique du Nord et Amérique du Sud », Catalogue de l'exposition *Le Masque*, musée Guimet, décembre 1959-septembre 1960, p. 22. À l'occasion de cette exposition, Breton écrit un texte au titre révélateur quant à la question de la métamorphose : « Phénix du Masque ».

5. Dans son article « À partir de ces mécaniques à la fois naïves et véhémentes... », Marguerite Bonnet décrit les nombreux déplacements à l'étranger de Tual et d'Éluard au cours desquels ils se procurent notamment des objets américains (*Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 19). Raymond Corbey rapporte aussi ces pérégrinations (*Tribal Art Traffic, a chronicle of taste, trade and desire in colonial and post-colonial times*, Royal tropical Institute, Amsterdam, 2000, p. 38-39 & 50-51). Les lettres d'Éluard à Gala révèlent sa quête des objets amérindiens, notamment « eskimos » (*Lettres à Gala, 1924-1948*, Gallimard, 1984, p. 25).

d'ailleurs prêté des objets<sup>6</sup>. Dès 1927, l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, présentée à la Galerie surréaliste, juxtapose des productions de Tanguy à des objets de Colombie Britannique notamment<sup>7</sup>, créant des analogies entre le surréalisme et l'art amérindien. Aucun masque, ni de la côte nord-ouest, ni de l'aire Yup'ik, n'est cependant présenté. Il en est de même de la vente Éluard-Breton en 1931, où figurent des objets d'Alaska et de Colombie Britannique, mais aucun masque de ces régions. Il faut attendre l'exposition surréaliste d'objets de 1936 organisée chez le marchand Charles Ratton pour voir apparaître, à côté des objets surréalistes, des masques Yup'ik. Un an avant, Ratton avait présenté une exposition inédite « de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique » qui était passée inaperçue auprès du public parisien<sup>8</sup>. En revanche, elle avait suscité l'enthousiasme des surréalistes<sup>9</sup>. Ratton s'était d'ailleurs procuré des objets auprès de Georges Heye à New York, celui-là même qui facilitera aux surréalistes l'accès à ces objets quelques années plus tard. À l'occasion de cette exposition, Paul Éluard publie dans *Cahiers d'Art* « La Nuit est à une dimension », qu'il illustre de reproductions de masques exposés chez Ratton. Il cite le témoignage d'un Inuit chasseur et sorcier, recueilli par Knud Rasmussen, puis écrit : « Ni dominé, ni asservi, l'animé se mêle à l'inanimé, ils confondent leur réalité, forgent leur poids et oublient<sup>10</sup>. »

De nombreux théoriciens ont cherché à expliquer l'attrait des surréalistes pour certains objets d'Océanie et d'Amérique plutôt que pour l'art africain dans son ensemble. On a beaucoup écrit sur les affinités entre l'art surréaliste et les objets éclatés et imaginatifs d'Océanie et d'Amérique.

---

6. G-H. Rivière et A. Métraux, *Les Arts anciens de l'Amérique*, Musée des arts décoratifs, mai-juin 1928. Y sont présentées plusieurs pièces de « Colombie Britannique ou d'Alaska » prêtées par Breton, comme une pipe ou un poteau totémique, et des masques en bois de la même région appartenant à Roland Tual.

7. Catalogue de l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, avec un texte de Paul Éluard, « D'un véritable continent ». Exposition présentée du 27 mai au 15 juin 1927 à la Galerie surréaliste.

8. Voir le livre d'or de l'exposition et les documents préparatoires de Charles Ratton, archives de la galerie Ladrière Ratton, Paris. Le communiqué de presse, daté du 24 juin 1935, soulignait le caractère inédit d'une telle exposition.

9. Elisabeth Cowling reprend le témoignage de Charles Ratton dans son article « The Eskimos, the American Indians and the surrealists », *Art History*, 1, n° 4, 1978. Charles Ratton explique notamment que Man Ray aurait acheté le moins cher des masques Inuit. D'après Elisabeth Cowling, Ratton dit ne pas se rappeler la date de cette exposition, mais il la situe de manière incertaine vers 1931 et 1932. Nos propres recherches à la galerie Ratton nous laissent penser qu'il parlait en réalité de l'exposition de 1935 et qu'aucune exposition de ce type n'a été organisée avant cette date.

10. Paul Éluard, « La nuit est à une dimension », *Cahiers d'art*, 1935, n° 5-6, p. 99-101.

José Pierre estime par exemple dans un ouvrage de référence sur les masques d'Alaska : « Pour ma part — en soulignant leur façon commune d'utiliser les “moyens du bord” par “assemblage” d'éléments épars qui ne prennent sens qu'à la faveur de leur réunion —, j'irai même jusqu'à suggérer un parallèle entre le masque eskimo et l'objet surréaliste<sup>11</sup>. » Reprenant la réflexion sur le primitivisme, Jacqueline Chénieux-Gendron écrit : « Le regard sélectif des surréalistes a consisté à choisir le symbolico-narratif plutôt que l'iconique » :

*la tendance à l'abstraction et à la narrativité symbolique est plus grande dans l'art océanien et dans l'art des Indiens d'Amérique, de sorte que Rubin<sup>12</sup> se pense fondé à trouver des affinités entre l'art symbolico-narratif qu'est le surréalisme et l'expression du mythe, qui culmine dans l'art océanien. Il en veut pour preuve le procédé de narration séquentiel qui est le propre de l'esthétique du totem, plus courant en Océanie et dans l'Amérique du nord-ouest que dans l'art africain<sup>13</sup>.*

Comme le cadavre exquis ou le poème-objet, de nombreux masques d'Amérique du Nord sont narratifs, ils se rapportent au langage. À l'instar du mâtotémique évoqué ci-dessus, le masque articulé de Colombie Britannique est séquentiel, puisque les positions du masque illustrent différentes séquences d'une narration. Il s'agit souvent d'un mythe, d'un récit de métamorphose. Les surréalistes perçoivent dans ces masques la rencontre de plusieurs « êtres » ou plusieurs séquences de récit en un seul objet. Celui-ci « fonctionne » de la même manière que la cuillère-soulier découverte par Breton. La « pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller<sup>14</sup> », en illustrant dans l'esprit de Breton deux séquences du conte de Cendrillon avant puis après sa métamorphose, le raconte ; elle « incarne » Cendrillon. Étant pour Breton le pendant de la citrouille transformée en carrosse, elle renferme l'idée de métamorphose. Ainsi, Breton entrevoit la même synthèse dans les masques amérindiens auxquels ils est confronté pendant la guerre.

---

11. José Pierre, « L'art des Eskimos d'Alaska au regard des surréalistes », *Masques eskimos d'Alaska*, J.-L. Rousselot, Amez, 1991, p. 86.

12. William Rubin fut le commissaire de l'exposition *Primitivism in twentieth century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, présentée au Museum of Modern Art en 1984 qui constitue un événement majeur dans la réflexion sur le primitivisme.

13. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Pensée mythique et surréalisme », *Pleine Marge*, n° 7, Lachenal et Ritter, 1996, « Avant-propos », p. 44 et 47.

14. André Breton, *L'Amour fou*, 1937, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 702-703.

En 1941, plusieurs surréalistes fuient l'Europe sinistrée et vont à la rencontre du Nouveau Monde. André Breton se retrouve exilé à New York. Comme il n'a de cesse de l'écrire à Benjamin Péret réfugié au Mexique, il ne s'adapte guère à cette ville, à la langue et à la culture américaine<sup>15</sup>. Avec les surréalistes présents, il tente péniblement de recréer une atmosphère collective, autour de projets d'exposition ou de la revue *VVV*. Pour vivre, il se résigne à lire à la radio des points de vue sur l'Europe écrits par d'autres. Sa condition inconfortable de réfugié ne lui permet pas de s'exprimer librement sur la situation mondiale, ni sur les États-Unis qui l'accueillent. Il n'apprécie guère dans son ensemble la culture de l'Amérique contemporaine, qui avait fait l'objet de critiques virulentes de la part des surréalistes dans les années vingt et trente. La culture américaine « blanche », présentée comme puritaine et capitaliste, était alors perçue comme un « extrême Occident ». Dans ces conditions, les surréalistes voient dans les objets amérindiens une alternative à cette culture. Ces arts ouvrent également une voie d'exploration plus prometteuse, qui permet de s'évader un peu de l'époque moribonde. Ainsi, la « chasse aux objets amérindiens » qui s'organise à New York est-elle vécue comme une consolation, un refuge. Ceux qui y participèrent, comme Roberto Matta ou Lévi-Strauss, ont raconté le petit marché de l'objet indien qui s'instaure avec le marchand Julius Carlebach et la *Heye Foundation* qui se débarrasse de masques d'Alaska ou de Colombie Britannique<sup>16</sup>. Les surréalistes s'imprègnent peu à peu des mythes que racontent les masques et cherchent à déceler le genre de merveilleux qu'ils renferment. En 1946, Breton décrit au public haïtien l'un de ses masques yup'ik qu'il considère « en rapport avec l'optique surréaliste » :

---

15. Lettres de Breton à Péret, bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Dans une lettre datée du 30 juin 1943 par exemple, Breton explique à Péret son « désespoir » de vivre en ce lieu où « l'apathie ne se mesure qu'avec l'égoïsme le plus strict. » Il déplore également son « métier abominable » de speaker à la radio et son isolement linguistique, tout en considérant son refus d'apprendre l'anglais comme « la résistance inconsciente [qu'il] oppose à un certain courant. » Ce rejet de l'intégration est une forme silencieuse de résistance.

16. Claude Lévi-Strauss, *Entretiens avec Didier Eribon, De près et de loin*, Odile Jacob, 1988, p. 51 et Roberto Matta, « Conversations », Georges Ferrarri, « Matta, Entretiens morphologiques », *Notebook*, n° 1, 1936-1944, Londres, Sistan, 1987, p. 149. On peut se référer au témoignage de Dorothea Tanning qui parle à propos de ce commerce d'une « longue chaîne de receleurs » (*La Vie partagée*, 2001, trad. Française, Bourgois 2002, p. 68-70). Ces relations avec Carlebach concernaient aussi les surréalistes de Mexico, puisqu'on trouve aujourd'hui dans les salles de vente des objets ayant appartenu successivement à Wolfgang Paalen et à Carlebach, Paalen revendant des objets mexicains aux États-Unis.

*Ce masque représente le cygne [...], qui conduit vers le chasseur la baleine blanche au printemps. Le cygne, qui sort de la bouche de la baleine, semble en effet la diriger, tant [...] son mouvement semble résolu, déterminé par rapport à l'expression passive que marque la grande figure<sup>17</sup>.*

Breton perçoit la narration que renferme ce masque. Or, « le cygne, dont on ne voit que la tête sortant de la bouche de la baleine, était probablement l'esprit auxiliaire du chasseur qui portait ce masque<sup>18</sup>. » Le catalogue de l'exposition *Le Masque* de 1960, dont les pièces nord-américaines et inuit présentées appartiennent majoritairement à des surréalistes, décrit le masque « eskimo » comme une explication de la double nature originelle :

*L'animal et son double humain, l'inua, sont inscrits sur la même face [...]. Est ainsi restitué l'état primitif, lorsque l'enveloppe était un masque qu'on écartait à volonté pour apparaître en homme ou en animal, changeant d'apparence, non d'essence. [...] Parmi les humains quelques privilégiés, les chamans principalement, auraient encore le pouvoir de se transformer<sup>19</sup>.*

Le masque est en lui-même un objet qui suggère l'idée de transformation du porteur. La dualité représentée sur le masque du poisson (mi-visage humain, mi-poisson), ou par les différentes positions des masques à transformation, renvoie aux apparences alternatives de l'individu mythique auquel le porteur du masque est « affilié ». Il apporte une explication mythique de l'identité qui se fonde sur la métamorphose. Comme le soulier de Cendrillon, il est un « poisson soluble<sup>20</sup> » prêt à s'animer et à se métamorphoser pour suggérer le mythe qui justifie la réalisation de ce masque. Dans son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* « du point de vue du merveilleux » qu'il entreprend en 1942, Péret reprend lui aussi de nombreuses transformations amérindiennes. Citant un mythe des « Eskimos Caribous », il écrit qu'« une âme d'homme peut se transformer en âme de n'importe quel animal<sup>21</sup>. » Les surréalistes perçoivent

---

17. « Conférence d'Haïti V », *O.C.* t. III, p. 285.

18. Jean-Loup Rousselot, *Sculptures*, op. cit. p. 438.

19. « Les masques eskimo », catalogue de l'exposition *Le Masque*, musée Guimet, décembre 1959, septembre 1960, p. 19. Y figure également un texte de Lévi-Strauss.

20. Dans *L'Homme nu*, Lévi-Strauss intitule l'un de ses chapitres « Poissons solubles » (*Mythologiques IV*, Plon, 1971, p. 223).

21. *Anthologie des mythes, légendes et contes d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 100, repris de Jean Gabus, *Vie et coutumes des Esquimaux Caribous*, Payot. Péret, qui se penche sur les mythes du nord de l'Amérique, demande à deux reprises à Breton de lui procurer de la documentation sur « Les États-Unis, le Canada et l'Alaska ». Lettres du 24 juin 1942 et du 28 avril 1944. Correspondance Péret et Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

donc la dualité et la transformation qui imprègnent non seulement ces masques, mais aussi la conception amérindienne du monde, que Breton retiendra en 1950 sous le terme de « transformisme ». Dans son article sur les masques articulés, il explique tout ce qu'il a entrevu dans ces objets quelques années avant : la poésie, la synthèse des antagonismes, la transformation comme « l'un des plus grands vertiges humains », l'explication des origines, l'intervention du mythe dans le quotidien<sup>22</sup>. En effet, Lévi-Strauss analysera plus tard la nature socialement structurante du mythe amérindien et décrira la transformation qui le caractérise. Lorsqu'il visite l'American Museum of National History de New York, lieu qu'il fréquente aussi avec les surréalistes, il est fasciné par les masques à transformation aux apparitions multiples qui attestent de « l'omniprésence du surnaturel et du pullulement des mythes<sup>23</sup>. » Au même moment, les surréalistes sont plongés dans une réflexion multiforme sur le mythe. En ces temps troublés, ils semblent en quête de mythes. La difficulté de l'exil, la déception d'une solution communiste à l'oppression et la désillusion totale sur l'Europe les poussent à regarder vers l'intemporel, vers le récit mythique. L'exposition de 1942, dont le titre fait directement référence à leur condition d'exilés, matérialise le fil d'Ariane tissé dans le labyrinthe par un enchevêtrement de ficelles qui obstruent la visite<sup>24</sup>. À cette occasion, Breton réalise le montage visuel *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, où sont successivement abordés Orphée, l'Âge d'or, le mythe de Rimbaud, le surhomme, etc. Les mythes classiques, qui intéressaient les surréalistes et qui avaient déjà été revisités à l'aune de la lecture de Freud, côtoient les mythes populaires dans un « âge d'or » recomposé. Pour Breton, cet âge d'or n'est pas révolu, mais à venir. Dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* de 1942, il envisage l'existence des « Grands Transparents » :

---

22. « Mais, fonction de ce dualisme même qui affecte à la fois les conditions matérielles et les conditions sociales de la vie, un autre facteur n'est pas ici sans intervenir. La puissance des antagonismes entretient chez les Kwakiutl la conception d'une sorte d'ancêtre-Protée, dont on peut penser que le masque double ou triple est la projection matérielle de la spiritualité multiforme. Ainsi, la puissance de l'art qui anime ces masques et le secret de la résonance profonde qu'ils trouvent en nous pourraient-ils tenir à ce que, dans le raccourci lyrique d'une séance d'initiation – du poisson à l'oiseau, de l'oiseau à l'homme – ils embrassent un des plus grands vertiges humains en réalisant le transformisme non plus seulement en pensée mais en action ». (« Note sur les masques à transformation de la Côte Pacifique Nord-ouest », *Neuf*, 1950, *O.C.* t. III, p. 1033).

23. *La Voie des masques*, Plon, 1979, « Pocket », p. 9.

24. *First Papers of Surrealism*, du 14 octobre au 7 novembre 1942, Madison Avenue Gallery, New York.

*L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire, de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. [...] Un mythe nouveau ? Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir*<sup>25</sup>?

Breton imagine des créatures qui n'auraient pas été envisagées jusqu'alors par les mythes connus. La découverte des êtres mythiques amérindiens l'a certainement conforté dans la recherche d'un mythe nouveau. De son côté, Max Ernst, qui se passionne également pour les cultures amérindiennes<sup>26</sup>, vit son « mythe personnel », Lop-lop, Supérieur des oiseaux. La récurrence de la figure de l'aigle ou du corbeau dans l'univers indien, le mythe de l'oiseau-tonnerre, sont autant d'éléments qui prolongent l'obsession de Max Ernst pour l'oiseau. Parlant de « dangereuse confusion entre les oiseaux et les hommes », Patrick Waldberg, ami d'Ernst et qui séjourna à Sedona, explique que « cet animal, déjà présent dans ses rêveries antérieures, était devenu, en quelque sorte, son totem<sup>27</sup>. » En effet, Ernst se crée une parenté directe avec cet oiseau qu'il tient pour sa propre origine d'ordre mythique : « Le 2 avril 1891, à 9 h 45, Max Ernst avait son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé là sept années durant<sup>28</sup>. » Or, Max Ernst aime à être représenté en présence d'une référence directe à son mythe originel. Une photographie de 1942 le montre entouré de ses poupées kachina et portant un manteau qui ressemble au plumage d'un oiseau. C'est également ainsi que celle qui fut sa compagne, Leonora Carrington, peint son portrait en 1940. Il est alors présenté comme un être hybride, mi-homme mi-oiseau, sujet à la métamorphose que lui impose l'origine qu'il s'est imaginée. Comme l'évoque Patrick Waldberg, l'élaboration fantaisiste d'Ernst rappelle grossièrement l'*innua* Inuit. Les mythes indiens qui décrivent des êtres transfigurés entrent en résonance avec la progression de la réflexion surréaliste sur le mythe. Ils permettent aux surréalistes de proposer une manière différente d'appréhender le monde et de poursuivre sous une autre forme leur opposition à l'Occident.

---

25. *VVV*, n° 1, juin 1942, O.C., t. III, p. 14-15.

26. Il collectionne de nombreux objets et a des contacts avec des Indiens à Sedona. Cette période de sa vie lui inspirera son poème « Dix Mille Peaux Rouges ».

27. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Pauvert, 1958, p. 42.

28. Max Ernst cité par Edward Trier, « Hommage à Loplop », *XXe siècle*, Hommage à Max Ernst, n° spécial, 1971.

On a dit maintes fois que le surréalisme est né de la Première Guerre mondiale, en réaction à la barbarie occidentale. Dans le prolongement la posture de Dada, il adopte une posture du « contre ». Ses membres refusent la civilisation européenne et appellent de leurs vœux sa destruction par les barbares qui déferleront d'un Est mythique. Par exemple, ils reconnaissent collectivement en 1925 : « Nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure » ; pour déclarer plus loin : « C'est au tour des Mongols de camper sur nos places<sup>29</sup>. » Leur intérêt pour les objets océaniques et américains participe de la même logique d'un renouvellement des références esthétiques et culturelles, mais aussi d'un remplacement de la civilisation occidentale tout entière. Dans la même veine, les surréalistes sont à la recherche d'un nouvel âge d'or, à commencer par l'âge d'or du langage<sup>30</sup>. Le rejet de la civilisation occidentale passe par un questionnement sur les origines de cette civilisation, origines chrétiennes et origines gréco-latines, auxquelles la Renaissance d'une part et le dix-neuvième siècle d'autre part n'ont cessé de raccrocher la civilisation occidentale, en excluant toute autre influence<sup>31</sup>. Dès 1925, dans le numéro de *La Révolution surréaliste* intitulé « 1925 : la fin de l'ère chrétienne », Robert Desnos réhabilite l'origine barbare et orientale de l'Occident jusqu'alors étouffée. Il en appelle au réveil de cette origine et à la destruction de cette civilisation : « Qui dit civilisés dit anciens barbares, c'est-à-dire bâtards des aventuriers de la nuit, c'est-à-dire ceux que l'ennemi (Romains, Grecs) corrompit<sup>32</sup>. » À New York, la recherche d'un nouveau mythe, qui est nourrie du contact avec les masques et les mythes amérindiens, permet de proposer une alternative aux mythes anciens. Comme l'expliquera Lévi-Strauss, les objets et les mythes amérindiens sont une explication de l'origine que Breton perçoit à New

---

29. « La Révolution d'abord et toujours ! », *L'Humanité*, 21 septembre 1925 ; *La Révolution surréaliste*, n°5, 15 oct. 1925, p. 31.

30. Voir à ce propos Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, O. C., Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 397-515.

31. Comme l'explique Edward Said, Martin Bernal analyse dans *Black Athena* comment « la civilisation grecque, connue jusqu'au xixe siècle pour l'ampleur de sa dette à l'égard des cultures égyptienne et sémitique plus quelques autres au sud et à l'est de l'Hellade, a été repensée alors comme "aryenne". Ses racines sémitiques ou africaines ont été soit activement chassées des textes, soit occultées. » *Black Athena*, PUF, 1996 ; mentionné par E. Said, *Culture et Impérialisme*, Fayard, 2000, p. 52. Les surréalistes pressentent cette réinterprétation de l'origine de la culture occidentale puisqu'ils semblent vouloir la contrecarrer en restaurant une origine barbare (voir plus loin).

32. Robert Desnos, « Destruction d'une révolte prochaine », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 25.

York<sup>33</sup>. *Les Métamorphoses* d'Ovide, en décrivant l'âge d'or, s'ouvrent elles aussi sur l'explication mythique de « l'origine du monde ». Aux métamorphoses ovidiennes, les surréalistes opposent celles des Amérindiens, au « centaure demi-bête » d'Ovide, l'animal et son double humain, l'*innua*. La compilation des récits mythiques et populaires d'Amérique qu'entreprend Péret est également une réponse à la question de l'origine : par le regroupement en chapitres tels que « l'homme sur la terre », « les fléaux », « le cycle des héros », « naissance des dieux », Péret présente un corpus mythique qui énonce les origines de manière alternative tout en décrivant de nombreuses métamorphoses. Par exemple, il cite un mythe repris de Franz Boas qui explique comment les fils du chef deviennent la lune et le soleil pour éclairer le monde jusqu'alors plongé dans l'obscurité. Pour incarner le soleil, l'un des fils confectionne d'ailleurs un masque qu'il embrase<sup>34</sup>. Quelques pages plus loin, Péret reprend un mythe inuit qui, après avoir décrit la venue des humains sur la terre, le déluge puis l'apparition simultanée de la lumière et de la mortalité, explique la métamorphose des morts en étoiles<sup>35</sup>. À l'exception de Péret, les surréalistes ne deviennent pas des spécialistes de la cosmogonie amérindienne. On pourrait même leur reprocher une compréhension grossière des cultures amérindiennes, qu'ils appréhendent de manière parfois fantaisiste. La part de « fantasme de l'Indien », qui existe dans la pensée de certains surréalistes, rapproche d'ailleurs les « primitifs » d'un âge d'or immuable. Mais ils pressentent la métamorphose contenue dans les masques qu'ils admirent et les récits de cette métamorphose sont pour eux le moyen de proposer une autre origine, de remettre en question l'universalité de l'origine proposée par l'Occident. Cela leur permet aussi de remettre en cause le patrimoine culturel européen. De même qu'au panthéon culturel français de la République des Lettres ils opposent un panthéon surréaliste composé d'« exclus » comme Sade, La Fontaine, Jarry ou Roussel, les masques du Nouveau Monde sont le moyen de mettre en exergue la civilisation des « barbares » par rapport à la civilisation gréco-romaine et judéo-chrétienne. Concernant la Méso-Amérique, le *Livre du Chilam Balam*, que

---

33. Dans son article sur les masques à transformation, Breton dit reconnaître dans ces objets une trace de l'« ancêtre-Protée ». Marguerite Bonnet écrit à ce propos : « les porteurs de masques à transformation représentent des êtres surnaturels ; réanimant le mythe de l'origine, ils proclament par leurs chants les privilèges particuliers des chefs... » (« À partir de ces mécaniques à la fois naïves et véhémentes », *op. cit.*, p. 24).

34. *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, *op. cit.*, p. 51. Ce récit est tiré du texte de Boas, *Tsimshian Mythology*, paru en 1916 dans l'« Annual Report » de la Smithsonian Institution.

35. *Op. cit.*, p. 64. Péret emprunte ce récit au *Chugach Eskimo* de Kaj Birket-Smith.

Péret traduira et préfacera en 1955, est un texte précolombien fondateur qui explique notamment l'origine du monde chez les peuples de culture maya. L'intérêt que Breton portera à l'art gaulois ne participe-t-il pas de la même logique : réhabiliter l'origine « barbare » de la civilisation occidentale ? Or, cette démarche des surréalistes doit se comprendre à l'aune de la noirceur de l'époque. En proposant un mythe nouveau et en relativisant l'explication occidentale de l'origine, ils cherchent une fois de plus à « changer la vie ». Le drame qui se joue en Europe les conduit plus que jamais à désespérer du réalisme occidental et à transcender cette réalité en explorant l'explication amérindienne du monde. Dans sa lettre du 26 mai 1943, Breton complimente Péret pour sa préface à l'anthologie et dit en avoir fait plusieurs lectures à haute voix. Ce texte répond tant à leur malaise que les surréalistes le signent collectivement et le publient sous le titre *La Parole est à Péret*. On comprend alors leur état d'esprit :

*Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être, la vie elle-même, à condition cependant de ne pas prendre cette vie délibérément sordide comme s'y ingénie cette société avec son école, sa religion, ses tribunaux, ses guerres, ses occupations et libérations, ses camps de concentration et son horrible misère matérielle et intellectuelle. Toutefois je me souviens : c'était à la prison de Rennes où ils m'avaient fait enfermer au mois de mai 1940 parce que j'avais commis le crime d'estimer qu'une semblable société était mon ennemie, quand ce ne serait que pour m'avoir obligé, moi comme tant d'autres, à la défendre deux fois dans ma vie alors que je ne me reconnaissais rien de commun avec elle<sup>36</sup>.*

Péret espère tirer quelque argent du travail que représente l'anthologie<sup>37</sup>. Mais cette entreprise est aussi le moyen de combattre une société qu'il considère comme son ennemie. Dans sa préface, il rapproche le primitif, le poète et le révolutionnaire. Il oppose les mythes amérindiens non seulement aux mythes occidentaux, mais aussi à leur récupération par la religion qui crée de faux mythes « à des tarifs d'Uniprix », et au « chef surhumain quasi-divinisé de son vivant » que représentent Hitler ou Staline<sup>38</sup>. Il rejoint Breton dans sa réflexion sur le mythe nouveau qui, repre-

---

36. Préface de l'*Anthologie*, *op. cit.*, p. 16-17.

37. Lettre à Breton du 24 juin 1942, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Péret a eu beaucoup de mal à trouver des moyens de subsistance tout au long de son séjour à Mexico.

38. Préface de l'*Anthologie*, *op. cit.*, p. 26. Dans la même veine, Pierre Mabille écrit en 1944 : « Nous sommes avant tout contre la mystique du chef » après avoir dénoncé le nazisme et le communisme. (« Le Paradis », *VVV*, n° 4, février 1944, p. 36.)

nant la recherche de Georges Bataille avant la guerre, devrait permettre de substituer un mythe nouveau aux mythes du fascisme et du capitalisme. En exil dans le Nouveau Monde, Péret, qui fréquente assidûment un groupe trotskiste pourtant moribond<sup>39</sup>, en appelle à la transformation d'un monde qui le dégoûte en se tournant vers l'Indien : « l'homme primitif ne se connaît pas encore, il se cherche. L'homme actuel s'est égaré. Celui de demain devra d'abord se retrouver, se reconnaître, prendre contradictoirement conscience de lui-même.<sup>40</sup> » Pour le groupe surréaliste en exil qui assume cette aspiration de Péret, les métamorphoses amérindiennes sont alors un moyen de « faire intervenir l'ordre mythique dans l'ordre quotidien »<sup>41</sup>, donc de répéter leur mot d'ordre : « transformer le monde ».

Le masque, qui tient le « rôle de lien [...] entre les mondes antagonistes du visible et de l'invisible » car « il est essentiellement un instrument de métamorphose<sup>42</sup> », permet de voir les *Grands Transparents*, de les révéler. Le contexte de la guerre et de l'exil favorise la réflexion sur les mythes non occidentaux qui est aussi une introspection du surréalisme. Aux côtés de Lévi-Strauss, les surréalistes ont eu l'intuition de la transformation présente dans les mythes et dans les masques amérindiens, que Lévi-Strauss théoriserait plus tard dans ses *Mythologiques*. Mais alors qu'il analysera la transformation des mythes entre eux, les surréalistes perçoivent la métamorphose merveilleuse des êtres mythiques indiens. Tandis que Lévi-Strauss met en valeur la nature typologique du dualisme qu'il décèle dans les mythes, les surréalistes perçoivent un dualisme « de synthèse », la faculté des mythes et des masques à être une chose et son contraire. Les surréalistes sont attentifs à un certain contenu magique. La question de la magie sera d'ailleurs la pomme de discorde entre Breton et Lévi-Strauss quelques années plus tard<sup>43</sup>. S'ils ont des intuitions communes devant les masques, les intentions premières des deux hommes sont différentes. Celle de Breton n'est pas l'analyse scientifique, mais la mise en exergue d'une culture non occidentale qui propose une « poésie » perçue comme

---

39. Entretien avec Walter Grün du 8 décembre 2004 : exilé allemand à Mexico, mari de Remedios Varo et ami de Benjamin Péret.

40. Préface de l'*Anthologie*, *op. cit.*, p. 16-17, p. 27.

41. Masao Suzuki, « L'Entrée des masques : André Breton et le mythe comme événement », *Pleine Marge*, n° 7, 1996, p. 58.

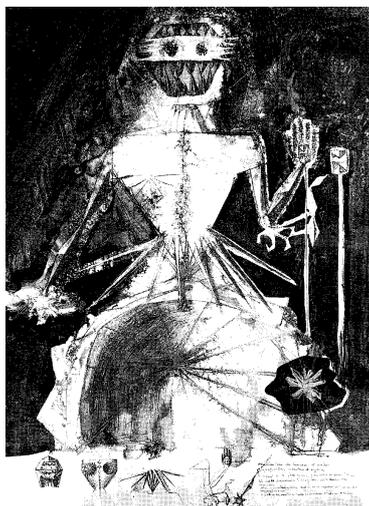
42. Jean-Louis Bédouin, *Les Masques*, PUF, « Que sais-je ? », 1967, p. 9. Ce surréaliste évoque largement les masques yup'ik et les masques à transformation de Colombie Britannique dans cet ouvrage pédagogique ; il consacre sa troisième partie au « masque et ses métamorphoses ».

43. À l'occasion de l'enquête menée par Breton à propos de « l'art magique », pour la préparation de l'ouvrage du même nom publié en 1957.

plus libératrice. Aux lendemains de la guerre, c'est en tout cas avec Lévi-Strauss que Breton projette de publier un ouvrage de référence sur les Indiens d'Amérique du Nord et particulièrement ceux de la côte nord-ouest et de l'Alaska, comme il l'écrit en 1947 à Ernst resté en Arizona<sup>44</sup>.

Le projet ne verra jamais le jour, mais cette ambition de Breton témoigne de l'influence irrémédiable qu'a eue sur sa propre pensée l'explication mythique que lui proposaient les Amérindiens à travers ces masques. Les métamorphoses qu'ils suggéraient étaient assez « magiques » pour supplanter, dans le panthéon surréaliste, celles des dieux décrites par Ovide.

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES-  
ST-QUENTIN EN YVELINES



Jacques Hérold, Lavis préparatoire du  
*Grand Transparent*, 1946

---

44. « Une occasion se présente d'éditer en belle condition un ouvrage que je propose d'intituler "Les grands arts primitifs d'Amérique du Nord" et que s'offre à publier la galerie Bucher, en même temps qu'elle donnerait une exposition des objets susceptibles d'être réunis à Paris. Cela pourrait avoir lieu en juin si tous les documents étaient réunis à temps. Nous avons prévu jusqu'ici un texte de Lévi-Strauss (axé sur la Colombie-Britannique) un texte de Duthuit (également sur la côte nord-ouest), un texte de Lebel (sur les Esquimaux) et un texte de moi, en manière de présentation générale, traitant des rapports de relation poétique, affective, etc. que nous entretenons avec ces objets en particulier. Mais rien ne me paraît plus désirable, mon cher Max, que d'y joindre une importante contribution de vous. » (Lettre d'André Breton à Max Ernst et Dorothea Tanning, envoyée à Sedona et datée du 13 mars 1947, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).



# LE MONDE ROUSSELLIEN : DU MERVEILLEUX PROMÉTHÉEN AU NIHILISME DE L'HUMOUR NOIR

Anne-Marie AMIOT

*Il y a un besoin fondamental de métamorphose dans le fond de l'être humain. Ce besoin est même la nature essentielle de l'homme, en tant qu'il est un être instable.  
La caractéristique du prométhéisme n'est pas d'inventer cet instinct, mais d'être mu par un appétit immodéré de métamorphose.  
Michel Carrouges, La Mystique du Surhomme, p. 69.*

## I. Métamorphose, prométhéisme, création poétique

Le lien puissant que Michel Carrouges établit entre prométhéisme et métamorphose relève plus de la conjoncture que de la nature ou de la nécessité.

Le quasi-innéisme du concept de métamorphose est une donnée immédiate de l'imaginaire humain, universellement partagée et modifiée. En Occident, dans l'Antiquité gréco-latine, elle inspire, selon des modalités diverses, tant la physique que la philosophie, la religion ou la poésie.

À l'Âge théologique, la métamorphose est l'apanage des dieux, doués d'un polymorphisme personnel, comme du pouvoir de transformer les êtres et les choses. Avec l'apparition du monothéisme chrétien, devenue le fait du Dieu tout-puissant, la métamorphose s'appelle miracle. Attribués à Dieu ou à ses élus, phénomènes inconnus, guérisons inexplicables, etc. engendrent des superstitions, perpétuées par des pèlerinages ou des récits légendaires, éléments d'un folklore dont, dès ses premiers textes, s'inspire Roussel, en quête de merveilleux. Inversement, conférés au diable, promu grand maître des métamorphoses, ces mêmes pouvoirs surnaturels génèrent des œuvres noires, fantastiques, tout aussi surréelles. Leur vogue,

caractéristique du romantisme gothique anglo-saxon, perdure chez les surréalistes, héritiers de la révolte métaphysique inhérente à ce mouvement.

En effet, le satanisme romantique n'est qu'une forme historique du mythe de Prométhée qui renaît à ce même moment<sup>1</sup>, engageant à dresser contre Dieu le contre-pouvoir de l'Homme. Fortifié dans la foi de ses capacités par l'athéisme, justifié par les découvertes de la science, philosophiquement codifiée par Nietzsche, le prométhéisme fait de *La Mystique du Surhomme* l'un des mythes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle naissant.

« L'homme propose et dispose » décrète alors Breton (*M.*, 1924), consacrant cette prise de pouvoir par l'homme nouveau qu'est le surréaliste. Révolution dont l'objectif est de métamorphoser le réel, par un arasement iconoclaste de toutes les données idéologiques<sup>2</sup> au profit d'autres, à inventer.

D'où l'importance accordée à l'imagination, dont le surréalisme perpétue l'acception romantique de puissance créatrice du monde, à l'égal de la parole, sans toutefois en adopter les fondements divins. Car pour le romantisme, héritier de la conception théosophique, si le Verbe divin crée l'être du monde, l'imagination crée sa forme. Baudelaire en fait la « reine des facultés » :

*Que dit-on d'un guerrier sans imagination ? Qu'il peut faire un excellent soldat, mais que, s'il commande des armées, il ne fera pas de conquêtes. Le cas peut se comparer à celui d'un poète ou d'un romancier qui enlèverait à l'imagination le commandement des facultés pour le donner, par exemple, à la connaissance de la langue ou à l'observation des faits. [...] D'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées [...].*

Baudelaire reconnaît donc la nature poétique de tout génie créateur, du poète *stricto sensu* comme du savant. L'hypothèse scientifique, spéculative, relève autant de l'imagination, que du raisonnement. Point de vue partagé par Hugo<sup>3</sup> qui, dans *Les Mages*<sup>4</sup>, rassemble parmi d'autres, dans une même

---

1. *Le Mystère de Caïn* (1820) de Fabre d'Olivet suscita de nombreuses réactions.

2. Données religieuses, politiques, culturelles et même linguistiques, vu que les structures de la langue conditionnent le mental. Cf. Tzara, *Grains et Issues*.

3. RR entretient avec lui des rapports d'identification. Cf. A.-M. Amiot, « Raymond Rousset : un alter Hugo », *Les Idéologies hugoliennes*, dir. par A.-M. Amiot, Éd. S.E.R.R.E., Nice, 1985.

4. *Les Contemplations*, VI, « Au bord de l'Infini », 23, « Les Mages ». Hugo reprend ce thème dans le *William Shakespeare* (1864), chap. I, 3.

célébration, poètes « aux bouches inquiètes », « sévères artistes », « savants », ou « inventeurs tristes ».

Aussi Poe exige-t-il du poète un récit logique, concaténé autant qu'imaginé, et Baudelaire requerra pour la métaphore une adéquation mathématique des termes. Les « équations de mots » rousselliennes s'inscrivent dans ce contexte.

Réciproquement, certains savants, dont Pasteur, établissent une connexion philosophique entre science et littérature. D'autres, tels Charles Cros ou l'astronome et romancier Camille Flammarion<sup>5</sup>, autre *maître* de Roussel, incarnent ce rêve encyclopédique. Chez eux, point de solution de continuité imaginaire entre science et littérature. L'une et l'autre, selon leurs spécificités respectives, s'appliquent à métamorphoser le *réel*. La *science*, conceptuellement par ses théories ou, matériellement, par l'invention de phénomènes aussi merveilleux que la toute jeune fée électricité. La littérature, par l'anticipation fictionnelle de leur réalisation latente ou potentielle. En 1868, J. Verne exalte cette complémentarité : « Tout ce qu'un homme est capable d'imaginer, d'autres seront capables de le réaliser<sup>6</sup>. »

Osmose qui procrée un genre littéraire neuf, la fiction scientifique, vouée à métamorphoser la représentation du réel, donc à produire un merveilleux moderne. Grand maître de cette littérature prométhéenne, Jules Verne, écrivain vénéré<sup>7</sup> par Roussel, offre un échantillonnage de ses infinies possibilités. Tantôt, il utilise les découvertes avérées de la science. Tantôt, il les prolonge en exploitant leurs potentialités. Tantôt, il crée de toutes pièces un monde utopique, par extrapolation vraisemblable des lois physiques.

Mais parfois, rompant avec le souci de vraisemblabilité recherchée dans *L'Île mystérieuse* par exemple, Verne cède délibérément à la pure fantaisie. C'est le cas pour *Hector Servadac* (1877), livre culte de Roussel, où une comète (« par impossible », concède l'auteur) arrache à la Terre un capitaine et ses compagnons pour un voyage excentrique *À travers le monde solaire* (premier titre de l'ouvrage) dans un véhicule extravagant. Ce décollage, hors de tout référent réel ou vraisemblable, fait basculer le récit dans le pur *merveilleux*. Car la fantaisie vernienne métamorphose la vision de

---

5. Le poète Charles Cros est aussi le découvreur du phonographe. Le *savant*, dans la littérature fin de siècle, est *inventeur* ou *ingénieur*.

6. Jules Verne, *Europe*, n° 909-910, janvier 2005, p. 8.

7. RR refusera de prêter à Leiris un exemplaire de Verne, voir : Michel Leiris, *Raymond Roussel and Co*, Fayard, 1998, p. 189-190. Mais Breton l'admirait aussi. Sur *Les Indes noires*, cf. P. Mourier-Casile, *A. Breton, explorateur de la Mère-Moïre*, PUF Écrivains, 1986.

l'univers, mais aussi ses *lois*. Trait qui fascine Roussel dont l'art poétique tient en une phrase, « chez moi, l'imagination est tout », et dont l'ambition première fut d'être poète, l'égal de Hugo, détenteur absolu du Verbe créateur.

Si Verne et Hugo hantent tous deux son imaginaire, ils l'entraînent, toutefois, dans des voies idéologiquement et esthétiquement inconciliables. Tension bipolaire dont il ne surmontera les effets pervers qu'au prix d'un dur labeur. En intégrant les données, tant ludiques que scientifiques, de la fiction vernienne à un projet constamment poétique, fondé sur la magie du Verbe hugolien, Roussel sublimera cette double postulation, en une œuvre inédite de pure littérature. Qui, maîtrisée étape par étape, opère, *in fine*, une totale métamorphose du réel.

## II. La poésie : un procédé généralisé de métamorphose déréalisante

### 1) Poésie et irréalité : vers et prose

En effet, depuis le romantisme, décadente ou symboliste, la poésie se définit comme le genre suprême, créateur d'un monde irréel, résultant d'une forgerie intime du matériau verbal : « Mon âme est une étrange usine » déclare Roussel en 1897, au seuil de *Mon Âme*, poème qui proclame son appartenance aux génies glorieux marqués de « l'Étoile au front<sup>8</sup> ».

Être poète ou rien, telle est alors la devise de tout jeune écrivain. Donc celle de Roussel dont les premières œuvres, même théâtrales, portent la marque formelle du poétique, la versification<sup>9</sup>. Il la respecte au point de ressusciter dans *La Doublure* (1897) le genre obsolète du roman en vers. Première tentative, vouée à l'échec, de métamorphose déréalisante du roman réaliste par sa poétisation stylistique. Roussel réagit par une grave crise à l'insuccès de ces deux publications poétiques, sans pour autant renoncer à la poésie. Pour créer de l'irréalité, il croise le vers avec la prose.

« Le Serment de John Glover », interminable légende (*CJÉ*.67-99) enchâssée dans « Une page du folklore breton » (1908), est un « récit en vers<sup>10</sup>. » Le choix thématique du légendaire, en prose ou en vers, par défi-

---

8. Cf. *art. cit. supra*, RR et V. Hugo.

9. Pour RR, résolument classique, la prose se différencie de la poésie par l'emploi du vers. Cf. Leiris, *op. cit.*, p.266 : « [...] pour lui François Coppée est un très grand poète »...

10 . « Frappé par le côté pittoresque du récit, Buret m'avait demandé de le *mettre en vers* dans le but d'en faire un volume richement illustré. [...] Je lui avais bientôt donné le poème suivant. » *CJÉ*, 66.

nition merveilleux, signifie, comme *La Doublure*, le refus du réalisme narratif, et non l'ancrage du texte dans le mystique ou le religieux<sup>11</sup>.

En conjuguant le sujet merveilleux à la forme versifiée, Roussel cherche à redoubler la charge irréaliste du matériau textuel. Vise-t-il l'écriture de petites épopées, genre poétique narratif, régénéré par la *Légende des Siècles* hugolienne ? Malgré l'insuccès répété de ces tentatives, il persévère dans son dessein. Toute sa vie, il restera un inlassable inventeur de récits légendaires peu à peu laïcisés. « Citations documentaires » (*CJÉ*) ou simples « Canevas », ils occupent donc une place de choix dans la stratégie roussellienne de déréalisation de la fiction inaugurée comme telle, dans *Chiquenaude* (1900) et *La Vue* (1902)<sup>12</sup>. Sans renier le poétique, Roussel recourt alors à deux autres procédés pour entrer dans le monde des métamorphoses.

## 2) Hyperréalisme descriptif

Le point de départ de *La Vue*, récit en vers, n'est pas un texte, mais une image quasi microscopique, d'où surgit un monde grouillant de vie. Pour la dépeindre, Roussel procède donc en deux temps : miniaturisation de l'objet focalisé, suivie d'une description hypergrossissante, invraisemblable. Procédé qui impose une vue au lecteur, par l'hyperréalisme du détail de scènes invisibles, sorties tout droit de l'imagination, de la *Vue* transcendante du narrateur. Celle-là même, censée présider aux *visions* du Hugo de *La Légende* ? Roussel, *visionnaire*, cherche-t-il à métamorphoser le banal quotidien, pour éterniser son apothéose dans l'immobilité du texte ?

L'originalité du propos est indéniable. Dans *La Vue*, Roussel se montre « surréaliste dans l'anecdote », selon le mot de Breton. Sa formidable machine à *métamorphoser* l'invisible en visible est en marche.

## 3) Le calembour, générateur de fiction fantaisiste

Comme elle l'était déjà dans le métissage réalisé à partir des mots, dans *Chiquenaude*, témoignage capital de la première manière d'écrire de Roussel, base banale du procédé qui, évolué, lui confèrera la gloire : « Très jeune, j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé » *CJÉ* (11) qui n'est autre que le calembour, fort répandu vers 1900. Il en use d'ailleurs dès *La Doublure* (1897), *L'Inconsolable* (1904) et *Les Têtes de*

---

11. Cf. M. Leiris, *op. cit.* p. 298. Roussel est un positiviste. Comme Flammarion, il conçoit le surnaturel comme une catégorie forgée par une ignorance que les progrès de la science doivent combler. Cf. *PS* structuré sur le démontage des superstitions par le raisonnement et l'imagination des héros.

12. Recueil de trois nouvelles, formellement identiques, (éd. Lemerre, 1904). Seul le premier récit éponyme du recueil, *La Vue*, est ici évoqué.

*carton du Carnaval de Nice*, où il imagine la décoration des chars qu'il décrit, sur des calembours de son cru<sup>13</sup>. Car le jeu de mots est une mode littéraire dont Roussel raffole.

Dès le Second Empire, les calembours<sup>14</sup> ont peu à peu envahi la littérature boulevardière, du livret d'opérette (Offenbach) au théâtre fantaisiste de J. Verne ou de G. Feydeau. Ce maître du genre, fort prisé de Roussel, fonde ses intrigues farfelues sur une cascade de quiproquos qui impriment aux pièces un rythme endiablé que RR cherchera à recréer par d'autres moyens, inédits<sup>15</sup>. Les humoristes, Alphonse Allais<sup>16</sup> par exemple, ne sont pas en reste. Et *Chiquenaude* relève de cette irréalité fantaisiste qui joue sur une gamme de détournements du sens, par déformations, distorsions ou dislocations du langage, procédures fondatrices du Procédé<sup>17</sup> roussellien. Matrices de son humour déréalissant, elles génèrent la fantaisie débridée, caractéristique des métamorphoses rousselliennes du réel.

#### 4) Vers + calembour = redoublement de la procédure de déréalisation

L'intérêt de *Chiquenaude* tient aussi à son rapport *consubstantiel* au poétique. *L'incipit*, phrase-genèse de ce récit construit sur le Procédé, énonce : « Les vers de la doublure dans la pièce du *Forban talon rouge* avaient été composés par moi. » Indice que l'ode récitée par Méphisto dans le corps du texte est, en fait, conceptrice de l'histoire. Assise poétique qui redouble l'effet déréalissant du calembour, pour créer ce que l'auteur nomme une « féerie ».

Cette alliance perdue dans les premiers exemples du Procédé évolué *CJÉ* (20) qui portent sur la dislocation de vers, de chansons ou de poèmes, *J'ai du bon tabac*, *Au clair de la lune* (20), *Le Napoléon II* de Hugo (22). Roussel dévoile d'ailleurs l'essence poético-musicale de son Procédé dans toutes ses phases ultérieures :

*Ce procédé, en somme, est parent de la rime.  
Dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques.*

---

13. Bien qu'il soit allé à Nice, où les chars étaient composés à partir d'un calembour, RR ne décrit pas ceux qu'il a vus. Leiris, *op. cit.* p. 91-94, note 68.

14. Hugo, dans *Les Misérables*, et ailleurs, fait grand usage du calembour, cette « fiente de l'esprit, qui vole ».

15. En particulier les changements de tableaux dans *PS*.

16. Alphonse Allais (1854-1905) ; plus tard Cami (1884-1958) continue la tradition.

17. Au cours de cet article, Procédé, ainsi orthographié, désigne le procédé roussellien dans tous ses états. Pour la description détaillée de son évolution, nous renvoyons à RR, *CJÉ*, 1-35.

*C'est essentiellement un procédé poétique.  
Encore faut-il savoir l'employer. Et de même qu'avec des rimes on peut  
faire des bons ou des mauvais vers, on peut avec ce procédé, faire de bons  
ou de mauvais ouvrages.*

On ne peut qu'applaudir la lucidité de Roussel, car les textes précités<sup>18</sup> ne sont que les ballons d'essais de l'invention poétique à laquelle il aspire. Et dont il ne maîtrise qu'imparfaitement le Procédé.

### III. Prométhéisme et métamorphose poétique

#### 1) Le reniement du Prométhéisme romantique : « Crise de vers »

Or ces divers textes, producteurs d'une esthétique d'avant-garde, relèvent paradoxalement d'une conception obsolète, *versifiée*, de la poésie, dont Roussel ne variera pas. Il y reviendra même dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, épopée en vers et en miettes, dont les derniers vers expriment son rejet de l'idéologie romantique du sacre des poètes, qui a fait son temps. Prédestination et révélation du génie étaient des leurres. Le verbe poétique ne résulte pas d'une « concentration » divine<sup>19</sup>. Des *Mages*, Roussel ne retient plus que l'appel final au prométhéisme humain :

*Cherchez la note humaine, allez  
Dans les suprêmes symphonies  
Des grands espaces étoilés !  
En attendant l'heure dorée,  
L'extase de la mort sacrée, [...].*

Vers qui semblent inspirer tant la conclusion que l'illustration finale de « l'abîme étoilé » des *NLA*.

Cet ultime message de Roussel, aboutissement logique d'une conversion idéologique, perceptible après la crise de 1897, n'implique pas un renoncement à la gloire<sup>20</sup>, mais un déplacement de l'origine de la parole poétique de Dieu, vers l'Humanité du poète qui la crée du « creux néant musicien ». Hugo<sup>21</sup> fut l'incarnation inégalable du prométhéisme romanti-

---

18. Les « Citations Documentaires » comme les « Textes-Genèses » de *CJL* constituent une sorte de journal de bord de sa navigation en terres inconnues. Ou le compte-rendu des expériences de son laboratoire linguistique.

19. « [...] Tous ceux en qui Dieu se concentre », « Les Mages ».

20. Cf. Leiris, *op. cit.*, pp.312 ; 315-316. La gloire obsède les poètes fin de siècle, Villiers de l'Isle-Adam, ou Mallarmé. Notion complexe. Gloire : succès ? euphorie ? Point suprême ?

21. Romantique progressiste, Hugo, figure prométhéenne du poète inspiré, a toujours refusé la révolte prométhéenne contre un Dieu auquel il croit ; cf. *Dieu*, poème inachevé de sa

que, ère poétique révolue. « La Nature a eu lieu » constate Mallarmé : Hugo ayant verrouillé toutes les portes de la poésie traditionnelle, sa mort (1885) ouvre une dramatique *Crise de vers*<sup>22</sup>. Livré à ses ressources propres, le poète doit désormais « inventer l'air de sa propre flûte », se muer en « Vasco de Gama<sup>23</sup> », promis aux tempêtes de l'esprit confronté à ses limites extrêmes.

Car, avant Roussel et pour les mêmes raisons<sup>24</sup>, la quête poétique de Mallarmé débuta par une déconstruction déréalisante du vers et du langage : « En creusant le vers, j'ai trouvé le néant », écrit-il à Cazalis. Ce qui le mena, comme Roussel, au bord de la folie, avant de s'épanouir dans le nominalisme de la « divine transposition », aux multiples métamorphoses. Simple profération volontariste d'éternité, du *Faune* : « Ces nymphes, je les veux perpétuer dans l'air », ou créatrice de magie : « Je *dis* : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour [...], musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet [...]<sup>25</sup> ».

Or créer et fixer l'image d'un être ou d'un objet, ce que fit Roussel dans *La Vue*, différencie le dire poétique du dire ordinaire. Globalement partagé par Rimbaud, ce type de nominalisme tentera aussi le jeune Breton. Car l'énonciation d'une réalité « transposée », imaginaire, métamorphose l'objet réel en objet désiré, surréel : le lit de plume devient lit de bureau, puisque je le *dis*<sup>26</sup>.

## 2) Le matérialisme linguistique de Roussel

Quant au nominalisme roussellien, il n'est ni de l'ordre de la profération, ni de l'énonciation. Il « est en avant ». Ni inspiration, ni dictée de l'inconscient, la poésie n'est que langage. La métamorphose créatrice naît du matériau linguistique « bricolé » par le seul labeur humain<sup>27</sup>.

---

trilogie eschatologique. Il connut une « gloire universelle » devenue inaccessible. RR en prend acte. En hommage, il réédite *Mon Âme* qui devient *L'Âme de Victor Hugo*. Il y remplace son propre nom par celui du poète qui, s'il a mis « le bonnet rouge » à ce « grand niais d'alexandrin », identifie la poésie au langage versifié. Il reste un homme et un poète du XIX<sup>e</sup> siècle.

22. Texte capital sur ce sujet, rédigé à la mort de Hugo.

23. « Au seul souci de voyager », Mallarmé, *Poésies*.

24. Cf. A-M Amiot, « L'Aventure infernale de trois Orphée modernes : Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud », *Le Dire poétique. 1800-2000*, Éd. S.E.R.R. E, Nice, 2004.

25. Mallarmé, *Avant-Dire au « Traité du Verbe de René Ghil*, Pléiade, p. 857, un vol., 1970.

26. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Commerce*, (1925), *Point du jour*, Gallimard, 1934.

27. Le travail sur lequel RR insiste tant, est l'une des valeurs cardinales de la Troisième République. Il reste encore pour certains écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, une sorte de justification sociale. Cf. Michel Butor, *Raymond Roussel en gloire, Mélusine* n° VI, L'Age d'Homme, 1983.

Pour Roussel aussi l'Azur est vide. Il conjugue donc, *mutatis mutandis*, l'idéalisme absolu de Mallarmé qui, lui aussi, « saignait sur chaque vers », au matérialisme poétique des dernières recherches du poète. À son ludisme aussi, tel qu'il s'exprime dans *Les Loisirs de la Poste*.

Il n'est pas impossible que Roussel ait lu Mallarmé<sup>28</sup>. Le fait est qu'ils se rencontrent dans la quête d'une écriture « blanche », évidée de tout réel, qui repose sur la trituration, la pulvérisation du langage en ses éléments premiers, le mot, voire la lettre<sup>29</sup> : « Le mot, expansion totale de la lettre ». Fortuite ou délibérée, la démarche de Roussel s'inscrit dans le même contexte poétique d'avant-garde de déstructuration du langage.

Pour lui, renoncer à la poésie formelle n'équivaut pas à la suppression du poétique mais à son extension généralisée ; à sa « divine transposition », non par sublimation, mais par émiettement dans le substrat d'une prose soumise ainsi, dès sa conception, au principe de non-représentation et de transformation du réel. L'originalité de Roussel, pointée par Leiris, tient à ce qu'il investit matériellement « le langage au rang d'agent créateur au lieu de se contenter d'en user comme d'un instrument d'exécution » (*id.* 256). Le Procédé métamorphose radicalement le réel, par sa poétisation en « aboli bibelot d'inanité sonore ». En une suite aléatoire de mots, dont Roussel réorganise la syntaxe en de courts récits, les « Textes de Grande jeunesse ou Textes-Genèse ». Ne reconnaissant pour lois que celles de l'imagination, il en bride au maximum la subjectivité, par diverses contraintes formelles. Il recourt à l'alphabet ou à l'anagramme pour nommer les personnages<sup>30</sup>. En résulte un style dépouillé de tout autre formalisme que celui de la logique du langage (dans cet exemple la suite alphabétique). D'où son indifférence au beau style<sup>31</sup>, au profit de la logique, productrice unique de merveilleux<sup>32</sup>.

Car les « équations de mots » identifiées par Montesquiou, engendrent des « équations de faits » (Leiris, *op. cit.*, 266) voire des créations

---

28. G. Bourques, « Une lecture par le démon secouée », *Études Littéraires*, XXII, 1, Laval, 1989.

29. On constate chez Dada, Tzara, Duchamp, Ribemont-Dessaignes, John Cage, le même arasement lettriste. Cf. aussi les anagrammes de Saussure, contemporain de RR.

30. Breton donnera un conseil semblable pour pallier les pannes d'écriture automatique (*M.S.* 1924). Cf. A.-M. Amiot, « De la lettre à l'être : aperçu sur l'onomastique roussellienne », *Le Personnage Romanesque, Cahiers de Narratologie*, n° 6, éd. G. Lavergne, Publications de la Faculté des Lettres de Nice, (Klinsieck diff.), 1994.

31. RR respecte tout juste la correction grammaticale. Souvent, dans *PS* par exemple, il écrit mal, à la limite du charabia. Il abandonne tout souci du critère de beauté formelle. Cette mutation esthétique est signe de modernité.

32. On songe au Lautréamont des *Poésies*, où le « poétique », l'insolite, surgissent d'un autre procédé, exploité par Éluard et Péret, l'absurdité du retournement logique des dictons.

« d'objets ». Car dans la destruction de toute phrase s'origine la re-construction de ses éléments en un « univers spécial qui se substitue à l'univers commun » (Leiris, *Id.* 216), le métamorphose.

#### IV. « L'univers spécial » de la métamorphose rouscellienne

##### 1) Bricolage poétique et fiction prométhéenne

Roussel, tel Alice, franchit ainsi le miroir du réel et crée *ex verbo* un monde merveilleux : celui d'*Impressions d'Afrique* (1910), roman d'aventures, et de *Locus Solus* (1914), roman de fiction scientifique. Deux hommages à Verne, avec qui il rivalise de fantaisie, à son avantage. Car il surpasse le Maître qui soumettait généralement son récit à la logique scientifique du possible et du vraisemblable. D'entrée de jeu, la « machine déraile ».

*LA* et *LS* regroupent une suite de scénarios extraordinaires (« Textes-Genèses » issus du Procédé), dans des cadres narratifs réduits à leur squelette typologique : linéarité ou enchâssement. À cette réserve près que, dans les deux cas, le récit des événements est redoublé en d'autres termes. Le sens général gît dans leur différence. Au lecteur d'*LA*, de re-coller les éléments.

Plongé *in medias res*<sup>33</sup>, il attend le sacre de Talou VII, sur la Place des Trophées. La description du lieu, minutieuse, parcourt une vaste esplanade parsemée d'un bric-à-brac d'objets insolites et disparates (trophées guerriers, cadavres, statues, pancartes, scène de théâtre, etc.), ainsi que de personnages absorbés dans des tâches mystérieuses. Aux côtés du narrateur, des spectateurs, les passagers du Lyncée assistent à la présentation incohérente de scènes incompréhensibles. Immersion du lecteur dans un univers exotique et loufoque, au-delà du réel, métamorphosé.

Impression que n'efface pas la seconde partie, où des explications tentent vainement de fonder en vraisemblance l'irréalité poétique de ce monde<sup>34</sup>, soit par un emprunt aux lieux communs des récits d'aventures, soit par des références à la thématique prométhéenne du progrès, inhérente à la fiction scientifique<sup>35</sup>. Or, ses récits ni ne miment ni n'anticipent les objectifs ou les découvertes scientifiques contemporaines qui le fasci-

---

33. Procédé topique du roman d'aventures, cf. J. Kristeva, « Sur la vraisemblabilité dans les romans de RR », *Séméiotikè, pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969.

34. Leiris insiste sur cette différence majeure entre le ludisme verbal de RR et celui de Duchamp ou de Desnos, *op. cit.* 98, note 83.

35. Idéologie positiviste des bienfaits de la science que RR partage avec Verne ou Flammarion. Cf. Leiris, *op. cit.*, p. 258, 298.

ment, mais qu'il ignore ! Jamais Roussel ne construit sa fiction sur un phénomène cosmique, ni sur l'expérimentation programmée d'une hypothèse parascientifique plausible. En revanche, il multiplie les *gadgets* pseudo-scientifiques et crée, par leur nombre, une illusion subversive qui métamorphose la réalité scientifique.

Le monde techno-scientifique de RR relève plutôt du bricolage, explicitement démonté comme tel, dans *LA*, puisque les naufragés, menacés de mort, doivent bricoler avec « les moyens du bord » (calembour génétique !), le spectacle imposé par le Roi.

Les inventions portent sur des objets dérisoires, métamorphosés par le détournement de leur usage : le tibia de Lelgouach se change en flûte ; la mystérieuse « pratique » de Cuyper ne doit être qu'un « banal » sifflet. Et que dire de l'usage des baleines de parapluie ou du mou de veau, mis au service de la statue de Kant, l'artefact le plus célèbre de l'univers roussellien ! Mais pas le plus insolite. Dans *LS*, rivalisent avec lui en bizarrerie : la hie, la tête ressuscitée de Danton, ou le chat épilé de la cuve d'*aqua micans*, substance qui n'a d'autre réalité que linguistique. Tout comme le *bexium*, conçu par l'ingénieur Bex, pour réaliser une machine à écrire, complètement inutile. Seul le vocabulaire cautionne la scientificité d'inventions qui ne servent à rien, ou ne peuvent fonctionner<sup>36</sup>. La précision descriptive n'a d'égal que l'indétermination des produits et le secret expérimental :

*Canterel avait trouvé le moyen de composer une eau dans laquelle, grâce à une oxygénation spéciale et très puissante qu'il renouvelait de temps à autre, n'importe quel être terrestre, homme ou animal, pouvait vivre complètement immergé sans interrompre ses fonctions respiratoires.*  
(LS, 78)

L'un des critères de l'expérience scientifique est d'être transmissible, renouvelable et généralisable. Or, ici, les découvertes sont uniques, liées à leurs inventeurs, comme le ver de vase à son dresseur, ou la fleur mystérieuse à Fogar. En révélant et en exploitant les vertus cachées d'un être ou d'un objet, ils le métamorphosent « comme » des chimistes, en fait comme... des magiciens, maîtres ès féerie, qui projettent le lecteur dans un univers merveilleux, « *anywhere out of the world* ».

Multipliation des inventions, et cohérence imaginaire de la partie explicative établie sur la métaphore et le paralogisme, y ont valeur de preuve. Ces lois d'une « physique poético-linguistique » se substituent aux lois de la physique scientifique. Elles créent chez le lecteur l'illusion d'une maî-

---

36. Cf. Jean-Louis Meunier, « N pages sur RR », *Raymond Roussel à Nice*, p.19-35, Nice, 1983.

trise prométhéenne possible de l'homme, tant sur la marche du monde que sur sa réalité phénoménale. Jouant sur l'équivoque entre science et magie verbale, toutes les fusées d'irréel lancées par Roussel éclatent en un texte-bulle, concentré de merveilleux étanche, « concaténé » par une logique linguistique qui barre toute entrée du réel.

Roussel réussit son pari de métamorphoser le réel, en poétisant la description de la métamorphose en cours. Il la « donne à voir » : Fogar transforme sous nos yeux une « demi-brindille » en un minuscule archet (*LA*, 131). Et Canterel, grâce à sa cuve oxygénée, escamote le lourd et réel scaphandrier des romans d'anticipation, en Faustine, danseuse sous-marine, érotique et musicale (*LS*, 79), avant de régaler ses hôtes par la vue d'autres merveilles.

Car la métamorphose est toujours spectacle, au succès incertain<sup>37</sup>, inscrit dans une durée dramatique, et chaque œuvre un théâtre d'illusions, dont l'expérience chimique de Fuxier, lui-même symbole de Roussel, offre la métaphore poétique :

*Le sculpteur Fuxier venait de s'approcher du phare, pour nous montrer dans sa main ouverte plusieurs pastilles bleues d'extérieur uni, qui, à notre su, contenaient dans leurs flancs toutes sortes d'images créées par ses soins. Il en prit une et la lança dans le fleuve [...]. (I.A. 95)*

Apparaît « Persée portant une tête de Méduse ». Image vite dissoute par les suivantes. Comme les expériences d'*LA*, qui ne sont que performances, dans tous les sens. En établissant cette fausse équation entre les deux mots, Roussel réunit en une même classe les inventeurs de tout poil : artistes (de cirque ou autres), savants, magnétiseurs, ou poètes. Chacun, dans sa spécialité, parfois dérisoire, témoigne de l'ingéniosité humaine, de son aptitude quasi-divine à transformer le réel.

Plus encore qu'à la science, *LA* et *LS* sont des hymnes au pouvoir prométhéen de métamorphose inscrit en l'homme, peu à peu conquis, révélé, puis revendiqué par les prédestinés laborieux, que sont les poètes, les artistes et les savants. Race glorieuse à laquelle RR est convaincu d'appartenir, parce qu'il en eut la révélation et que... ces deux œuvres le prouvent.

Son exaltation prométhéenne, contrastant avec sa timidité sociale, avait frappé Janet, comme plus tard, Leiris :

---

37. Ainsi, à la fin d'*LA* (142) : « Louise épiait avec joie les agissements de l'appareil, qui jusqu'alors avait fonctionné, sans accident ni erreur ». Inversement, Carmichaël, condamné à réciter l'incompréhensible hymne ponukéléien, « stimulé par la crainte d'un nouvel échec, se mit à réciter attentivement sa bizarre leçon [...] » (145).

*La sensation de « gloire universelle » et la coupure du texte de Janet après « la vie en Dieu », indiquent peut-être chez Roussel une identification à Dieu le Père, analogue à celle décelée chez E. Poe (à propos d'Eurêka) par Marie Bonaparte. (op. cit. 101).*

## 2) L'auteur *deus ex machina* : déterminisme et métamorphose

Le rapprochement est troublant. Car, semblable à Dieu au septième jour de la création, le narrateur anonyme et omniscient d'*LA*, après avoir contemplé son œuvre, – la comédie du monde donnée dans la première partie – explique, dans la seconde l'incohérence, la cruauté ou l'injustice qui y règnent. Sa tâche terminée, il s'efface, laissant tourner selon ses lois, ce monde merveilleux, créé, logiquement mot après mot, sans rien laisser au hasard<sup>38</sup>, où désormais « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. »

Déterminisme aux antipodes de la création surréaliste, où le merveilleux naît de rencontres fortuites, fantasmatiques ou réelles : telle celle de *Nadja*, femme-fée qui métamorphose tout ce qu'elle approche, à commencer par le narrateur lui-même.

Ce n'est ni par lubie ni « pour épater le bourgeois », mais pour exprimer tant la perfection autarcique de sa Création que son prométhéisme absolu, que Roussel (qui pourtant s'efforçait « d'écrire avec le moins de mots possible », (Leiris, *op. cit.*, 77), invente dans *LA* une forme romanesque inédite, le redoublement du récit. Repris dans *L.S.*, où le savant emblématique se substitue au narrateur-poète tout-puissant, ce *procédé* rabâche le message prométhéen. En effet, par l'explication qui la suit chaque fois, Canterel banalise l'invention ainsi réduite à un simple exercice de logique créative. À croire que métamorphoser le réel relèverait d'un déterminisme à la portée de tout esprit humain, plus exactement de son imagination.

## 3) « Chez moi l'imagination est tout »

Roussel est le seul écrivain à « avoir allié à un positivisme absolu l'exercice le plus effréné de l'imagination<sup>39</sup> », notait Leiris qui remarquait, par ailleurs, la déshumanisation de son œuvre. À la différence des surréalistes, ce n'est ni par une révolte prométhéenne active, ni selon son désir,

---

38. Leiris commente cette déclaration : « C'est grâce à ce souci de *méticuleuse précision*, ainsi que par l'*obligation* qu'il s'était faite d'établir *un lien logique rigoureux* entre les éléments même les plus disparates qu'avait mis en présence la fatalité de son inspiration poétique, qu'ont pu prendre corps, *patiemment transportés des nuées de l'imagination* jusqu'au... plus *hallucinant réalisme*, les réactions les plus déconcertantes de l'esprit de Roussel ». *op. cit.*, 77-78.

39. *Journal*, 2 déc.1981, p. 318.

que RR entreprend de métamorphoser le monde mais selon les lois éternelles de l'imagination<sup>40</sup>. Plus que son propre rapport au monde, Roussel vise à transformer tant les lois de sa marche que celles de sa représentation. Il prend au pied de la lettre la déclaration baudelairienne, rappelée au seuil de cette étude : « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. »

Il crée donc un hybride poético-scientifique, type de fiction inconnu à son époque. Sans rapport avec celle de Verne, dont le prométhéisme consistait à métamorphoser le réel en son possible avenir selon les lois de la « mécanique céleste » ; non à le supprimer, au profit d'un réel régi par la seule mécanique de l'Imagination humaine.

Rêve fou de métamorphose généralisée du réel que Roussel pense pourtant avoir réalisé dans ces deux œuvres météoriques. Confiant en son absolu génie, il pense avoir conjugué le Verbe créateur à l'imagination créatrice ; allié J. Verne le Savant, à V. Hugo le Poète ; et complété la visée poético-métaphysique d'I.A. par l'hymne prométhéen de *LS. Ad Majorem Hominis Gloriam*.

Quel qu'ait pu être le succès de ces livres, il ne pouvait combler son attente de gloire, celle, prométhéenne, de l'homme en majesté. Plus jamais, RR n'exprimera ce prométhéisme triomphant de la métamorphose réussie du réel. Mutation idéologique, productrice d'une esthétique nouvelle, nihiliste.

### Éditions utilisées et abréviations

*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (CJÉ), J.-J. Pauvert, 1963.

*Impressions d'Afrique*, (LA), J.-J. Pauvert, 1963.

*La Vue*, J.-J. Pauvert, 1963.

*La Poussière de Soleils*, (PS), J.-J. Pauvert, 1964.

*Locus Solus* (LS), J.-J. Pauvert, 1965.

*L'Étoile au front*, (ÉF), Lemerre, 1925.

*Nouvelles Impressions d'Afrique* (NLA), suivies de *L'Âme de Victor Hugo*, Lemerre, 1933.

---

40. Le surréalisme, relayant Rimbaud, se construit en partie, mais différemment, sur ce credo prométhéen en la toute-puissance magique de l'imagination humaine, seule capable de modifier les données du « réel » et de créer un « nouveau monde »

## FIGURES DE L'INVERSION DANS L'ÉCRITURE SURREALISTE : MIROIR DIURNE, MIROIR NOCTURNE.

Cyril BAGROS

Duhamel, narrant le choc de ne pas s'être reconnu dans la silhouette épaisse et fatiguée que lui renvoya par hasard un miroir, en fait le point de départ d'un examen « objectif » et véridique, propre à fonder le pacte autobiographique réaliste : « Le miroir m'a fait réfléchir »<sup>1</sup>.

Le surréalisme relègue au contraire ce reflet objectif au rang des simulacres. Je suis, écrit tel personnage d'*Aurora*, pareil au Roi figuré sur les jeux de cartes. La « face supérieure, celle qui est à l'endroit et que tous vous voyez, avec sa jolie barbe de vieillard, [...] n'est qu'un ramassis de points magnétiques, une limaille, que cet aimant que vous connaissez bien, l'Intelligence-fer-à-cheval [...] a groupés en oreilles, en joues, en bouche, en nez... » Le seul « vrai portrait » — celui de la face inférieure — est pendu par les pieds, le visage défait, les cheveux allongés vers le sol pour y chercher appui<sup>2</sup>. Le « moi tel que me voient les autres » est un mensonge social, qui masque le désordre intime de l'être véritable. À la fin d'*Êtes-vous fous ?*, des invertis défilent devant une assemblée censée attester la réussite de leur métamorphose. Mais le narrateur, seul à ne pas applaudir, ne voit là que des créatures de foire, artificiellement vidées de leur personnalité, et réduites à une apparence incongrue. En me conviant à assumer l'image *monstrueuse* du reflet (celle que l'on « montre »), les autres sont des « miroirs déformants », dans lesquels la vérité de l'être finit par ne plus se reconnaître<sup>3</sup>. Cette méfiance envers les miroirs s'étend à une disqualification générale de l'image objective dans *Hebdomeros*, où des paysages sereinement unifiés par la lumière du jour se métamorphosent, la nuit tombée, en reliefs chaotiques et bouleversés : « Tant que le soleil brillait, tout allait bien, mais une fois la nuit venue on voyait l'autre côté de la médaille [...] »<sup>4</sup>

---

1. G. Duhamel, *Le Notaire du Havre*, Gallimard, « Folio », 1933, p. 9-11.

2. M. Leiris, *Aurora*, (1927-1928, 1946), Gallimard, 1977, « L'Imaginaire », p. 128-129.

3. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, p. 151-153 ; *Mon corps et moi*, p. 109-110.

4. G. de Chirico, *Hebdomeros* (1929), Flammarion, 1964, « L'Age d'or », p. 81.

Bref, l'inversion spéculaire relève du *tour malin*, et la métamorphose obtenue, de la contrefaçon.

En discréditant l'*imago* objective et ses procédés, le surréalisme réactive le schème de morcellement dont parle Lacan au sujet des premiers mois de la vie – où le nourrisson ignore la relation entre les parties de son corps<sup>5</sup>. *Êtes-vous fous ?* décrit ce réveil pénible : « les morceaux de lui-même se joignent mal, ne semblent plus faits les uns pour les autres ». *Nadja* débute par un : « Qui suis-je ? » L'aventure surréaliste convierait donc à franchir le « stade du miroir », pour y composer à nouveau quelque image homogène, dans laquelle reconnaître ce que j'appelle *moi*. « Un miroir ! Mon âme pour un miroir ! » réclame Aragon<sup>6</sup>. Mais de quel miroir s'agit-il ?

Un beau texte de Breton, « La forêt dans la hache », illustre cette interrogation. Tout y débute par une mort symbolique de l'*imago* objective. « On vient de mourir [...]. Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente. » Cette disparition du reflet est aussi celle de l'individuation : « [...] je n'ai plus d'âme. [...] Le corps que j'habite comme une hutte et à forfait déteste l'âme que j'avais et qui surnage au loin. » Antithèse de l'« enterré vivant » (une âme sans corps), ce corps sans âme, premier « *aéré mort* », a si bien perdu la conscience de soi-même qu'il se confond avec la Nature : « C'est moi l'irréel souffle de ce jardin. La couronne noire posée sur ma tête est un cri de corbeaux migrateurs [...]. j'ai [...] des yeux de gui, une bouche de feuille morte et de verre, [...] thym minuscule de mes rêves, romarin de mon extrême pâleur. » Mais cette expérience poétique reste doublée d'une recherche irritée d'identité : « En voilà assez. Du feu ! Du feu ! Ou bien des pierres pour que je les fende, ou bien des oiseaux pour que je les suive, ou bien des corsets pour que je les serre autour de la taille des femmes mortes, et qu'elles ressuscitent, et qu'elles m'aient [...] ! Allô, le gazon ! Allô, la pluie ! » En somme, dans quel miroir se retrouver ? Celui qui se présentera à l'esprit ne sera plus le reflet diurne, mais son envers nocturne : « Ah mon ombre, ma chère ombre. Il faut que j'écrive une longue lettre à cette ombre que j'ai perdue. Je commencerai par Ma chère ombre. Ombre, ma chérie<sup>7</sup>. » C'est

---

5. J. Lacan, « Le stade du miroir », dans : *Écrits I*, Seuil, 1966, « Points », p. 91-92.

6. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, (1929), Gallimard, 1981, « L'Imaginaire », p. 15 ; *Nadja* (1928), Gallimard, Folio, 1972, p. 9 ; « Paris la nuit », dans : *Le Libertinage*, (1924), Gallimard, 1977, « L'Imaginaire », p. 209.

7. A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, dans : *Œuvres complètes, II*, Gallimard, 1992, « La Pléiade », p. 78-79.

dans le fantasme et les rêves que le sujet cherche désormais à discerner la cohésion de sa silhouette – à la façon dont on peut voir surgir, dans les fissures d'un vieux mur, la forme latente du désir<sup>8</sup>. Dans cet « envers de la vue »<sup>9</sup>, l'image que réfléchissait le miroir diurne, à nouveau retournée au fond de la rétine, inverse l'inversion en une image « redressée » : celle qu'illuminent les « grands anti-soleils noirs » de Lautréamont, « puits de vérité dans la trame essentielle<sup>10</sup> ».

Penché sur la surface réfléchissante d'un plan d'eau, un personnage du *Château d'Argol* en croit voir « mont[er] » le soleil. La profondeur aquatique semble alors s'ouvrir vers le ciel, révélant « le sens réel de cet inconcevable paysage qu'il n'avait jusqu'à présent considéré qu'à l'envers » : celui d'un « impossible négatif de la nuit<sup>11</sup>. » À une fenêtre de *Deuil pour deuil* se tient une « beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture », et aux yeux d'un bleu profond. La fenêtre s'obture, et se rouvre sur « une beauté brune aux yeux clairs, [...] nue et les seins bandés », qui souligne le caractère révélateur de cette permutation par cette apostrophe au narrateur : « Je suis Tu et tu es Je.<sup>12</sup> » Une bague, tombée aux pieds d'un vagabond, fore un tunnel à travers la planète, et devient, de l'autre côté, un astre brillant au-dessus de la tête de son possesseur. Elle manifeste ainsi son symbolisme latent : Alliance, étoile qui guide les pas dans la quête d'une révélation<sup>13</sup>. La réversion n'est plus mensonge, mais bouleversement extatique, et la métamorphose qui en résulte dévoile une vérité latente.

Ces renversements heuristiques trouvent une homologie picturale dans certains miroirs de Magritte, qui reproduisent paradoxalement le dos du personnage qui s'y mire – sa moitié cachée<sup>14</sup>. Les photographies en négatif

---

8. Breton rappelle la leçon de Léonard de Vinci « engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur ». Il l'étend aux associations d'images qui « empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avions besoin d'entendre chanter ». (*L'Amour fou*, (1937), Gallimard, 1976, « Folio », p. 126-127)

9. Cf. Pierre Naville, *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 5 (rééd. Jean-Michel Place, 1975) : « J'avais depuis quelques instants laissé errer un regard sur les prairies dont se tapissait l'envers de ma vue. Rien n'était plus délectable [...] » (Texte automatique)

10. Cité par Breton dans : *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 déc. 1929, p. 13

11. J. Gracq, *Au Château d'Argol*, (1938), José Corti (1993), p. 101-102.

12. R. Desnos, *Deuil pour deuil*, dans : *La Liberté ou l'amour!* (1927) suivi de *Deuil pour deuil* (1924), Gallimard, 1990, « L'Imaginaire », p. 124.

13. M. Leiris, *Aurora*, (1946), Gallimard, 1977, « L'Imaginaire », p. 151-153.

14. R. Magritte, *La Reproduction interdite*, 1937, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen. Dans le même esprit, *L'Évidence éternelle* montre une femme qui nous fait face et tient devant elle un miroir, où nous voyons se refléter son dos – dans une posture qui n'est

de Man Ray exhibent les replis d'un corps qui, sur le cliché positif, se perdent dans l'ombre, et Dalí revendique une analogie entre son art et le processus du développement photographique – interprété comme une machine à montrer la part de fantasme qui est dans la réalité. L'approche d'une idée par la tournure négative, caractéristique de Breton, semble, de même, vouloir circonscrire le terme refoulé, en commençant par obscurcir *ce qui n'est pas ça*<sup>15</sup>. On songe enfin au jeu d'interversion des termes d'un proverbe, au cours duquel Eluard et Péret constatèrent que le sens obtenu paraissait souvent plus profond que dans le premier état... De telles métamorphoses illustrent bien le principe du « renversement » onirique, commenté par Freud comme un déni de la situation réelle, une façon de lui « tourner » le dos et, du même coup, d'exprimer le désir véritable<sup>16</sup>.

Mais faute d'un témoin extérieur, apte à attester la réalité de ce reflet nocturne, le sujet perd la « bonne distance » propre à en maintenir l'unité et la stabilité. Le miroir d'ombre, comme celui de Narcisse, absorbe la pensée, l'égaré dans les méandres de l'introspection. « Quand je suis seul j'oublie l'existence des autres, écrit Crevel, mais ce n'est que pour mieux douter de la mienne. [...] Ainsi la solitude ne m'offre point cette sensation d'unité dont j'attendais le réconfort pour mon orgueil et pour ma quête<sup>17</sup>. »

Dans quelques poèmes de Breton, l'inversion nocturne revêt ainsi les déterminations mélancoliques de l'effacement et de la dissipation. Un texte de *Poisson soluble* développe ainsi une aventure sentimentale sur le thème de l'oubli (« Un baiser est si vite oublié », « je ne savais plus rien de

---

d'ailleurs pas actuellement la sienne. La moitié cachée de ce qu'on voit n'est pas forcément celle qu'on croit : les cygnes de Dalí reflètent des éléphants... (*Cygnes reflétant des éléphants*, 1937, Cavalieri Holding Co. Inc., Genève.)

15. Sur cette tournure stylistique, cf. : Gracq, *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, (1948), éd. José Corti, 1989, pp. 150, et 166-168.

16. Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. fr. I. Meyerson, P.U.F., 1967, p. 281-282. Le renversement peut, selon le même auteur, servir au contraire la censure, en brouillant le contenu du rêve au point de le rendre difficilement déchiffrable (*ibid.*, p. 344, 401-403). Mais dans l'écriture automatique, cette fonction semble moins destinée à refouler le véritable désir, qu'à lui permettre de s'exprimer, en brouillant les clichés qui pourraient enfermer la pensée dans un canevas préfabriqué. Le poème du « soleil en laisse » semble ainsi construit par renversement d'un topos courtois : le poète se jetant avec fougue aux pieds d'une femme, prêt à lui obéir. La version transformée donne : « je me jetais au pieds de la lenteur/ Car elle était si belle et prête à m'obéir ». Les images subséquentes de lumière et de jeunesse sont systématiquement retenues, comme « tenues en laisse » par des chiasmes, des antithèses et des négations, qui font baigner le topos dans une sorte de clair-obscur, et le rendent méconnaissable. On multiplierait aisément les exemples ponctuels, comme : « Attention vous avez la vie sauve » (OC, II, *op. cit.*, p. 81), ou la « guêpe à taille de jolie femme » de *Poisson soluble* (*op. cit.*, texte 3).

17. R. Crevel, *Mon corps et moi* (1925), Le Livre de poche, 1974, p. 103, 110.

ma vie », « nous avons ri des serments », « il ne resta de nous que cette chanson », « j'avais cessé de me plaire depuis longtemps »...) Peu avant la fin du texte, le couple protagoniste parvient dans une ville où les coquillages s'appliquent sur le cœur des « oreilles » pour entendre le bruit de la mer. Inversant l'image classique du coquillage appliqué sur l'oreille, cette ville semble avoir pour charge de donner figure au renversement des époques, par lequel les événements, mirés dans l'avenir, ne se donnent déjà plus à lire que comme de futurs souvenirs. Le texte s'achève d'ailleurs par une disparition : « Nous n'appartenions plus qu'au désespoir de notre chanson [...]. Nous nous anéantîmes [...]. Nous endossâmes à notre tour les vêtements de l'air pur. » Volatil de nature, le reflet nocturne est toujours à la limite du visible, au seuil de la disparition<sup>18</sup>.

Le dernier texte du recueil s'engage, quant à lui, par cette série d'inversions : « J'étais brun quand je connus Solange. Chacun vantait l'ovale parfait de *mon regard* et mes paroles étaient le seul éventail que pour *me* dissimuler *leur* trouble je pusse mettre entre les *visages* et moi. » (Le sens commun réclame : « Chacun vantait l'ovale parfait de *son visage* et mes paroles étaient le seul éventail que pour *leur* dissimuler *mon* trouble je pusse mettre entre les *regards* et moi. ») Ces permutations préludent en fait à un renversement de point de vue qui consistera, comme ci-dessus, à assombrir une atmosphère de jeunesse, de luxe et de fête, en brossant certains éléments sous l'angle de ce qui en restera dans un lointain avenir :

*Le bal prenait fin à cinq heures du matin non sans que les plus tendres robes se fussent égratignées à des ronces invisibles. [...] Dans le parc où nul couple ne s'isolait plus, les rayons glaciaux du faux soleil d'alors, véritables chemins de perle, ne trouvaient plus à étourdir que les voleurs attirés par le luxe de cette vie et qui se mettaient à chanter, dans les voix les plus justes, aux divers degrés du perron. [...]. C'est alors qu'accablé de présents et lassé des beaux instruments de paresse auxquels dans une chambre atrocement voluptueuse je m'exerçais tout à tour, je pris le parti de congédier mes servantes [...]*<sup>19</sup>.

Ces robes égratignées, les rayons glaciaux du faux soleil d'alors, le parc où nul couple ne s'isole plus et la lassitude finale, « grignotent » les images de luxe et d'entrain propres à ce type de description, pour leur substituer celles de l'usure et de l'effacement. De cet effacement à la mort, il n'y a

---

18. A. Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 96. C'est aussi dans une atmosphère à la fois nostalgique et radieuse que le jeune homme du vingtième texte s'enfonce dans son reflet, disparaissant du monde.

19. *Id.*, *ibid.*, p. 120-121.

qu'un pas. L'ombre de René Crevel, assimilée à celle de Bucéphale, est une « caricature de cauchemar », un « monstre » qui en est venu à habiter la chair même de son possesseur, au point que lui-même ne reconnaît plus « le corps de son ombre ». Le reflet nocturne ne se contente plus d'absorber le sujet dans une contemplation fascinée : il se rapproche et l'engloutit. La plongée dans le miroir noir de l'inconscient n'a lieu que faute de pouvoir « se croire défini », et éviter ainsi « la peur des rêves, des désirs qui prolongent<sup>20</sup>. »

Entre les mensonges du miroir diurne et les pièges du reflet nocturne, s'impose dès lors la tentation d'abandonner toute *réflexion*. Le sujet se réfugie dans l'immédiateté du ressenti, où la conscience de soi ne s'élabore plus par l'intermédiaire du miroir, mais repose tout entière dans la sensation proprioceptive. Orienté par la satisfaction des instincts vitaux, le comportement obéit alors à une suite d'actions et de réactions, centrées autour de la pulsion buccale. Ce schéma correspond au fonctionnement psychique qui précède le stade du miroir, et que décrivent Lacan et Klein. N'ayant pas plus conscience du lien entre les parties du corps maternel qu'entre celles du sien propre, le nourrisson confond le lait et le sein, associant la nourriture à l'idée de « manger la mère ». Lui attribuant des désirs identiques aux siens, il éprouve donc l'angoisse que le sein se penche sur lui pour, réciproquement, le manger. La faim se lie par là à une agressivité d'autant plus forte qu'elle augmente la peur d'être dévoré en retour.

Nos textes fournissent de bonnes illustrations de ce cercle vicieux, qui fait de l'inversion le principe compulsif d'une répétition éternelle. Le narrateur d'*Aurora* redoute, au prologue, d'être déchiré par une meute dont les crocs sont une image du Temps ; réciproquement, au chapitre III, le hiérarque Damoclès *Siriél*, reflet inversé de *Leiris*, inflige des morsures sadiques aux femmes de son gynécée, s'identifiant à son tour au Temps et à la mort. Au premier chapitre d'*Êtes-vous fous ?*, le protagoniste, « dévoré » par la maladie, laisse le froid « mordre en pleine chair », déchirer « muscles » et « cervelle ». Au troisième chapitre, il dévore à son tour des tulipes, rouges comme les joues saines de l'infirmière qui le soigne<sup>21</sup>. Dans une nouvelle de Léonora Carrington, une créature exsangue est enfermée et persécutée par sa sœur qui lui refuse la nourriture. Affamée, elle s'échappe, et dévore le sang d'une domestique rubiconde, devenant à son tour lumineuse et splendide<sup>22</sup>. Un épisode d'*Êtes-vous fous ?* illustre particu-

---

20. R. Crevel, *Mon corps et moi*, *op. cit.*, p. 110.

21. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 35-36, 93-94.

22. L. Carrington, *Les Sœurs*, dans : *La Débutante : contes et pièces* ; trad. fr. Bonnefoy, Chénieux, Parisot, Flammarion, 1978, « L'Age d'or », p. 56-57.

lièrement bien ce que ce cycle a d'enfermant, dans la mesure où dévoreur et dévoré y semblent ne faire qu'un. Une jeune fille rêve qu'elle est une femme de cire, « [...] le torse très délicatement nu. Mais deux paires de seins, l'une sous l'autre ». Survient une bergère « sans rien de la ceinture aux pieds », et « dépourvue de jambes », qui la fait déchirer par ses chevaux anthropophages. La seconde créature est manifestement une inversion de la première (la moitié nue, en haut et surdéveloppée, passe en bas et s'atrophie). On peut « compléter » la description de la première créature par une moitié inférieure vêtue et atrophiée, et la seconde par une moitié supérieure vêtue et surdéveloppée... ce qui revient à constater que les deux créatures n'en font qu'une, dont ont été décrites séparément l'une et l'autre moitiés<sup>23</sup>.

Pareil enfermement dans un jeu de représailles où le sujet est à la fois bourreau et victime ne se rencontre guère, toutefois, que chez Leiris et Crevel – où la reconnaissance de l'image au miroir est un objet d'inquiétude privilégié.

Concurremment à cette régression, un imaginaire conciliateur aspire à réunir la profondeur du reflet nocturne et la sécurité du reflet diurne au moyen d'une dialectique, dont *Au château d'Argol* narre allégoriquement le cheminement. Dans un château hérité du roman noir, deux amis et une jeune femme se rencontrent. Avec son « aplomb ferme sur la terre », son visage « bruni » et ses cheveux « fortement plantés », Herminien offre un aspect animal, densément charnel. Au centre de son être, se devinent en revanche une « exaltation », une « vibration froide », une « lucidité » qui traduisent sa tendance à la plus extrême abstraction. Albert, réciproquement, revêt les caractéristiques extérieures de la transparence. C'est une chair diaphane, un visage « pâle », une tête rêveuse, dont les boucles « aériennes » expriment le penchant à se laisser tirer « vers les hauteurs », à « planer dans des espaces enivrants et confus ». Mais dans ses membres sont enserrées « une chaleur dormante, les ténèbres et les magies d'un sang lourd », qui consacrent son attachement intime au monde sensible. Les noms des deux personnages soulignent ce chassé-croisé : la fin d'*Albert* est le début d'*Herminien*, et les deux moitiés restantes de ces noms, en évoquant l'albâtre et l'hermine, sont jointes par le sème de la blancheur. Chacun de ces deux personnages a bien ainsi été conçu pour être à l'autre « le fantôme à la fois de son double et de son contraire ». Or l'un des buts du livre ne saurait être, nous dit-on, que d'élucider la forme que prendra

---

23. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 71.

l'« union nécessaire » de ces deux reflets du même être<sup>24</sup>. L'aventure se jouera sous le regard de Heide, qui conditionne le passage du reflet nocturne au reflet diurne, et leur résolution finale dans l'assomption d'une image unifiée.

Un épisode du *Rivage des Syrtes* offre un exemple étonnant de cette dialectique. Approchant la paroi d'une île, Aldo et Vanessa – les deux amants du récit – découvrent une unique fissure, large « à peine de quelques mètres », ouverte dans la masse rocheuse comme par un « trait de scie ». Ils pénètrent dans cette calanque, depuis le fond de laquelle un « ravin s'élargi[t] ».

Puis on les voit explorer le sommet de l'île, où le paysage, relecture faite, s'avère hériter trait pour trait des caractéristiques du précédent... mais en les inversant. La fissure unique de la calanque est devenue une colline assez raide, « seule saillie » sur la table rase du plateau. Elle va « se rétrécissant » vers l'extrémité de l'île (inversement au ravin qui s'élargissait depuis le fond de la calanque). Elle devient une « étroite arête », reproduisant, en saillie, le mince trait de scie marquant l'entrée de la calanque. Quant aux versants qui montaient vers le ciel, ils se sont mués en deux précipices descendant vers la mer.

Les deux paysages apparaissent donc comme les reflets affrontés – l'un nocturne et l'autre diurne — du même espace, dont on reconnaît seules les lignes orthogonales. La métamorphose qui conduit du premier au second relève de l'illusion pseudoscopique qui fait interpréter, par exemple, les diagonales d'un carré comme les arêtes d'une pyramide indifféremment convexe ou concave.

Or, dans chacun de ces « miroirs », l'un des deux personnages, sous l'œil de l'autre, vient rassembler les fragments épars de son être, comme si le regard-témoin permettait d'attester la réalité du reflet, et d'en stabiliser la forme. Dans la calanque, où l'ombre vient se « diluer », et où le temps s'écoule dans une « incertitude flottante », le corps et le souffle de Vanessa sont d'abord « défait[s] ». Puis la jeune femme s'endort d'un sommeil lourd, reconstituant, « toute rassemblée dans une obscure croissance de forces », dont elle s'éveille *refaite*. Réciproquement, sur le plateau de l'île, la menace du morcellement plane sous la forme d'un vertige de dissémination. Des « bouchons de brume blanche » courent çà et là. L'air paraît peuplé de « fantômes ». L'eau profonde de la calanque est devenue brume ; la chair lourdement engourdie est devenue légère et vaporeuse<sup>25</sup>.

---

24. J. Gracq, *Au Château d'Argol*, *op. cit.*, p. 17-18, 41-43, 46.

25. J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1951), José Corti, 1989, p. 146-149.

Alors Aldo, *entraîné par Vanessa*, est saisi par cette pensée « que l'île [est] peut-être encore habitée, et qu'une silhouette [va] surgir de ces roches qui donner[a] un corps à sa fièvre et à son malaise. » Ce lieu surplombant sera d'ailleurs bien celui d'une *compréhension*, puisque le mythique Tängri s'y découvrira sur l'horizon dans sa totalité : « Et tout à coup, je vis. »

Chez Breton, l'intercession du regard-témoin ne permet pas seulement de stabiliser l'image dans le reflet nocturne ou dans son pendant diurne. Les deux reflets contraires trouvent à se concilier en une *imago* unique. Au moment où des cavaliers lancent de « merveilleux lassos faits de deux bras de femmes », s'accomplissent par exemple ces basculements successifs :

*Alors les planches qui flottaient sur la rivière basculent et avec elles les lumières du salon (car le salon central repose tout entier sur une rivière) ; les meubles sont suspendus au plafond : quand on lève la tête on découvre les grands parterres qui n'en sont plus et les oiseaux tenant comme d'ordinaire leur rôle entre sol et ciel. Les parciels se reflètent légèrement dans la rivière où se désaltèrent les oiseaux<sup>26</sup>.*

Dans cette description d'un bâtiment reflété à la surface d'un plan d'eau, les codes qui régissent la partie supérieure du paysage (les planches du salon paraissent métaphoriquement « flotter » ou « reposer » sur la rivière) commencent par s'inverser en même temps que l'image, avec la description du reflet dans l'eau. Tout semble avoir « basculé » : les meubles sont désormais « suspendus » au plafond, et si l'habitant de cet espace lève la tête, il voit l'image reflétée de ce qui était les parterres – lesquels « n'en sont plus », puisqu'ils sont désormais en l'air. Entre eux et le regard, les reflets des oiseaux conservent, en revanche, « comme d'ordinaire leur rôle entre ciel et terre ». Ainsi, certains éléments de l'image initiale persistent-ils dans le reflet, comme le noyau de lumière au sein de la partie sombre du Tai-ghi-tu chinois : la conscience diurne ne se dilue pas entièrement dans le miroir nocturne. Avec la dernière phrase, enfin, le spectacle est remis à l'endroit : les objets « se reflètent [...] légèrement dans la rivière ». Mais dans cette moitié diurne du paysage, les parterres sont désormais appelés des « parciels ». Ils conservent la dénomination qu'il était naturel de leur donner dans l'anti-monde du reflet... et se retrouvent ainsi dans la moitié supérieure, tout comme les oiseaux de la partie supérieure se retrouvaient dans la partie inférieure<sup>27</sup>... Le résultat final évoque ces

---

26. A. Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 47.

27. Dans l'édition originale du *Paysan de Paris* la partie supérieure de la page de couverture est reproduite en miroir dans la partie inférieure : trois lignes typographiées à l'endroit y sont reproduites à l'envers, et une ligne à l'envers y est reproduite à l'endroit. (Reproduite dans :

tableaux de Magritte où le paysage, mi-diurne et mi-nocturne, présente une si étonnante unité que l'on ne saisit pas immédiatement le paradoxe sur lequel il repose<sup>28</sup>.

Un fragment de *Poisson soluble* exprime le même fantasme de réunir les moitiés inversées d'une personnalité disjointe, sous le regard non plus d'une femme, mais de compagnons d'aventure. Il relate une grisante équipée automobile sur la route de Saint-Cloud, en compagnie d'occupants « tout bardés de rêve » – les surréalistes eux-mêmes ? Au terme du voyage :

[...] une voiture qui venait en sens inverse de la nôtre, et commença par écrire mon nom à l'envers dans un merveilleux paragraphe de flamme, vint nous heurter légèrement ; le diable sait si elle allait moins vite que nous. C'est ici que mon explication, je le sais, sera de nature à ne satisfaire que les plus hautes consciences sportives de ce temps : dans le temps il n'y a plus de droite ni de gauche, telle fut la moralité de ce voyage. Les deux bolides, blanc et vert, rouge et noir fusionnèrent terriblement [...]

Cette fusion des directions, en même temps que des couleurs complémentaires *croisées* (« blanc et vert, rouge et noir ») débouche sur un geste en forme de signature, qui semble consacrer l'unité temporairement reconquise, et permettre à l'auteur de se reconnaître dans le texte qui vient de s'écrire : « [...] je ne me retrouve que passagèrement depuis, mort ou vif, me mettant moi-même à prix sur de grands écriteaux comme celui-ci, que sur tous les arbres je cloue du poignard de mon cœur<sup>29</sup>. »

Sous le signe d'Élisa – que le palindrome *Élisa / Asile* fait le témoin idéal d'un *changement de signe*<sup>30</sup>, se déroule encore cette vision. Un épervier survole de très haut un étang, dont émerge une forme pyramidale, méconnaissable et ensanglantée. Puis la perspective bascule, faisant voir « tout l'étang renversé dans l'œil de l'oiseau, et ce que déchire l'oiseau c'est lui-même, car la profondeur de l'étang est en lui, et cette profondeur se découvre à son tour. » Le spectacle objectif, dans son pendant nocturne,

---

G. Picon, *Journal du surréalisme : 1919-1939*, Genève, Skira, [Paris], 1976, p. 84.) La couverture du *Mouvement perpétuel*, reproduite dans : *Ibid.*, p. 61, applique le même principe.

28. Cf. R. Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, et son pendant : *Le Salon de Dieu*, 1948, collection particulière.

29. A. Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 107-109.

30. Marc-Ange Graff le fait remarquer au sujet du « triptyque » que formeraient les trois grands récits de Breton. Avec *Nadja*, la voie dans le noir ; dans *L'Amour fou*, la remontée lumineuse ; avec *Arcane 17*, la dialectique de l'ombre et de la lumière. (« Élisa ou le changement de signe », *Mélusine*, n° 12, 1991.)

dévoile sa véritable nature : « Dans son reflet aérien la pyramide est rendue à l'ensemble qu'elle forme avec sa base immergée et cet ensemble est un long coffre dont le cri de l'oiseau révèle qu'il est hermétiquement clos sur une dépouille chérie. » Dans un troisième temps, fouillant son cœur du bec pour atteindre le coffre où repose Osiris, Isis, « à son émoi suprême [...] ne parvient qu'à l'agrandir. [...] Et dans ce cœur d'ombre s'ouvre à ce moment un jeune cœur de lumière encore tout dépendant du premier et qui réclame de lui sa subsistance<sup>31</sup>. » Le passage par l'ombre permet de rapporter, du côté diurne, les forces qui le ré-enchanteront.

Cette dialectique trouve sans doute son illustration la plus concrète dans une historiette du *Mont Analogue*, où le reflet se stabilise, cette fois, sous le regard d'un être éminemment absent de la littérature surréaliste : le Père. Dans l'épaisseur de la montagne, vivent les « hommes-creux ». Ils se déplacent au sein de la roche « comme des bulles en forme d'hommes ». Selon la légende, « chaque homme vivant a dans la montagne son homme-creux, comme l'épée a son fourreau, comme le pied a son empreinte, et [...] à la mort ils se rejoignent. » Au village voisin, un vieux roi a deux fils jumeaux, Ho et Mo, si fidèles reflets l'un de l'autre, qu'on ne saurait les distinguer. Auquel léguer le royaume ? À celui qui rapportera la Rose-amère, fleurissant au sommet des plus hauts pics, et qui confère à son possesseur la connaissance de la Vérité. Mo se lance dans l'aventure. Mais en plantant son piolet dans la roche, il tue par mégarde un homme-creux, et se voit condamné à devenir des leurs. Sur les recommandations du roi son père, Ho part à son tour, trouve et tue la forme creuse de son jumeau, puis s'y glisse « comme une épée à son fourreau, comme un pied dans son empreinte ». Le voici devenu *Mobo*. Il peut alors cueillir la Rose-amère, obtenir le savoir, et recevoir le royaume des mains de son vieux père : « Tu es mon seul fils, Ho et Mo n'ont plus à se distinguer<sup>32</sup>. »

Le texte est assez explicite pour que son commentaire soit bref : Ho trouve son reflet diurne en Mo ; mais ce reflet est inapte à lui renvoyer une image ontologiquement vraie – ce que traduit l'échec de Mo à cueillir la rose de la vérité. Le récit le remplace par son équivalent nocturne, synonyme d'une réalité plus profonde, mais plus inquiétante, dans laquelle Ho devra commencer par se reconnaître et se couler. Lorsqu'il revient, enfin, à la lumière du jour, c'est en possession de son identité entière et véritable. Il peut alors cueillir la fleur de la connaissance, et régner sur un

---

31. A. Breton, *Arcane 17*, (1945) suivi d'*Ajours* (1947), Le Livre de poche, 1971, p. 88-89.

32. R. Daumal, *Le Mont Analogue*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1981, p. 95-105.

royaume qui n'est autre que lui-même. L'ensemble des opérations s'effectue sous le regard du père, destinataire de la couronne...

Sans doute faut-il reconnaître dans cette correspondance heureuse entre l'image diurne et son pendant obscur – adapté comme un gant – un avatar de la correspondance orphique entre le monde visible du microcosme, et les principes secrets du macrocosme. Le reflet diurne et sa profonde métamorphose nocturne forment les symboles d'une entité jadis divisée, dont la reconstitution, mythe romantique par excellence, est retracée par Albert Béguin dans la belle conclusion de son livre :

*Au cœur du rêve, je suis seul. [...] Plus rien ne subsiste du moi construit. [...] Au fond de la solitude, lorsque j'ai eu le courage d'accepter la nudité, ce n'est pas le désespoir et la tristesse que je trouve. Créature, je suis avec les autres créatures dans cette plus profonde des communautés, qui n'existe qu'au centre de l'âme – mais qui, désormais durable, me permettra de connaître enfin, une fois revenu à mon existence banale, de réelles présences humaines. [...] Que je sorte du rêve, que je retourne à l'existence qui est la nôtre, tout y est différent, comme après une longue absence. Les lieux et les visages ont repris cette apparence qu'ils eurent pour mon regard d'enfant.*

Mais le parcours évoqué par ces lignes ne doit pas occulter ce que les jeux de l'inversion, dans l'ensemble de l'aventure surréaliste, comportent de souffrances et d'égarements. À ne suggérer que l'image abolie des choses, le miroir reste un facteur de frustration et de « torture morale ». À renvoyer seul le visage de celui qui s'y mire, il devient cet instrument d'un « Narcissisme à l'infini rabâché », qui, « impassible et toujours neuf ne révèle que moi-même ». L'esprit bien avisé, conclut Desnos « est fondé à ne considérer pareils objets qu'avec une « légitime défiance<sup>33</sup>. »

UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE

---

33. R. Desnos, *La Liberté ou l'amour ! op. cit.*, p. 32, 101 ; *Êtes-vous fous ? op. cit.*, p. 107. Pour plus d'occurrences du terme « miroir », cf. C. Bagros, *L'Espace surréaliste*, éd. Phénix, « Les Pas perdus », 2001, p. 116-118. Pour une approche plus générale des processus de métamorphose par inversion, analogie ou synecdoque, *Ibid*, p. 143-194. (Disponible sur Alapage.com.).

## RENÉ DAUMAL AU PAYS DES MÉTAMORPHOSES

Alessandra MARANGONI

Il est un lieu de l'imaginaire métaphysique, commun à bien des traditions différentes. Un lieu qui unit, sur plusieurs points, la métaphysique occidentale, largement tributaire de Platon, et les plus anciennes religions de l'Orient. C'est dans ce lieu que René Daumal situe son entre-deux, son « Pays des métamorphoses » : carrefour entre la vie et la mort aussi bien que carrefour entre l'Occident et l'Orient.

Daumal sait de Platon — qu'il connaît dans la traduction de Victor Cousin — qu'un pays du jugement attend l'homme après sa mort. Il s'agit d'une région lunaire, abondamment décrite par Plutarque (*De facie*<sup>1</sup> 28-30), où il est décidé du sort de chaque mort : qu'il puisse enfin s'unir à la divinité ou qu'il doive, pour son malheur, se projeter dans un corps nouveau (*République* 614b-621b) : nouveau « cadavre » à habiter péniblement jusqu'à nouvelle mort. L'enseignement de la *Bhagavad-Gîtâ*, poème indien que Daumal lit dans la traduction d'Émile Burnouf, n'est pas différent : « Celui qui, à l'heure finale, se souvient de moi et part dégagé de son cadavre, rentre dans ma substance [...] Mais si à la fin de sa vie, quand il quitte son corps, il pense à quelque autre substance, c'est à celle-là qu'il se rend (VIII, 5-6) ».

Il se trouve que cette région constitue le décor du livre de chevet de Daumal : cette *Aurélia* dont il fait un éloge aussi lucide qu'émouvant dans *Nerval le Nyctalope*, article rédigé en 1930, qui se clôt sur une note essentielle pour notre propos :

*Dans le voyage de l'âme après la mort, selon les textes védiques, la lune représente la limite entre la région d'où l'on ne revient plus, où mène la « voie des dieux », et la région des renaissances ; les âmes qui suivent la « voie des mânes » y séjournent avant de revenir dans le monde corporel.*

---

1. *De facie quae in orbe lunae apparet*. Il s'agit d'un Plutarque (*De la face qui apparait dedans le rond de la lune*) qu'utilise Montaigne dans l'*Apologie de Raimond Sebond* (*Essais* II, ch. ap. XII : cf. éd. d'A. Thibaudet et de M. Rat, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 498-499) où le thème religieux et l'inconnaissable visage de l'au-delà occupent une place prépondérante.

*Ce symbole est d'ailleurs universel (Diana, double face, comme Janus bi-frons, Janua cœli, etc.)<sup>2</sup>.*

Double visage que montrait Lilith-Isis de V. Hugo (lequel « a bien du vu dans les derniers volumes », lequel « est surréaliste quand il n'est pas bête<sup>3</sup> »). Double face qu'entretient *César-Antechrist* de Jarry (« Moi et le Christ nous sommes Janus, et je n'ai point à me retourner pour montrer ma double face. »)

Site de l'après mort que Daumal retrouve dans un autre ouvrage dont il fait grand cas. Il s'agit de *Vulture* (1928) de Léon-Paul Fargue :

*Cette ascension, où mène-t-elle, à une naissance, à une mort ? Et voilà les misérables questions humaines heureusement tournées en ridicule, saignées à blanc. Ces grandes stupeurs [...] entre le grouillement terrestre, gluant, et l'aspirante Unité, il est impossible de les avoir inventées. Et cet avortement à l'envers, du ciel sur l'équilibre de notre nausée, ah ! Fargue, vous le connaissez...<sup>4</sup>*

La glu qui empêche l'homme, le colle au sol (« la terre qui te tient en sa glu »<sup>5</sup>) et l'empêche de monter — une colle (*Phédon* 82<sup>e</sup>) bien connue des auteurs platonisants, tels Saint-Augustin et Du Bellay<sup>6</sup> —, Daumal la voit à l'œuvre dans les *Visions infernales* (1924) de Max Jacob, un autre recueil qui a fécondé sinon forgé son imaginaire métaphysique.

Les régions de la mort prennent aussi corps, aux yeux de Daumal, à travers *Le Grand Secret* de Maeterlinck (1921), comme cela a été le cas pour A. Artaud<sup>7</sup> :

*ce moyen de nous promener dans la mort nous le possédons d'ores et déjà du fait de l'hypnose qui délivre en nous le subconscient au visage de verre et l'envoie s'ébattre en liberté sur les lisières de l'autre monde [...]. Les*

---

2. *Le Grand Jeu* III, automne 1930, p. 31. Dans R. Daumal, *L'Evidence absurde*, essais et notes I, éd. de C. Rugafori, Gallimard, 1972, p. 50. Texte également repris dans *Les Poètes du Grand Jeu*, présentation et choix de Z. Bianu, Poésie/Gallimard, 2003, p. 159.

3. On aura reconnu, l'un après l'autre, deux jugements lapidaires sur Hugo : celui de Rimbaud (lettre à Demy de mai 1871) et celui de Breton (premier *Manifeste du surréalisme*).

4. « Vulture », *Les Cahiers du Sud*, avril 1929, p. 229. Dans *L'Evidence absurde*, *op. cit.*, p. 187-188.

5. *Haldernablou* : A. Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, éd. de Ph. Audoin, « Poésie Gallimard », 1977, p. 82.

6. Cf. l'irremplaçable répertoire de P. Courcelle : *Connais-toi toi-même. De Socrate à Saint-Bernard*, Études Augustiniennes, 1975, vol. 2, p. 325 et suiv.

7. « *Le Grand Secret* est comme le bréviaire rapide des conquêtes de l'homme sur le domaine de l'Inconnu ». Préface d'Artaud à *Douze Chansons* (1896), rééd. Stock, 1923.

*Égyptiens savaient les mots et les forces qui retiennent les âmes sur la li-  
sière de la Vie*<sup>8</sup>.

Il n'est d'ailleurs pas exclu que l'essai de Maeterlinck pousse Artaud — il en est ainsi pour Daumal — à la lecture d'un ouvrage truffé de renseignements sur la religion de l'ancienne Égypte : *Lectures on the Origin and Growth of Religion as illustrated by the Religion of Ancient Egypt* de Le Page Renouf, ouvrage que Maeterlinck cite tout au long de la section égyptienne de son écrit. La « Momie » d'Artaud, dont la « Néante » de Daumal reçoit quelques échos, passe-t-elle aussi par là ? Il est assez sûr que, encore vers 1930, l'idée que Daumal se fait du *Livre des Morts* égyptien<sup>9</sup> remonte, pour l'essentiel, à la filière Maeterlinck-Le Page Renouf. Il n'en sera pas ainsi du *Livre des Morts* tibétain, traduit de l'anglais en français en 1933, et directement connu de maints intellectuels français, dont Daumal<sup>10</sup> et Artaud.

Pour l'instant — la première édition du *Contre-Ciel* est prête pour la fin de 1930 — il n'est que de constater la cohabitation d'un savoir oriental et d'un savoir occidental. Il suffit de suivre de près un terme tel que « larve », pour comprendre jusqu'à quel point il peut y avoir collision, contact, jonction, voire fusion entre les deux savoirs. Ce mot, qui entre dans la traduction de la *Bhagavad-Gîtâ* (IX, 25) par E. Burnouf, se retrouve dans la véhémente « Lettre aux écoles du Bouddha » qu'écrit Artaud pour le troisième numéro de *La Révolution surréaliste* (« Venez. Sauvez-nous de ces larves »). Numéro dont les Simplistes de Reims s'imprègnent<sup>11</sup> : « Vous, vous appartenez au monde des larves », s'exclame Lecomte<sup>12</sup>, le mot ayant été reçu en tant que pièce forte du jargon simpliste, compte tenu aussi de sa résonance infernale. Et Daumal, qu'ont longtemps hanté des « larves moites<sup>13</sup> », d'écrire son « Entrée des larves » pour le premier numéro du *Grand Jeu*. Mais n'oublions pas que le mot « larves » traverse entièrement une tradition bien française — quoique volontiers hétérodoxe — de la poésie : à commencer par Hugo (*La Légende des siècles*), en passant par Lautréamont (*Poésies I* : « Larves absorbantes dans leurs engourdissements insupportables ! ») et Jarry (« L'Incube »), pour arriver au catholique Pierre Emmanuel (« larves infernales » d'*Orphiques*). Mot étalon qui nous en dit

---

8. A. Artaud, *Excursion psychique*, *Cœuvres complètes*, I, 1984, p. 204-205.

9. Cf. *L'Evidence absurde*, *op. cit.*, p. 45.

10. Cf. « Le Livre des Morts tibétain », *Les Cahiers du Sud*, juin 1934, dans : R. Daumal, *Les Pouvoirs de la parole*, essais et notes II, éd. de C. Rugafiori, Gallimard, 1972.

11. « N° 3 et 4 de *Rév. Surr.* : fort belles choses — ils se mettent en colère ». Daumal à Lecomte, janvier 1926 : R. Daumal, *Correspondance* I, éd. de H.J. Maxwell, Gallimard, 1992, p. 76.

12. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, éd. de P. Minet, Gallimard, 1971, p. 124.

13. R. Daumal, *Correspondance* I, *op. cit.*, p. 40.

long sur la volonté de métamorphose de ces jeunes gens (les surréalistes et leurs cadets de Reims) : état larvaire qu'il s'agit, à tout prix, de dépasser, au risque d'encourir une périlleuse métamorphose, aux lisières de la vie et de la mort. L'idée en est persistante chez Daumal, qui développe, encore en 1938, année de publication de *La Grande Beuverie* dans la collection « Métamorphoses » de Gallimard, l'image de l'homme-larve » (III, 10) : « Un homme absent de lui-même, une de ces larves qui pullulent autour de nous. Les mêmes qu'invective la « Momie » dans le *Livre des Morts* égyptien<sup>14</sup> », a-t-il écrit en 1934 : « larves-reflets de [s]oi-même » que la *Néante* impose d'« assassiner ».

Il importerait de préciser dans quelle étonnante mesure tous ces textes, par nous trop rapidement passés en revue, trouvent une validation dans l'expérience de Daumal. Cela importerait si Daumal ne l'avait pas précisé lui-même<sup>15</sup> et s'il n'était encore plus essentiel de voir une telle expérience métaphysique informer l'espace physique de ses poèmes, s'il est vrai, comme le dit Artaud, que « la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique<sup>16</sup> ».

Avançons, alors, dans ce « Pays des métamorphoses » qui ne verra jamais le jour éditorial du vivant de Daumal<sup>17</sup>, parce qu'il fait partie du premier *Contre-Ciel* et qu'il sera exclu (par l'impitoyable Daumal lui-même) du seul *Contre-Ciel* publié en 1936.

Ce long poème en prose devait ouvrir la troisième section du recueil, celle d'un homme ouvertement amoureux de sa mort (comme l'ont été Saint-Augustin et Keats, comme le sera Jouve<sup>18</sup>...), une mort occupant le devant de la scène : *La Mort et son Homme*, titre qui sera gardé pour la deuxième section du *Contre-Ciel* de 1936 (en fait la première, après le préambule philosophique des *Clavicules*).

La situation y est celle d'un mort dans la région lunaire, au carrefour d'une mort définitive et d'une nouvelle naissance (« Me voici encore au

---

14. R. Daumal, *Les Pouvoirs de la parole*, op. cit., p. 178.

15. On verra, à ce propos, le « Souvenir déterminant » ou « Expérience fondamentale ». *Ibid.*, p. 112-120.

16. Conférence sur *La Mise en scène et la Métaphysique*, dans *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1938.

17. Ce poème posthume sera publié premièrement par Vera Daumal dans *Poésie noire, poésie blanche*, Gallimard, 1954, deuxièmement par C. Rugafori dans *Le Contre-Ciel* suivi de *Les Dernières Paroles du poète*, « Poésie Gallimard », 1970 et 1990. De cette dernière édition seront tirées nos citations des poésies de Daumal.

18. Augustin, *Confessiones* II, IV-9 : « *amavi perire* ». Keats : « I have been half in love with easeful Death » (« Ode to a Nighthingale »). Jouve : « J'aimai voluptueusement la belle mort » (« Résurrection des morts », *La Vierge de Paris*).

carrefour »), auprès de celle qui est appelée ailleurs « Perséphone, c'est-à-dire Double Issue » : antichambre, soit d' « une autre carcasse » à « rebâtir », (« Poème pour désosser les philosophes, intitulé l'au-delà misérable »), vêtement corporel que les *Clavicules* appellent « cuirasse », « armure », « écorce vivante »... , soit d'une dissolution apaisante en la « Mer Néante » (« Le Seul »), le monde corporel pouvant être conçu comme « une bulle dans la substance absolue » (*Clavicules*<sup>19</sup>).

Vanité puissamment ressentie, dans l'après-mort, des conquêtes et savoirs humains (« Mes conquêtes me coulent des doigts » ; « voilà, mes plus précieux bijoux je les brise sous mon talon »). Mais l'amour du monde a été, est si attachant (« la vie est traître, elle ne voulait pas me quitter et se collait à mes os ») qu'il « te bave vivant à la face du monde, /larve d'épouvante » (« Perséphone... »), qu'un nouveau corps est forcément « choisi » : « il faut me tailler là-dedans des yeux, des oreilles, une bouche » ; « des yeux/choisis en hâte avec l'angoisse de tout perdre » comme le disait « Poème pour désosser les philosophes... », implacable aperçu d'un « au-delà misérable » d'où revient « l'imbécile qui veillait sur les morts » : « un maître impitoyable au sourire de glace lumineuse me propose un autre corps ; et me voici ayant accepté l'épouvantable marché<sup>20</sup> ».

Impossible donc d'accéder à l'océan de la mort, pour ce tour (« c'est fini pour ce tour », « La Chute ») : la « lune de craie [...] me défend l'accès des océans », « je n'aurais pas la force d'entrer dans cette mer, je n'engendre que des cadavres [...] des cadavres, des cadavres seulement ». « Prison vivante » (*Clavicules*) et corps cadavre illustrant la rencontre de savoirs traditionnellement conçus comme éloignés l'un de l'autre : celui venu de l'Inde («... dégagé de son cadavre, rentre dans ma substance » *B. gîtá*, VIII, 5) et celui issu de Platon (*Phédon* 62b, *Phèdre* 250c), mais aussi d'Aristote (*Protreptique*, 59-61) se souvenant d'un terrible supplice étrusque qui consistait à attacher les prisonniers à des corps morts. « Nos âmes vivantes sont attachées à ce corps comme à un cadavre<sup>21</sup> », lance Bossuet qui reprend l'exemple d'Aristote par l'entremise de Saint-Augustin...

---

19. Cf. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 178 : « J'ai fait d'étonnantes découvertes dans le Zohar. Connais-tu la théorie du retrait de Dieu = Dieu est tout, pour que le monde existe il a dû se retirer partiellement de lui-même – le monde des apparences n'est qu'une absence momentanée de Dieu. »

20. Sans doute le même maître que nous décrit un texte de 1928, adressé à Lecomte, que Vera Daumal inséra dans *Lettres à ses amis*, Gallimard, 1958, p. 113-114 : « Je suis mort ! [...] Je remarque parmi mes compagnons un homme [...]. Il paraît jouir d'une grande autorité. Je sens que c'est lui qui nous dirige tous ici [...] l'homme [...] paraît être un maître ou un guide. »

21. Bossuet (*Elévations*) cité par P. Courcelle, *op. cit.*, p. 378.

Parti du « Pays des métamorphoses », on ne s'étonnera pas de voir se former un fort réseau de correspondances avec l'ensemble du *Contre-Ciel*. Réseau résistant et irrécusable parce que le *Contre-Ciel* – le premier non moins que le second — comme tout recueil poétique qui ne contrevient pas à son nom, constitue un livre aussi bien qu'un ensemble, un livre plutôt qu'un assemblage. Réseau insupprimable, de surcroît, parce que Daumal ne fait, la plupart du temps, que mettre en scène, sous différentes perspectives, la même situation d'après-mort où convergent, et se révèlent, son savoir de jeune Occidental, brillant élève d'Alain, et sa connaissance, de plus en plus sûre, de l'Orient. Or en cette matière — la métamorphose que comporte la mort — « la convergence de toutes les vraies pensées de l'humanité vers une direction unique<sup>22</sup> » l'intéresse davantage que la différence et la contradiction. La démarche de Breton dans *Arcane 17* n'est pas dissemblable, qui perçoit des accords entre les grands poètes et les voyants, la Kabbale juive et la haute magie. Le protagoniste du *Voyage en Orient* ne s'était-il pas déclaré « plus disposé à tout croire qu'à tout nier<sup>23</sup> » ?

On saura gré à René Daumal de nous avoir laissé quelques-unes des lignes, quelques-uns des vers les plus lucides que le XX<sup>e</sup> siècle ait jamais produits sur la plus radicale des métamorphoses, celle qui, de tous les temps, a le plus captivé les hommes : le passage vers l'au-delà, l'étroit détour de la mort, comme l'appelaient parfois les Anciens.

Nul doute, « la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique ».

UNIVERSITÉ DE PADOUE

---

22. « Le non-dualisme de Spinoza ou la dynamite philosophique », *La Nouvelle Revue Française*, n° 248, mai 1934. Dans *L'Evidence absurde, op. cit.*, p. 89.

23. G. de Nerval, *Le Voyage en Orient I*, éd. de M. Jeanneret, Garnier-Flammarion, 1980, p. 381.

## DE L'OBJET À L'HUMAIN LES MÉTAMORPHOSES DE LA MAISON DANS LA GRANDE BEUVERIE

Viviane BARRY

Dans son Introduction aux *Métamorphoses* d'Ovide, Joseph Chamonard définit ainsi la croyance à la métamorphose :

*jeu charmant de l'imagination, à demi-conscient chez l'enfant, délibéré chez le poète, quel que soit le mobile profond qui nous y incline, autant de formes diverses de notre goût inné pour le merveilleux<sup>1</sup>.*

La métamorphose réside bien au cœur de tout merveilleux, notamment des contes et légendes de tous pays, qui nourrissent l'imaginaire des peuples. Elle permet de transgresser les limites fixées aux êtres par la nature. Dans la mythologie grecque, les dieux, à l'imitation de Zeus, ont pour coutume de se métamorphoser en hommes ou même en animaux, cygne, taureau, pour séduire les belles mortelles ; les humains se transforment en végétaux comme Daphné ou Philémon et Baucis<sup>2</sup>. Dans les contes orientaux, hindous ou chinois, la métamorphose constitue l'un des ressorts essentiels de l'intrigue. Les serpents et les rats s'y transforment, dans le secret d'une maison désaffectée ou d'une caverne, en splendides mais souvent démoniaques séductrices qui vont prendre dans les rets de leurs charmes d'innocents et purs jeunes hommes<sup>3</sup>. Ces métamorphoses sont toujours réversibles : les femmes peuvent, à volonté, redevenir serpent ou rat, comme, dans le conte de Perrault, *Cendrillon*, la citrouille qui, après sa glorieuse métamorphose en superbe carrosse sous la baguette de la bonne fée, retombe dans son état citrouillard lorsque sonne minuit.

René Daumal se livre, lui aussi, au jeu « délibéré » de la métamorphose dans *La Grande Beuverie*, conte au ton voltairien publié en 1938 et dans

---

1. Joseph Chamonard, « Introduction », in Ovide, *Les Métamorphoses*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 10.

2. Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*

3. Cf. *Cinq Cents Contes et apologues, extraits du Tripitaka chinois*, traduits en français par Édouard Chavannes, Adrien Maisonneuve, 1962.

lequel il raille tous les travers du monde « *illusoire* » et absurde dans lequel s'agite une humanité aux préoccupations vaines et ridicules. Ce monde est tout entier contenu dans une maison dont le narrateur, à la suite d'une beuverie, va explorer tous les niveaux.

Le changement de forme ou d'état est souvent souligné dans le récit, soit par les substantifs « *métamorphose* », « *transformation* », « *transmutation* » « *changement de figure* » soit par le verbe « *se transformer* » :

*ayant injecté à des axolotls des extraits de glande thyroïde, on les vit se transformer en un nouvel animal, [...]*

*La différence entre l'axolotl et l'homme, c'est que, chez ce dernier, une intervention extérieure ne suffirait pas, tout nécessaire qu'elle dût être, pour déclencher sa métamorphose. Il faudrait encore, et essentiellement, qu'il renonçât à son enchenillement et voulût lui-même sa maturation. Nous passerions alors par une transformation bien plus profonde que celle de l'axolotl ; seul le changement de la figure corporelle serait moins sensible, aux yeux du moins de notre observateur atteint de myopie psychique, tandis que les formes de nos sociétés en seraient complètement refondues<sup>4</sup>.*

Ce passage associe très étroitement les deux termes « *métamorphose* » et « *transformation* », synonymes mais d'une étymologie différente, aux mots « *formes* » et « *figure corporelle* ». Daumal établit un parallèle entre la métamorphose, qui devrait être naturelle, d'une larve, l'axolotl, et celle, éventuelle, de l'homme dont le conditionnel réitéré souligne le caractère non seulement hypothétique mais fortement improbable. En effet, une des constantes de la pensée de Daumal consiste à dénoncer l'état larvaire de l'homme, état dans lequel il se complaît, se contentant d'une vie végétative faite d'automatismes et dénuée de toute aspiration à un monde supérieur.

Dans *La Grande Beuverie*, la métamorphose la plus intéressante ne concerne pas un être vivant mais un objet, le lieu de la beuverie, la maison que le narrateur explore en y découvrant un monde bien étrange. Celle-ci, tout d'abord transformée en véritable ville peuplée de tous les représentants de la fébrile et vaine activité humaine stigmatisée par Daumal, se métamorphose dans la dernière partie du conte en une étrange machine locomotrice s'intégrant elle-même dans une métamorphose cosmique.

---

4. René Daumal, *La Grande Beuverie*, Gallimard, « coll. Blanche », 1967, III, XI, p. 197. Par la suite, nous renvoyons à cet ouvrage par l'abréviation *GB* suivie du folio en chiffres arabes.

Nous étudierons les étapes et le processus de cette métamorphose en nous risquant à une interprétation symbolique de celle-ci.

Dans toute approche symbolique, la maison représente traditionnellement le centre du monde : « la maison est au centre du monde, elle est l'image de l'univers<sup>5</sup> ».

On trouve également cette interprétation chez Mircea Eliade : « l'habitation humaine [est] assimilée à l'Univers, le foyer ou l'ouverture ménagée pour la fumée étant homologué au Centre du Monde<sup>6</sup> ».

Or, dans *La Grande Beauverie*, la première métamorphose de la maison la dilate aux dimensions d'une ville à structure concentrique, caricature d'un univers urbain réel avec

*un pêle-mêle de palais de tous styles, de gares, de phares, de temples, d'usines et de monuments divers... (GB 71)*

où s'agite avec frénésie une humanité dérisoire, totalement absorbée par des tâches aussi inutiles que ridicules, illustrations ironiques du divertissement pascalien et de l'absurdité de la condition humaine.

Cette première métamorphose de la maison consiste ici en une dilatation de sa forme, si considérable qu'elle ne saurait s'inscrire dans le réel comme le pressent le narrateur.

*Vous allez me dire que toutes ces explorations, ces mondes et ces aventures dans les limites d'un grenier et de quelques heures, c'est peu vraisemblable. (GB 133)*

L'infirmier qui lui sert initialement de guide donne de cette dilatation une explication tirée de toute évidence de la *Mundaka Upanishad* que Daumal connaissait bien.

*Ici, [...] l'espace se fabrique selon les besoins. Voulez-vous faire une promenade ? Vous projetez devant vous l'espace nécessaire que vous parcourrez au fur et à mesure. De même du temps. Comme l'araignée sécrète le fil au bout duquel elle se laisse glisser, vous sécrêtez le temps qu'il vous faut pour ce que vous avez à faire, ... (GB 69)*

Le *Dictionnaire des symboles* donne des métamorphoses cette explication

---

5. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, « Jupiter », 1991, p. 603.

6. Mircea Eliade, *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, « coll. Tel », 1979, p. 69.

*les métamorphoses sont des expressions du désir, de la censure, de l'idéal, de la sanction, issues des profondeurs de l'inconscient et prenant forme dans l'imagination créatrice*<sup>7</sup>.

Désir, censure et sanction sont bien ici les ressorts de la métamorphose de la maison en univers urbain, mais elle est issue non de l'inconscient de l'auteur mais d'une conscience vive de l'état larvaire de l'homme et de son désir de le tirer de cet état en lui en révélant l'absurdité et en sanctionnant avec un humour corrosif ce monde centré sur l'agitation, le profit, la sottise et la vanité. Le terme « métamorphose » appliqué à cette dilatation de la maison pourrait être contesté ; il y a pourtant bien là changement de forme par extension démesurée des limites extérieures et changement d'apparence du contenu intérieur.

Par contre, dans la troisième partie de *La Grande Beuverie*, la métamorphose de la maison est beaucoup plus profonde. Subite, elle entraîne non seulement un changement de forme mais aussi de nature. Un « *petit escalier raide* » sert de transition entre les étapes de la métamorphose. Tantôt le narrateur le « *gravit avec difficulté* » (GB 185), tantôt il « *tomb[e]* » ou « *bascul[e]* » dans les étages inférieurs. Inutile d'étudier longuement ici l'évidente symbolique ascensionnelle ou descendante de l'escalier, image du lien entre les différents niveaux de conscience. Car, si la maison est le symbole du monde et de l'univers, elle est aussi celui du monde intérieur de l'être, symbole longuement analysé par Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*<sup>8</sup>.

La première manifestation de cette nouvelle métamorphose de la maison de *La Grande Beuverie* consiste en un total enfermement sur elle-même. Cette « *maison sans porte* » passe à ce moment-là du stade de l'objet fixe sur ses fondations à celui d'un étrange engin locomoteur animé d'un mouvement propre et inquiétant.

*je me réveillerais [...] dans cette maison sans porte qui, juste au moment où le soleil se levait, se mettait à frémir comme un steamer qui part, à rouler, à tanguer et à m'envoyer dans tous les coins, bien réveillé cette fois, affreusement réveillé. (GB 185)*

Le moment du déclenchement de la métamorphose, « *moment où le soleil se levait* » n'est pas gratuit. Pour Daumal, le Soleil dont le narrateur a appelé le lever sur tous les tons, de l'injure à la prière, dans le chapitre précédent, s'inscrit dans la symbolique du Feu régénérateur, l'Agni de la reli-

---

7. *Dictionnaire des symboles*, op. cit. p. 630.

8. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Les Massicotés, 2004.

gion hindoue, ce Feu que le narrateur a entretenu jusque-là en brûlant tous les biens matériels qui l'entouraient, des meubles à ses propres vêtements, gestes participant d'un rituel de dépouillement progressif. Et le début de cette métamorphose de la maison, engendrée par le soleil, a pour conséquence le « réveil » du narrateur, réveil significatif d'une prise de conscience puisque, pour Daumal, les hommes dorment dans les automatismes d'une existence absurde, automatismes auxquels ils ne cherchent pas à échapper.

*Tel homme s'éveille, le matin, dans son lit. À peine levé, il est déjà de nouveau endormi ; en se livrant à tous les automatismes qui font son corps s'habiller, sortir, marcher, aller à son travail, s'agiter selon la règle quotidienne [...] ce faisant il dort<sup>9</sup> [...]*  
*Mais si tu as choisi d'être, tu t'es engagé sur un seul chemin, montant sans cesse et réclamant un effort de tout instant. Tu t'éveilles ; et immédiatement tu dois t'éveiller à nouveau<sup>10</sup>.*

La deuxième phase de la métamorphose de la maison commence par un ramollissement général qui n'est pas sans rappeler les montres molles de Dalí.

*Les murs et les planchers se ramollissaient comme de la cire dans une fournaise, se plissaient, se creusaient en rigoles qui se refermaient en tuyaux mous d'où suintaient des liquides visqueux et tièdes. Je glissais et culbutais entre des masses humides [...], je tombais dans des trous d'eau saumâtre, je m'accrochais à des tiges flexibles... (GB 185)*

Les « tuyaux mous », les « tiges flexibles », « les trous d'eau saumâtre », appartiennent à un monde liquéfié. Dans la symbolique traditionnelle l'eau représente l'élément originel. Ne peut-on voir dans cette chute dans les « liquides visqueux et tièdes », et les « masses humides » la descente dans l'élément matriciel afin d'y puiser les forces régénératrices d'une nouvelle vie ?

Pour Bachelard

*Avec la cave comme racine, avec le nid sur son toit, la maison oniriquement complète est un des schèmes verticaux de la psychologie humaine. Ania Teillard, étudiant la symbolique des rêves (Traumsym-*

---

9. René Daumal, *Tu t'es toujours trompé*, Mercure de France, 1969, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 23.

bolik, p.71), dit que le toit représente la tête du rêveur ainsi que les fonctions conscientes, tandis que la cave représente l'inconscient<sup>11</sup>.

Le narrateur « dégringol[e] » dans les étages inférieurs de la maison où il découvre les instruments de propulsion de l'étrange engin en lequel elle se métamorphose. Les termes techniques s'accumulent : « de vastes chaudières sous pression, des moteurs, des systèmes compliqués de cordages et de leviers », « un tuyau », un « concasseur », des « alambics », une « pompe » (GB 184-185). Mais cet ensemble d'appareils qui devrait se composer de matériaux durs est « fait de matières souples et baignant dans un lubrifiant tiède » qui ne manquent pas d'évoquer l'intérieur d'un corps humain. Tout le passage s'organise autour de l'image de l'anatomie humaine se superposant à cette machinerie. Le « concasseur » qui « broyait » et « malaxait » le « combustible » pour « produire » une « bouillie », le « tuyau » qui « s'ouvrait » avant le « concasseur » ne constituent-ils pas, de façon assez évidente, une métaphore de l'appareil digestif ? Et comment ne pas voir dans cette « pompe (qui) aspirait ce liquide et le refoulait vers les chaudières où il brûlait » l'image du cœur humain, d'autant plus que ce liquide est « un liquide rouge » comme le sang. Aux métaphores des systèmes digestif et circulatoire succède celle du système respiratoire. Les mots-images des « deux grands soufflets de forge » dans lesquels « l'air entrant [...] par deux trous percés en haut, juste au-dessus du trou à combustible » se superposent exactement aux mots-objets qu'ils suggèrent : « poumons », « narines », « bouche ». De même le mot « lentilles » utilisé plus loin, crée-t-il le lien évident entre les yeux du narrateur et les deux seules ouvertures de la maison.

*On ne pouvait regarder vers le dehors que par deux lentilles encastrées dans le mur, qui formaient comme une paire de jumelles. (GB 185)*

L'armée de serviteurs formée de « grands singes anthropomorphes » qui « prirent en mains toutes les fonctions nécessaires au maintien et au bon ordre de l'édifice » sous le contrôle du narrateur « install[é] au poste de commande, devant les jumelles et parmi [s]es appareils d'observation » (GB 187) semble reprendre ici l'histoire des Basiles, ces êtres « pas plus grand[s] qu'un pou, ou, plus proverbialement, qu'un ciron » résidant dans le corps humain dont ils assurent, sous la direction des « Basiles Têtards » logés, comme leur nom l'indique, dans le cerveau, « toutes les fonctions », notamment la fonction motrice.

---

11. Bachelard, *La Terre...*, *op. cit.*, p. 119.

*Les trois Basiles prestement descendirent vers les fesses, s'installèrent aux postes de commande des pattes de derrière et se mirent à les faire tricoter*<sup>12</sup>.

Car, ne l'oublions pas, cette maison devient une « *demeure ambulante* » (GB 189), le dernier terme de sa métamorphose faisant d'elle un étrange engin de locomotion qui semble tiré de la science-fiction.

*Enfin ma maison s'était lentement soulevée de terre sur deux piliers articulés. Deux grands balanciers, attachés à l'étage intermédiaire, maintenaient l'équilibre. Au bout des balanciers, des pinces semblèrent agencées pour des usages très variés. (GB 189)*

Le mot « *fonctions* » utilisé plus haut par le narrateur à propos des singes qui « *priront en main toutes les fonctions nécessaires* » resserrait le lien entre cette machine locomotrice et le corps humain, lien étroit et indestructible « *puisqu'(il) ne pouvais (t) en sortir* ». L'assimilation de la maison au corps du narrateur devient si totale qu'il n'a plus conscience de sa propre identité.

*Puisque je ne pouvais en sortir, eh bien, je me déplacerais non seulement avec elle, comme l'escargot, mais grâce à elle, comme l'automobiliste.*  
[...]

*Maintenant, quand je dis « je », c'est souvent de la maison qu'il s'agit et non de moi. Peut-être même qu'en ce moment je ne dis rien et que c'est ma maison qui parle à vos maisons [...]* ».

*Je m'étirai, dirigeai mes pas hésitants vers une armoire à glace et, par le trou de mes yeux, je regardai le reflet de mon véhicule. Toutes proportions gardées, c'était une assez bonne image de moi-même. (GB 190)*

Ainsi les étapes de la métamorphose de la maison en instrument de locomotion aux rouages complexes, en la conduisant à une fusion totale avec le corps du narrateur, la font-elles passer du statut d'objet inanimé à celui d'un être, non seulement vivant mais conscient de la perte de son identité puisque, lui aussi, en même temps, se métamorphose en maison.

Cette assimilation profonde répond tout à fait à la symbolique étudiée par Gaston Bachelard. Mais, pour celui-ci, la maison peut aussi s'inscrire au sein des puissances cosmiques :

---

12. René Daumal, « La vie des Basiles », *Les Pouvoirs de la parole, Essais et Notes, II*, Gallimard, coll. Blanche, 1972, p. 37.

*Quand on cherche dans les lointains oniriques, on trouve des impressions cosmiques. La maison est un refuge, une retraite, un centre. Alors les symboles se coordonnent*<sup>13</sup>.

Lorsque le « je » du narrateur, dont on ne sait plus très bien s'il représente un homme puisqu'il a des « jambes » ou une maison métamorphosée en homme, « sort [...] dans la rue », il assiste à une métamorphose générale, celle de l'univers. Le rythme de l'écriture, scandé par les allitérations et la répétition de l'indicateur de la métamorphose, « en », confère à celle-ci un mouvement tourbillonnaire vertigineux.

*L'unique unique sans s'altérer se niait indéfiniment en infinités d'unités qui refluèrent en lui, la rivière allait mourir en mer, la mer en nue, la nue en pluie, la pluie en sève, la sève en blé, le blé en pain, le pain en homme. [...] Du haut en bas et du bas en haut, chaque chose – à part l'humanité – décrivait le cercle de sa transformation. Un tourbillonnement de plus en plus compact descendait jusqu'à la Terre, où le lourd protoplasme aux molécules trop grosses, ne pouvant plus descendre, se retournait et lentement remontait le courant, du bacille au cèdre, de l'infusoire à l'éléphant. (GB 191)*

Mais, seul au sein de cette métamorphose cosmique, l'homme, borné, absurde qui « regard(e) tout cela de l'air aburi et mécontent qui le distingue de tous les animaux de la planète » (*Ibid.*) refuse de s'y inscrire, digne représentant de cette

*humanité, rebelle à la transformation, qui essayait péniblement de vivre pour son compte dans la petite tumeur cancéreuse qu'elle faisait sur l'univers. (GB 192)*

Ainsi, conformément à la symbolique bachelardienne, au terme de ce voyage/rêve provoqué par une beuverie, la métamorphose de la maison, symbole du centre de l'univers, s'intègre-t-elle naturellement dans la « transformation » universelle. Nous ne devons pas oublier que *La Grande Beuverie* et *Le Mont Analogue* constituent les deux volets d'un récit initiatique. La soif insatiable qui pousse le narrateur à boire sans cesse n'est autre que la Soif de cette Connaissance dont la Quête est l'unique but de la vie de Daumal qui refuse de s'endormir et de se fondre dans le « nous chenillard » qu'il dénonce.

---

13. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 117

*nous sommes chenilles, et notre malheur est que, contre nature, nous nous cramponnons de toutes nos forces à cet état, [...] Seule notre apparence physique extérieure ressemble, pour un observateur atteint de myopie psychique, à celle d'un adulte ; tout le reste est larvaire.*  
(GB 195)

Si, pourtant, la larve, la chenille, subissent la loi naturelle de la métamorphose qui régit l'univers, l'homme la refuse. Or, pour Daumal, nourri de pensée orientale et notamment des *Vedas* qu'il a traduits, la métamorphose et sa forme religieuse orientale, la métempsychose, peuvent constituer une métaphore de l'immersion dans le Grand Tout, l'Unique, cet *Advaita*<sup>14</sup> sur lequel se fonde toute la pensée hindoue et qui constitue un des pôles de sa Quête. La métamorphose de la maison ne serait donc pas simplement le fruit de divagations du narrateur au cours d'une trop grande beuverie mais le symbole de la transformation nécessaire de l'âme humaine en quête de l'Unité universelle. Comme toujours chez Daumal, l'écriture ne se borne pas à l'exploration d'un imaginaire souvent ludique, elle plonge les racines de celui-ci dans une réflexion philosophique sur le sens de la vie.

UNIVERSITÉ BORDEAUX III  
MICHEL DE MONTAIGNE

---

14. *Advaita*, en sanskrit, ce qui n'est pas deux.



**VARIÉTÉ**



*Explosante-fixe*, Man Ray, *Minotaure 5*, Genève, © Skira, 1934,

## LA DANSE DES APPARENCES SUR *EXPLOSANTE-FIXE* DE MAN RAY ET ANDRÉ BRETON

Jean ARROUYE

La photographie de Man Ray, intitulée *Explosante-fixe* par André Breton et placée par celui-ci en ouverture de son texte « La beauté sera convulsive<sup>1</sup> » propose de la danseuse photographiée une image monumentale et étrange : monumentale parce que le personnage, cadré serré, occupe presque toute la surface de l'image, d'un bord latéral à l'autre entre lesquels sa vaste robecape se déploie largement, et du bord inférieur, au plus proche duquel il se tient, au bord supérieur que, d'un bras dressé, il semble vouloir atteindre ; étrange parce que, de la danseuse, ne se voit véritablement que ce seul bras dressé, l'autre étant perdu dans le bouillonnement des plis de son vêtement, comme tout son corps est enseveli dans une tunique au lourd plissé, tandis que son visage est caché par un pan de sa robecape entraîné par le mouvement tournoyant qu'elle exécute<sup>2</sup>. Étrange aussi par rapport aux bons usages de la représentation à l'époque, car la majeure partie de la figure de la danseuse est floue : n'échappent au bougé généralisé que le bras visible (mais l'avant-bras et la main sont également flous) et un ensemble de lourds plis qui, visuellement, tiennent en quelque sorte lieu de corps à la danseuse. Man Ray, qui a pris la photographie, et Breton, qui l'a retenue, ont fait le choix avisé d'une image qui rend compte expressivement – si ce n'est expressionnistement – du mouvement de la danse. La danseuse n'y est qu'une présence spectrale, une figure entièrement

---

1. *Minotaure* 5, Genève, Skira, 1934, p. 8 à 16, réédition en fac-similé Skira/Flammarion s.d.n.l.

2. En fait, à regarder attentivement la photographie, il semble bien qu'elle montre la danseuse de dos, cambrée en arrière. Mais, nous l'avons vérifié, quasiment tous les spectateurs y voient au premier regard une danseuse vue de face, car il est peu fréquent que l'on photographie les gens de dos, tout particulièrement ceux qui se donnent en spectacle. Man Ray, qui a réalisé bien d'autres images ambiguës, leurres ou pièges imaginaires, devait vraisemblablement tabler sur cette façon routinière de voir et de juger qui ne peut que renforcer l'ébahissement éprouvé quand se remarque ensuite l'inquiétante étrangeté de certaines formes incluses dans l'image.

absorbée par l'exercice de son art, qui se confond avec la figure qu'elle exécute (l'identité de terme pour désigner l'acteur et l'action correspondant à la volonté du photographe de confondre l'un et l'autre) et, finalement, la figure même (au sens de trope, cette fois-ci) de la danse, l'équivalent visuel du commentaire d'Erisymaque disant d'une danseuse, dans *L'âme et la danse* de Paul Valéry : « Toute, elle devient danse, et toute se consacre au mouvement total<sup>3</sup> ».

L'effacement de la personne de la danseuse au profit d'une représentation de la danse en acte (de la danse dansante pourrait-on dire, comme on parle de nature naturante) se mesure à la place respective que tiennent, dans l'image, le corps de la danseuse, qui n'est d'ailleurs repérable qu'indirectement, sous un lourd drapé, et le déploiement dynamique des tissus qui l'encadrent d'un double mouvement en Z, lumineux et resserré sur la droite de la photographie, sombre et largement épandu sur la gauche. De plus, en partant du bas, les enchaînements en oblique, d'une part, à droite, du pan lumineux de la robe continué sur la gauche, en haut, par le bras dénudé, et d'autre part, à gauche, du bord sombre de la robe prolongé sur la droite, en haut, par l'autre bras perdu dans sa manche dessinent une grande croix dont les branches se recoupent là où devrait se voir le visage de la danseuse, de sorte que cette structure paraît biffer le personnage, et empêche ainsi qu'on puisse considérer cette photographie comme un portrait en action.

Cette croix structure toute la figure sauf, sur la gauche, le mouvement final de la robe qui s'ouvre, s'élève et se déploie en une surface grisée, floue mais striée verticalement qui est comme le jaillissement écumeux d'une vague dont le mouvement aurait commencé sur la droite de la danseuse où la partie éclairée de son vêtement paraît, par analogie, la crête claire d'une vague sur le point de déferler ; ainsi la partie gauche, la plus lointaine, semble la continuation, l'amplification et l'exténuation de la partie la plus à droite, et tout dans l'image, composition, équilibre et même déséquilibre relatif de cette partie qui échappe à l'emprise de la structure en croix, suggère que la danseuse est engagée dans un mouvement tournant et pousse à lire la photographie de droite à gauche. Or, dans la tradition de l'image occidentale, si les images organisées de gauche à droite ont vocation à décrire et à raconter [penser par exemple à la photographie de « notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre » publiée dans le n° 8 de *La Révolution surréaliste* (2<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> décembre 1926)], celles qui le sont de droite à gauche ont vocation à exemplifier et allégoriser (comme

---

3. Paul Valéry, *L'âme et la danse*, *Œuvres*, tome II, Gallimard, La Pléiade 1988, p. 160.

cela se passe en peinture : comparer, par exemple, les sens de lecture de *Napoléon à la bataille d'Eylau* du baron Gros où l'empereur, parcourant le champ de bataille et veillant à ce que l'on prenne soin des blessés, se dirige vers la droite et de *Bonaparte passant les Alpes* de David qui est tourné vers la gauche, sans espace devant lui – pour quoi faire ? il ne va nulle part, il pose pour la postérité – mais chevauchant un cheval blanc qui se cabre et vêtu d'un vaste manteau rouge flottant au vent – autant de symboles glorieux. On en conclura que cette photographie qui ouvre le texte fondateur de la notion de beauté convulsive et à laquelle Breton a donné pour titre la seconde des qualifications duelles définitives de cette beauté, *Explosante-fixe*, est l'exemple par excellence de cette beauté, son prototype et son allégorie<sup>4</sup>.

*Explosante-fixe*, cette image l'est d'abord par sa nature d'image photographique et par la façon dont elle montre ce qu'elle a enregistré. En effet la photographie, en général, « fixe » un spectacle et celle de Man Ray, en particulier, a fixé un mouvement de danse dans un état visuel que l'œil d'un spectateur ne peut percevoir, donnant à voir distinctivement et distinctement le déploiement dans l'espace des atours de la danseuse qu'on ne saisit lors du spectacle que comme réalité unique, mouvante (qui a jamais pu en réalité voir l'élégance des sinusoides dessinées par les voiles de Loï Fuller, que les photographies permettent de découvrir ?), de sorte que c'est comme si le photographe avait fait « exploser » le spectacle contemplé, dispersant de droite à gauche de l'image ses constituants dont, jusque-là, on ne pouvait qu'apprécier l'effet général, mais jamais comme maintenant observer précisément la configuration. Dans le texte de Paul Valéry, Phèdre dit de la danseuse tournoyant : « elle dérobe à la nature des attitudes impossibles, sous l'œil même du Temps <sup>5</sup> ». Ce sont ces « attitudes impossibles » que la photographie enregistre en « pétrifiantes coïncidences » et que révèlent les micro-événements simultanés du plissement, du déploiement, du repliement, du déversement, etc. du vêtement de la danseuse aussi bien que l'inclinaison de sa chevelure, le jaillissement d'un de ses bras, le repliement de son poignet, le frémissement de ses doigts, et aussi la manière dont la lumière s'accroche sur une frange, s'insinue dans

---

4. Georges Didi-Huberman, en consultant le fonds Man Ray au Musée national d'art contemporain (Centre Pompidou), a découvert que Man Ray – ou/et Breton ? – a retourné le négatif pour obtenir cette suggestion de tournoiement de la danseuse dans le sens des aiguilles d'une montre et entraîner une lecture de la photographie de droite à gauche. L'effet allégorique est donc volontaire (Georges Didi-Huberman a mentionné ce fait lors de la conférence qu'il a faite le 10 février 2005 à la Cité du Livre d'Aix-en-Provence).

5. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 172.

les tissus, glisse sur la chair, ainsi que la façon dont l'ombre sourd des plis de la robe-cape virevoltant ou s'accumule en son creux. Ainsi est donné « à voir, mais alors voir » ce qui ne l'avait encore jamais été, qui tout à la fois étonne le regard, émeut la sensibilité profonde et excite l'imagination, en une explosion silencieuse des formes qui est, *mutatis mutandis*, l'analogue en image de celle du manoir d'Ango, imaginée dans *Nadja* par André Breton<sup>6</sup>.

C'est parce que cette photographie est ainsi « explosante-fixe », explosante dans son effet impressif et fixe dans son effectuation, qu'elle peut servir d'exemple et peut-être de modèle de cette beauté convulsive qui seule, déclare Breton, doit « être servie » de nos jours. Car, explique-t-il :

*Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge* <sup>7</sup>.

Il faut donc imaginer cette photographie que nous ne verrons jamais, mais on perçoit aussitôt ce qu'elle aurait eu de commun avec celle d'un éclair et celle d'une pomme de terre germée intitulée « magique circonstancielle » qui figurent, elles, dans le texte. Le plus important n'est sans doute pas la parenté visuelle qu'on peut inférer ou constater entre les lianes sinueuses de la forêt vierge, les filaments lumineux de l'éclair et les germes anguleux de la pomme de terre mais qu'on puisse observer, dans tous ces cas, « la vie, dans la constance de son processus de formation et de destruction ». « Voir *cela*, s'accompagne depuis longtemps pour moi d'une exaltation particulière », confirme Breton<sup>8</sup>. Toutes ces images donnent à voir « *cela* », avec plus ou moins d'évidence. Celle de la locomotive dans la forêt vierge aurait eu l'avantage de mettre en scène un objet à la fois arrivé au terme du processus de « formation » et engagé dans celui de « destruction », mais ces actions dissociées causalement car la raison de la machine et l'existence de la forêt ne ressortissent pas du même ordre de choses. Par contre dans les autres cas le double processus est intrinsèquement lié. Toutefois dans ceux de l'éclair ou de la pomme de terre, la photographie ne peut manifester que celui de la destruction, la déflagration de l'éclair qui dissémine l'énergie accumulée ou la prolifération des germes

---

6. André Breton, *Nadja*, Gallimard, « Pléiade », p. 651.

7. « La beauté sera convulsive », *op. cit.*, p. 12.

8. *Idem.*

qui vident la pomme de terre de sa substance, mais non celui de formation. L'émerveillante particularité de l'image de la danseuse tourbillonnante est qu'elle montre à la fois le mouvement, l'élan constitutif de la figure de danse et sa dislocation en aspects distincts (distingués dans l'image alors qu'ils ne sont pas distinguables dans la vie). Mais par ailleurs sur la photographie, du spectacle de la danseuse que l'on imagine tournoyant, svelte et légère, environnée de voiles flottants qui, en fait, dit Socrate, « l'acte pur des métamorphoses<sup>9</sup> », ne reste qu'une figure étrange, composée d'un triangle sombre à la base distendue et pourvue d'appendices irréguliers, image lourde et pour le moins disgracieuse. De sorte que la photographie de Man Ray est un « monument à la victoire et au désastre<sup>10</sup> », comme l'eut été, selon Breton, celle de la locomotive abandonnée dans la forêt. Victoire et désastre intimement unis, c'est là aussi une définition possible de la danse car si, comme l'écrit Paul Valéry dans *Degas, danse, dessin*, « dans l'Univers de la Danse le repos n'a pas de place » et que ses « matières toutes naturelles d'être et de faire » sont « les bonds, les pas comptés, les pointes, les entrechats ou les rotations vertigineuses<sup>11</sup> », telles celle que Man Ray a photographiée, il faut bien qu'à un moment la danse s'arrête et que du même coup l'enthousiasme dans lequel elle emporte ses acteurs et ses spectateurs soit ruiné.

Le caractère « magique circonstanciel » de la beauté convulsive tient, lui, à ce qu'elle est donnée et non fabriquée.

*Une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires. Il s'agit en pareil cas, en effet, d'une solution toujours excédante, d'une solution certes rigoureusement adaptée et pourtant très supérieure au besoin<sup>12</sup>.*

« Une solution toujours excédante » est une formule qui définit parfaitement la photographie car jamais un photographe ne peut remarquer dans son viseur la totalité des détails qui se découvriront sur le cliché, surtout quand la photographie est un instantané et, nécessairement, quand le sujet est en mouvement rapide, comme l'est la danseuse. Pour cela, la photographie faite peut être considérée comme une « trouvaille », ainsi que dit Breton, ajoutant :

---

9. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 165.

10. « La beauté sera convulsive », *op. cit.*, p. 12.

11. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin, Œuvres*, tome II, *op. cit.*, p. 1172.

12. « La beauté sera convulsive », *op. cit.*, p. 13.

*Cette trouvaille, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique ou d'aussi médiocre utilité qu'on voudra, enlève à mes yeux toute beauté à ce qui n'est pas elle. C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous faire découvrir en lui des capacités de recel extraordinaire proportionnées aux besoins innombrables de l'esprit. (Idem, p. 12-13)*

Breton précise qu'il en résulte un « plaisir/qui/est fonction de la dissemblance même qui existe entre l'objet souhaité et la *trouvaille* » (*idem*, p. 12). Si l'on substitue « visé » à « souhaité », la remarque peut s'appliquer encore à la photographie, non pas que toutes les discrédances entre la photographie voulue et la photographie échue soient toujours jugées bénéfiques par tous les photographes, mais il en est qui ont accepté ou favorisé les hasards objectifs photographiques de nos jours : Denis Roche, Bernard Plossu ou Oscar Molina, naguère les adeptes de la Subjective Fotografie comme Otto Steinert ou Julien Coulommier, et les photographes surréalistes, bien sûr – pas tous ni toujours, cependant –, dont apparemment Man Ray dans cette photographie.

Mais quels sont donc les éléments qui, en conséquence de ce jeu du hasard événementiel et de la nécessité photonique qu'est la pratique photographique, peuvent être considérés comme un « merveilleux précipité du désir » et susceptibles « d'agrandir l'univers », à tout le moins celui figuré ?

Dans ce cliché où le corps semble s'absenter, enveloppé et caché par les vêtements diversement plissés de la danseuse, dont il ne reste nettement visible, à l'état de relique, qu'un bras nu, vivement éclairé sur une étroite portion de sa longueur et, pour le reste, non pas modelé par l'ombre, mais aplati, toute vénusté abolie, par celle-ci ou par le grain photographique – les deux, semble-t-il – et qu'un tout petit morceau d'épaule, réduit, lui, à un aplati de blancheur, mais pour cela, par contraste avec tous les gris alentour, petit pan de chair blanche aussi fascinant pour le spectateur de la photographie que l'était pour Bergotte le petit pan de mur jaune du tableau de Vermeer, le corps fait inopinément retour violemment, métaphoriquement et grotesquement, sous la forme d'ovales répétés autour d'une luisance centrale qui semblent représenter un sexe féminin disproportionné, monstrueux, que dessinent sur le corps féminin les lourds plissés d'on ne sait quelle partie de vêtement (la difficulté de reconnaître sa nature et l'apparente contradiction de la lourdeur de cette étoffe avec la nature de la performance en cours, tournoiement qui suppose l'envol de tissus légers, accroît l'effet hallucinatoire de l'apparition de la forme sexuée

béante). C'est peut-être *cela* qui a fait que Breton a retenu cette photographie de Man Ray et a été retenu par elle. N'est-ce pas ce qu'implique cette déclaration, de portée générale, certes, mais qui s'applique apparemment à cette œuvre aussi ?

*J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré.*  
(Idem, p. 11-12).

Dans l'image de la danseuse saisie en mouvement, cette forme allongée verticalement paraît immobile, s'imposant au regard par cette singularité apparente, d'autant plus sensible que, en dessous, les plis approximativement verticaux de la tunique de la danseuse font comme un piédestal sur lequel l'image du sexe serait érigée. Aussi, une fois que le regard l'a rencontrée, il peut difficilement s'en détacher, arrêté, absorbé par son entrebâillement frontal, fasciné par son apparente immobilité tandis que tourne la danseuse. Le spectateur est proprement médusé. Lui viendra peut-être alors à l'esprit le souvenir de la paronymie dont joue Man Ray dans son film *La Danse de l'étoile* et dans un tableau : DANCER-DANGER<sup>13</sup>. La danse est exaltation de la beauté du corps féminin et entreprise de séduction du spectateur, œuvre « érotique-voilée » s'il en est ; mais, puisque œuvre engagée dans le temps, dont chaque bond, chaque mouvement, victoire provisoire du corps sur la pesanteur et la durée, est suivi d'une retombée et rapproche de la défaite de son arrêt, elle est, par son achèvement inéluctable, emblématique du désastre final auquel aboutit la danse de la vie. Éros et Thanatos ont ainsi partie étroitement liée dans l'exercice de cet art. « Poignante » réalité, indubitablement, et « excédante » puisque démentant à chaque moment l'image de glorieuse vitalité que la danseuse réitère sans cesse. La forme immobile ambiguë qui se découvre au cœur de l'image de la danseuse emportée dans sa giration y est donc d'abord, par son aspect figé, comme l'emblème de la finitude de la danse.

Cette figure révélatrice des en dessous de la danse et de la beauté convulsive n'occupe cependant que la moitié du triangle sombre délimité par les bords de la robe-cape soulevée de la danseuse, qui est comme un

---

13. Si ce titre, en anglais, signifie *Danseuse/Danger* ou du danger de la séduction (de l'image) de la danseuse, il sonne, prononcé à la française, comme *danser/danger*.

espace de représentation seconde, en abîme dans l'espace dans lequel la danseuse est représentée. En raison de son faible éclairage, cet espace second, sur la gauche, se creuse comme une caverne et l'ombre s'y épaissit jusqu'à devenir impénétrable au regard (cette « caverne » est donc tout à la fois complémentaire de la forme voisine, par son creux impliqué, et son contraire, car ne laissant rien voir de sa nature réelle). Or l'on sait que les lieux mystérieusement obscurs sont des lieux de révélation. On ne cherchera pas à dire ce qui s'y révèle, car « ce que nous voyons, ce qui nous regarde », comme dit Georges Didi-Huberman<sup>14</sup>, dans cette image est à la fois affaire particulière, propre à chacun, et problème général, anthropologique, comme chacun sait. Et puisque chacun sait... Mais notons qu'à nouveau devant cet espace où le noir de la photographie renonce à toute alliance avec le blanc, et où donc le visible se résorbe, le regard s'arrête, nécessairement, s'enfonce, s'engloutit, se perd peut-être, s'exaspère certainement de cette équivoque expérience de non-résistance de l'image – rien pour retenir le regard – et de résistance – refus de lui livrer quoi que ce soit. Cette syncope momentanée du visible est naturellement propice à une exacerbation de l'imaginaire. Sera-ce l'occasion de trouver, dans ce lieu de l'image où la dimension « érotique » de la « beauté convulsive » est la plus voilée, « la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté où l'on est avec soi-même ?<sup>15</sup> ». Peut-être...

Mais il faudra bien néanmoins sortir de cette absorption dans le non décrit, Le risque est alors que s'extirpant de ce lieu de non-représentation le regard ne s'accroche à la plus proche et à la plus forte des formes identifiables et se retrouve à considérer le médusant emblème sexuel. La dialectique des contraires peut alors enclencher un processus d'aller-retour du regard, du lieu de figuration excessive au lieu de son défaut qui ne serait pas sans rappeler l'alternance du « fort » et du « da » étudiée par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*<sup>16</sup> et l'on peut en imaginer les conséquences fantasmatiques.

On peut penser que le processus analysé par Freud, qui fait que, à la répétition d'une « expérience désagréable » « un gain de plaisir d'une autre sorte, mais direct, est lié<sup>17</sup> », peut se produire dans les deux sens de cet aller-retour. Car, ou bien c'est la découverte de l'image du sexe, fantasme hyperbolique de la séduction érotique exercée par la danseuse, qui est

---

14. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. de Minuit 1992.

15. « La beauté sera convulsive », *op. cit.*, p. 14.

16. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Payot 2001, p. 61.

17. *Id.*, *ibid.*

source immédiate de plaisir et alors le jeu du « *fort/da* » peut s'engager dans le mouvement du parcours de l'image, de droite à gauche, et le plaisir, œdipien, régressif, naîtra du retour à l'image originelle, dans tous les sens de ce mot ; ou bien la zone d'ombre est le lieu de libération et de déploiement de l'imaginaire fantasmatique, et donc de jouissance, et ce sera dans le sens de la lecture de l'image que s'effectuera le processus d'obtention d'un surcroît de plaisir qui viendra cette fois du fait de prendre ses distances d'avec l'image principielle, obsessionnelle, et de trouver occasion de rêveries érotiques autrement fondées, « le plaisir d'une autre sorte » naissant alors de la mise en jeu d'un processus d'émancipation.

Cependant cet arrêt sur image – qui est un passage au-delà de la figuration sous deux modes à la fois opposés et complémentaires, celui de l'obsession et celui de l'évasion – qui ne peut manquer donc d'être une expérience mêlée de plaisir et d'effroi, ne saurait durer car l'œil est attiré par l'étendue de gris voluptueusement nuancé du pan de robe-cape qui se replie, en haut, sur la gauche et par le bras levé qui lui fait signe au plus haut de l'image.

Le regard alors reprend son parcours, accompagnant dans son mouvement la danseuse, s'émerveillant derechef de la célérité de la danse et de l'étrangeté de l'image. Toutefois là n'est plus l'essentiel, mais que l'une et l'autre ont fait passer le spectateur de la forme au sens, du patent au latent et du visible à l'indicible. Il ne fallait pour cela qu'entrer dans la danse des apparences.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE



## EMBOÎTEMENTS SINGULIERS

Jean-Claude BLACHÈRE

En septembre 1966, à Saint-Cirq Lapopie, André Breton produit une série d'assemblages graphiques qu'en l'état actuel de la publication de ses œuvres l'on peut considérer comme l'une de ses dernières créations, sinon comme un testament. Le legs est particulier : il se compose de treize dessins d'objets, d'animaux, très rarement de personnages, accompagnés d'une ou deux lignes de texte faisant fonction de légende. Ces treize assemblages ont été publiés dans *Je vois, j'imagine* par les soins de Jean-Michel Goutier<sup>1</sup>. Tous sont datés, exécutés sur des feuilles à dessin, (sauf les premiers, crayonnés sur des papiers de rencontre), et signés des initiales usuelles d'André Breton : donc produits en vue d'une circulation, d'une utilisation ultérieure.

Or, ces dessins et ces légendes sont passablement énigmatiques ; les tracés sont parfois mal identifiables, et les lignes de texte suscitent des interrogations : si l'on peut comprendre que le poète ait passé son temps à esquisser la représentation d'un nœud, d'une fourchette, d'une râpe, d'une lampe et d'un puits, on ne peut que s'étonner du « nœfouralampu » qui accompagne le tracé. Et les « cipibroda », « hujulaquebé », ou « nimitortoucarchibocracuipei » ne sont pas plus rassurants. La légende, parfois dédoublée, se présente d'une manière inattendue : elle se compose, d'une part, d'une série de mots correspondant à l'inventaire des objets dessinés où les vocables sont liés les uns aux autres. D'autre part, au-dessus de cette première ligne, Breton a inscrit une autre formule : ainsi « eventailcarottécroissanthorlogeporc-épicsabot » est-il doublé par un néologisme qui résulte de la contraction des mots originels : « Evecacrhorporsa ». Enfin, il faut noter que certains cartouches prennent soin de détacher, dans la chaîne des mots liés, les prépositions *à* ou *de*, comme pour faire apparaître des groupes déterminatifs : « barquebouchon de champagnefer à repasser-feuille de chênecagecédillequeue de coq ».

L'expérimentation de septembre 1966, qui est restée sans suite, est donc doublement singulière. Au-delà des problèmes de lecture qu'elle

---

1. André Breton, *Je vois, j'imagine, Poèmes-objets*, Gallimard, 1991, p. 152 à 163.

suscite et qui nourriront une part majeure de mon propos, elle pose la question de la validité d'une critique qui a voulu voir dans les dernières années du surréalisme historique une simple survivance du signe. Les jugements sur l'essoufflement de Breton, l'épuisement de l'inspiration et de la capacité de renouvellement, sur la fin de la quête pendant ces « vingt années prétendues stériles, à tout le moins pâlottes », comme l'écrit Jean Schuster<sup>2</sup>, n'ont pas manqué. Ces productions offrent l'occasion de faire éventuellement justice de ces opinions.

Il convient d'abord de revenir plus en détail sur la nature de ces assemblages<sup>3</sup>. A-t-on affaire, dans cette ultime expérience d'automatisme, à la pointe extrême d'une pratique usuelle, ou, plutôt, à l'inauguration d'un geste, à l'invention d'un continent poétique nouveau ?

Chaque tracé est constitué d'une suite de figurations, en nombre variable : de 3 à 15 pour le plus riche. Les objets (j'utilise ce qualificatif dans son sens le plus général) sont dessinés à la suite les uns des autres, parfois en simple juxtaposition ou en surimpression (la râpe recouvre en partie le puits, le lapin voisine la quenouille et le béret sans qu'il y ait de lien graphique entre eux). Mais souvent, selon un mode plus complexe, ils sont crayonnés de telle sorte que chaque « chose » donne naissance à une autre « chose ». On a ici l'équivalent dessiné des enchaînements lexicophonétiques connus, dans les jeux enfantins, comme le jeu du « marabout-bout de ficelle-selle de cheval ». Le trait qui parachève la représentation de la lame des ciseaux amorce la figuration du tuyau de la pipe, l'aile du papillon se prolonge dans le talon de la bottine, laquelle à son tour engendre un manche de cuiller.

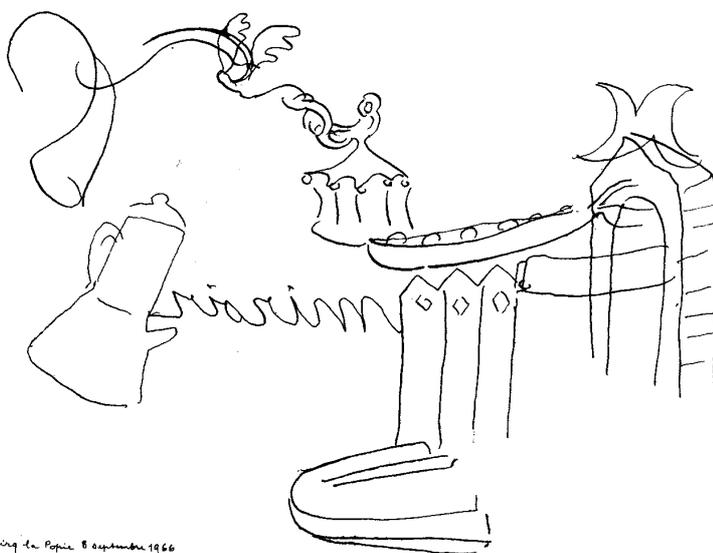
La succession des objets laisse apparaître quelquefois l'ordre dans lequel la main a exécuté les dessins et les conditions de l'expérience. Le tracé se fait, du haut de la feuille vers le bas, de gauche à droite puis, quand il n'y a plus de place sur le papier, la main revient de droite à gauche (document 115). Dans certains cas, la complexité du dessin résulte de la coexistence de plusieurs chaînes d'objets, entre lesquelles il ne semble pas y avoir eu de continuité évidente. Ainsi dans le document 116, qui présente plusieurs syntagmes, la série liée par la continuité du trait « bague-ballon-corde à sauter-gant-verrou-argonaute » fait place, après un hiatus spatial, à « notes de musique-papillon-bottine-cuiller » ; au prix d'un autre hiatus se

---

2. Voir Jean Schuster, « 1946-1966, les années maudites », in *André Breton, la beauté convulsive*, Catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou, 1991, Éd. du Centre Pompidou, 1991, p. 398-400.

3. Je remercie ici Jean-Michel Goutier, les ayants droit et l'éditeur de m'avoir autorisé à reproduire quelques-uns de ces items, afin d'illustrer mon propos.

développe sur la droite un groupe « étoffe à fleurs-fougère-fève » ; enfin, un syntagme indépendant « diablo-laquais » occupe la partie inférieure de la feuille, non sans recouvrir par endroits des tracés antérieurs, dans un foisonnement de superpositions et d'entrelacs qui n'est pas sans rappeler l'ornementation de l'art pariétal.



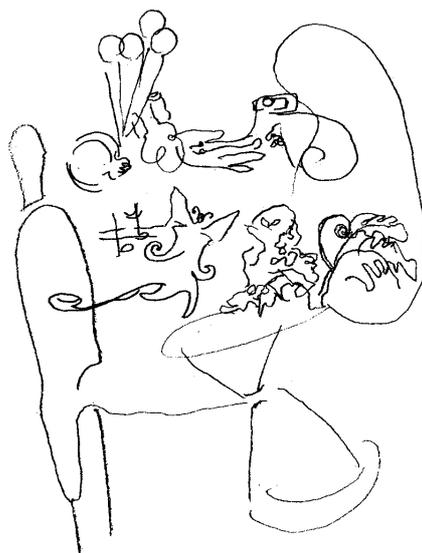
8<sup>e</sup> Cinq de Papier 8 septembre 1966  
A.B.

*Corlusa ne chaîniskiosquegrainedoubleluniquéritema uckepeliso d'émiroréafetl'esimant*

André Breton, doc. 115, sans titre, 1966

L'apparence des dessins conduit à les classer en deux catégories. L'une, la moins nombreuse, témoigne d'une assez grande maîtrise technique : le document 117 montre, par exemple, l'emploi d'une ligne claire, utilise l'art de la suggestion et fait montre d'un souci évident de la composition. L'autre catégorie atteste une grande gaucherie d'exécution : traits brouillés, hésitants, parfois difficilement reconnaissables, où les choses ne se distinguent plus les unes des autres : dans le document 114, la grenouille, la roue et le serpent s'enlacent de manière inextricable. On ne peut imputer cette maladresse à l'incompétence de Breton, démentie par d'autres dessins de la même série et par bien d'autres productions que montre *Je vois, j'imagine* : elle renvoie en fait aux conditions de l'expérience. Les tracés

maladroits proviennent d'une main « aveugle » et paraissent obtenus dans un état de moindre surveillance mentale, exécutés peut-être les yeux fermés. Leur nature automatique est indubitable.



S<sup>t</sup> Cirq de Popie, 8 octobre 1966  
1966.

André Breton, doc. 116, sans titre, 1966

L'indécision du trait rend précieuses les identifications fournies par Breton dans les légendes d'accompagnement. Mais l'examen de ces légendes servira surtout à déterminer si le dessin a précédé le texte ou si c'est la désignation des objets qui a conduit Breton à les figurer. Le document 111 b est parmi les plus énigmatiques : « accrobrosalplu ? » ne permet guère de reconnaître, en dehors de l'accroche-cœur, de la brosse et de la pluie, ce que désignent « sal » et le « ? ». Le document 112 b, « hujulaquebé », présente aussi un cas intéressant. Hujulaquebé, c'est : HUit, JUmelles, LAPin, BEret. Mais quid du « que » ? Breton a bien dessiné une forme qui orne le béret, une plume, une quenouille peut-être, mais regardant son dessin après qu'il l'a tracé, il ne parvient plus à identifier cet ornement, qu'il signale donc par un point d'interrogation. Le document 118 achèvera de me convaincre que le dessin a précédé le texte. Très embrouillée, la figuration est ainsi glosée par Breton :

« Nidmittue/toupie/cartouchièrechienfaisantlebeauXcrand'arrêtcuisse-puits », où l'on remarque le mot « toupie », rajouté par Breton et la lettre X

signalant l'impossibilité d'identifier ces volutes étranges qui prennent place entre le chien dressé sur ses pattes et le couteau avec son cran bien visible à droite sur le manche. Ce même document 118 montre aussi que la légende développée précède le mot contracté, ou du moins que le mot contracté (« Nimitortoucarchibocracui ») ne tient plus compte des hésitations initiales.

Ce dernier vocable fournit matière à une autre observation. La légende-inventaire, qui développe le détail du tracé, donne lieu, on vient de le voir, à une légende-synthétique, que Breton obtient à partir de la première syllabe de chaque mot. La chaîne ciseaux-pipe-botte-dragonne donne mécaniquement « cipibodra » ; cerise-manège-tourelle-langouste-piège produit un « cematoulanpié » tout à fait orthodoxe. Mais il y a de nombreux cas où apparaît une « volonté d'arrangement » qui témoigne, par exemple, d'un souci d'euphonie : le « chienfaisantlebeau » devient, au terme de la réduction : « chibo ».

Au nombre de ces « arrangements » figure le soin avec lequel Breton a construit, dans la chaîne lexicale, des groupes nominaux articulés par « à » et « de ». On n'en comprendrait pas la raison si l'on ne se rappelait pas ce que l'auteur de *L'Amour fou* disait au sujet de la productivité de l'emploi de cette « découverte technique qui semble avoir mis Raymond Roussel en possession des clés mêmes de l'imagination : *'Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à'*. La préposition en question apparaît bien, en effet, poétiquement, comme le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image. J'ajouterai qu'il suffit de relier ainsi *n'importe quel* substantif à *n'importe quel* autre pour qu'un monde de représentations mentales surgisse aussitôt<sup>4</sup> ».

C'est parfois aussi la recherche de l'étrangeté maximale qui semble avoir joué. « Croissanthorloge » (document 119) donne « crhor », qui rompt avec le prononçable ou le lisible selon les codes linguistiques du français. Breton, à deux autres reprises, ménage de telles syllabes improbables : « mannequinéchellecolmarin » (document 121) engendre « mannéchcol », « paschaiseboite » fait naître « pachboi » (document 122). La formulation du signifiant réduit semble correspondre à l'aboutissement de l'expérience, que l'on peut, en toute hypothèse, reconstituer ainsi : un tracé d'objets, une désignation de ces objets en une chaîne de mots, une réduction de cette chaîne en un néologisme. La comparaison des écritures montre d'ailleurs que le vocable synthétique est écrit d'une même plume

---

4. André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, Gallimard, 1992, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 748. (Désormais abrégé en OC suivi du tome en chiffres romains).

que la date et la signature, dont la mention parachève l'expérience et la constitue en œuvre.

Reste à déterminer la nature du rapport que le texte entretient avec l'image : l'ordre de succession des opérations ne définit pas une hiérarchie. Le texte est certes « second », ou, comme le dit Octavio Paz, il fournit une « rime » à l'image<sup>5</sup> : mais, justement, le poème n'existerait pas sans la rime. L'ensemble que l'on doit considérer est celui d'une alliance indissoluble de signes graphiques, où le dessin ne se démêle pas de la lettre, comme dans ces systèmes hiéroglyphiques ou pictographiques qui ont souvent retenu l'attention de Breton. On est en présence d'une « écriture », d'une « inscripture », dans laquelle jouent des rapports nouveaux, que le poète du *Revolver à cheveux blancs* a appelé des « emboîtements singuliers<sup>6</sup> ».

La nature des objets retenus par Breton est assez homogène : la plupart appartiennent à la catégorie des objets usuels, familiers, domestiques : « ceux », dit Breton<sup>7</sup>, « qui tombent journellement sous nos sens ». Bouteille, fourchette, lampe, ciseaux, pipe, cafetière proviennent du train d'un monde où ni le fantastique ni le merveilleux n'ont de place. Pour autant, Breton n'a pas choisi par défaut : il n'aurait pas été techniquement plus difficile de dessiner une chimère qu'un lapin. Même la faune et la flore manquent d'originalité : on trouve un seul « argonaute » et un lucane pour combien de chiens et de poissons, une seule mention de la « fougère », à côté d'une fève. Les situations ou mises en scène de ces divers objets obéissent au même principe : rester au plus près de la vie ordinaire, où les enfants jouent à la corde à sauter, les chiens de chasse font fête en voyant la cartouchière du chasseur. L'exécution du tracé ne met pas en jeu, en général, ce que la connaissance de la peinture moderne eût pu apporter à Breton : on reste dans le registre de la figuration la plus réaliste. Il y a tout de même deux cas où la recherche semble avoir prévalu sur la volonté de banalité. La représentation est alors soumise à un processus de réfraction mentale. Dans le document 111, qui est peut-être le premier de la série, « bouracsar », la bouteille et la raquette de tennis sont stylisées comme par un peintre cubiste, en un seul trait figurant un des côtés de l'objet vu de face. Le traitement de l'objet « miroir », dans le document 115, est encore plus recherché : André Breton, s'inspirant peut-être des travaux de Magritte dans un procédé spéculaire vertigineux, ne dessine pas le miroir, mais représente la chose par le mot qui la désigne. De plus, le mot « mi-

---

5. Octavio Paz, « Poèmes muets, objets parlants », préface à *Je vois, j'imagine*, *op. cit.*, p. X.

6. Dans le poème « Facteur cheval », *Le Revolver à cheveux blancs*, OC II, p. 90.

7. *Je vois, j'imagine*, *op. cit.*, p. 5

roir » est écrit à l'envers, doit se lire de droite à gauche, comme si on le voyait... dans un miroir. Octavio Paz note à propos des poèmes-objets ceci, que l'on peut appliquer à l'expérience de septembre 1966 : « les signes graphiques tendent à se convertir en images, et les images en signes<sup>8</sup> ».



*Nimitortoucarchibocracupui.*

*S<sup>t</sup> Cirq la Popie, 8 sept. 1966  
vfb.*

*Nimitortortuet <sup>par</sup> l'auto-écriture en fait aux beaux-ans d'arrêt  
cuisse joints<sup>11</sup>*

André Breton, doc. 118, *Nimitortoucarchibocracupui*, 1966

Ces œuvres, où la part de l'automatisme est si prégnante, comment s'inscrivent-elles dans l'histoire de l'expression surréaliste ? Sont-elles une énième tentative d'en finir avec la malédiction de « l'infortune continue »,

8. Octavio Paz, *op. cit.*, p. IX.

que Breton a tenté périodiquement de conjurer, et encore dans les dernières années, en publiant *Le La* ? Ou représentent-elles un effort, interrompu tragiquement, de rupture radicale ?

Pour tenter de tracer une généalogie de ces « emboîtements », il faut se rappeler d'abord que le surréalisme a toujours été, depuis l'acte fondateur du premier manifeste, en quête de techniques, de procédés « d'essence poétique », propres à faire surgir des profondeurs de l'inconscient « la bête aux yeux de prodige ». Dans le texte de 1924, Breton n'écrivait-il pas, à propos des représentations visuelles qui surgissent inopinément :

*Muni d'un crayon et d'une feuille blanche, les yeux fermés, il me serait facile d'en suivre les contours [...]. Je m'enfoncerais, avec la certitude de me retrouver, dans un dédale de lignes qui ne me paraissent concourir, d'abord, à rien<sup>9</sup>.*

Il faut aussi se rappeler que le poète s'est constamment intéressé au phénomène de la métamorphose : à la sommation de Rimbaud, citée dans *Martinique charmeuse de serpents* : « Trouve des fleurs qui soient des chaises » répondent tels vers de *Carte d'électeur* (« Je goûterais [...] la paix inconnue des métamorphoses/L'outre là où l'on voudrait voir passer la loutre/Le sextant du sexe tant vanté »<sup>10</sup>) ou ceux de *Dernière Levée* (« Ces animaux dont les métamorphoses m'ont fait une raison »<sup>11</sup>). Breton a été conduit, maintes fois, à théoriser ce qui se joue derrière cette vision particulière du monde : « Toutes choses sont appelées à d'autres utilités que celles qu'on leur attribue généralement [...] par exemple une hache peut être prise pour un coucher de soleil<sup>12</sup> » ; l'invention et la pratique du jeu « L'un dans l'autre », dans les années cinquante, procèdent du même principe : « N'importe quel objet est [...] 'contenu' dans n'importe quel autre<sup>13</sup> ».

Il est inutile de revenir longuement sur la connaissance clinique que Breton avait pu acquérir des associations de mots dans les pathologies mentales. Un texte de Max Morise, publié en 1924 dans *La Révolution surréaliste*, montre que la dimension plastique et esthétique de ces enchaînements n'échappe pas aux surréalistes. Dans « Les Yeux enchantés », Morise analyse les œuvres plastiques des fous et des médiums :

*Les éléments plastiques se présentent à l'esprit comme des touts [sic] complexes et indivisibles et sont reproduits aussi sommairement que pos-*

---

9. André Breton, « Premier Manifeste du surréalisme », OC I, p. 325.

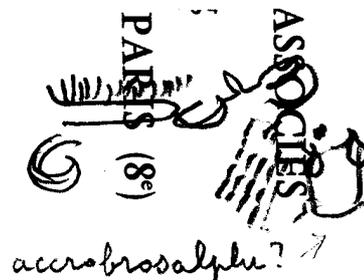
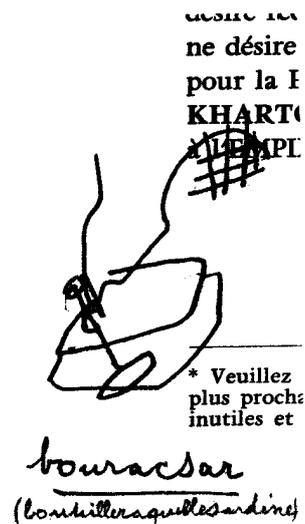
10. André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, OC II p. 73.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 98.

12. *Id.*, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* », *Point du jour*, OC III, p. 305.

13. *Id.*, « L'un dans l'autre », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 53.

sible — un arbre, un bonhomme. Ces éléments sont pour ainsi dire notés au fur et à mesure qu'ils parviennent à la conscience : une maison, un cheval y pénètre qu'un crabe monte à califourchon et le soleil dans le crabe. Cela pourrait aussi bien s'écrire comme on voit [...]14.



André Breton, doc. 111, sans titre, 1966

La particularité de l'expérience de 1966 tient à ce qu'elle associe des signes, alors que les poèmes-objets élaborés à partir des années trente faisaient entrer en « composition » « certains éléments directement sensi-

14. Max Morise, « Les Yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, p. 27. Réédition J.-M. Place, 1975.

bles » avec des mots<sup>15</sup>. Il faut donc circonscrire les recherches d'une éventuelle origine de ces picto-textes aux productions spécifiques agrégeant dessin et travail sur la matière verbale. Un tel critère permet de ne pas retenir comme ancêtres directs les dessins automatiques d'André Masson, dans *La Révolution surréaliste* n° 1 : un oiseau se termine en poisson tandis que de son aile naît un cordage ; ceux de *Nadja* que Breton reproduit (« mon portrait les cheveux dressés [...] tout pareils à de longues flammes. Ces flammes formaient aussi le ventre d'un aigle ») ; un chat « suspendu au moyen d'une corde qui est aussi la mèche démesurément grandie d'une lampe renversée <sup>16</sup> ») ; une gravure de Leonora Carrington, publiée en 1942 et certainement connue de Breton, « Brothers and sisters have I none », ne peut non plus compter comme source possible de l'expérience de 1966, même si elle conjugue avec une imagination débridée des objets reliés par un trait continu, en dehors de toute raison apparente : une lune munie d'une paire d'ailes accrochée à un cerf-volant relié à une roue d'où part un câble fixé à une île...<sup>17</sup> Les « cadavres exquis » sont également hors jeu : non seulement muets, mais encore produits dans des circonstances telles que la métamorphose du tracé ne procède pas d'un seul exécutant.

Il est vrai que Desnos associe parfois, à l'époque des sommeils, gri-bouillis et énoncés pythiques, mais les paroles attribuées à Rose Sélavy prennent vite le pas sur les graffitis. Il est vrai encore que l'on trouve çà et là dans l'expression surréaliste, et notamment chez Breton, des mots-valises (Aragon s'y était intéressé aussi, Brauner avait inventé un « loup-table »), des mots emboîtés, comme dans les « mots à Mante » : girafenêtre, muscadenas, nuagenouillé. Mais on est encore loin des télescopages de 1966, des chaînes et des réductions, et, de toute façon, ces créations verbales ne sont pas accompagnées de leur « rime » graphique.

Il existe cependant une filiation qui tendrait à montrer que l'expérience de 1966 n'est pas surgie du néant. Octavio Paz rappelle que « le mélange d'images visuelles et de signes graphiques est une pratique universelle et très ancienne<sup>18</sup> ». De fait, l'on voit Breton recopier une ligne en hiéroglyphes égyptiens pour déclarer à Elisa : « Je rayonne d'amour pour toi<sup>19</sup> ». Plus curieusement encore, la revue *La Brèche*, en 1962, consacre, sous la

---

15. Texte d'André Breton, cité dans *Je vois, j'imagine*, p. 22.

16. André Breton, *Nadja*, OC I, p. 721.

17. Voir « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation », *alentours* I, OC III, p. 138.

18. *Je vois j'imagine*, p. VI.

19. *Ibid.* p. 46.

plume de José Pierre et de Vincent Bounoure, une étude à l'un de ces utopistes du XIX<sup>e</sup> siècle, C. Chesnier D., inventeur d'un système de 55 hiéroglyphes français pour faciliter l'apprentissage de la lecture, où un dessin permet d'identifier une syllabe. Ainsi « hache » vaut pour toutes les syllabes se prononçant « a », quelle que soit l'orthographe ; « verre » pour « r » ; le dessin d'un hibou se lit « i », etc. ; « Paris », c'est donc pipe + hache + verre + hibou. Or, c'est Breton qui, acquéreur de l'ouvrage de Chesnier dans les années cinquante, a mis ses jeunes compagnons sur cette curieuse piste et leur a suggéré de s'intéresser à cette écriture composée<sup>20</sup>. De telles préoccupations demeurent d'ailleurs continûment sous roche, dans la pensée et l'activité de Breton. Au dos d'une enveloppe datable de juillet 1956, il écrit une vingtaine de mots empruntés au vocabulaire des choses familières : lampe, bougie, lapin, chaise, chat, bouteille. Chaque mot est écrit de telle sorte qu'une ou plusieurs des lettres qui le forment constituent le dessin de l'objet désigné : le « l » de lapin arbore dans sa partie supérieure deux longues oreilles ; le « p » d'une épée est une épée<sup>21</sup>.

Enfin, et peut-être surtout, il y a l'exemple de Magritte, qui intègre le mot dans le tableau (par exemple une pipe) non comme un collage mais comme un élément fondateur d'une conception renouvelée de la représentation. Un texte de Breton, écrit deux ans avant l'expérience des emboîtements, fait le point sur cette faculté des objets les plus familiers de pouvoir déclencher le vagabondage de l'imagination. Publié dans *Le Surréalisme et la peinture*, il s'intitule « Envergure de R. Magritte » :

*Ces objets — entre tous les plus familiers — n'est-ce pas tout étourdi-  
ment et en nous aliénant nous-mêmes d'avec eux que nous les confînons  
strictement dans leur rôle utilitaire ? [...] L'originalité souveraine de  
Magritte a été de faire porter ses investigations et son intervention au ni-  
veau de ces objets en quelque sorte premiers [...]. Magritte trouve le  
moyen de libérer les énergies latentes qui couvent*

dans ces choses humbles et quotidiennes<sup>22</sup>. En 1964 encore, Robert Benayoun évoque à son tour la création de Magritte, « toujours fasciné par la juxtaposition même désordonnée de mots et de figures », chez qui certains tableaux « proposent le classement, la mise en ordre, de symboles

---

20. José Pierre et Vincent Bounoure, « Le Papier monnaie de la parole », *La Brèche*, n° 3, septembre 1962.

21. *Je vois, j'imagine*, p. 98.

22. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 402.

élémentaires : pipe, clé, feuille, verre, miroir, bougie, pomme, chapeau, destinés à *faire phrase*<sup>23</sup> ».

« Mise en ordre » d'éléments en principe disparate, destinée à « faire phrase » ? L'observation de Benayoun incite à regarder de plus près la grammaire de ces emboîtements, de manière à mettre en évidence des règles d'accord entre les mots retenus, à analyser, s'il y a lieu, les mécanismes génétiques par lesquels on glisse d'une figure — graphique et/ou phonétique — à l'autre.

Interroger ainsi ces engendremens, ce n'est pas commettre un déni d'automatisme. La dictée de l'inconscient s'accommode très bien, on le sait depuis *Les Champs magnétiques*, d'une syntaxe, d'une logique associative. Reconnaître des traces mnésiques, des « restes diurnes », des phénomènes d'association sémantique, des « appels », des jeux intertextuels, ce n'est pas nier la violence de ces productions, leur improbabilité égarante ou réjouissante, leur valeur d'insurrection contre le convenu. Il n'est d'ailleurs pas impossible que se soit mêlée à la liberté et à l'imprévisibilité de l'imagination une dose de calcul ou de hasard savamment calculé. Un des premiers items a été exécuté sur un papier « de rencontre », disais-je. Or, ce papier qui sert de support à « accrobrosalplu », dont le premier mot est « accroche-cœur », vient d'un fragment de prospectus ou d'emballage qui porte la mention imprimée « ASSOCIES »...

Ces précautions prises, y compris contre la tentation de l'acharnement étymologique qui viserait à tout vouloir expliquer, on peut essayer d'examiner les raisons de la réduction phonétique à laquelle la chaîne d'inventaire est assujettie, de comprendre comment s'est opéré le choix des objets représentés, et comment s'est construit leur enchaînement.

Le fait de forger un mot pour désigner un objet que l'on a pu dessiner, quand cet « objet » est un assemblage hétéroclite, une « chose » inventée, est une démarche parfaitement légitime. Le tracé du « huit-jumelles-lapin-béret » forme un égrégore qui demande à être nommé. Les objets les plus familiers ainsi soudés donnent non seulement à repenser le monde mais encore et surtout à le reformuler par l'invention d'un nouveau langage. Il est clair que ces néologismes ne sont pas comparables aux diverses expériences de « poésie phonétique » que l'on trouve çà et là chez les expressionnistes ou les futuristes. Les mots énigmatiques inventés par Breton, fabriqués par une sorte de coction alchimique, de réduction de l'épais en matière subtile, sont de la même matière que les « choses » dont ils sont

---

23. Robert Benayoun, « Le Ballon dans les bandes dessinées », *La Brèche*, n° 4, p. 50.

nés, ils en expriment la quintessence. Ils ne doivent rien à l'arbitraire, ils sont enracinés dans la réalité quotidienne, dont ils parviennent simplement à montrer quels trésors elle recèle.

L'inventaire des archives de l'inconscient, chez Breton, telles qu'elles s'inscrivent dans l'épaisseur des textes, montre qu'il y a des objets privilégiés, des références obsédantes. Certains font même partie de ce que l'on pourrait appeler le mobilier surréaliste : le mannequin, le revolver, le gant, le parapluie<sup>24</sup> (manquent toutefois ici la machine à coudre et la table de dissection). Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* mentionne ainsi toute une liste d'objets que l'on retrouve en 1966 : cuiller, cuisse, gant, brosse, dé, etc.<sup>25</sup>. D'autres objets sont l'écho de l'histoire même du mouvement : le haut-de-forme qui ornait la couverture de *Littérature*, le cornet à dés cher à Max Jacob, la Ruche du temps d'Apollinaire. Quelques-uns renvoient à « la sorte de prédilection que nous portons à certaines des choses qui nous entourent », comme le notait une enquête de *Littérature* en 1922. Breton y répondait, en matière d'objet « usuel » : « ciseaux »<sup>26</sup>. On n'en finirait pas de traquer les occurrences dans toute l'œuvre de Breton. On se contentera, à titre d'exemple, de mentionner que la cédille du « c » apparaît de temps à autre dans des textes automatiques (« Tu te recommandes de la cédille du 'c' douce à ta langue comme un hameçon<sup>27</sup> »), ou dans des « recherches expérimentales » (en l'an 409, « quels étaient les sujets de carte postale ? » ; réponse : « la cédille du 'c' »<sup>28</sup>).

On peut donc « justifier » tel ou tel mot. Mais comment rendre compte de leur enchaînement ? Comment s'opèrent les glissements d'une figure à l'autre ? Je ne crois pas qu'il faille tout imputer à la prédilection pour les « chocs, disjonctions, failles, sauts périlleux »<sup>29</sup>, sur quoi se fonde l'esthétique de la surprise. Ce « principe généralisé de mutation, de métamorphose » que Breton voyait à l'œuvre chez Benjamin Péret<sup>30</sup> semble régi par un « arbitraire » qui, à l'examen, « a tendu violemment à se nier comme arbitraire », ainsi que l'affirme encore Breton<sup>31</sup>. On est donc fondé à rechercher ces « liaisons profondes » qui permettent aux « affinités secrètes

---

24. Pour ne pas alourdir le système des notes, je précise ici que tous les objets que je serai amené à mentionner figurent dans l'un ou l'autre des treize assemblages.

25. André Breton, OC II.

26. *Littérature* n° 2, avril 1922, p. 2.

27. André Breton, *Textes automatiques*, Inédits III, 1925-1930, OC I p. 1039.

28. *Id.*, *Recherches expérimentales*, Alentours I, OC II p. 531.

29. Octavio Paz, *op. cit.*, p. XI.

30. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p. 1133.

31. *Id.*, *Position politique du surréalisme*, *Appendices*, OC II, p. 485.

tes » de fonctionner<sup>32</sup>, grâce auxquelles « la clé de sol enjambe la lune<sup>33</sup> », « la lune commence où avec le citron finit la cerise<sup>34</sup> ».

Un regard détaillé sur les treize assemblages conduit à esquisser une typologie des mécanismes d'engendrement, que je vais distinguer de manière artificielle, tant il est vrai que les divers modes associatifs fonctionnent simultanément dans un même dispositif. Le document 114 utilise toutes les ressources poétiques de la polysémie. Dans le groupe « flamme-lettredrapeau », on comprend comment la flamme, marque postale, appelle la lettre ; comment l'(ori)flamme évoque le drapeau ; comment enfin le tracé de l'enveloppe qui représente la lettre reçoit, avec sa pliure triangulaire, un écho dans la tripartition des bandes du drapeau. Il y a des cas, peu fréquents il est vrai, de proximité thématique, où les items dessinés et nommés semblent appartenir au même réseau : dans le document 112, « poisson-pont-verre-ancre » renvoient à la rêverie aquatique, comme aurait dit Bachelard ; dans le numéro 113, la botte qui voisine avec la « dragonne » (de la poignée d'épée) évoque le monde militaire. La clé appelle la porte ; le ballon, la corde à sauter ; le chien, la cartouchière, etc. D'autres associations font jouer des phénomènes de voisinage visuel ou acoustique : la persistance rétinienne détermine le dessin de l'objet suivant celui qui vient d'être retenu. Le document 113 propose un « c » cédille qui devient une « queue de coq » pareillement arrondie ; le 116 dessine une « étoffe à fleurs » qui n'a aucune peine à se transformer en « fougère », et le syntagme où domine la sonorité « f » engendre une « fève » parente. Dans le même document, ce que Marguerite Bonnet appelait « appel phonétique » joue à plein : « argonaute » est lié à « notes ». La « cuisse » dans le « puits » du n° 118 ? Ne serait-ce pas à cause du phonème « ui » ? Il faudrait compter aussi avec les associations kinésiques, qui font intervenir la mémoire musculaire : la main reproduit des tracés privilégiés en se souvenant de tracés immédiatement antérieurs. Toujours dans le document 116, on voit clairement le rapport entre l'aile du papillon et le talon de la bottine, exécutés en un même geste, sans lever le crayon. Le document 115 propose un exemple intéressant de cette primauté du geste qui répète des formes, qui refait un mouvement identique. Les pompons sphériques qui ornent le toit du kiosque sont reproduits, sur un même plan horizontal, dans la cosse du haricot. Mais cette cosse, redressée dans l'espace sur un plan vertical devient l'une des deux lunes qui surmontent la guérite. De la

---

32. *Id.*, « Le Merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, OC III, p. 657.

33. *Id.*, *Constellations*, in *Signe ascendant*, Gallimard, 1968, coll. « Poésie », p. 149.

34. *Id.*, *Le La*, *ibid.* p. 177.

guérite sort une manche (de veste ?), tracée horizontalement. Par rotation de 90°, la manche forme une planche (verticale) de la palissade. Les trois planches de cette palissade, taillées en pointe, composent par leur successivité les jambages du « M » que l'on retrouve dans la graphie de « miroir ». Au bas de cet assemblage complexe, Breton a dessiné un « aimant ». Le rappel des « champs magnétiques », dans cet item où l'arbitraire le plus débridé finit par révéler ses liaisons secrètes, n'est pas dépourvu de sens.

Malgré l'existence de hiatus qui défient l'acharnement à interpréter et à expliquer (mais est-ce un mal ? Après tout, comme le disait Breton, il y a toujours un coin du voile qui demande expressément à ne pas être levé), bien que je voie mal (mais l'hermétisme prétendu d'un poème, disait encore Breton, n'est-il pas, souvent imputable à l'incompétence du lecteur ?) comment on saute de la fève au diabolo puis au laquais, ce qu'il faut retenir, c'est que le poète a réussi à créer des liens entre des objets hétéroclites, qu'il a développé *à perte de vue* les possibilités de l'analogie.

C'est le lieu de répondre aux interrogations initiales. La richesse des perspectives offertes par cette expérience fait litière des jugements expéditifs sur l'épuisement du surréalisme et son incapacité à se renouveler. Jusqu'au bout, Breton est bien l'ouvreur de pistes, non un pape qui fige les dogmes, mais un pionnier, un aventurier de l'esprit. La nouveauté absolue de l'expérience est, quant à elle, moins aisément soutenable : ces assemblages ressortissent bien à une « recherche sur l'automatisme », comme le dit Jean-Michel Goutier dans l'édition de *Je vois, j'imagine*, et j'ai essayé de montrer qu'on peut lui trouver, dans l'histoire de l'expression surréaliste depuis les textes et les pratiques fondateurs, des antécédents, tant dans les dessins automatiques que dans la manipulation débridée de la matière verbale. Toutefois demeure l'originalité irréductible des créations de 1966, résultant d'une part de l'association complexe du tracé et d'un texte et, d'autre part, du traitement inouï du donné lexical.

À quelle nécessité a répondu cet ultime recours à l'automatisme ? Au « nettoyage définitif de l'écurie littéraire », parce qu'en 1966, le travail n'était pas achevé ? À la quête de la beauté, qu'il s'agit de traquer dans ses formes les plus insolites, les plus « monstrueuses », au sens que Jarry, cité par Breton, donnait à ce mot : « Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants. [...] J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté<sup>35</sup> » ? Plus sûrement, et sans tomber dans le pathos facile qu'autoriserait la proximité de la mort de Breton, on peut avancer que le poète, malade, *à bout de souffle*, a cherché une nouvelle *inspi-*

---

35. *Id.*, « Alfred Jarry initiateur et éclairer », *La Clé des champs*, OC III, p. 916-917.

*raison* et une nouvelle raison de vivre dans cette expérience : « Dans une période d'extrême désarroi intellectuel et moral [...], le bond vital avait cherché à s'accomplir par une plongée à corps perdu dans l'inconscient », disait-il en 1945, ajoutant : « Nous disons 'jeux de mots' quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu<sup>36</sup> ».

---

36. *Id.*, *Le Surréalisme*, Conférences à Haïti, *Autour I*, OC III, p. 160.

## BRETON ET LES FAUX-MONNAYEURS

Willard BOHN

Si André Breton est connu surtout comme le fondateur (ou le cofondateur) du mouvement surréaliste, ses premiers efforts poétiques furent loin d'être révolutionnaires. Comme la plupart des poètes français au début du xx<sup>e</sup> siècle, il choisit d'écrire dans le mode symboliste. Et pourtant, d'autres poètes expérimentaient une nouvelle sorte de poésie, qui reflétait des accomplissements récents dans le domaine de la communication et de la transportation. Attiré vers les deux écoles en même temps, Breton développa de bonnes relations avec le chef de chaque groupe. Une sorte de lutte silencieuse s'ensuivit entre Paul Valéry, le chef des symbolistes, et Guillaume Apollinaire, le chef des avant-gardistes, qui réussit finalement à persuader Breton d'adopter la nouvelle esthétique<sup>1</sup>. Bien qu'Apollinaire succombât à la grippe espagnole en 1918, il fut une des influences les plus décisives sur la carrière du jeune poète<sup>2</sup>. Inspiré par *Calligrammes*, par exemple, Breton expérimenta brièvement des effets visuels dans sa propre poésie. Publié dans *Dada* en mars 1920, un des poèmes les plus intéressants s'intitulait « Pièce fausse ».

*Du vase en cristal de Bobême*  
*Du vase en cris*  
*Du vase en cris*  
*Du vase en*  
*En cristal*  
*Du vase en cristal de Bobême*  
*Bobême*

---

1. Voir, par exemple, Anna Balakian, « Breton in the Light of Apollinaire » dans *About French Poetry from Dada to « Tel Quel » : Text and Theory*, éd. Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, p. 42-53.

2. Voir Willard Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 121-39.

*Bobême*  
*En cristal de Bobême*  
*Bobême*  
*Bobême*  
*Bobême*  
*Hême hême oui Bobême*  
*Du vase en cristal de Bo Bo*  
*Du vase en cristal de Bobême*  
*Aux bulles qu'enfant tu soufflais*  
*Tu soufflais*  
*Tu soufflais*  
*Flais*  
*Flais*  
*Tu soufflais*  
*Qu'enfant tu soufflais*  
*Du vase en cristal de Bobême*  
*Aux bulles qu'enfant tu soufflais*  
*Tu soufflais*  
*Tu soufflais*  
*Oui qu'enfant tu soufflais*  
*C'est là c'est là tout le poème*  
*Aube éphé*  
*Aube éphé*  
*Aube éphémère de reflets*  
*Aube éphé*  
*Aube éphé*  
*Aube éphémère de reflets.*<sup>3</sup>

La première chose que l'on aperçoit c'est que le vase évoqué dans le premier vers est représenté de façon visuelle. Malheureusement, puisque le texte est rarement imprimé sur une seule page, ce fait échappe à de nombreux lecteurs. En effet, plusieurs éditeurs ont négligé l'apparence visuelle du poème aussi. Dans les *Œuvres complètes* et dans l'édition actuelle de *Clair de terre*, le texte occupe le recto et le verso de la même feuille<sup>4</sup>. Pour finir de lire le poème, le lecteur doit tourner la page, détruisant l'image visuelle en même temps. Celle-ci ne montre pas un vase quelconque, d'ailleurs, mais un vase en cristal. « Comme hyperbole de *verre* », note le critique,

3. André Breton, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet *et al.*, vol. I Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 155-56.

4. *Ibid.* et André Breton, *Clair de terre*, Gallimard, 1966, p. 47-48.

« *cristal* amplifie des sèmes comme *transparence* [et] *fragilité*<sup>5</sup>. » Puisque Breton utilise une forme solide pour représenter le vase, au lieu de tracer son contour, sa transparence n'est pas évidente. Le fait que le vase est fragile, cependant, est confirmé par son apparence physique. En outre, le mot « cristal » évoque une vision d'élégance. Puisque le vase est grand et gracieux, il se conforme à cette description aussi. Son cristal est supérieur aux autres, de reste, puisqu'il vient de Bohême. De ce fait, on soupçonne que le vase coûtait cher.

En général, « Pièce fausse » est gouvernée par deux principes fondamentaux: la répétition et la redondance. Des fragments de chaque vers se répètent plusieurs fois pendant que le poème se déroule. Bien que Jean-Gérard Lapacherie compare ce phénomène au bégaiement, en réalité il ressemble à une série d'échos<sup>6</sup>. Il ne résulte pas de l'incapacité de Breton à s'exprimer mais de sa décision d'employer deux stratégies complémentaires, l'une visuelle, l'autre verbale. En premier lieu, les phrases et les morceaux de phrases servent à construire l'image visuelle. De plus, ils permettent à Breton de parodier un autre genre dans un médium différent. Puisque le poème parut dans la revue *Dada*, on se demande d'abord s'il n'était qu'une mystification — quelque chose destinée à épater la bourgeoisie. Quoique ce fût sans doute l'une de ses fonctions, tôt ou tard on se rend compte de sa fonction principale. « Pièce fausse » est une parodie — une parodie d'un air d'opéra<sup>7</sup>. Voilà ce qui explique pourquoi il y a tant de répétitions dans le poème : il est structuré comme une chanson. Après avoir entendu Valéry Larbaud réciter l'oeuvre à Madrid en 1923, Guillermo de Torre loua son « *inspiración burlesca*<sup>8</sup>. »

Est-ce que Breton pensait à un opéra en particulier? Plusieurs détails suggèrent qu'il cherchait à parodier *La Bohème*, composée par Giacomo Puccini en 1896. En même temps, une autre possibilité existe. Le 26 mai 1920, pendant une Soirée Dada à la Salle Gaveau, Breton et Soupault jouèrent leur pièce la plus récente, *Vous m'oubliez*. Le troisième acte s'ouvrit par le son de quelqu'un chantant « Pièce fausse » dans les coulisses<sup>9</sup>. Heureusement, bien que l'identité du chanteur ou de la chanteuse reste un

---

5. Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 52.

6. Jean-Gérard Lapacherie, « Breton critique d'Apollinaire: le calligramme comme bégaiement », *Que Vlo-Ve ?*, *Bulletin International des Études sur Apollinaire*, 2<sup>nd</sup> série, n° 14 (avril-juin 1985), pp. 16-20.

7. À un certain moment, Breton pensait intituler le poème « Musique ». Voir *Œuvres complètes*, p. 1195.

8. Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1925, p. 219.

9. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, p. 143-44.

mystère, la musique est plus facile à repérer. Selon une note manuscrite, elle fut empruntée à un air célèbre de *Carmen* : « L'amour est enfant de bohème<sup>10</sup>. » Chanté par Carmen elle-même, alternant avec le chœur, cet air apparaît dans l'acte I, scène 5 (« Habanera »):

*L'amour est enfant de bohème,  
Il n'a jamais jamais connu de loi,  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;  
Si je t'aime, prends garde à toi.*

Autant que l'on puisse en juger, Breton ne voulait pas parodier *Carmen* à l'origine. L'idée de mettre le poème en musique lui vint quand il travaillait sur *Vous m'oubliez*. Malheureusement, comme il ne tarda probablement pas à le découvrir, il est impossible d'adapter le poème à la musique (ou la musique au poème) — les deux œuvres n'ont absolument rien en commun. La chanson fut sans doute un désastre, ce qui, puisqu'elle faisait partie d'une pièce dada, était peut-être ce que Breton voulait. Fait intéressant, les frères Marx parodièrent la seconde moitié de la même scène dans *Une nuit à l'opéra* (1935). Pour quelque raison, cette « Habanera » se prête facilement à la parodie.

À ce point, il est utile d'examiner le titre du poème : « Pièce fausse ». Comme Lapacherie le déclare, « le titre est révélateur des intentions satiriques de Breton. Il constitue un 'programme' de lecture et met le lecteur sur la voie d'une interprétation dérisoire<sup>11</sup> ». Si pièce peut désigner de nombreux objets, jointe à fausse elle se réfère manifestement à une pièce de monnaie. Le fait que celle-ci est « fausse », cependant, signifie qu'elle représente la fausse monnaie. Et puisqu'il n'est jamais question d'argent dans le poème, ce doit être une métaphore pour quelque chose d'autre, quelque chose que Breton considère illégitime. Lapacherie prétend que la dérision du poème est dirigée 1) vers l'image visuelle et 2) vers les calligrammes d'Apollinaire. Au lieu d'imiter les peintres, ajoute-t-il, Breton croyait que les poètes devaient explorer les possibilités de la langue poétique. Comme preuve, il signale les quatre octosyllabes rimant ABAB qui constituent le squelette de « Pièce fausse »:

*Du vase en cristal de Bohême  
Aux bulles qu'enfant tu soufflais  
C'est là c'est là tout le poème  
Aube éphémère de reflets.*

---

10. *Ibid.*, p. 1180.

11. Lapacherie, « Breton critique d'Apollinaire », p. 18.

Breton réduit les calligrammes à un jeu enfantin, selon Lapacherie, à des bulles de savon soufflées par de petits enfants. La poésie visuelle serait aussi éphémère qu'une aube de reflets.

Malgré son apparence radicale, « Pièce fausse » se révèle être plutôt traditionnelle au cœur. Comme les éditeurs de la Pléiade le signalent, Breton emprunta le quatrain central à un poème de sa jeunesse intitulé « Camaïeu<sup>12</sup> ». Écrit en 1914, pendant sa période symboliste, celui-ci ressemble à de nombreux poèmes de Mallarmé<sup>13</sup>. En 1920, date de « Pièce fausse », Breton embrassait le mouvement Dada et était prêt à inventer le surréalisme. A vrai dire, la poésie en général avait évolué à un tel point depuis 1914 qu'elle n'était plus reconnaissable. Examinés de ce point de vue, les premiers efforts de Breton devaient paraître extrêmement démodés. On se demande pourquoi il décida de ressusciter un de ses premiers poèmes et pourquoi il choisit cette strophe au lieu d'une autre. Tôt ou tard la réponse à la première question vient à l'esprit du lecteur. Breton choisit « Camaïeu » précisément parce que le poème était démodé. Incorporée dans « Pièce fausse », la strophe constitue un objet de dérision. Breton se moque de lui-même et de ses premiers efforts poétiques. Le titre révèle ses intentions satiriques, comme Lapacherie l'affirme, mais celles-ci sont dirigées vers le texte plutôt que vers l'image visuelle. Au lieu de critiquer les calligrammes d'Apollinaire, il les prend comme point de départ.

Et pourtant, « Pièce fausse » est beaucoup plus qu'un exercice d'auto flagellation. Quoique Breton déplore ce péché de jeunesse, sa dérision vise un autre objectif. La raison pour laquelle il choisit cette strophe en particulier, pour répondre à une question posée auparavant, est qu'elle résume l'esthétique symboliste. Par contraste avec les poètes parnassiens, qui comparaient la poésie à la sculpture, les symbolistes s'efforçaient de capturer des impressions fugaces et des états d'âme délicats. Ainsi, Mallarmé conseilla à ses collègues de « peindre, non la chose mais l'effet qu'elle produit<sup>14</sup>. » Comme le vase en cristal dans le premier vers, les bulles de savon symbolisent la beauté fragile. À la différence du vase, dont les multiples facettes étincellent de lumière reflétée, les bulles ne durent que l'espace d'un instant. Ces deux attributs — le jeu de la lumière et l'évanescence — réapparaissent dans le dernier vers: « Aube éphémère de reflets », qui,

---

12. Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 41.

13. Cette ressemblance est principalement stylistique. Cependant, dans le sonnet qui commence: « Surgi de la croupe et du bond » on rencontre des références à « une verrerie éphémère » et au « pur vase d'aucun breuvage ».

14. S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis écrite en octobre ou novembre 1864 dans *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, « Pléiade », 1959, vol. I, p. 137.

entre autres choses, est auto-illustratif. La phrase définit et représente la poésie symboliste simultanément. Cependant, comme Louis Aragon le signale dans une mémoire importante, « Pièce fausse » représente « [une] rupture d'avec la vieillerie poétique<sup>15</sup> ». Au lieu de louer l'entreprise symboliste, elle en constitue la condamnation. Le dernier vers montre comment *il ne faut pas* écrire la poésie. En fin de compte, le poème contient deux pièces fausses: la première poésie de Breton et l'esthétique symboliste.

ILLINOIS STATE UNIVERSITY

---

15. Louis Aragon, « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, n°1233, 9-15 mai 1968, p. 9.

## SUR UN POÈME TYPOGRAPHIQUE D'ANDRÉ BRETON

Alain CHEVRIER

*À Jérôme Peignot*

L'œil, à peine a-t-il transmis l'image du poème *Îles* à l'esprit du lecteur, que celui-ci comprend : *Îles* est une île<sup>1</sup>. Les immenses caractères donnent l'illusion de s'exhausser de la surface de la page, comme des rochers noirs qui émergent de la surface d'une mer blanche et étale.

Cette première impression peut paraître évidente, mais ce poème de *Clair de terre* (1923) mérite d'être examiné de plus près.

### Essai de nanolecture

Les lettres employées sont des grandes capitales, et même des capitales de très grande taille, en corps 28 ou 30.

La mise en capitales de ces caractères, conjointement à leur grande taille, leur donne une plus grande surface, qui évoque la surface plane d'une morphologie géographique.

Leur grande taille les fait lire ou plutôt regarder comme s'ils étaient vus en très gros plan. L'œil s'attache à la matérialité du signe, faisant oublier le signifiant que l'assemblage des lettres figure, et le signifié à quoi ce signe renvoie, sans parler de sa réalisation sonore : cette lettre est vue comme un bloc, un rocher se distinguant des autres par sa seule forme. On oublie que ce sont des lettres. Nous ne sommes plus seulement dans le registre du lisible, mais dans celui du visible.

Ces lettres sont disposées sur une seule ligne, et le rectangle qu'elles forment couvre la page d'une façon plus complète que si elles étaient disposées normalement, sur la largeur de la page. Leur disposition, non pas horizontale, mais verticale, comme après une rotation à 90° dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, contrarie le sens habituel du lecteur, et

---

1. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1. Éd. Marguerite Bonnet *et al.*, Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 180.

fait oublier leur caractère de signifiant visuel au profit de leur caractère de figures géométriques.

Le lecteur est tenté de tourner le livre pour le contempler comme un tableau, dont le format ne serait plus celui du portrait, mais du paysage, à défaut d'être celui encore plus oblong d'une marine.

Du fait du caractère gigantesque du corps des lettres, le mot, comme un rectangle central, tient la moitié de la page. Ce cadrage donne l'impression d'une île perdue au large et vue en plongée verticale, à vol d'oiseau ou d'avion.

La disposition des lettres selon l'orientation de la ligne, qui permet de lire facilement le mot ÎLES, présente un écart singulier en ce qui concerne la lettre initiale I : ce caractère a subi une rotation à 180°. Comme c'est une lettre à symétrie verticale, elle reste invariante, et elle peut encore être lue à l'envers, mais son ombre a changé de côté : à droite et dirigée vers le bas, elle est désormais à gauche et dirigée vers le haut.

La projection des ombres est faussée, puisqu'on est contraint d'induire deux sources de lumière distinctes, l'une pour I et l'autre pour L et E. Mais cette disposition donne une impression de relief, comme une île vue d'en haut, avec ses courbes de niveau.

L'ombre enfin donne une troisième perspective, celle de la profondeur. D'où l'impression d'exhaussement de l'île, de surgissement de la mer.

Ces caractères sont très particuliers : ils font partie des « lettres romantiques<sup>2</sup> ».

Ce sont plus précisément des lettres égyptiennes, reconnaissables à leur empattement quadrangulaire brut. La famille-type des égyptiennes est une des quatre familles fondamentales décrites dans le système de classification élaboré par le typographe parisien Francis Thibaudeau d'après les catalogues typographiques des fonderies Renault et Marcou et de Peignot et Cie. Il a présenté cette classification fondée sur l'empattement dans les deux tomes de *La Lettre d'imprimerie* (1921) — à la même époque que ce poème — et dans le *Manuel français de typographie moderne* (1924).

Il s'agit d'une importation anglaise qui s'est faite vers 1822. Ce très gros caractère répondait aux besoins de la réclame, qui exigeait des titres de plus en plus voyants, de plus en plus gras. Il convenait tout particulièrement à l'affiche.

---

2. Cf. le catalogue de l'imprimerie de Balzac, *Spécimen des divers caractères, vignettes et ornemens typographiques de la Fonderie de Laurent et De Berny*. Avant-propos de J. Dreyfus. Préface de R. Ponot. Éd. des Cendres, 1992, 400 p.

Ces caractères sont, d'autre part, des « lettres ombrées ». Pour des raisons techniques, seule une police de très grande taille peut être ombrée. Le choix de ces lettres romantiques donne une connotation liée au romantisme du voyage et à la poésie des îles.

Ces lettres portent un liséré blanc : ce sont plus précisément des « égyptiennes noires à filet<sup>3</sup> ». Elles sont d'un type « bâtard », puisque mélange d'angles droits et arrondis<sup>4</sup>.

Ce poème est formé de trois lettres seulement, ou d'un seul mot. On peut y reconnaître une remarquable économie de moyens d'expression, un minimalisme à la limite du poème conceptuel : il est vrai que ce n'est pas un « poème à dire » mais un « poème à voir », pour reprendre une expression de Jean Tardieu.

Ce mot unique est dans la lignée du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, qui venait d'être réédité par la *Nouvelle Revue Française* en 1914, où Mallarmé, à force de dispersion, ne dépose plus sur certaines pages que quelques mots. Il ne va cependant pas jusqu'au mot unique, mais les adeptes de la poésie du blanc des années 1960 ne s'en priveront pas. Chez Mallarmé, l'orientation selon les lignes horizontales est respectée, même si l'on doit lire sa partition sur les deux pages. Mais il joue sur les corps des lettres, leur police, les italiques, les grandes et petites capitales, etc. en vue de figurer des « constellations » de mots. Pour Valéry, il avait essayé d'« élever enfin une page à la hauteur d'un ciel étoilé<sup>5</sup> ».

En tout cas, ce poème d'un seul mot ne peut pas être considéré comme un plagiat par anticipation du « poème en un seul mot » de François le Lionnais, qui est issu d'une réduction du vers alexandrin, et relève d'un domaine mathématique et humoristique très différent.

Ce poème est autoréférentiel. L'ensemble des lettres donne un mot qui signifie [île]. L'ensemble des lettres représente une île. En fait chaque lettre représente iconiquement une île, et l'auteur aurait dû écrire « îles » au pluriel. On pourrait trouver que ce poème-image autoréférentiel est contradictoire : les trois lettres forment trois îles, et non une seule. L'auteur aurait pu écrire aussi « archipel ». Mais ce mot, qui eût été plus juste, aurait eu des connotations moins poétiques qu'« îles ». Et il aurait été trop long : les trois lettres donnent une île compacte, bien proportionnée.

---

3. Francis Thibaudeau, *La Lettre d'Imprimerie*. 12 notices illustrées sur les Arts du Livre. À Paris, Au Bureau de l'Édition, [t. 2, 1921], p. 429.

4. *Ibid.*, p. 431.

5. Paul Valéry, *Œuvres*, t. 1. Éd. Jean Hytier et Agathe Rouart-Valéry. Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 626.

L'autoréférentialité, dans ce cas, résulte de l'ironie de l'auteur : il y a de l'esprit dada dans ce jeu typographique. Et l'on sait que dada a apporté dans ses fontes une révolution typographique. Ce n'est pas le sérieux ascétique des essais typographiques de Pierre Reverdy.

Ce poème est intéressant d'ailleurs au point de vue titrologique : le texte d'un poème est généralement séparé du poème et le précède. Mais ici le poème se confond avec le titre : on peut dire que c'est un « poème-titre ».

Ces lettres sont disposées selon l'orientation de la ligne : ce n'est pas un calligramme, comme venait d'en publier son maître Apollinaire, où les lettres s'émanent de la ligne horizontale pour suivre les lignes d'un dessin, et changent de corps, si l'on peut dire, selon les besoins de figuration. Ce n'est pas un calligramme, association d'écriture et de dessin, mais bien un typogramme, qui utilise quelques-unes des « fantaisies typographiques » reçues, pour aller dans le même sens, celui de la *mimesis*, où le poète fait un dessin avec des lettres. C'est un « poème typographique », un « typo-poème », ou, pour faire plus bref, ce que Jérôme Peignot a appelé d'un mot-valise elliptique, un « typoème<sup>6</sup> ».

Cet écrivain qui — un des rares poètes de ce genre — a publié des poèmes fondés sur la typographie et a fait des anthologies sur cette forme, a donné un poème voisin de celui de Breton, mais indépendamment de celui-ci. Dans *Le Petit Peignot, Dictionnaire des mots-images* (1996), à l'article « Îlot », il donne cette définition : « entre un îlot et un autre ce sont les mouettes qui font la différence<sup>7</sup> ». Au-dessus du mot « îlot », il a ajouté deux accents circonflexes en goguette dont l'un semble venir d'un autre îlot, non représenté.

Dans le domaine de la bande dessinée, on peut en rapprocher la série de Fred, *Les Naufragés du A*, où les personnages abordent des îles qui ont la forme d'une des lettres des mots « Océan Atlantique<sup>8</sup> ».

Parmi les sources possibles, on peut faire un autre rapprochement « typo-géographique », où les lettres ne sont plus des reliefs mais des creux : les « abîmes » aux parois de pierre noire que rencontrent les voyageurs à la fin des *Aventures de Gordon Pym* ont la forme de caractères alphabétiques orientaux<sup>9</sup>.

---

6. Jérôme Peignot, *Typoésie*, Imprimerie nationale éditions, 1994, 462 p.

7. Jérôme Peignot, *Le Petit Peignot, dictionnaire des mots-images*, Éd. des Cendres, 1996, p. 60.

8. Massin reproduit deux cases de cette bande dessinée dans *La Lettre et l'image*, Gallimard, 1973, p. 276.

9. Cf. Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*. Trad. Charles Baudelaire. Éd. Y.-G. Le Dantec. Gallimard, « Pléiade », 1951, p. 657.

Marguerite Bonnet voit dans « Îles » une « illustration » à cause de l'absence de pagination. Mais l'absence de pagination, qu'on emploie pour les illustrations, se justifie dans un poème visuel : les chiffres de la page ou un titre auraient perturbé le tableau, ajouté une barre au haut de la page et un récif au coin nord-est. C'est ce qu'on peut voir dans l'édition de la Pléiade, où le titre courant et le numéro de la page font tache.

Cela dit, il est vrai que ces caractères ne sont pas des caractères typographiques employés en imprimerie, mais des caractères dessinés par un graphiste, sur l'indication probable de l'auteur. Avec de vrais caractères typographiques, le clinamen du I n'aurait pas été techniquement réalisable.

### Les autres fantaisies typographiques du recueil

La dédicace est un genre où la variété typographique est la règle. On lie son nom et son surnom dans « Au grand poète/SAINT-POL-ROUX/À ceux qui comme lui/s'offrent/LE MAGNIFIQUE/plaisir de se faire oublier ».

En termes de poésie visuelle, la chanson, ou mieux la scie, « Vous m'oublierez » (mai 1920), publiée sous le nom de « Pièce fausse » dans *Dadaphone* (*Dada* 7) évoque, par sa justification à symétrie centrale, la forme d'un vase<sup>10</sup>. Cette forme résulte de la défiguration du quatrain du poème « Camaïeu » (1914), semblable à sa défiguration phonétique, par répétitions et brouillage des mesures et des rimes. Cette pièce de musique et d'artisanat est bien une vraie « pièce fausse ».

Le poème suivant, « PSTT », est un collage d'un annuaire des PTT, signé André Breton comme un *ready-made*, et paru d'abord sous le titre PSST, dans *Cannibale*, en mai 1920.

Marguerite Bonnet a rapproché « Îles » de « MÉMOIRES D'UN/EXTRAIT DES/ACTIONS DE/CHEMINS. », en caractères croissants<sup>11</sup>. Pour elle, il s'agit de « deux inserts [...] qui, non paginés, semblent jouer le rôle d'illustrations<sup>12</sup> ». Et elle associe ce texte aux jeux typographiques de *l'Histoire du roi de Bohême* de Nodier. Certes, Louis Aragon et André Breton eux-mêmes, dans leur « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » (février 1922), avaient recommandé ce livre : « *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, est un exemple unique de fantaisie typographique allée à un esprit philosophique

---

10. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1., *op. cit.*, p. 155.

11. *Ibid.*, p. 161.

12. *Ibid.*, p. 1183.

voisin de celui même de Dada<sup>13</sup>. » Mais cet ouvrage, qui est toujours cité comme modèle des fantaisies typographiques, ne présente pas un jeu de caractères dégressifs de ce type. Pour notre part, nous sommes enclins à voir dans ce texte un poème autoréférentiel (c'est un « extrait ») et diagrammatique<sup>14</sup> : il figure une ligne de chemin de fer. Les traverses des rails diminuent au fur et à mesure qu'elles s'éloignent vers l'horizon : la même police de caractères est utilisée, mais le corps des lettres va décroissant. À la suite de « chemin », « de fer » peut-être sous-entendu. Georges Sebbag cite à ce propos une phrase de Jacques Vaché<sup>15</sup>. En outre, ce poème est un « poème carré » ou rectangulaire comme le poème au début de *La Lucarne ovale* de Reverdy, que Breton aimait tant, ou les « Carrés » du même, de 1916<sup>16</sup>.

Ce recueil se termine sur une dernière singularité typographique et métrique : un monostiche sur une seule page, sur le modèle du « Chantre » d'*Alcools* : « J'ai quitté mes effets, / mes beaux effets de neige !<sup>17</sup> ». Avec le décrochement en marche d'escalier du second hémistiché, il a l'allure d'un distique pour l'œil. Ce monostiche fait-il allusion aux effets de blanc typographique, autant qu'aux effets mallarméens de ses premiers exercices poétiques sous l'égide de Jean Royère ? On peut lui trouver de multiples sens, dont celui, prévertien, d'un bonhomme de neige qui a fondu, et qui aurait ainsi perdu ses vêtements de neige... Son titre étant une dédicace à Rose Sélavy, c'est peut-être aussi un *ready-made*. En tout cas l'épigraphe de ce poème fait écho à la dédicace avec ce collage : « André Breton n'écrira plus. » (*Journal du peuple*, avril 1923).

## La page de titre du recueil

En ce qui concerne le titre sur la couverture et la page de titre, la lisibilité ou visibilité des lettres, classiquement recherchée pour les titres, est ici gravement perturbée. Il faut un effort de concentration et d'inversion figure/fond, comme dans les illusions étudiées par la psychologie de la forme, pour regarder et lire cette image et ce texte. À première vue, on voit, sur un fond blanc, des lignes et des groupes de lignes, constitués de

---

13. *Ibid.*, p. 636.

14. Cf. Bernardo Schiavetta, « Motivation de la métrique et diagrammatismes », *Cahiers de Poétique Comparée*, Institut national des langues et civilisations orientales, n°XX, p. 95-117.

15. Georges Sebbag, *L'imprononçable jour de ma naissance, 17ndré 13reton*, éd. Jean-Michel Place, 1988, p. 14.

16. On pourra lire un dossier sur les « Poèmes carrés » dans *Formules* n° 9, « Recherches visuelles », mai 2005.

17. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1., *op. cit.*, p. 189.

taches rectangulaires, carrées, trapézoïdales, triangulaires, ainsi que des figures associant certains de ces éléments. On devine une écriture, puisque ces formes sont centrées et réparties en quatre blocs de trois hauteurs différentes, mais qui serait selon un alphabet inconnu. Une prime de plaisir résulte de cet effort fructueux de déchiffrement, ou plutôt de « délettrage », au terme duquel on identifie ces mots et date : « André Breton/Clair de Terre/Avec un portrait par Picasso, 1923 ».

La trace du caractère d'imprimerie, l'œil de la lettre, au lieu d'être noir est blanc. C'est une inversion de couleur de la lettre, qui est devenue une « lettre blanche ».

Entre les caractères, les espaces fortes, d'un tiers du corps employé, qu'on appelle aussi des « blancs de casse », sont noires. Il en va de même des blancs entre les mots. Mais l'inversion blanc/noir n'est pas totale, comme sur un négatif photographique, car les blancs interlinéaires, d'une hauteur légèrement inférieure à celle des caractères typographiques, restent blancs.

De même, le vide intérieur de la lettre, habituellement blanc, est noir. Ce vide s'ouvre sur le vide entre les lettres, et tous deux sont noirs.

Le blanc des lettres communique avec le blanc des espaces interlinéaires, effaçant les frontières supérieure et inférieure de chaque lettre, comblant les talus.

Ce titre est en lui-même un poème visuel fondé sur la typographie : c'est un « titre-poème ».

Le choix de ces lettres est éminemment moderne : une annonce publicitaire dans un journal pour « Montorgueil dentaire » en a été le modèle, nous apprend Marguerite Bonnet, qui se fonde sur les archives mises à sa disposition par l'auteur<sup>18</sup>. Mais il est évident qu'ils ont été dessinés par la fabrication de l'éditeur, et même assez grossièrement. Nous ne savons pas si cette rusticité était une intention de l'auteur.

Ces caractères dénués d'empattement sont des « antiques » ou « bâton » dans la classification en quatre grandes familles de Francis Thibaudeau (1921), ou des « linéales » dans la classification ultérieure de Maximilien Vox, qui sera adoptée par l'Association Typographique Internationale.

Il se peut que Breton ait pensé à un antécédent plus qu'à ses contemporains. La notice de Charles Monselet sur Xavier Forneret indiquait : « M. Xavier Forneret fit imprimer son drame avec une couverture

---

18. *Ibid.*, p. 1182.

symbolique : des lettres blanches sur fond noir<sup>19</sup>. » Ce poète a d'ailleurs commis des excentricités typographiques de toutes sortes que Breton rappellera dans son *Anthologie de l'humour noir* : « impression en très gros caractères, usage immodéré du blanc : deux ou trois lignes à la page<sup>20</sup> [...] ». Elles faisaient partie des fantaisies provocatrices des petits romantiques, dans la lignée du *Tristram Shandy* de Sterne.

### L'épigraphe comme clé du titre et du poème

Le recueil *Clair de terre* s'ouvre sur cette épigraphe, empruntée à la littérature de popularisation scientifique :

*La terre brille dans le ciel comme un astre énorme au milieu des étoiles.  
Notre globe projette sur la lune un intense clair de terre.  
« LE CIEL »*

*Nouvelle Astronomie pour tous.*

Bien que nous soyons à sa recherche depuis de nombreuses années, nous n'avons pas pu retrouver, pour l'instant, l'ouvrage d'où seraient extraites ces phrases mises en exergue, s'il existe. Peut-être s'agit-il là d'une « pièce fausse » fabriquée par Breton, et non du collage d'une vraie citation. Il peut aussi s'agir d'une citation de mémoire, plus ou moins déformée.

Les ouvrages de Camille Flammarion et des autres vulgarisateurs de la science astronomique que nous avons pu consulter montrent très souvent une illustration analogue de la Terre vue de la Lune. C'est un dépaysement « sur-réaliste » en quelque sorte, où notre ici-bas, le monde sublunaire, devient un au-delà, comme si le spectateur était, au pied de la lettre, — et comme en sont crédités les poètes, — « dans la lune ».

Mais tous ces ouvrages parlent de « Pleine Terre », sur le modèle de « Pleine Lune », et non de « Clair de terre ».

Nous avons cependant retrouvé l'expression employée par Breton, « Clair de terre », dans un ouvrage d'Amédée Guillemin, *La Lune*, publié chez Hachette en 1874, dans la collection « Petite Encyclopédie populaire des sciences et de leurs applications ». La légende de la fig. 39, « Paysage de la lune. Clair de Terre », accompagne une illustration pleine page qui représente le sol lunaire, couvert de cratères en noir et blanc, avec dans le

---

19. La notice de Charles Monselet, « Le Roman d'un provincial », est reprise dans Xavier Forneret, *Sans titre...* Éd. André Breton et Willy-Paul Romain. « Humour Noir », Arcanes, 1952, p. 237.

20. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 951.

ciel noir la Terre blanche et la silhouette de ses mers et continents. On peut y lire ce passage :

*Transportons-nous par la pensée en un lieu de la Lune situé dans l'hémisphère visible, par exemple en face même de notre Terre, c'est-à-dire sur le méridien central. À minuit — c'est l'heure où la nouvelle Lune commence pour les habitants de notre planète — la pleine Terre brille de tout son éclat<sup>21</sup>.*

Ce petit livre est tiré d'un grand ouvrage du même astronome, en deux luxueux volumes, *Le Ciel*, où l'on peut voir une illustration analogue avec cette légende : « La Terre vue de la lune. Époque de la Pleine Terre ou du minuit lunaire<sup>22</sup>. »

### Éclaircissements astronomiques

La lettre éclairée est une des nombreuses formes de la lettre « ornée », apparues parmi les lettres de fantaisie du romantisme. Les lettres éclairées sont appelées ainsi parce que la lumière les traverse. Le « Clair de Lune » et le « Clair de lune allongé » sont des types de caractères dessinés par Georges Auriol avant 1914 pour la fonderie Peignot & Fils : ce sont des lettres éclairées, où les pleins sont blancs et entourés d'un fin liseré noir<sup>23</sup>.

On a vu que la lettre utilisée dans « Îles » est à la fois une lettre ombrée et une lettre éclairée. Or cette opposition des couleurs blanche et noire, ou plutôt les valeurs opposées du clair et de l'obscur, nous paraît renvoyer à l'image de la Lune.

Ces îles peuvent en effet être celles qu'on peut voir sur la lune, éclairées par le clair de terre. On sait que les ombres des montagnes de la lune ont permis à Galilée de calculer leur hauteur, et que les « mers » de la carte lunaire ont fait rêver plus d'un poète.

Pour prendre un exemple dans la littérature d'imagination scientifique qu'avait pratiquée le jeune André Breton, rappelons que Jules Verne a décrit les mers, les océans et les lacs dans *Autour de la Lune* (1870) : « Quant aux îles, elles sont nombreuses à la surface de la lune. Presque toutes oblongues ou circulaires et comme tracées au compas, elles semblent former un vaste archipel, etc.<sup>24</sup> » Au chapitre « Paysages lunaires », l'absence de lumière diffuse comme sur la terre entraîne un phénomène de

---

21. Amédée Guillemin, *La Lune*, « Petite Encyclopédie populaire des sciences et de leurs applications », Hachette et Cie, 1874, p. 145-146.

22. Amédée Guillemin, *Le Ciel*, t. 1. Librairie Hachette et Cie, 5<sup>e</sup> éd., 1877, Pl. XXI.

23. Francis Thibaudeau, *La Lettre d'imprimerie*, *op. cit.*, p. 340.

24. Jules Verne, *Autour de la Lune*, Le Livre de Poche, 1984, chap. X.

contraste : « De là une brutalité de contraste qui n'admet que deux couleurs, le noir et le blanc<sup>25</sup> ».

Dans les ouvrages d'Amédée Guillemin, les cratères lunaires sont représentés avec des ombres longues, à l'extérieur comme à l'intérieur de leur arête circulaire, tantôt à droite, après le lever du soleil, tantôt à gauche, après le coucher du soleil<sup>26</sup>. Leur bord est illuminé.

Ces figures circulaires sont à la fois ombrées et lumineuses.

La vue du sol lunaire à partir de la terre, perpendiculaire à la zone située au méridien de la lune, devrait répartir les ombres que sa lumière engendre dans tous les sens, de façon radiaire, d'où les ombres à la fois à droite et à gauche. Mais peut-être dérivons-nous vers une surinterprétation, avec cette « Île dans la lune », pour reprendre un titre de William Blake, d'ailleurs sans rapport avec ce recueil.

D'après Gérard Legrand, qui le tenait de Breton, le rapport entre « Îles » et le titre a été suggéré par Picasso. Il précise, en termes photographiques, que ce rapport « spéculant sur le *négatif* des caractères, incarne littéralement le “clair de terre” *inverse* du “clair de lune” saute aux yeux<sup>27</sup> ».

## Les autres fantaisies typographiques dans l'œuvre de Breton

Nous nous en tiendrons ici aux singularités présentes dans le seul corps de texte des livres de Breton, reproductible d'une édition à l'autre, et non aux titres des éditions originales, qui mériteraient une étude à eux seuls, de même que les papillons et les tracts, et les poèmes-objets.

Les *Champs magnétiques* (1920) se terminent sur un poème intitulé « La fin de tout<sup>28</sup> ». Deux lignes « André Breton & Philippe Soupault/Bois & Charbons » sont encadrées d'un filet pour former une carte, une annonce. Les allusions et les connotations de l'expression « Bois & charbons » ont été souvent étudiées. Ne citons que le contraste entre l'électricité et le magnétisme évoqués dans le titre et cette signature suggérant une forme d'énergie ancienne. Les noms des auteurs sont en lettres bâton (antiques) très modernes, mais *Bois & Charbons* dans l'original<sup>29</sup> est en lettres blanches, éclairées, soit par contraste, soit pour figurer la lumière qui en naîtra.

---

25. *Ibid.*, chap. XIII.

26. Amédée Guillemin, *La Lune*, *op. cit.*, p. 85-86, et *Le Ciel*, *op. cit.*, t. 1, p. 352.

27. Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1976, p. 93.

28. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 104.

29. Reproduction dans Georges Sebbag, *L'Imprononçable Jour de ma naissance, 17ndré 13reton*, *op. cit.*, p. 51.

(Elles sont remplacées par des lettres « demi-blanches » et à « empattement fendu » dans l'édition de la Pléiade, ce qui induit en erreur.)

Une série de poèmes repris dans son premier recueil, *Mont de Piété* (1913-1919) affiche quelques singularités typographiques. Parmi les influences de cette poésie présurréaliste<sup>30</sup>, la psychologie des associations d'idées nous paraît avoir été déterminante, car ces vers miment les processus mentaux. « Forêt-noire » joue sur des blancs, des décrochages, tout comme « Clé de sol », mais aussi des italiques et des capitales. « Pour Lafcadio » et « Monsieur V » associent romain, italique, petites capitales, mais sont encore des essais très timides. À la fin de « Pour Lafcadio », l'auteur s'est mis en scène ironiquement : « Mieux vaut laisser dire/qu'André Breton/receveur des Contributions Indirectes/s'adonne au collage/en attendant la retraite ».

Le dernier poème du recueil, « Le Corset Mystère », paru dans *Littérature*, n° 4, juin 1919, et daté de mai, est bien plus hardi<sup>31</sup>. C'est une lettre en alinéas de prose, mais avec de grands blancs entre les paragraphes et des décrochements. Divers énoncés en caractères de types et de corps différents, italiques, caractères gras, etc., semblent liés par une prose tombée de la plume de l'auteur, comme le ciment d'une mosaïque. Ces énoncés résultent d'un assemblage de fragments découpés d'un journal de mode, et collés sur des feuillets : la reproduction respecte leur typographie initiale. L'aspect autoréférentiel est explicite avec la mention des « Jeux » et « Jeux poétiques », mais il est aussi implicite : le « corset » du titre, et « la taille bien prise » de la chute, sont des allusions à la forme, qui rappelle le célèbre poème de Joséphin Souvary, *Le Sonnet*, où cette forme est comparée à un corset. « Toutes des couleurs » et « à effets de lumière » peuvent se rapporter à la variété typographique, et « Cartes splendides » au genre épistolaire.

Dans « Treize Études », paru dans *Sic* n° 29, 1918, des « lettres ornées » majuscules sont à l'initiale des deux mots « Cherchez Monsieur ». Bien plus qu'un exemple de « critique synthétique », comme l'affirme l'éditrice, nous rapprocherons ces deux listes de mots des paires de listes de mots semblables, avec recherche des éléments communs, qui rapportent les expériences de transmission de pensée, et qu'on pouvait lire à l'époque dans les revues de métapsychique.

---

30. Henri Pastoureau, « Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton », in *Ma vie surréaliste*, Maurice Nadeau, 1992, p. 38-76.

31. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 16.

Dans le numéro d'octobre 1923 de *Littérature*, « Erutaretil » sème des noms aux lettres de taille différente comme autant d'astres de magnitude plus ou moins grande, à l'instar, là encore, du *Coup de dés*. C'est une façon « iconique » et « anagogique » de classer les grands ancêtres et admirations qui remplace le recours à la notation chiffrée ou au discours verbal. Le titre obscur résultant d'un palindrome reflète la volonté de contre-histoire et d'autodérision.

Par la suite, Breton a composé un type de poème issu de collages qui accrochent l'œil du lecteur par la variété des caractères employés (police, taille, caractère gras, etc.) et leur justification symétrique. Par rapport au « Corset Mystère », ce type de poème est fait uniquement de collages, où l'auteur ne glisse pas de texte personnel. Mais ses rapprochements sont personnels, ainsi il fait suivre : « Ah les Femmes ! » de « La machine à refaire la vie<sup>32</sup> »... Ces collages évoquent les « papiers collés » des tableaux cubistes<sup>33</sup>, mais nous ne savons pas s'il s'agit d'une technique que Breton a inventée ou s'il l'a reprise.

Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), il préconise le poème obtenu par « l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux », et collés sur des feuillets. Ainsi « Poème » (un titre obtenu par le même procédé, et autoréférentiel) est constitué de vers ou lignes groupés en strophes, où, curieusement, une contrainte typographique semble surdéterminer l'ensemble : celle de ne jamais associer dans une même strophe deux lignes de même présentation typographique. Il ne semble pas que cette variété soit l'effet du hasard, celui de la « pioche » dans un stock de fragments très divers.

La même contrainte de variété s'observe dans les poèmes analogues, dépourvus de titres, de la partie inédite de *Poisson soluble*. La pièce 33 s'autorise cependant deux ou trois vers consécutifs sur les mêmes caractères. La pièce 50 (17 avril) également, mais non les pièces 48 et 49. La pièce 51 loge deux lignes dans la continuité d'une seule. Les pièces 54 à 57 (celle-ci datée du 19 avril 1924, comportent deux caviardages de l'auteur dans la dernière). Les pièces 61 et 62 (du 23 et 26 avril), qui acceptent des suites de deux à trois vers, se permettent enfin d'exceptionnels décrochages en marches d'escalier au sein d'un même vers. Breton ne reviendra plus à cette technique, apparentée au jeu des petits papiers, mais avec un

---

32. *Ibid.*, p. 579.

33. Aragon, *Les Collages*, 1965, Hermann, 1980, « Collection Savoir », p. 45.

arrangement conscient lors du choix des éléments, et de leur enchaînement syntaxique, à la manière d'un puzzle ou d'une mosaïque.

De façon plus accessoire, le premier *Manifeste* comporte également un passage d'allure publicitaire séparé par des filets de fantaisie : « Secrets de l'art magique surréaliste », qui contient tout un paragraphe en points (« Pour se bien faire voir d'une femme dans la rue<sup>34</sup> »).

Le *Second Manifeste du surréalisme* (1930) s'ouvre ironiquement par une épigraphe de quatre pages, qui est un collage du titre des *Annales médico-psychologiques* et d'une « chronique » de cette revue scientifique, à la typographie austère et typique du genre. Plus loin, une page AVANT,/APRÈS oppose les mêmes lettres romantiques mi-blanches à empattement fendu, pour AVANT, et les caractères bâton, pour APRÈS. Les propos tenus sur lui par ses opposants, à ces deux moments, sont reproduits en vis-à-vis sur deux pages, et leur caractère contradictoire est souligné par une typographie différente.

Les lettres peuvent aussi faire signe dans les illustrations. Tout au long de *Nadja* (1928), de nombreuses photographies reproduisent des typographies particulières, notamment commerciales : les enseignes « Hôtel des Grands Hommes », « Bois-Charbons », le titre du film « L'Étreinte de la pieuvre », le prospectus de « L. Mazeau », la devanture de *L'Humanité* avec l'écriteau « On signe ici », l'enseigne « À la Nouvelle France », le frontispice de l'édition ancienne des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, la page de *l'Histoire de France*, les enseignes « Camées durs », « Sphinx-Hôtel », les manuscrits de *Nadja*, l'affiche lumineuse de « Mazda », et, pour finir, la plaque indicatrice se terminant par « les Aubes ». Tous ces signifiants ont été souvent choisis pour leur caractère équivoque et donnent lieu à commentaires.

La première partie du *Revolver à cheveux blancs* (1923), l'anthologie de ses œuvres 1915-1919, reprend les poèmes fondés sur des rechapages de textes anciens ou mimant les associations d'idées, ainsi que « Le Corset Mystère ». La seconde partie 1919-1924 s'ouvre sur « Poses fatales », qui est constituée d'extraits de typographies différentes, répartis parfois sur deux ou trois colonnes, et avec deux rectangles blancs<sup>35</sup>. Le dernier poème de cette partie, « Confort moderne », est un nouvel exemple de collage de découpures de journaux<sup>36</sup>. Les textes surréalistes prennent le relais.

---

34. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 331-334.

35. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2., 1992, p. 56-57.

36. *Ibid.*, p. 59-62.

Nous avons montré que les textes simulant la folie dans « Les possessions » de *L'Immaculée conception* (1930) avaient pris pour hypotextes certains écrits de malades mentaux reproduits dans l'ouvrage de Rogues de Fursac intitulé *Les Écrits et les dessins des aliénés dans les maladies nerveuses et mentales*, paru en 1905 chez Alcan<sup>37</sup>. Deux de ces textes reprennent des singularités typographiques des modèles : l'inflation des mots en italiques dans le « délire d'interprétation », et l'absence de ponctuation faible entre les points séparant les phrases dans la « paralysie générale ».

Le caractère poétique de certaines versions fautives de certains vers très connus (par exemple « rois blancs » au lieu de « rais blancs » dans le sonnet *Voyelles*) le conduit à en dériver un nouveau jeu surréaliste dans l'article « Automatisme de la variante<sup>38</sup> », paru aux *Cahiers d'art* en 1935.

En 1936, il emploie de nouveau les collages de titres de journaux sur un paquet de cigarettes pour constituer un « poème objet<sup>39</sup> ».

Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, composé en collaboration avec Paul Éluard (1938), reprend pour les grandes lettres de son alphabet des « lettres ornées » de toutes sortes, choisies parmi les plus extravagantes. Ces lettres romantiques diffèrent toutes entre elles : végétales, gothiques, anthropomorphes, etc. Cet alphabet où est recherché le disparate, l'hétéroclite, le kitsch, est un « bric-à-brac surréaliste » typique, à faire hurler les typographes si soucieux de l'unité des styles. On note aussi parmi les illustrations, un poème-titre « Grisou », en lettres blanches, mais sur un fond grisé figurant une explosion fixée, qui déborde sur la poésie visuelle<sup>40</sup>.

En 1941, il confectionne un poème-objet, « Portrait de l'acteur AB dans son rôle mémorable de l'an de grâce 171341 », car il avait observé que les initiales de sa signature simulaient le nombre 1713 : bel exemple de la méthode « paranoïaque critique », qu'il prolongera avec ses interprétations...

Dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), on remarque deux fois deux filets de fantaisie, le second composé de vignettes représentant une flamme de bougie, qui sont chargés de séparer du

---

37. Alain Chevrier, « Une source cachée de *L'Immaculée Conception* », *Mélusine*, n° XIII, « Le surréaliste et son Ψ », L'Age d'homme, 1992, pp. 49-70.

38. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 560.

39. Jean-Louis Bédouin, *André Breton*, « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1970 [1955], fig. p. 64-65.

40. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 859.

41. Georges Sebbag, *L'Imprononçable jour de ma naissance, 17ndré 13reton*, *op. cit.*, p. 52.

texte deux morceaux de bravoure en italiques : « Le retour du Père Duchesne », et « Les Grands Transparents ».

*De la survivance de certains mythes et quelques autres mythes en croissance ou en formation*, « Mise en scène d'André Breton » (1942), est un livre muet (comme le *Mutus Liber* alchimique), composé uniquement d'images, mais où l'admirateur du médium Hélène Smith<sup>42</sup> a reproduit trois lignes manuscrites de son « écriture ultramarsienne », exemple d'« automatisme graphique ».

En 1943, il insère des bulles aux textes poétiques dans un collage intitulé « Tragic », à la manière des *comics* florissants aux États-Unis, — faisant ainsi un plagiat par anticipation d'un « détournement » situationniste<sup>43</sup>.

On retrouve des blancs aux deux premiers vers de « Mot à mante II », « La porte bat »<sup>44</sup>, publié dans *VVV* en 1943, un poème en mots-valises<sup>45</sup> qui renoue avec les poèmes associatifs, et où l'auteur se souvient peut-être de certains blancs dans l'écriture des déments précoces, comme on en trouve dans l'ouvrage de Rogues de Fursac.

Le grand poème *Les États généraux* (1944) est construit autour de la phrase en grandes italiques : « Il y aura/toujours/une pelle/au vent/dans les sables/du rêve », — une phrase de réveil — comme celui de Mallarmé était construit, à un premier niveau, autour de la phrase en très grands caractères « Un coup de dés/jamais/n'abolira/le hasard. »

On ne peut manquer de remarquer dans *l'Ode à Charles Fourier* (1947) le vers : « Ici j'ai renversé la vapeur poétique. » Ce bel alexandrin (dans le prolongement de deux autres) est écrit selon une courbe sinusoïdale en deux sections semi-circulaires, la première ascendante, la seconde descendante<sup>46</sup>. Cette courbe en S renversé d'un quart de tour dans le sens des aiguilles d'une montre se retrouve deux pages plus loin comme vignette, et permet de séparer, avec le vers précédent, un extrait des œuvres de Fourier.

L'illustration de *Flagrant Délit* (1949), une photographie de la brochure déchirée et lacérée du faux Rimbaud, *La Chasse spirituelle*, légendée candidement « Toute fraîche émoulue du brocheur », fixe un geste biblioclastique à valeur symbolique.

---

42. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 3, éd. Étienne-Alain Hubert *et al.*, Gallimard, « Pléiade », 1999, p. 135.

43. Jean-Louis Bédouin, *André Breton, op. cit.*, fig. p. 128-129.

44. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 3, p. 24.

45. Alain Chevrier, « Les mots-valises chez André Breton », *Psychologie médicale*, 1992, 2 : 10, p. 1071-1073.

46. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 3, p. 356.

Le « Calendrier Tour du monde des inventions » (1950) ouvrant *l'Almanach surréaliste du demi-siècle*, numéro spécial de la revue *La Nef* (Sagittaire) est « illustré de figures d'allure cabalistique<sup>47</sup> » : des vignettes associant des figures et des lettres blanches sur un fond noir, à l'aspect de rébus. Nous y reconnaissons des fragments des vers en rébus de deux rondeaux « par signification » d'un poète astesan du xv<sup>e</sup> siècle, Gian Giorgio Alione, dont les « Poésies françaises » ont été republiées en 1835, puis en 1905 et en 1929. Ce sont des poèmes d'amour, comme la vignette du début de mois de mai<sup>48</sup> où les lettres et images se lisent : « Ce-nez-cabus [le chou cabus] – dame – ours » = « Ce n'est quabuz d'amour<sup>49</sup> ». Ces vignettes ne sont donc pas l'œuvre d'un artiste surréaliste, et elles n'ont rien de cabalistique.

### Récapitulation et perspectives

La part de la poésie typographique est minime au sein de l'œuvre d'André Breton, et sa contribution ne saurait être comparée à celles d'autres poètes et animateurs de revues de son époque, comme Pierre Reverdy ou Pierre Albert-Birot, mais elle n'est pas négligeable.

Elle survient sur un fond de bouleversements dans l'usage poétique et artistique de la typographie : le futurisme avec ses mots en liberté, le cubisme, avec sa déconstruction et ses papiers collés, le dadaïsme et ses explosions typographiques, sans oublier l'influence souterraine et différée du *Coup de dés* de Mallarmé, et l'efflorescence des « Calligrammes » d'Apollinaire.

Comme il est très respectueux de la syntaxe, contrairement aux futuristes et aux dadaïstes, Breton sera très respectueux de la typographie. Ses écarts les plus hardis et nombreux appartiennent à sa période présurréaliste. Une partie de ces essais peut être liée à ses recherches sur les associations d'idées issues de sa pratique psychiatrique<sup>50</sup>. Une autre peut être la reprise de provocations dadaïstes, bien qu'il ait affirmé dans ses Entretiens radiophoniques de 1952, à propos de la revue *Littérature* : « Les artifices typographiques, qui sont la principale coquetterie de *Dada* et de *391*, n'y jouent aucun rôle<sup>51</sup> ». Une troisième partie de ces essais relève d'une quête

---

47. *Ibid.*, p. 1006.

48. *Ibid.*, p. 1011.

49. Cf. *Revue des sciences humaines*, « La lettre, la figure, le rébus dans la poétique de la Renaissance », 1980-1983, n° 179, fig. 5.

50. Alain Chevrier, « André Breton et la folie littéraire », *Fous littéraires, nouveaux chantiers*, Sixième colloque des Invalides, 29 novembre 2002, Tusson, Du Lérot éditeur, 2003, p. 183-186.

51. André Breton, *Œuvres complètes*, t. 3., p. 461.

de la surprise par le biais de jeux comme le collage des fragments de journaux. Ce souci ne s'est prolongé qu'en pointillé dans son œuvre surréaliste proprement dite.

Breton faisait montre d'une sensibilité particulière à la chose écrite. En témoignent son écriture d'écolier, si appliquée, si peu « automatique », son usage de l'encre verte et les jeux avec les encres de différentes couleurs dont il lui arrivait d'agrémenter certains de ses poèmes ou de ses lettres. Il travailla un temps comme correcteur dans sa jeunesse. En tant qu'étudiant en médecine mentale, il avait été fasciné par les déviations de la « poésie des fous » et par celle des fous littéraires, riche en écarts typographiques. Enfin, il avait acquis de façon précoce une connaissance approfondie et originale de la littérature passée, notamment des curiosités bibliographiques des débuts du romantisme.

Au sein de sa production poétique surréaliste, c'est-à-dire fondée sur l'enregistrement de l'« automatisme » de la pensée, les jeux de lettres n'avaient pas leur place, puisqu'ils supposent une organisation très consciente de la typographie. Pas plus qu'il n'a existé de musique surréaliste, il n'a existé de typographie surréaliste, — alors qu'on peut parler d'une typographie futuriste, constructiviste, dadaïste, puis psychédélique, et maintenant informatique, et d'un usage particulier de la typographie dans la poésie lettriste, et dans la poésie typographique et visuelle, spatiale ou concrète. En dehors de rares occurrences comme les collages d'affiches d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*, et surtout certains montages de lettres dans *le Glossaire : j'y serre mes gloses* de Michel Leiris, et les dessins faits avec des lettres de Robert Desnos<sup>52</sup>, le surréalisme est resté à l'écart de ces recherches. La tentative de Breton, qui a fait dessiner les caractères qu'il employait sur certaines pages de *Clair de Terre*, montre qu'il ne prend pas les caractères typographiques pour matériau poétique, comme c'est le cas dans les « typoèmes<sup>53</sup> » de la poésie visuelle. Et dans les poèmes en collages de titres de journaux, la fantaisie typographique est secondaire par rapport au choix des associations. Le surréalisme s'est attaché à renouveler la poésie par l'« image verbale », et non par le Verbe imagé.

---

52. Alain Chevrier, « Les dessins anagrammatiques de Robert Desnos », *Formules*, n° 9, 2003, p. 32-46.

53. Jérôme Peignot, *Typoèmes. Poésie visuelle*, Seuil, 2004.



## LA CAFARDE OU LE « SOLEIL DES LOUPS<sup>1</sup> » DE BONA DE MANDIARGUES

Magali CROSET

En surréaliste avérée, la jeune Bona de Mandiargues, tout en encourageant la multiplicité des genres, mêle l'art à la littérature, compose des décalages tant subversifs qu'inattendus et se charge d'insérer de la beauté au quotidien des choses. Elle rédige en quelques jours, durant l'année 1966, un court récit à la fois fabuleux et fantastique, émouvant et effroyable, dont le thème étonne autant qu'il confirme les facultés oniriques de l'auteur. Bona Tibertelli de Pisis naît à Rome en 1926 et découvre très vite, auprès de son oncle Filippo de Pisis, sa vocation artistique. À Venise où elle le rejoint en 1946, elle fréquente l'école des beaux-arts ainsi que de nombreux amis du peintre avec lesquels elle participe rapidement à l'expérience de la « *pittura metafisica* ». Proche du poète André Pieyre de Mandiargues, de Pisis favorise la rencontre de sa nièce et de son ami au cours d'un voyage à Paris, et en 1950, le couple se marie. Dès lors, Bona de Mandiargues côtoie la vie parisienne, notamment le groupe surréaliste avec qui elle partage le goût du scandale et l'amour de la poésie et présente, sous l'égide de Francis Ponge, sa première exposition à la Galerie Berggruen, en 1952. À travers de fréquents voyages tant en Europe qu'en Amérique du Sud, Bona fait la connaissance de nombreux artistes (Octavio Paz et le peintre Toledo seront deux rencontres majeures de sa vie) et expérimente de nombreuses techniques qu'elle n'aura de cesse d'interchanger et d'améliorer tout au long de son existence. Si *La Cafarde*<sup>2</sup> possède l'allure d'une nouvelle d'apparence classique : présence d'éléments inquiétants, d'ombres, de mutations en esquisse, tel un récit dont la facture reflète les canons d'un genre déjà si bien exploité au XIX<sup>e</sup> siècle, il en est en réalité tout autre, lorsque le lecteur assiste avec effroi au théâtre des passions intimes, des blessures ouvertes de l'auteur-narrateur ; lorsqu'il se trouve entraîné du même coup au creux d'une aventure atemporelle et

---

1. *Soleil des loups* est le titre d'un recueil de nouvelles publié par André Pieyre de Mandiargues, Laffont, 1966.

2. Bona de Mandiargues, *La Cafarde*, Mercure de France, 1967, par la suite abrégé en *LC*.

transculturelle où l'absence de repères favorise l'égarement et le dépassement des frontières que la réalité confère le plus souvent à l'esprit. C'est à la suite du souvenir d'un long séjour au Mexique passé auprès de son amant l'artiste Toledo que Bona de Mandiargues rédige *La Cafarde*, le temps de ses vacances grecques organisées à la suite de l'invitation cordiale d'un de ses amis.

Il est étonnant de constater comment les influences vécues dès l'adolescence auprès de son oncle s'harmonisent et trouvent leur écho à l'intérieur des textes de la maturité. Ainsi, dès les premières lignes du livre, le lecteur se retrouve plongé au sein d'une architecture étrange, d'un univers fait d'ombres et de symétries où les objets décrits semblent directement extraits d'une peinture de Chirico, De Pisis ou encore de Carlo Carrà dont les diverses expériences picturales favorisèrent l'émergence de la « Scuola Metafisica » :

*La Lune [...] donnait à la verticale sur la pointe du rocher et sur la pique d'une statue placée un peu en retrait. La statue, que sa blancheur faisait se détacher nettement de l'arrière-plan nocturne, représentait un guerrier haut de plus de trois mètres encore allongé par la stylisation de sa forme, surmonté d'un grand casque arrondi [...] je promenais les yeux sur la mer à l'air de soupe figée sous la froide clarté de la lune.*

*La pique étincelante du guerrier se dressait verticalement et dépassait la tête de la statue juste assez pour que la pointe perçât en son milieu la lune comme un essieu le centre d'une roue, comme la lance de Don Quichotte qui eût transpercé une vessie de porc. (LC 11-13)*

Alternance de formes, présence de statue-mannequin, modification de l'ordre de grandeur et mise en scène énigmatique ou glaciale définissent le cadre de l'histoire et sous-tendent déjà l'émergence de visions métamorphiques. L'atmosphère « métaphysique » s'affirme davantage lorsque l'auteur évoque sans détour la correspondance directe existant entre peinture et écriture par l'utilisation d'un champ lexical précis faisant naturellement référence à celui des peintres italiens :

*Mais ce tableau [...] avait, par sa frappante symétrie, aiguisé mon attention. [...] Je remarquai qu'une autre image venait s'ajouter aux précédentes tout comme, sur la toile d'un peintre, une forme nouvelle s'insère en raison d'une nécessité née de l'association des formes qui s'y trouvent déjà.*

*La table rectangulaire, mais de contour très allongé, était placée, elle aussi, dans l'axe de la terrasse et du rocher.*

*Tout, dans ce tableau où la nuit servait de fond, était, dirais-je, agencé de manière à suggérer un brusque arrêt du temps et à persuader que rien n'aurait jamais plus le pouvoir de le remettre en marche.*

La logique de la perspective contamine l'écriture. « Tableau », « symétrie », « image », « toile d'un peintre », « association des formes »... le lexique emprunté à la peinture ne manque pas et, de surcroît, rappelle explicitement celui utilisé par le groupe de peintres dits « métaphysiques ». Ainsi, dans le souci du détail, les scènes les plus chères au groupe se retrouvent en nombre au creux du texte mandiarquien : lune, notion de verticalité, de mise en abîme des images, présence aussi de l'image symbolique du poisson (dès la première ligne du livre et en représentation quasi constante sur les toiles de De Pisis, Chirico, Carrà et plus sporadiquement sur celles de Bona elle-même...); le paysage décrit par les mots se mue en image picturale où la mise en scène du vide et de l'arrêt suggère une présence invisible par le biais d'une réalité qui existe au-delà de l'expérience première. Peinture et littérature fusionnent au nom d'une « inquiétante étrangeté » dont la présence s'intensifie vertigineusement au fil de la lecture.

Au-delà de l'influence que possède la « *pittura metafisica* » sur l'écriture de Bona de Mandiargues, il existe également quelques substrats discrets mais tenaces de civilisations précolombiennes, dont le caractère latent, à travers la manifestation d'une pléthore de symboles, renvoie le lecteur aux innombrables souvenirs de voyages que l'auteur-narrateur effectua tant au Mexique qu'en Argentine. Ainsi la lune, thème premier de la nouvelle — rappelons que le mot « *cafarde* » en argot signifie « lune » — si de par sa forme et sa couleur elle suggère l'énigme et la froideur, elle se charge également d'une symbolique plus spécifique lorsque le récit initial de la nuit grecque se découd au profit du fantasme, des songes, des métamorphoses et de l'expérience hallucinatoire centrée autour de moments vécus avec Toledo, l'amant zapotèque de Bona avec qui elle partagea une passion dévorante et destructrice. La lune, reflet du soleil et, à ce titre, privée de lumière propre, rappelle non seulement la dépendance vécue par la femme auprès de cet homme-soleil<sup>3</sup> mais représente également les différentes phases pouvant exister au cours d'un cycle, au cours d'une vie ; elle devient par là même symbole de renouvellement. Tel un couple maya, la narratrice et son amant prennent au sein du livre l'incarnation de la déesse

---

3. Au sein de son autobiographie *Bonaventure*, Stock, 1977, p. 273.

lunaire Ixchel, compagne du dieu solaire Kinich Ahau, déesse aux pouvoirs étranges, aux forces hostiles représentant traditionnellement la paresse et la licence sexuelle. D'ailleurs la présence du mal toujours lié à une sensualité inquiétante se confirme tout au long du récit, toujours sous l'influence de cette lune tantôt bénéfique, tantôt maléfique, vecteur permanent de doutes et d'évanescence :

*Par l'effet des reflets qui jouaient sur les surfaces blanches, la lumière dont était baignée ma chambre n'avait plus rien de celle qui baignait la réalité [...] Il me semblait que la surprise agrandissait mes yeux, happés dans cette sorte de piège comme dans celui d'un miroir où nous saurions qu'il est inutile de tendre la main pour essayer de saisir ce qui s'y trouve reflété. (LC 21)*

*Médusée, comme on dit, par la lune, je cessai de penser au danger. (LC 24)*

La cafarde, mot étonnant, source d'étonnement, voire de questionnement pour le lecteur, guidé par sa lumière obscure la narratrice au milieu de la nuit (« Avec l'aide de la lune, je surveillai mes pas ») autant qu'elle la plonge dans ses propres profondeurs, à la rencontre de ses rêves, de son subconscient et des souvenirs fragmentés d'une expérience aux allures énigmatiques. Sous l'influence blanchâtre, la femme descend vers la plage de son village grec et les marches qu'elle emprunte la conduisent peu à peu vers l'irréel d'un cimetière mexicain visité quelques années auparavant. Un système d'échos entre son expérience fantasmatique nocturne et son passé au Mexique se tisse subrepticement. Le passage du rêve à l'hallucination coule naturellement sous la plume de l'écrivain : indices fortuits, ambiances équivoques, faux-semblants sont autant d'outils indispensables à la mise en place d'un fantastique dont le caractère essentiel conduit au trouble et à l'égarement du lecteur. Le récit fluctue, la réalité se dérobe, l'ambivalence des mots prend effet à travers la mise en présence de paradoxes et d'anachronismes culturels. Il s'agit de Grèce, de Mexique et d'Espagne tout comme de plage, de cimetière et de prison où se mêlent les références les plus inattendues à l'instar des « pin-up en bikini » ou des « loups-garous à queue fourchue » (LC 26) que la narratrice rencontre sur son chemin. Le passage d'un règne à un autre, autant animal, végétal que minéral, s'avère constant. Le lecteur se voit entraîné sur des sols mouvants dont les effets métamorphiques présentent une nature tantôt fabuleuse, tantôt démoniaque. C'est ainsi qu'en tentant de fuir l'inquiétant agresseur armé, aperçu une première fois à Tolède dix années auparavant, la narra-

trice découvre avec stupeur sa métamorphose en louve, la stridence de son hurlement en guise de voix féminine et finalement l'image de terreur qu'elle est alors capable d'incarner. À Juchitan, ville du Mexique où l'auteur vécut de nombreux mois, la croyance en la mutation d'un être en animal (surtout en loup) dès la disparition du soleil agit depuis des temps ancestraux, et de nos jours encore (d'ailleurs, la lune n'est-elle pas appelée communément « soleil des loups »... ?). Dans un pays où la tradition et les évocations mythiques demeurent essentielles, la transformation nocturne d'un homme en loup plonge les habitants au sein d'une atmosphère fantastique tantôt crédible et reconnue tantôt mise en doute, mais au final, incontestée :

*Des superstitions retenaient chez eux les habitants, dans la croyance que certains êtres, qui appartenaient pourtant au genre humain, avaient le pouvoir de se changer en bêtes après la disparition du soleil, et qu'il était dangereux ou tout du moins de mauvais augure de se trouver sur leur chemin. (LC 39)*

Une fois encore, les symboles culturels foisonnent puisque, du côté occidental, le loup incarne l'aspect chtonien par excellence, l'image initiatique et archétypale liée au phénomène de l'alternance jour-nuit et plus généralement aux cycles de vie. Un symbolisme dévorateur prend effet à travers la gueule du loup. La narratrice réussit à faire fuir son agresseur par sa mâchoire grande ouverte. La gueule du loup dévore et rejette, elle croît puis se rétracte, tout comme la lune elle s'avère menaçante et seule la lumière en annonce la délivrance. La délivrance de la nuit (et donc de la gueule du loup), c'est l'aurore. La lumière initiatique fait suite à la descente aux enfers, au bestiaire nocturne issu directement des figures d'Hécate ou d'Artemis. Par ailleurs, il est étonnant de découvrir qu'au sein du Tarot, un rapport incontestable entre la lune et le loup préexiste également : la lune, arcane majeur, représente en son centre deux figures animales aux allures de chien et de loup, couleur chair, gueule ouverte, en position de hurlement. Et la métamorphose de la narratrice en louve sous l'effet lunaire, par-delà un autre symbole qu'est celui de fécondité et de débauche (la louve représente alors l'incarnation du désir sexuel) exposé déjà dans les civilisations gréco-romaines, engage plus profondément le rapport existant entre l'homme et la part animale qui demeure en lui, cette zone nocturne et inconsciente mettant au jour ses pulsions instinctives et forces primitives. Ainsi, la thématique de la transformation au sein du récit *La Cafarde* s'apparente au domaine mystérieux du double ; la femme, sous l'emprise de la lune, met au jour ses instincts les plus sybarites, à travers une mise en

scène autant sensuelle que maléfique. Elle semble subir une véritable désincarnation dont le rôle cathartique sert de prélude à une nouvelle renaissance.

Si la fonction métamorphique occupe une place considérable au sein de la narration et participe pleinement de la mise en scène fantastique, elle préfigure dans un second temps, le changement psychologique vécu par le personnage. Du rêve à l'hallucination, la femme effectue un retour au cœur de ses souvenirs, de ses moments magnifiques mais parfois si difficiles partagés auprès d'un homme au caractère irascible, dans le but de visualiser et certainement de mieux appréhender son parcours afin d'en dégager une connaissance de soi avérée. Et la transformation onirique de la femme en loup s'avère porteuse de significations : les périodes de puissance, de jouissance et d'invincibilité côtoient les moments de traque, d'agressivité, de volonté de *mise à mort* (au cours du récit, la narratrice évoque la lecture de ce fameux livre d'Aragon) que l'animal ressent et subit au cours de ses périples. L'auteur s'identifie à la louve au moment d'évoquer sa liaison avec son amant, une charge métaphorique faisant de la louve une incarnation de la femme transpose alors le vécu personnel de l'auteur en expérience mythique et transculturelle. L'auteur se sert des traditions symbolistes pour illustrer son propre parcours. Une fois l'expérience du double et de sa désincarnation décrite, elle évoque sa renaissance, sa réappropriation corporelle et psychique au moyen de métaphores filées. Ainsi, les images de cercueil affluent dans un univers sémantique déjà parsemé de mort. Eros et Thanatos se confrontent, se concurrencent puis finalement s'harmonisent sous la scansion lunaire. La femme portée hors d'elle-même par l'être aimé fait l'expérience de sa propre étrangeté, de son animalité et se laisse mortifier au nom d'un amour auquel elle devra par la suite forcément renoncer. C'est par l'hallucination de sa transformation, de sa désincarnation et la vision finale de sa mise à mort par l'amant terrible, que l'auteur comprend son passé et s'engage définitivement sur la voie de la renaissance :

*C'était là qu'un mois plus tôt, bien à contrecœur, j'avais été obligée de fuir mon amant. Malgré tout l'amour que j'avais pour lui et qui m'avait fait tout abandonner pour le suivre en cette contrée lointaine, je n'avais pu supporter certains traits furieux de son caractère. Dans les moments de crise, en effet, sa violence et sa férocité ne connaissaient pas de limites, et il me haïssait et me maltraitait alors avec la même ardeur qu'il mettait en d'autres temps à m'aimer et à me caresser. La dernière fois, après*

*m'avoir couverte d'insultes et de coups, il avait pris un couteau et s'était jeté sur moi.* (LC 35)

Peu après dans le texte :

*Je me trouvai le témoin involontaire d'un spectacle qui était l'un des plus étranges que j'eusse jamais vus [...] Il me semblait que j'entendais mes propres pleurs que j'allais naguère étouffer dans un coin de la cour, à la manière d'une bête blessée, quand mon amant m'avait battue [...] Puis je pus voir [...] un cercueil posé par terre [...] le cadavre était celui d'une jeune femme, peut-être victime de la jalousie d'un amant. [...] J'en arrivais même à me demander si déjà je n'avais pas cessé d'être vivante.* (LC 44-47)

Comme l'évoque André Pieyre de Mandiargues, « au rebours de l'opinion reçue, la Grèce est un domaine moins apollinien (solaire) qu'artémisien (lunaire), et la nuit, dans la saison de la canicule, y est beaucoup plus riche en enseignements et même en révélations que l'écrasante heure de midi<sup>4</sup> ». Les révélations fantastiques vécues par la narratrice au cours d'un voyage nocturne à travers la nature grecque, au-delà de l'inquiétante mélancolie qu'elles dégagent, s'avèrent imprégnées de sang et de déchirure. Le sang, véhicule des plus grandes passions (aussi fusionnelles que douloureuses si l'on se réfère à l'étymologie du mot) possède, au cours du récit, la fonction cathartique du sacrifice telle qu'elle apparaît au creux des récits bibliques ou mythologiques. Par le sang, la narratrice procède à sa purification ; déversant le flot de ses souvenirs contaminés, elle se laisse guider sous l'effet d'un rêve quasi-hypnotique au moment où, dès les premières lignes du récit, son regard croise une tache rouge, détonateur et garante des mémoires de son passé mexicain :

*Une tache rouge, tout à coup, envahit ma vision. Je venais d'apercevoir par terre, posée sur ma valise, la longue jupe de tebuana que, suivant la coutume des femmes du village de Juchitan, j'avais portée pendant le temps que j'avais vécu là-bas. Mille souvenirs d'un séjour merveilleux et terrible à la fois, au cours duquel s'étaient joués les moments les plus violents de ma plus violente passion, se pressèrent dans ma mémoire.* (LC 21-22)

La couleur rouge, en tant que déclencheur des processus de remembrance chez la femme, illustre à quel point fut solaire et éclatante la

---

4. A. Pieyre de Mandiargues, *Bona, l'amour et la peinture*, coll. « Les sentiers de la création », Albert Skira, 1971.

passion vécue tout en symbolisant dans le même temps la souffrance et le sang versé au cours de l'histoire. Par le sang, la femme fait état de son sacrifice, de sa « mise à mort » désirée par l'amant infernal et, par le sang, elle renverse la situation pour aboutir à une rupture, synonyme de purification de son être et de renaissance à la vie. Le sang versé est d'une couleur tragique, d'un rouge sombre et aigre, terni par les rayons glacials de la lune. En revanche, par sa métamorphose en loup, la femme retrouve sa puissance et le sang évoqué devient vif et rougeoyant ; cette nouvelle capacité de mettre en fuite les assaillants (qu'elle acquiert par l'intermédiaire de son nouveau corps) lui procure assurance et sentiment de vengeance. Le récit du sang versé devient le récit d'un sacrifice tragique mais cathartique. La femme accède à sa libération : une fois morte, évaporée auprès de son amant, elle part en quête d'un corps nouveau, sort de l'histoire sanglante initiale pour retrouver énergie, puissance et instinct de survie. De l'animal traqué ne restent que les souvenirs, c'est en louve sensuelle et menaçante qu'elle apparaît alors ; en animal dévorateur à la recherche permanente de proie. La pleine lune éclaire alors la nuit et annonce par ses rayons les premières lueurs du soleil. La métamorphose a lieu, la période lunaire s'achève. L'amante blessée n'est désormais plus qu'un souvenir, le sang versé annonce le renouveau et la fin des ténèbres puisqu'en lui se trouvent alors réunies toutes les valeurs du feu, de la chaleur, du soleil et finalement de la vie retrouvée.

*La lumière éclatante du soleil, dans la fraîcheur d'un ciel sans nuages,  
m'aïda à chasser loin de moi tous les cauchemars de la nuit. (LC 56)*

La nuit laisse place au jour, la cafarde s'efface devant l'apparition du soleil, la terreur pâlit avec l'avancée de l'aurore et l'hallucination fantastique se termine en cauchemar bien vite oublié. La narratrice se réveille de son état quasi hypnotique comme on se réveille d'un mauvais rêve ; la vie, les vacances grecques reprennent simplement leur cours... comme si de rien n'était. Le récit aurait pu se terminer sur cette note finale de corps retrouvé, de passé assimilé, de rêve exutoire de tensions réprimées. Et le lecteur se satisferait parfaitement de cette agréable nouvelle dont la fantastique métamorphose relate subrepticement, à travers la rêverie, le destin personnel et tragique de cette femme au côté de son amant mexicain. Mais où se trouvent les limites du rêve et où commence la réalité ? On ne sort pas d'une histoire vécue comme l'on sort d'un mauvais rêve et l'hallucination nocturne que le lecteur pensait désormais rompue contamine les dernières lignes du texte. De nouveau, l'illumination prend le pas sur la réalité, le mythe ne repose plus sur l'imagination, il devient une in-

carnation vivante transgressant les lois de la conscience objective. Alors que la narratrice décide de quitter sa chambre pour aller se rafraîchir dans la mer, elle aperçoit à ses côtés un étrange animal et, l'état de veille recouvert avec l'apparition du jour, se voit de nouveau entamé par un événement inattendu :

*Je vis surgir un chien qui nageait vers le rivage [...] je l'appelai doucement, et tout de suite il se rapprocha, remuant la queue [...] quand il se trouva à trois mètres à peu près de mes pieds, il s'arrêta tout net. Puis, après une brusque volte-face, en cachant sa queue entre ses pattes de derrière, en hérissant tout son poil, il s'enfuit, disparut comme un éclair dans les rocailles.*

*Maintenant, à cause de ce chien, j'ai tout compris.*

*Maintenant, je sais.*

*Dans deux jours, la lune sera pleine.*

*Cette nuit-là, quand je reviendrai, il y aura du sang dans ma chambre ; ou alors je ne reviendrai pas. (LC 60)*

À la certitude et la compréhension finale de la narratrice, répond l'incertitude d'une situation présentée au sein d'un univers fantastique, oscillant entre la matérialité d'un monde réel et l'onirisme des songes. À la réalité se substitue la vision. Les croyances contaminent le monde sensible et le calme retrouvé une fois la dure nuit passée prend la forme d'une douce illusion. Monde d'apparences, de mutations perpétuelles, de réalités mouvantes, le monde de l'auteur-narrateur-personnage principal s'inscrit dans la lignée des mondes fantastiques et mythiques des civilisations antiques. La réalité n'a plus de prise, les sensations explosent dans une suavité fulgurante mêlée d'inquiétude et de magie. Comme l'a révélé Olivier Perrelet, le monde de Bona est fait de pressentiments autant que de réalité :

*Bona s'incline sur ces entrailles et les interroge [...]. Démoniaque et viscéral monde de Bona... il se crée et se détruit lui-même, il s'absorbe et se résorbe, il possède son rythme propre, mouvements sourds, convulsifs, qui échappent à notre contrôle comme peut-être à celui de son créateur. Les figures ont toutes la « consistance » du rêve : à la fois dure et molle, sèche et visqueuse, cassante et mouvante. Comme une substance adhésive, les rêves de Bona peu à peu vous engluent et ne vous lâchent plus<sup>5</sup>.*

---

5. O. Perrelet, « Songes en lambeaux de Bona », *Bona vingt-cinq ans d'imagination et de création*, Galerie 3+2, Paris, texte de 1970, p. 38.

Par l'écriture de *La Cafarde*, Bona de Mandiargues effectue un retour douloureux sur son passé qu'elle évoque à travers une narration empreinte de fantastique afin d'en cacher la dure réalité et d'en suggérer malgré tout la tonalité. Comme un voile, le texte masque l'histoire vécue autant qu'il la révèle. La prédominance de la lune tamise une lumière par elle-même trop éblouissante, le monde crépusculaire devient prélude à la renaissance et, par un jeu d'échos, de métaphores, d'inquiétantes incertitudes et de révélations sans cesse désavouées, l'écriture de la femme possède la saveur des rêves réprouvés, ceux que l'on pressent plus que l'on ne comprend, mais dont le charme et la fascination agissent à coup sûr. Les mots ne peuvent s'éteindre sans l'apport final d'André Pieyre de Mandiargues lequel, par sa finesse, sa sensibilité et sa proximité partagée avec Bona, réussit en quelques lignes à évoquer et le livre et le vécu de l'auteur au moyen d'une acuité psychique, autant savoureuse que déconcertante :

*Transportée par la clarté froide où baignèrent les anciennes magies, Bona, dans son illumination fantastique, projette un passé mexicain d'une intimité bouleversante sur l'actualité nocturne d'une île grecque ; ce faisant comme en état d'hypnose, elle retourne à son drame personnel dans le contraste de deux archétypes de la conscience humaine, et son histoire sanglante s'impose avec le naturel qui permet à certaines fables d'accéder à la limpidité des plus beaux rêves<sup>6</sup>.*

L'écriture de Bona de Mandiargues, qu'elle soit d'inspiration métaphysique ou fantastique, se nourrit de croyances mythiques et d'onirisme exalté afin de faire de la réalité une expérience mouvante et impalpable où le ressenti, au même titre que le vécu, trouve son authenticité et sa légitimité. Mélange de mythes et de réalité, *La Cafarde* expose les confessions et paysages intérieurs d'un être fragmenté autant qu'il évoque les diverses croyances métamorphiques à l'origine de notre mythologie fantastique moderne.

UNIVERSITÉ PARIS V  
RENÉ DESCARTES

---

6. André Pieyre de Mandiargues, *Bona, l'amour et la peinture*, op. cit., p. 103.

## ROMAN SURREALISTE ET ÉCRITURE « AUTO-ANALYTIQUE » *LE GREAT EASTERN* D'ANDRÉAS EMBIRICOS

Constantin MAKRIS

*Celui qui écrit ces lignes [...] [a] travaillé durant douze ans sans interruption en tant que chercheur consciencieux des profondeurs de l'âme humaine.*

*Andréas Embiricos<sup>1</sup>*

Dans le paysage littéraire grec du vingtième siècle, Andréas Embiricos est sans doute la figure qui a toujours eu le privilège quasi exclusif, presque chaque fois qu'une partie de son œuvre était rendue publique, de bouleverser les valeurs et les habitudes établies, ainsi que les bonnes consciences qui en résultent, dans la société et la culture néo-helléniques.

Andréas Embiricos (1901-1975) arrive à Paris en 1925 ; il y séjourne jusqu'en 1931, année de son retour en Grèce. Durant cette période il forge sa double formation, psychanalytique et littéraire, en fréquentant les cercles psychanalytiques (il avait entamé une analyse avec René Laforgue), et en prenant contact, grâce à cette initiation, avec le groupe surréaliste français, notamment avec André Breton. La tâche d'implanter ces deux mouvements révolutionnaires en Grèce lui incombera toute sa vie. Il ne tardera pas à s'y investir pleinement. Ces deux univers vont d'ailleurs fonctionner dans son esprit comme des vases communicants.

La double formation d'Andréas Embiricos, chaque fois qu'elle se met en œuvre et s'affiche publiquement dans son pays, choque et crée le scandale. Si l'édition de son premier recueil poétique, *Haut Fourneau*<sup>2</sup>, a produit une tempête, l'implantation de la révolution surréaliste en Grèce au milieu des années trente, la parution de sa première œuvre romanesque, *Le Great Eastern*, son « roman-fleuve », comme la critique grecque l'a spontanément

---

1. Andréas Embiricos, *Le Great Eastern*, Athènes, Éd. Agra, 1991, Troisième partie, Tome B, Volume VI, Chapitre 71, p. 206-207. Par la suite abrégé en *GE*. La responsabilité de la traduction des extraits cités nous incombe.

2. Andréas Embiricos, *Haut Fourneau*, (1935), Athènes, Éd. Agra, 1980.

qualifiée en raison de sa taille monumentale (8 volumes, 100 chapitres, 2 149 pages), provoquera soixante ans plus tard une tempête analogue, quoique très différente par sa nature et ses motivations.

Publié quinze ans après la mort du poète, sa rédaction avait commencé en 1945 et dura presque jusqu'à la fin de sa vie. Sur le plan narratif le roman est composé des descriptions d'un voyage de dix jours. Il s'agit de la traversée du transatlantique *Great Eastern*, parti de Liverpool le 21 mai 1867 pour arriver à New York dix jours après. À travers le tissu historique d'un événement réel, qui a inspiré d'autres romanciers avant lui, Jules Verne<sup>3</sup> notamment, le poète grec compose, en langue savante, sa propre encyclopédie de l'érotisme, mettant en scène des processus d'élaboration et de réalisation d'une multiplicité de fantasmes, dans un éventail quasiment exhaustif de toutes les variantes érotiques. Les perversions sexuelles y occupent évidemment la place la plus importante avec en tête la pédophilie.

Si l'œuvre poétique d'Andréas Embiricos témoigne de l'adhésion fervente du poète grec au surréalisme et représente, à ce titre, son dévouement à André Breton et son désir fervent d'introduire en Grèce les principales conceptions du *Manifeste*, autrement dit tout ce qui pourrait inciter au scandale, son œuvre romanesque concrétise d'abord son adhésion inconditionnelle à la psychanalyse, notamment à l'œuvre de son fondateur (ce qui est en soi un appel au scandale). Cependant, le caractère provocateur et scandaleux du roman-fleuve ne provient pas de la doctrine freudienne elle-même mais de l'usage surréaliste qu'en fait Andréas Embiricos.

Par ailleurs, s'investissant durant des décennies dans un exercice « romanesque » de longue haleine, Embiricos ne témoignerait-il pas un dépassement, voire une attitude scandaleusement irrespectueuse à l'égard du fondateur du surréalisme et son irrévocable condamnation du roman ? Attitude aux connotations profanes de la part du surréaliste grec envers celui qui a toujours constitué, à ses yeux, la référence absolue sur les plans intellectuel et révolutionnaire. Embiricos n'a jamais cessé de témoigner une admiration sans bornes, voire une adulation fervente, à André Breton<sup>4</sup>.

---

3. Jules Verne, *Une ville flottante*, Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 1871. L'imaginaire d'Andréas Embiricos a été généreusement nourri, depuis sa plus tendre enfance, par les explorations vertigineuses et prémonitoires du romancier français.

4. Cf. Constantin Makris, *La Figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andréas Embiricos. – Recherche comparative entre le surréalisme français et le surréalisme grec : l'éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l'amour fou, de sa révolution, et de la sexualité redécouverte*, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres (Littérature Comparée), Université de Paris IV-Sorbonne, 2000.

Au lieu d'adhérer, comme on aurait pu s'y attendre, par loyauté envers André Breton, à cette école selon laquelle « l'imaginaire romanesque n'existe que d'être contesté<sup>5</sup> », Embiricos adoptera cet imaginaire afin de mener sa révolution amoureuse et de transmettre, par le biais de la libération des passions collectives les plus opprimées, la mise en évidence, voire la réalisation fantasmatique de ses propres désirs obsessionnels refoulés. En effet, s'appuyant principalement sur ses lectures sélectives du surréalisme et de la psychanalyse, Embiricos construira un édifice transparent où se poursuivra à vie l'analyse entreprise dans les années vingt sous la responsabilité de René Laforgue, mais cette fois exclusivement conditionnée par ses propres principes révolutionnaires, littéraires, éthiques, thérapeutiques... « On dit que l'analyse ne finit jamais, qu'on la poursuit en solitaire..., [remarque Jacqueline Rousseau-Dujardin]. Mais il est facile d'observer chez soi-même comment s'affirme au cours du temps la tendance à s'en constituer spectateur plutôt qu'acteur<sup>6</sup> ». Embiricos avait tendance à se constituer en rédacteur et en lecteur plutôt qu'en auditeur de sa propre analyse.

Notre hypothèse consiste à considérer *Le Great Eastern* non pas simplement comme une « Encyclopédie érotique du surréalisme » ou une « Encyclopédie surréaliste de l'érotisme », mais comme le « Roman d'une autoanalyse », ou le « Journal d'une auto-thérapie ». C'est pourquoi nous allons procéder en deux étapes : dans la première tenter de révéler, à travers certains passages représentatifs du roman, l'importance qu'y revêt l'obsession pédophile et par extension dans l'imaginaire du surréaliste-psychanalyste grec ; dans la deuxième démontrer le caractère auto-analytique, voire auto-thérapeutique de cette œuvre.

## **A. L'importance de l'obsession pédophile dans *Le Great Eastern***

Si l'obsession érotique du poète grec pour l'enfance et l'adolescence féminines est manifeste dans toute son œuvre, quoique généralement de manière allusive ou indirecte, voire sublimée<sup>7</sup>, elle éclate dans son roman-

---

5. Jacqueline Chenieux, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 7.

6. Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Roman familial, écrits autobiographiques et insertion dans le temps », *Écriture de soi et psychanalyse*, L'Harmattan, 1996, p. 245.

7. cf. Constantin Makris, « À propos des processus de "Rationalisation" et de "Sublimation" de la perversion dans l'œuvre d'Andréas Embiricos : Représentations littéraires et photographiques ». Communication au Colloque International « Psychanalyse et Littérature », Institut d'anglais Charles V de l'Université Paris VII, (23-24 janvier 2004).

fleuve. Parmi toutes les formes variables d'un érotisme illimité, minutieusement évoquées dans *Le Great Eastern*, ce sont les descriptions pédophiles qui progressivement s'imposent, dans une langue sans équivoque. En guise d'exemple de l'organisation narrative des descriptions en question, citons le portait type du héros pédophile triomphant dans l'imaginaire littéraire d'Embiricos ; il incarne, à ses yeux, le Surmâle par excellence et, à ce titre, porte le drapeau de la révolution de l'amour. Ses actes et ses conquêtes peuplent l'utopie embiricéenne de la sexualité et réalisent héroïquement les fantasmes les plus inavouables de l'auteur :

*Doté d'un tempérament très fortement érotique, tendant au satyriasis [...] en état de rébellion, et refusant le soi-disant « ordre des choses » et son esprit imbécile et anti-physiologique, esprit gouvernant, au sein de la société, les relations érotiques des gens, s'exposant souvent à tous les dangers, il essayait de jouir des plus beaux objets érotiques de ses désirs, qui étaient pour lui (même si n'étaient nullement exclus les créatures adultes de l'autre sexe), non les femmes les plus mûres, mais les fillettes et les très jeunes filles et cela en dépit des arrestations répétées, en dépit des mises au cachot et des sanctions. (GE II, 21, 217)*

Au fil des pages s'étale au grand jour la manie pédophile du poète : implicitement, à travers le narrateur, il semble reconnaître, admettre et légitimer ce désir. Cette perversion apparaît complètement innocentée dans son esprit, présentée comme une pulsion naturelle dont le but unique serait de rendre heureuses les personnes qui s'y adonnent, quelles que soient les conditions dans lesquelles se déroule cette relation, notamment en ce qui concerne l'âge des partenaires. Il renonce à toutes les représentations allusives et symboliques du désir pédophile auxquelles son œuvre antérieure nous avait habitués, pour laisser libre cours à des descriptions réalistes, voire crues. Vu son œuvre antérieure, principalement composée de recueils poétiques et de nouvelles brèves, la remarque de Roger Caillois au sujet de la cofonction roman-pornographie serait bien de mise : « le roman [...] s'accommode mieux de la pornographie que les autres genres littéraires, car il est plus souvent destiné à échauffer les passions qu'à les sublimer. Aussi, la fusion de l'érotisme et de l'esthétique peut y réussir mieux qu'ailleurs<sup>8</sup> ». Dans l'écriture romanesque d'Embiricos la fusion dont parle Caillois réussit davantage sur le plan de la révélation analytique que sur celui de la jouissance littéraire.

---

8. Roger Caillois, *Babel*, Gallimard, 1948, p. 140.

Les relations sexuelles entre des hommes d'un certain âge et des fillettes impubères sont décrites sans détour ni périphrase, avec force détails<sup>9</sup>. Le processus du contact pédophile et de la réalisation de ce désir violent se manifeste sans aucune ambiguïté. Dans le quatrième volume du *Great Eastern*, par exemple, Lord Clifford, l'un des héros pédophiles favoris de l'auteur, avoue : « Cette petite me plaisait tellement que [...] j'aurais tout fait pour la convaincre de me suivre sur-le-champ quelque part, afin d'en jouir de toutes les manières (et elles ne manquent pas) dont un homme peut jouir d'une fillette » (*GE IV*, 44, 167). L'innocence poétique de la fillette, inspiratrice d'amour, de liberté et d'espoir, à laquelle le poète se réfère constamment dans son œuvre antérieure, est remplacée ici par les manifestations exorbitantes de son érotisme devenu alors prépondérant. Cet érotisme, une fois les masques tombés, prédomine dans le roman fleuve non dans l'ampleur de sa forme théorique et romantique, mais dans la spécificité d'une sexualité prématurée et cependant pleinement développée.

Au fil des pages du *Great Eastern*, les fillettes deviennent, outre les pôles et les noyaux principaux de toutes les formes d'activité sexuelle, après l'aveu de cette perversion, le prétexte, pour l'auteur, d'une tentative d'argumentation théorique justificative. Dans cette « ville flottante d'érotisme », hormis les descriptions détaillées et péniblement répétitives des scènes érotiques, Embiricos développe une série d'arguments visant à établir la sexualisation indubitable et naturelle de l'enfance et, par conséquent, le « naturel » de la pédophilie<sup>10</sup>. Les remarques faites par Guidino Gosselin à propos du journal du pédophile qu'il étudie s'appliquent parfaitement au style monotone et répétitif des descriptions des scènes pédophiles du *Great Eastern* : « [elles présentent] un trait structurel de la perversion : le style monotone et redondant que l'on retrouve d'ailleurs chez Sade et d'autres auteurs pervers de la littérature française<sup>11</sup> ». Le style du

---

9. Cf. Constantin Makris, « Le portrait de la fillette », in *La figure féminine...*, *op. cit.*, p. 972-1016.

10. Embiricos n'hésitera pas à citer des personnalités fictives comme défenseurs de la pédophilie, mais aussi d'autres, réelles et bien connues des contemporains de l'époque – la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – où a lieu la traversée du *Great Eastern*. Ainsi, Jules Verne, passager embarqué sur le transatlantique, selon Embiricos, apparaît-il dans *GE* comme un pédophile bisexuel convaincu (*GE VIII*, 91, 60).

11. Guidino Gosselin, *La Pédophilie - analyse psychanalytique de la structure perverse*, Montignies-sur-Sambre (Belgique), Éd. Médicales et Paramédicales de Charleroi, « Grands Dossiers du 21<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 99.

*Great Eastern* est, en effet, en de nombreux passages, représentatif du même « trait structurel ».

Malgré l'étendue du *Great Eastern*, il n'est pas difficile d'étudier et de classer par unités les modalités de la relation pédophile, telle qu'elle se présente dans l'imaginaire érotique d'Embiricos. En effet, même si les scènes pédophiles se succèdent, leur différenciation ou leur variété n'est pas importante. La mise en scène des circonstances de la relation pédophile est pratiquement toujours la même. Ainsi, les caractéristiques des personnages qui participent à l'action sont-elles à peu près identiques, tout comme les préliminaires, le processus et, presque toujours, les résultats : la réalisation du désir physique qu'accompagne la volupté - par définition réciproque. Seuls varient les conditions temporelles, géographiques et sociales, les costumes et les noms... Le décor diffère, mais les rôles restent les mêmes. La remarque de Jacqueline Chenieux au sujet de Sade, est, sur ce plan, parfaitement adaptable à l'écriture romanesque d'Andréa Embiricos : « Indubitablement, le temps du roman est ici le temps de la représentation – sans fin<sup>12</sup> ».

## **B. De l'alibi psychanalytique à une écriture « auto-thérapeutique »**

Derrière la certitude absolue de la maturité psycho-biologique de la fillette pour l'activité sexuelle, proclamée dans toute son œuvre, sur laquelle se fonde en grande partie l'argumentation pédophile de l'auteur, nous pouvons clairement distinguer la théorie freudienne autour de « la perversion polymorphe de l'enfant<sup>13</sup> ». Cette théorie constitue le grand « alibi » et le soutien le plus solide de l'argumentation pédophile de l'auteur.

Outre ses textes proprement théoriques autour de la sexualité de l'enfant, constituant la base de l'argumentation banale des pédophiles, Sigmund Freud souligne en effet à plusieurs reprises l'intérêt réel des jeunes filles impubères pour la sexualité<sup>14</sup>. Des cas comme celui d'Emma

---

12. Jacqueline Chenieux, *Le surréalisme et le roman*, op. cit., p. 112.

13. Cf. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Gallimard, « Idées », 1967, p. 86.

14. Nous pourrions citer un extrait tiré de la célèbre correspondance entre Sigmund Freud et Wilhelm Fliess, sauvée – étrange coïncidence – par Marie Bonaparte, et partiellement publiée, contre la volonté de Freud, par Marie Bonaparte, Anna Freud et Ernst Kris, en 1950, sous le titre *Naissance de la psychanalyse*, (PUF, 1950). Il s'agit du cas d'Emma, dans lequel on décèlerait un intérêt de nature pédophile, dans la mesure où il constitue une base pour soutenir l'argumentation en faveur de la maturité sexuelle précoce de l'enfant. Sur le cas d'Emma, voir F.-A. Hartman, « Reappraisal of the Emma Episode and the Specimen Dream », *Journal of American Psychoanalysis Association*

peuvent servir, entre autres, d'illustration à la théorie freudienne sur la sexualisation de l'enfance et son aspect « pervers polymorphe<sup>15</sup> ».

Marie Bonaparte, dont la personnalité et l'œuvre ont certainement exercé une remarquable influence<sup>16</sup> sur Embiricos après avoir reconnu et conforté de la façon la plus stricte possible la perception du "normal" de la sexualisation de l'enfant<sup>17</sup> et après avoir considéré son innocence comme une "illusion"<sup>18</sup>, élargira la ligne freudienne sur la sexualité enfantine en écrivant : « la pensée sexuelle de l'enfant est [...] vaste et profonde, elle s'étale en larges et épaisses strates dans [...] inconscient [...] l'état de la pensée sexuelle de l'enfant ne peut, le plus souvent, être exactement déterminé : les frontières précises entre conscient et inconscient font encore

---

*tion*, 1983, 31, 3, p. 555-586. Au sujet des relations d'Andréas Embiricos avec Marie Bonaparte, cf. Constantin Makris, « La aplicación a la doctrina freudiana, polo de divergencia entre el surrealismo francés y el surrealismo griego. André Breton, Andreas Embiricos y el psicoanálisis », in *Hommage au professeur Alexis Eudald Solà*, réalisé par le Centre d'Études Byzantines, Néo-Helléniques et Chypriotes de l'Université de Grenade, Granada, Espagne, 2004, p. 293-318.

15. Les deux expériences, citées par Freud, qui éveillent et attisent la sexualité primaire de la fillette et la façon dont elles sont décrites, prouvent que l'enfant est déjà consciente de son désir et qu'elle tente de le satisfaire. « C'est l'excitation sexuelle dont l'existence est consciemment évidente. Elle est liée au souvenir de l'attaque sexuelle », S. Freud cité par Serge Lebovici, in « A propos de la séduction », *Les Abus sexuels à l'égard des enfants*, Cahier n° 40 du Département de Psychopathologie clinique biologique et sociale de l'enfant et de la famille de l'Université Paris-Nord, UFR de Bobigny, 1993, p. 17.

16. Si nous faisons appel à l'œuvre psychanalytique de Marie Bonaparte, c'est que, outre son intérêt scientifique, sa contribution – à notre avis incontestable – au fondement des perceptions psychanalytiques embiricéennes nous a amené à la considérer comme un des supports essentiels de notre démarche interprétative. La bonne connaissance de l'œuvre de Bonaparte par Embiricos était certainement en partie favorisée par la relation d'amitié et d'estime qui les liait. Signalons la notice biographique de Marie Bonaparte, rédigée par Andréas Embiricos et publiée en guise de préface à l'édition grecque de « L'Identification d'une fille à sa mère morte » (*Revue Française de Psychanalyse*, t. II, n° 3, 1928), étude traduite en grec par Lisa Petridis (*Epoches*, n° 6-7-8, octobre-décembre 1963, republiée aux Éd. Agra, Athènes, 1984). Embiricos clôt cette notice par une liste des principales œuvres de Marie Bonaparte dont celles auxquelles nous nous sommes référé dans notre recherche : *De la sexualité de la femme*, PUF, 1951 ; *Introduction à la Théorie des Instincts – De la Prophylaxie Infantile des Névroses*, PUF, 1952 ; *Psychanalyse et Biologie*, PUF, 1952 ; *Psychanalyse et Anthropologie*, PUF, 1952 ; *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, Étude analytique*, Préface de Sigmund Freud, PUF, 1958.

17. « C'est une erreur encore fort répandue dans le public, écrit-elle, que de dénier à l'enfant toute sexualité ». Marie Bonaparte, *Introduction à la théorie des instincts*, *op. cit.*, p. 140.

18. « L'illusion de l'innocence de l'enfant [...] s'est maintenue comme un dogme auquel il fut longtemps sacrilège d'oser toucher ». *id.*, *ibid.*, p. 140.

défaut dans l'enfance et ne se constituent que peu à peu avec les progrès du refoulement<sup>19</sup> ».

La sexualité des fillettes d'Embiricos porte exactement sur cette période précédant la nécessité du processus de refoulement. Cette insistance sur la révélation et l'imposition de la sexualité impubère trouve sa cause initiale dans ce facteur. Andréas Embiricos, adorateur nostalgique du paradis pré-culturel (phylogénèse), et pré-éducatif (ontogénèse), valorise et mythifie absolument l'idéal de l'épanouissement sexuel avant l'âge de la maturité, de la raison et de ses limites et, par conséquent, avant la mise en place du processus de refoulement<sup>20</sup>.

Celui-ci se trouve à la base du pansexualisme prépondérant dans l'œuvre d'Embiricos, et surtout dans *Le Great Eastern*, notamment en ce qui concerne la pédophilie ; c'est à travers son écriture que l'auteur grec « soigne » et libère ses propres obsessions pédophiles refoulées. C'est pourquoi l'écriture de son roman-fleuve, au moins dans la plupart des passages où prédomine un érotisme cru, monotone, détaillé et répétitif, peut être considérée comme une écriture auto-thérapeutique.

La stratégie d'Embiricos, fondée sur le matériau tiré de la doctrine freudienne tend surtout à faire apparaître comme forme principale d'érotisme la sexualité prépubère de la fillette et en même temps à justifier l'attirance pédophile de l'adulte. À partir des découvertes de la doctrine freudienne sur la sexualité enfantine, Andréas Embiricos va parvenir, sinon à abolir, du moins à limiter la période de latence féminine. Selon la définition proposée par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, la période de latence est celle « qui va du déclin de la sexualité infantile (cinquième ou sixième année) jusqu'au début de la puberté et marque un temps d'arrêt dans l'évolution de la sexualité<sup>21</sup>. »

Pour la doctrine freudienne donc, entre la période de la sexualité infantile et celle qui commence avec la puberté, s'étend une période de manque d'intérêt sexuel. Même Marie Bonaparte, qui a tant insisté sur la sexualisation de l'enfance, accepte et souligne fermement la réalité du désintérêt sexuel de l'enfant durant cette période : « avec l'avènement de la période de latence en même temps que la seconde phase de la masturbation infantile va s'éteignant et que le complexe d'Œdipe actif de l'enfant succombe au complexe de castration, l'investigation sexuelle infantile elle aussi est

---

19. Marie Bonaparte, *De la sexualité de la femme*, *op. cit.*, p. 70.

20. Cf. Constantin Makris, « La Révolution de l'Amour », *op. cit.*, p. 835-861.

21. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 220.

abandonnée<sup>22</sup> ». C'est exactement sur ce point que se singularise Andréas Embiricos, soit en refusant complètement cette période, soit en la présentant comme réduite à une durée minimale. En présentant dans *Le Great Eastern* des fillettes qui commencent leur vie sexuelle à l'âge de sept ans (parfois même dès trois ans, GE IV, 44, 182-183) et citant des cas de fillettes pourvues d'une connaissance en même temps que d'une pratique de la masturbation, il supprime essentiellement la période de latence.

*Selon la théorie psychanalytique, écrivent Laplanche et Pontalis, la période de latence trouve son origine dans le déclin du complexe d'Œdipe ; elle correspond à une intensification du refoulement – qui a pour effet une amnésie recouvrant les premières années – une transformation des investissements d'objets en identifications aux parents, un développement des sublimations<sup>23</sup>.*

En revanche Andréas Embiricos, manifestement dans le cadre de la thérapie de ses propres refoulements pédophiles, semble nier l'activité de refoulement de la sexualité, lors de la période de latence chez l'enfant, en lui attribuant une activité sexuelle intense. En abrégant la période de latence de la fillette, c'est-à-dire en limitant le processus de refoulement chez le sujet féminin de cet âge, il éclaire à travers son écriture ses propres refoulements et procède à une satisfaction perpétuellement inassouvie, car conditionnée par la répétitivité restrictive d'un mécanisme substitutif incontrôlable. Enfin, pour ne pas laisser subsister le moindre doute (sur le plan de la normalité et de la « légalité » du désir en question), agissant initialement, de façon manifeste, sur le plan d'une tactique d'auto-persuasion inconsciente, pour ensuite triompher de toute contrainte extérieure, il bâtit, en forme de plaidoirie, une stratégie constituée d'un enchaînement d'arguments sans fin en faveur de la légitimation du désir en question ; stratégie qui place l'auteur au niveau d'un autre processus psychanalytique, celui de la « rationalisation », mécanisme courant chez les pédophiles<sup>24</sup>.

L'inévitable question que le chercheur est amené à se poser après l'étude de l'obsession pédophile dans l'œuvre d'Andréas Embiricos est de savoir si à travers toutes ces descriptions de pédophilie, ne se trahit pas sa

---

22. Marie Bonaparte, *Introduction à la théorie des instincts*, *op. cit.*, p. 149.

23. « Quand Freud articule la période de latence au déclin du complexe d'Œdipe, il envisage une telle conception. Cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 220.

24. Cf. C. Makris, « Du point de vue du pédophile », in *La figure féminine...*, *op. cit.*, p. 1 055-1 100.

propre pulsion pédophile ; c'est-à-dire si l'obsession pédophile, à travers les désirs et les passions du narrateur et des héros de ses textes, correspond réellement au psychisme de l'auteur, ou s'il s'agit simplement d'un paramètre dominant, mais complètement fictif, dans ses inventions littéraires. À cette question, le chercheur serait tenté d'opter pour la première version.

Dans *Le Great Eastern*, à travers la conduite des multiples héros pédophiles, nous pouvons non seulement sentir facilement leur parenté avec l'auteur, notamment celle de deux d'entre eux, Lord Clifford et le poète grec Andréas Sperchis, mais aussi considérer ces personnages comme des projections littéraires de dimensions réelles de la personnalité de l'auteur. Cette « parenté » permettrait de supposer que l'intérêt de l'auteur pour les filles impubères n'est pas vraiment platonique. Les paroles de Lord Clifford ôtent toute ambiguïté sur ce point : « Il faut clairement préciser, mes amis, que l'amour que moi je porte aux petites filles n'est pas du tout platonique » (GE II 18 171). Les héros du *Great Eastern* agissant dans la liberté romanesque sont munis du pouvoir de pleinement réaliser tout processus fantasmatique de l'auteur ; processus condamnés d'avance, par les multiples préjugés intérieurs et extérieurs de ce dernier, à subsister exclusivement dans l'espace obscur du refoulement.

S'interroger sur la signification du rôle des personnages du *Great Eastern* revêt une importance capitale pour la compréhension des mécanismes analytiques mis en œuvre dans l'écriture d'Embiricos. « L'arbitraire romanesque [remarque Jacqueline Chenieux] fabrique des personnages proches des obsessions de l'auteur. Les personnages n'acquièrent un *sens* que s'ils se distinguent de ces obsessions – de l'image narcissique de leur auteur<sup>25</sup> ». En tenant compte de cette dernière condition, les personnages d'Embiricos seraient dépourvus de *sens* car non seulement ils ne se distinguent pas des obsessions de l'auteur, mais ils les animent, ils les réalisent à sa place. Ils ne constituent pas non plus des reflets narcissiques de l'auteur dans l'évolution de son texte. Le *sens* qu'acquièrent les héros d'Embiricos, dépend de l'importance de leur contribution au travail analytique en évolution. Élément qui dissocie le contexte romanesque de l'analytique, voire thérapeutique, d'une écriture. Car il ne faut pas oublier que l'écriture peut, par nature, être aussi considérée comme une « mise en jeu de soi [qui] peut aller beaucoup plus loin dans l'exposé d'une sorte de savoir faire avec ses propres fantasmes pervers et de leur réemploi dans l'espace thérapeuti-

---

25. Jacqueline Chenieux, *Le Surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 142.

que<sup>26</sup> ». L'économie textuelle du *Great Eastern* rejoindrait une telle approche.

Hans Bellmer, dans l'œuvre duquel la problématique pédophile est présente mais sous une forme radicalement différente de celle d'Embiricos, écrit précisément à ce sujet : « Il y a un conflit initial entre le désir et son interdiction, mais cette fois violent comme la crise de puberté en cause. Insoluble, ce conflit ne peut conduire qu'au refoulement du sexe<sup>27</sup> ». Et cette non-expression du désir pédophile du poète renforce l'opinion selon laquelle il serait tenté de chercher une solution, un refuge pour ce défoulement par l'écriture, notamment par celle du *Great Eastern*. Évidemment, il semble motivé par un fort besoin existentiel d'un processus psychanalytique du genre de la sublimation, « processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle<sup>28</sup> ».

L'écriture romanesque d'Andréas Embiricos, quoique « activité de sublimation littéraire », n'est pas sans rapport avec la sexualité, mais rapport transféré et déplacé de l'auteur sur ses héros. Ces personnages qui, agissant à sa place, composent le réalisateur pluriel de la mise en œuvre de ses fantasmes. Nous mettons en rapport ces deux sens (transfert et déplacement) car nous devons concevoir les cas de transfert d'Embiricos dans le sens que lui attribue Freud à propos du rêve, qui, lorsqu'il « parle de “transfert” [...] désigne par là un mode de déplacement où le désir inconscient s'exprime et se déguise à travers le matériel fourni par les restes préconscients<sup>29</sup> ».

Cette écriture, particulièrement en ce qui concerne son roman-fleuve, représente, sinon dans sa totalité, au moins dans sa plus grande partie, le texte de l'Auto-analyse d'Andréas Embiricos qui, rappelons-le, fut le tout premier psychanalyste en Grèce. Cette écriture a donc un caractère auto-thérapeutique évident, non seulement en raison du temps assez long que prit la rédaction – comparable à la longue durée d'une analyse, mais aussi

---

26. Josette Pacaly, « D'un nouveau rapport à l'œuvre littéraire chez le psychanalyste ? », *Écriture de soi et psychanalyse, op. cit.*, p. 153.

27. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Éd. Éric Losfeld, « Le terrain vague », 1977, p. 17.

28. Laplanche et Pontalis, « Sublimation », *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 465.

29. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse, ibid.*, p. 493.

de toute une série de stratagèmes analytiques qui y sont décelables. C'est sous cet angle qu'il conviendrait d'aborder *Le Great Eastern*<sup>30</sup>.

Cette sorte d'« auto-thérapie » se laisse surtout deviner à travers la propre mise en évidence des refoulements personnels de l'auteur, principalement constituée des formes variées d'une sexualité perverse où prédomine le désir pédophile. Ce type de « procédure thérapeutique » dans ce genre de littérature n'est pas rare, en vertu d'un conditionnement, même si Embiricos a une manière de procéder qui lui est propre. Henri Parisot, à propos des motifs de l'inspiration et de la rédaction d'*Alice au pays des merveilles* n'hésite pas à parler de raison « d'hygiène<sup>31</sup> ».

*Le Great Eastern* d'Andréas Embiricos serait-il un roman rédigé pour des raisons « d'hygiène » de son auteur ? Cette hypothèse constitue notre principale thèse interprétative. C'est pourquoi l'approche textuelle de l'œuvre devrait être de « type analytique » : la narration du *Great Eastern* n'est pas « à lire » mais « à écouter », avec une oreille d'analyste. Tactique valable à l'instar de celle adoptée par Didier Anzieu dans l'approche du texte de Beckett<sup>32</sup>. Le psychanalyste ne le lit pas, il l'écoute, comme s'il avait placé l'auteur sur le divan. Dans une telle perspective, plusieurs traits d'ordre narratif de l'écriture romanesque d'Embiricos prennent une autre signification : les répétitions, les cercles monotones et répétitifs dans la lecture, simulent l'intérêt de la narration orale, voire de la confidence, ou même de la confession, dans la verbalisation de la souffrance ; et dans ce contexte leur intérêt ne peut être que revalorisé car ils échapperaient aux restrictions et aux conditions habituelles de l'axiologie littéraire.

De plus cette démarche d'« auto-thérapie », qui porte sur la sexualité refoulée de l'auteur, s'effectue à travers un transfert que l'écrivain, *analyste* et *analysé*, établit entre sa propre personne et ses principaux personnages masculins, qu'il anime lui-même en s'identifiant, partiellement ou complètement, à eux. « Que sont les transferts ? » s'interroge Freud, pour répondre : « Ce sont des réimpressions, des copies des motions et des fantasmes qui doivent être éveillés et rendus conscients à mesure des progrès de l'analyse ; ce qui est caractéristique de leur espèce, c'est la substitution de

---

30. Dans un bref commentaire paru à l'occasion de l'édition de deux premiers volumes du *GE*, Georges P. Savidis remarque : « cette laborieuse composition écrite pendant vingt-cinq ans, manifestement à des fins aussi thérapeutiques ». « L' Auto-sapement de la pornographie », *Ta Néa*, Athènes, 14 Janvier 1991, p. 28.

31. Henri Parisot fera appel à une nécessité analogue : *Lewis Carroll*, Seghers, 1989, p. 16-17.

32. Didier Anzieu, *Beckett*, Gallimard, 1998.

la personne du médecin à une personne antérieurement connue<sup>33</sup> ».

Dans le cas d'Andréas Embiricos il existe une identification supplémentaire : celle du patient avec le thérapeute, autrement dit entre la personne de l'auteur et celle du « médecin » (psychanalyste) qui recherche le processus d'une thérapie dans l'expérience de l'écriture. Cette identification conditionne toutes les substitutions du thérapeute aux personnes « antérieurement connues » qui ne sont, pour l'écrivain-médecin, autres que ses propres héros ; héros fictifs qui, indépendamment des rôles ou des noms qu'ils peuvent endosser au fil de l'œuvre, véhiculent inlassablement, de l'obscurité du refoulement à la lumière de la réalisation, tous les fantasmes secrets qui peuplent et accablent lourdement l'inconscient de l'auteur.

Étant donné le refoulement de l'obsession pédophile, qui gouverne le psychisme du poète grec, la libération des pulsions correspondantes ne peut se réaliser que dans son écriture. Cette écriture « exutoire » lui est devenue tellement indispensable qu'on pourrait supposer qu'une relation de « dépendance psychique » s'est établie entre le poète et son « écriture drogue ». Le temps consacré à la rédaction du *Great Eastern* permettrait de soutenir cette hypothèse. Il s'agirait du temps « humanisé » – quoi de plus évident dans le cadre d'une thérapie ? – le temps qui devient récit : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif [...] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle », remarque Paul Ricoeur<sup>34</sup>.

Le temps acquiert ainsi une signification toute particulière dans le déroulement de cette rédaction d'auto-analyse. D'ailleurs, comme le rappelle Jacqueline Rousseau-Dujardin : « L'analyse est une entreprise où le temps joue un si grand rôle qu'on pense au déroulement de la cure, au rythme ou à la durée des séances, au rapport théoriquement établi entre l'atemporel qui marque les processus inconscients et le chronologique de la vie du patient<sup>35</sup> ». Dans le cas d'Embiricos, l'atemporel relève exclusivement du littéraire qui donne corps à tout processus inconscient de l'auteur et le chronologique de la vie du patient-sujet relève de la thérapie échelonnée dans l'espace des séances d'écriture que l'auteur-psychanalyste a mis en œuvre durant les vingt-cinq ans de son autoanalyse.

---

33. Propos de Freud dans *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse*, traduits et cités par Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 494.

34. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t. I, Seuil, 1983 p. 105.

35. Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Roman familial... », op. cit., p. 237.

Dans cette perspective on comprend mieux les caractéristiques de l'écriture du roman-fleuve, qui seraient des faiblesses selon l'analyse littéraire traditionnelle. Pourtant, toutes ces « faiblesses » – descriptions minutieuses identiques, d'un érotisme cru, répétées à l'infini, se confinant au remplissage monotone et inévitablement fatigant pour le lecteur – pourraient, dans cette optique, être considérées comme des preuves de l'authenticité du discours libre, non censuré et non conditionné, du patient en analyse, ou de la rédaction spontanée, voire automatique, d'un journal d'autoanalyse.

À la lumière de la thèse du processus d'identification et de dépendance qui caractérise l'écriture d'Embiricos, nous comprenons mieux les répétitions de l'écriture comme le corollaire d'un besoin devant constamment être satisfait : les fantasmes avoués sont perpétuellement réalisés et vécus dans l'écriture par des personnages masculins. La répétition ne trouve donc pas son origine, son rôle et son but dans l'écriture en tant que procédé littéraire, mais dans la pratique psychothérapeutique, en tant que moyen analytique, dans une voie de réalisation inventée, voire de substitution multidirectionnelle du vécu fantasmatique de l'auteur. D'ailleurs Embiricos lui-même semble vouloir dévoiler à son lecteur le moteur auto-analytique de son écriture en soulignant l'importance de la répétition dans le déroulement narratif du *Great Eastern* :

*Même au risque que ces lignes soient considérées comme redondantes, soulignons avec force détails tout ce qui suit, même si elles constituent la répétition, avec d'autres termes, de tout ce qui a été écrit un peu plus haut, puisque même la répétition a sa propre signification, en particulier dans une œuvre sincère et essentielle de longue haleine comme celle-ci, consacrée au primordial, au fondamental et à l'élément capital de la vie, c'est à dire l'Amour. (GE II, A, III, 28, 116)*

Quelle œuvre pourrait être plus « sincère et essentielle » et de plus longue haleine que celle de la transcription de la propre analyse de son auteur ? Embiricos dans cet extrait ne fait que souligner le caractère « structural » de la répétition au cours d'un processus analytique. D'une séance à l'autre, l'analysé « doit » répéter à de multiples reprises, s'il en éprouve le besoin, la description de la scène ou du scénario, vécu ou fantasmé, non pas parce qu'il doit simplement enchaîner les étapes antérieures à l'événement « marquant », mais afin d'opérer l'accomplissement du désir non-réalisé et refoulé, en réitérant ainsi ses origines, par le biais d'une expérience de substitution vécue exclusivement sur le plan fantasmatique.

Ce travail d'autoanalyse s'effectue chez Embiricos dans la rédaction, en constante évolution, d'une autobiographie « fantasmatique ». À la question « de quelle manière et jusqu'à quel point cette écriture sera-t-elle conditionnée par les interventions conscientes de l'analyste-analysé » le chercheur ne pourra trancher aisément. « On peut se demander si la fonction de psychanalyste est compatible avec ce reste de nos passions qu'est l'autobiographie », remarque Julia Kristeva qui poursuit en s'interrogeant :

*N'est-il pas nécessaire que l'analyste s'implique, biographie comprise, dans la seule écoute de chaque patient et écrive une autobiographie, secrète parce que métamorphosée, dans chacune de ses interprétations ? Il reste sans doute des « chutes » dans cette opération si mystérieusement absorbante qu'est le travail analytique<sup>36</sup>.*

Tous les arguments de l'auteur relèvent, en termes psychanalytiques, du procédé de Rationalisation « par lequel le sujet cherche à donner une explication cohérente du point de vue logique, ou acceptable du point de vue moral, à une attitude, une action, une idée, un sentiment, etc., dont les motifs véritables ne sont pas aperçus...<sup>37</sup> »

La rationalisation du désir pédophile, qui pourrait être considérée comme une étape de la démarche sublimatoire, est la démarche la plus courante structurant l'argumentation du pervers, que ce soit dans la littérature pédophile ou dans ses écrits intimes auxquels il a souvent recours. La stratégie qui consiste à « rationaliser » l'expression et la réalisation du désir pervers, à l'aide d'une argumentation qui ne peut pas être originale, a déjà attiré l'intérêt de certains chercheurs comme Guidino Gosselin. Il est en effet étonnant de constater une telle ressemblance entre l'argumentation en faveur de la pédophilie, développée dans *Le Great Eastern* et celle contenue dans le journal d'un pédophile étudié par Gosselin :

*Un peu comme pour se disculper d'avoir été l'initiateur, devant tant de talent sexuel, le pédophile attribue à l'enfant déjà un lourd passé sexuel [...] - l'enfant se transforme de plus en plus en initiateur de l'Autre, il y a transmission de l'initiation [...]. Selon les dires du pédophile, il s'agit en quelque sorte d'une initiation, d'une révélation du secret de la jouissance, celle-ci étant supposée être une clef de maturation de l'enfant<sup>38</sup>.*

---

36. Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Fayard, 1993, p. 279-280.

37. Laplanche et Pontalis, « Rationalisation », *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 387.

38. Guidino Gosselin, *La Pédophilie...*, op. cit., p. 82.

Après l'étude de l'argumentation pédophile, telle qu'elle se présente dans *Le Great Eastern*, nous constatons que ces arguments – malgré leur apparence logique ou leur démarche rationnelle – oscillent, pour la plupart d'entre eux, entre discours cohérent et délire. « La rationalisation intervient aussi dans le délire, aboutissant à une systématisation plus ou moins marquée...<sup>39</sup> ».

En ce qui concerne l'écriture de l'« encyclopédie érotique » d'Embiricos, le procédé de « Rationalisation » prend une importance exceptionnelle :

*dans certains cas, il est aisé de montrer au patient le caractère artificiel des motivations invoquées, et ainsi de l'inciter à ne pas s'en contenter ; dans d'autres cas, les motifs rationnels sont particulièrement solides (les analystes connaissent les résistances que peut dissimuler par exemple « l'allégation de la réalité »), mais même alors il peut être utile de les mettre « entre parenthèses » pour découvrir les satisfactions ou les défenses inconscientes qui s'y surajoutent<sup>40</sup>.*

C'est exactement ce qui se produit à la fin du procédé de la Rationalisation que tente Andréas Embiricos. Lorsque tous les arguments pour la « normalisation » du désir pédophile qui sont du ressort des « défenses inconscientes » auront été épuisés, l'auteur n'aura plus qu'un dernier recours, une dernière tentative pour rationaliser cette obsession, faisant sans doute partie de la catégorie des « satisfactions inconscientes ». Il s'agit de l'effort du narrateur pour rendre transmissible au lecteur le caractère excitant que revêt l'objet de son désir obsessionnel.

À la lecture du roman-fleuve nous avons le sentiment que le narrateur essaie d'influencer le lecteur non seulement pour qu'il comprenne cette passion, mais encore pour qu'il prenne part à l'excitation propre à la sensualité perverse ou même qu'il arrive à partager sa sensibilité érotique. Cette tentative, vraisemblablement inconsciente à l'origine, constitue l'illusion la plus flagrante d'Embiricos, comme d'ailleurs de chaque pervers lorsqu'il commence à croire à la possibilité de communiquer ses fantasmes. « Le pervers, pris au piège du mythe de Sisyphe, écrit Guidino Gosselin, n'aura dès lors de cesse, par son style compulsif et le contenu de son message, d'essayer de convaincre l'autre de partager son propre fantasme<sup>41</sup> ». Voilà pourquoi Embiricos ne pouvait qu'être un partisan in-

---

39. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 387.

40. *Id.*, *ibid.*, p. 387.

41. Guidino Gosselin, *La Pédophilie...*, *op. cit.*, p. 99.

conditionnel de la position freudienne sur « la perversion polymorphe de l'enfant<sup>42</sup> ».

Étant lui-même analyste, le surréaliste grec fait appel à l'alibi psychanalytique pour légaliser l'obsession pédophile. Il s'écarte pourtant de la ligne de pensée freudienne dans sa tentative de plaider pour les pratiques pédophiles, en présentant la sexualité enfantine comme accomplie, mûrie et satisfaite dès l'âge le plus tendre et même parfois bien avant la puberté. Freud, même s'il avait été le premier à mettre en lumière la sexualité enfantine et les étapes de son développement, depuis la découverte des zones érogènes jusqu'au maximum de la stimulation de la sexualité, n'a pas considéré comme normal l'aboutissement sexuel avant l'adolescence :

*On sait [remarque Lebovici], que Freud [...] désignait [la sexualité enfantine] comme « perverse polymorphe ». Mais pour lui, la sexualité génitale ne trouvait son unité qu'à l'adolescence ; la sexualité pré-génitale s'exerçait surtout à travers des activités autoérotiques et se caractérisait par l'activité fantasmatique qui la sous-tendait et la culpabilité qui la marquait<sup>43</sup>.*

L'obsession pédophile triomphalement libérée dans *Le Great Eastern*, fonctionne comme procédure thérapeutique des propres refoulements pédophiles de l'auteur à travers la pratique de l'écriture, tout en suivant un processus analogue à celui d'une longue analyse. Processus que nous qualifions d'« autoanalyse de l'écriture embiricéenne ».

\*

L'importance que prend l'obsession pédophile dans l'œuvre d'Embiricos trouve difficilement des équivalents dans l'œuvre d'autres surréalistes français ou grecs chez qui, généralement, les éléments de ce type sont rares. Le caractère auto-thérapeutique d'écriture « auto-analytique » du *Great Eastern* rend l'œuvre encore plus difficile à comparer

---

42. Sigmund Freud écrit dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* que « l'enfant, par suite d'une séduction, peut devenir un pervers polymorphe ». Gallimard, « Idées », 1967, p. 86. Mais la condition que Freud pose : « par suite d'une séduction », peut mettre en doute l'alibi psychanalytique du pédophile sur la maturité (physiologique et psychologique) du désir de l'enfant. Cette maturité, selon les propos de Freud, serait éveillée par un acte de séduction, condition nécessaire et préalable.

43. Serge Lebovici, Préface à Marcella Montes de Oca, Catherine Ydraut, Anne Markowitz, *Les Abus sexuels à l'égard des enfants*, Vanves, Éd. du Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations, Fondation pour l'enfance, « Flash-information », numéro hors série 181 (diffusion PUF), 1990, p. 3.

sous cet aspect, même avec les quelques auteurs chez qui nous pouvons déceler certaines allusions pédophiles plus ou moins nettes. Embiricos se distingue également, pour d'autres raisons, des œuvres « pré-surréalistes » avec lesquelles il présente pourtant une étonnante parenté. Tout d'abord Lewis Carroll, à cause du refoulement absolument sublimé que l'auteur anglais met en œuvre à travers son art, en le faisant dévier vers un nouveau but non sexuel plutôt que vers la réalisation indirecte de ses fantasmes et la libération de son refoulement, telles que les pratique Embiricos dans son écriture.

L'auteur grec serait-il par ailleurs un héritier du marquis de Sade, auquel le lecteur a souvent tendance à le comparer, et chez qui la sexualisation de l'enfance pourrait être considérée comme faisant partie du cadre plus large d'une sexualité qui se réalise dans la violence et la souffrance pour certains partenaires ? La différence sensible essentielle entre Sade et Embiricos a déjà été clairement exprimée par Elytis : « le lecteur n'a qu'à comparer *Le Great Eastern* aux *120 journées de Sodome* pour comprendre comment il est possible de transformer un Enfer innommable, avec le même matériau, en Paradis terrestre<sup>44</sup> ». Effectivement, outre le paradis utopique universel auquel fait allusion Odysseus Elytis, qui se crée grâce à la prise du pouvoir par l'amour ou même par la sexualité, Embiricos construit son propre paradis personnel illusoire, qui n'est rien d'autre que le paradis de la réalisation de ses propres fantasmes, autrement dit de la libération (sous forme de « thérapie ») de ses propres refoulements.

Par conséquent, c'est plutôt dans le psychisme de l'auteur, peuplé d'éventuels désirs pédophiles refoulés, que l'on doit chercher les sources de cette forme d'amour pervers, qui prédomine dans son œuvre, bien plus que dans les diverses influences littéraires et en particulier celles de la production surréaliste.

INALCO /  
UNIVERSITÉ DE VERSAILLES

---

44. Odysseus Elytis, *Références à Andréas Embiricos* (1979), Athènes, Éd. Ypsilon, 1980, p. 16.

## **DOCUMENTS**



## PRÉSENCE DU SURRÉALISME DANS LA REVUE *TRANSITION* (PARIS, 1927-1938) : EUGÈNE JOLAS ENTRE ANDRÉ BRETON ET IVAN GOLL

Céline MANSANTI

La revue américaine *transition*<sup>1</sup>, publiée à Paris entre 1927 et 1938, est la dernière grande revue d'exil de l'entre-deux-guerres. C'est aussi l'une des revues les plus importantes de la période, à en juger par sa taille imposante (chacun des 27 numéros compte environ 300 pages), sa longévité hors du commun et sa qualité d'édition, associées à une activité éditoriale intense et à des sommaires prestigieux qui réunissent poésie, fiction, textes critiques et reproductions d'art des plus grands écrivains et artistes internationaux. Car *transition*, destinée à un public anglophone, est avant tout une grande revue internationaliste, dans la lignée d'autres revues d'exil telles que *Tambour* de Harold Salemsen, ou la *transatlantic review* de Ford Madox Ford. L'histoire personnelle de son fondateur et directeur, Eugène (ou Eugene) Jolas, n'est pas étrangère à cette mission première.

Américain, né en 1894 aux États-Unis d'un couple franco-allemand, mais élevé en Lorraine, Eugène Jolas se définit comme un « homme de Babel », pour reprendre le titre de son autobiographie<sup>2</sup>. À l'âge de 17 ans, il part pour New York, seul et sans argent. D'abord commis dans une épicerie, il accumule progressivement toutes sortes d'expériences qui le forment au métier de journaliste. Un retour en Lorraine, suivi d'un séjour prolongé à Paris puis d'un nouveau départ pour les États-Unis, lui permettent d'entrer en contact avec différents réseaux littéraires et artistiques. À Strasbourg, en 1921, il participe aux *Nouveaux Cahiers Alsaciens*, aux côtés de Solveen et Schickelé, puis fréquente le groupe de l'Arc, auquel se

---

1. L'initiale de *transition* est en minuscule entre 1927 et 1930 (jusqu'au numéro 19-20), en majuscule ensuite.

2. Les indications qui suivent sont principalement issues de cette autobiographie intitulée *Man from Babel* (pour les références complètes, voir note 32). Quelques informations proviennent d'un article de Jolas intitulé « Surrealism : Ave atque Vale » paru dans *Fantasy* n° 1 en 1941.

joignent, en plus des anciens collaborateurs de la revue, des personnalités telles qu'Arp, Claire et Ivan Goll, Maxime Alexandre ou Marcel Noll. C'est Noll qui le présente à Éluard, fin 1923 ou début 1924. Grâce à l'amitié d'Éluard, Jolas rencontre ensuite d'autres surréalistes, à commencer par Péret et Desnos. À partir de novembre 1924, et pendant un peu plus d'un an, Jolas travaille pour l'édition parisienne du *Chicago Tribune* où il a la charge, tous les dimanches, d'une colonne littéraire intitulée « Rambles through Literary Paris » (« Déambulations dans le Paris littéraire »). Il s'entretient notamment avec Claire et Ivan Goll, Joseph Delteil, Philippe Soupault, Valéry Larbaud et André Breton, rencontré en 1924. Cette même année, par l'intermédiaire d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach, Jolas fait la connaissance de Joyce dont il deviendra un ami proche. Fin 1925 ou début 1926, il repart aux États-Unis, où il épouse une jeune femme rencontrée à Paris, Maria McDonald, issue d'une riche famille du Kentucky. À la Nouvelle Orléans où ils se sont installés, Jolas fréquente Sherwood Anderson et le groupe du *Double Dealer*. Après avoir envisagé de reprendre cette revue, qui publie son dernier numéro en mai 1926, Jolas repart à Paris où il fonde *transition* en avril 1927.

On retrouve la trace de ces nombreuses connexions dans les sommaires de *transition*, même si la revue accueille aussi volontiers des collaborateurs inconnus. Stein, tête de file de la « Lost Generation », mais surtout Joyce, dont le *Finnegans Wake*, sous le titre de *Work in Progress*, est publié pour la première fois en série et dans sa quasi-intégralité, sont les figures de proue de la revue. *transition* publie également en exclusivité les premiers textes de Samuel Beckett et de Dylan Thomas, ainsi que de nombreux extraits du *Pont* de Hart Crane, et propose pour la première fois à un public anglophone des œuvres de Kafka (première traduction de *La Métamorphose* notamment), Saint-John Perse, Hugo Ball, Henri Michaux, Rafael Alberti, Alfred Döblin, C. J. Jung, Kurt Schwitters, etc. Parmi les quelque 500 collaborateurs de la revue, souvent de langue anglaise, française ou allemande, on compte des signatures aussi prestigieuses et diverses que celles de Carl Einstein, Gottfried Benn, Arno Holz, Tristan Tzara, Valéry Larbaud, Jean Giraudoux, Léon-Paul Fargue, André Gide, Henry Miller, Djuna Barnes, Alfred Barr, HD, Laura Riding, James Agee ou William Carlos Williams.

Les surréalistes et écrivains apparentés au surréalisme représentent la grande majorité des collaborations françaises, qui incluent des œuvres d'Artaud, Baron, Bousquet, Brassäi, Breton, Crevel, Ernst, de Chirico, Leiris, Nezval, Noll, Péret, Prévert, Queneau, Reverdy, Tanguy, Unik, Vitrac, Michaux, Gaillard et Goll. Quelques noms reviennent très fré-

quemment : Ernst, Masson, Man Ray, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Éluard, Arp et Desnos qui totalisent chacun au moins cinq collaborations, parfois beaucoup plus (10 pour Soupault, 14 pour Arp par exemple). *La Révolution surréaliste*, *La NRF*, *Le Navire d'Argent*, *Commerce*, *Variétés* et *Les Cahiers du Sud* sont les principales sources auxquelles s'alimente *transition* lorsque les textes à traduire ne sont pas choisis dans des ouvrages qui viennent d'être publiés, ou n'émanent pas directement des écrivains. Parmi les surréalistes ou futurs surréalistes étrangers publiés, on peut mentionner plus particulièrement, aux côtés d'Adalberto Varallanos, Alejo Carpentier, Oscar Dominguez et Vit Nezval (publié dans *transition* dès novembre 1927), Vicente Huidobro, qui développe dans *Altazor* et dans le manifeste « Total » (l'un des textes phares de l'éphémère revue *Vertigral*, également dirigée par Jolas en 1932) une poétique très proche de celle du directeur de *transition*.

*transition* n'est pas la première revue anglophone à publier des textes surréalistes. Dès le début de l'année 1921, la *Little Review*, établie à Chicago et dirigée par Margaret Anderson, avait publié en français des vers d'Aragon et de Soupault. À partir de l'automne 1921, Picabia devient éditeur associé, et, en 1922, la revue s'installe à Paris. Jusqu'à son avant-dernier numéro en 1926, la *Little Review* publie, toujours en version originale, Picabia lui-même, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Man Ray, Breton, Éluard, Aragon, Baron, Soupault, Péret, Reverdy, Crevel, Mesens, Rigaut, Leiris et Limbour. Mais *transition* est la seule revue anglophone à proposer une large sélection de textes surréalistes en traduction<sup>3</sup>. Plusieurs jeunes collaborateurs de *transition*, britanniques ou américains, s'investissent fortement dans la diffusion du surréalisme français dans leur pays. Parmi eux, on peut citer Peter Neagoe, qui à la demande d'Alfred Barr, signe un « What is Surrealism ? » en 1932, ou David Gascoyne, qui publie en 1935 « A Short Survey of Surrealism ». D'autre part, *transition* joue un rôle certain dans l'émergence des surréalismes britanniques et américains. La revue a aidé de grands écrivains comme Lorine Niedecker, Henry Miller ou William Carlos Williams à penser des formes surréalistes américaines ; elle a également permis à de jeunes auteurs de s'essayer à des expérimentations de type surréaliste, notamment à travers le scénario. En Grande-Bretagne, la lecture de *transition* influence Dylan Thomas, figure périphérique du surréalisme britannique, mais aussi le jeune David Gascoyne, qui joue un rôle plus important dans le développement du mouvement. Hugh Sykes

---

3. Voir plus bas la bibliographie. Les textes surréalistes traduits représentent environ 90 % du volume total des textes surréalistes publiés.

Davies et Julian Trevelyan participent tous deux à l'une des toutes premières manifestations d'un surréalisme britannique, sous la forme de la petite revue *Experiment*, publiée par des étudiants de Cambridge, auxquels *transition* cède une trentaine de pages dans son numéro de juin 1930. Lorsqu'en 1936 Roger Houghton commence à publier l'une des « grandes » revues du surréalisme britannique, *Contemporary Poetry and Prose*, il donne involontairement la preuve d'une connexion de sa revue avec *transition* : dans le numéro double de juin 1936 paraît, sans référence aucune à son origine, « The tea-party », publié quelque temps auparavant dans *transition*, et écrit « par une petite fille de sept ans », qui n'est autre que la propre fille de Jolas...

Cette longue introduction ne fait que présenter rapidement *transition*, ainsi qu'un des aspects centraux de sa relation au surréalisme – l'émergence de surréalismes américains et britanniques –, que je ne développerai pas ici, afin de privilégier une discussion des liens de *transition* au surréalisme et aux surréalistes français. Plus particulièrement, je m'intéresserai à la ligne éditoriale de la revue, pour tenter de mettre en évidence certaines ressemblances entre les grandes lignes directrices de *transition* et le surréalisme que Goll opposa à celui de Breton en 1924.

La ligne éditoriale de *transition* est proche du surréalisme, comme le montrent de nombreuses déclarations de Jolas et de ses associés (Robert Sage et Elliot Paul) dès les premiers numéros de la revue. À titre d'exemple, on peut citer quelques fragments de l'éditorial intitulé « Suggestions pour une nouvelle magie », publié dans le numéro 3, en juin 1927 : « *transition* s'efforcera de présenter la quintessence de l'esprit moderne en évolution [...] seul le rêve est essentiel [...] Le fonctionnement des instincts et des mystères des ombres ne sont-ils pas plus beaux que le stérile monde de beauté que nous avons connu ?<sup>4</sup> ». *transition* est la première revue anglophone à s'engager de façon significative dans une exploration des « strates préhistoriques et inconscientes de nos êtres<sup>5</sup> », dans le sillage du *Work in Progress* de Joyce, que les éditeurs placent sur un piédestal. Bien sûr, la stature médiatique de Joyce en 1927 et l'originalité profonde de sa nouvelle œuvre justifient cette emphase, mais l'écrivain irlandais permet aussi à *transition* de tenter d'affirmer sa spécificité en dehors du surréalisme auquel certains critiques l'ont rapidement assimilé. La plus illustre de ces attaques vient certainement de Wyndham

---

4. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « Suggestions for a New Magic », *transition* n° 3, juin 1927, pp. 178-9.

5. Traduit d'Eugène Jolas, « Confession about Grammar », *transition* n° 22, mars 1933, p. 124.

Lewis, l'un des piliers du modernisme anglais, qui en septembre 1927, dans le deuxième numéro de sa revue *The Enemy* (dont il rédige seul les trois numéros, qui ne comptent pas moins de quelque 500 pages, grand format), part en guerre contre *transition*, emblème selon lui d'un renouveau romantique qu'il considère comme délétère. Parmi les nombreuses critiques qu'il adresse à la revue, son soi-disant bolchevisme, via sa filiation avec le surréalisme, n'est pas des moindres<sup>6</sup>. Dans leur réponse à Lewis, Jolas et ses associés ont à cœur de se démarquer politiquement et littérairement des surréalistes, dont ils reconnaissent cependant le mérite : « C'est parce que les surréalistes ont réussi, jusqu'à un certain point bien défini, à revivifier les lettres françaises, que leur travail nous a intéressés et nous a semblé particulièrement digne d'être publié et présenté aux lecteurs américains<sup>7</sup> ». De la même façon, l'apolitisme de *transition* est clairement exprimé, et la revue maintiendra cette position jusqu'en 1938, malgré une sympathie avouée, dès 1927, pour le communisme : « Les éditeurs de *transition* [...] ne sont pas plus Communistes qu'ils ne sont Fascistes, toute forme de politique se situant hors de notre champ d'intérêts<sup>8</sup> ». Comme le souligne le critique américain Dickran Tashjian, la voie littéraire que choisissent les éditeurs pour se distinguer des surréalistes est beaucoup plus discutable. Ils déforment d'abord l'idéologie surréaliste, en déclarant : « [...] nous ne considérons pas comme eux que l'écriture devrait procéder exclusivement de l'intérieur<sup>9</sup> », avant de revendiquer pour *transition* une position qui est en fait déjà celle de Breton et de ses amis : « L'union de la réalité avec les expressions automatiques de l'inconscient, de l'intuitif, du somnambulisme et du rêve, nous conduira à un mythe révolutionnaire<sup>10</sup> ». Tashjian conclut : « Jolas s'est ainsi présenté en conquérant d'un territoire inexploité, alors que ce territoire avait déjà été découvert par Breton<sup>11</sup> ».

Si l'analyse de Tashjian, sur ce point précis, est juste, Jolas a cependant raison lorsqu'il proclame dans l'éditorial du dernier numéro de la revue, en 1938 : « [*Transition*] a introduit les textes de l'école surréaliste alors émergente, dix ans avant que Londres et New York n'en aient eu vent, et ce malgré le fait que l'idéologie surréaliste n'était pas identique à celle de

6. Voir Wyndham Lewis, « Editorial Notes », *The Enemy* n° 2, septembre 1927, p. XXIV.

7. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175.

8. *Idem.*

9. *Idem.*, cité par Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames et Hudson, 1995, p. 31.

10. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175, cité par Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 32.

11. Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 32.

*Transition*<sup>12</sup> ». En plus de son apolitisme, *transition* se distingue du surréalisme sur deux points importants. Tout d'abord, *transition* insiste sur la nécessité d'une « Révolution du Mot » : il s'agit d'exprimer une nouvelle réalité, celle de l'inconscient, avec une syntaxe et un vocabulaire neufs. Or, dans le surréalisme, c'est souvent l'image qui prime, mise en valeur par une forme relativement neutre (« La terre est bleue comme une orange », par exemple). Comme le souligne Michel Remy dans son étude sur le surréalisme britannique, « [...] Les surréalistes n'ont jamais eu pour but d'enfreindre les lois du langage ; au contraire, leur but était de piéger la langue de l'intérieur<sup>13</sup> ». D'inspiration néo-romantique, les néologismes de Jolas tranchent d'autre part avec ceux de Max Ernst, par exemple, qui voit dans son « phallustrade » un « collage verbal<sup>14</sup> » qu'oriente la matière même des mots qui le composent. Mais encore plus fondamentalement, c'est dans la définition même de ses objectifs que *transition* se différencie du surréalisme. La revue se conçoit essentiellement comme une grande force fédératrice, dont la mission est de réunir les hommes et d'abolir les contraires. Ainsi, la notion de « synthèse », qui revient constamment dans le discours éditorial de la revue (le mot barre même la couverture du numéro 16-17 de juin 1929), exprime l'utopie d'un monde unifié et pacifié, d'un lien entre les hommes qui serait à la fois religieux, culturel et géographique<sup>15</sup>. La quête religieuse de *transition*, déjà mentionnée en juin 1927 (« Peut-être cherchons-nous Dieu. Peut-être ne le cherchons-nous pas<sup>16</sup> »), est affirmée à l'automne 1928, à l'occasion justement d'une critique du surréalisme : « En France les surréalistes ont porté le coup final à l'atticisme d'une tradition qui a fait de la poésie un mode d'expression guindé. Ils ont ouvert les portes à une expression incontrôlée de l'élémentaire et se sont propulsés dans l'espace. Certains de leurs efforts ont été couronnés de succès, d'autres sont restés vains, parce qu'il leur

---

12. Traduit d'Eugène Jolas, « Frontierless Decade », *transition* n° 27, printemps 1938, p. 7.

13. Traduit de Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Ashgate, 1999, p. 30.

14. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », traduit en anglais par Dorothea Tanning in Dorothea Tanning, *Max Ernst : Beyond Painting*, Wittenborn, Schultz, Inc, 1948, p. 16.

15. Il est intéressant de remarquer que l'idée de synthèse tient également une place centrale dans le *Second Manifeste du surréalisme*, publié six mois plus tard, en décembre 1929, dans la *Révolution surréaliste*. Pourtant, les deux discours ne désignent pas la même réalité : dans le *Second Manifeste*, la synthèse est un point imaginaire, dynamique, résultat d'une « activité » ; dans *transition*, c'est un centre fixe, un « dénominateur commun » (t. 16-17, p. 28), une construction *a priori*.

16. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « Suggestions for a New Magic », *transition* n° 3, juin 1927, p. 179.

manquait une base métaphysique<sup>17</sup> ». Notons que c'est également à l'automne 1928 que *transition* publie une traduction de l'éditorial du premier numéro du *Grand Jeu*. La lecture de la revue a peut-être aidé Jolas à définir cette quête, qui prendra de plus en plus d'importance à partir du début des années trente ; en 1932, Jolas définit la synthèse comme « la grande *unio mystica* de l'être qui est trine dans la nature, l'homme et l'absolu<sup>18</sup> ». Mais la synthèse qui donne naissance au « nouvel homme » est aussi « interracial » et « intercontinentale<sup>19</sup> » : *transition* a toujours eu pour but premier l'ouverture sur d'autres cultures, d'autres littératures, qu'elle s'est efforcée de faire circuler, notamment par une politique de traduction très active. Au contraire, et pour ne citer qu'un exemple, la collaboration de Leiris à la *Little Review*, où il publie à l'été 1926 ses deux premiers textes sur Miró et Masson, est condamnée par le groupe surréaliste réuni le 23 novembre de la même année. Parmi les nombreuses illustrations du cosmopolitisme de *transition*, la publication d'extraits de *Nadja*, *La Liberté ou l'amour*, *Berlin Alexanderplatz* et *Finnegans Wake*, offre une approche comparée des thèmes de la ville et de la déambulation ; la traduction des *Hymnes de la nuit* de Hölderlin donne une nouvelle épaisseur à la nuit de Joyce, des surréalistes ou des modernistes anglo-américains ; enfin, pour prendre un dernier exemple, *Nadja*, Anna Livia Plurabelle (Joyce) et Anna Blume (Schwitters) transportent le lecteur dans des univers étrangement parallèles. Ainsi, loin de se limiter à la publication de textes du surréalisme français et du modernisme anglo-américain, les éditeurs de *transition* proposent aussi à leurs lecteurs des œuvres issues de l'expressionnisme et du romantisme allemands, ainsi que du dadaïsme et même du futurisme. Toutes ces avant-gardes ont en commun, selon Jolas, leur romantisme, véritable clé de voûte de la revue : « nous croyons en un nouveau romantisme, plus volatil que celui du passé, qui parvienne à créer une magie en combinant l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'imaginaire et l'apparemment réel<sup>20</sup> », déclarent les éditeurs en décembre 1927.

Il est difficile en lisant *transition*, en comprenant ce qui lie la revue au surréalisme et ce qui l'en sépare, de ne pas penser au surréalisme qu'Ivan Goll tenta en 1924 d'opposer à celui de Breton. Si *transition* n'a jamais

---

17. Traduit d'Eugène Jolas, « Notes », *transition* n° 14, automne 1928, p. 184. Comme le souligne Dickran Tashjian, « métaphysique » est souvent utilisé comme synonyme de « religieux » dans *transition*.

18. Traduit d'Eugène Jolas, « The Primal Personality », *transition* n° 22, février 1933, p. 83.

19. Traduit d'Eugène Jolas, « Workshop », *transition* n° 23, juillet 1935, p. 98.

20. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175. Ce n'est que deux ans plus tard, dans leur *Second Manifeste*, que les surréalistes soulignent la continuité du surréalisme et du romantisme.

directement mis en cause l'autorité de Breton, il y a cependant dans le « Manifeste du surréalisme » que Goll publia dans le numéro unique de sa revue *Surréalisme*, en octobre 1924, une déclaration qui semble trouver sa réalisation dans la revue d'Eugène Jolas : « Le surréalisme ne se contente pas d'être le moyen d'expression d'un groupe ou d'un pays : il sera international, il absorbera tous les ismes qui partagent l'Europe, et recueillera les éléments vitaux de chacun<sup>21</sup> ». La première rencontre de Goll et Jolas a probablement eu lieu sinon au sein du groupe de l'Arc – Goll vivait alors à Paris –, du moins par son intermédiaire. Quoi qu'il en soit, Jolas, qui travaille à cette époque pour le *Chicago Tribune*, consacre sa colonne littéraire du 21 décembre 1924 à Claire et Ivan Goll. Cette semaine-là, l'article est particulièrement long, deux photos des Goll sont publiées, ainsi qu'un extrait de leurs *Poèmes d'amour*. Surtout, le ton de Jolas est véritablement exalté :

*Nous pensons que l'année 1924 est le prélude à une époque qui correspond chronologiquement à l'interlude romantique... [...] Ivan Goll est, selon nous, la force quintessentielle des forces littéraires créatrices de notre décennie... Il concentre en lui la psyché internationale... la nostalgie d'une grande synthèse dynamique... le pouvoir d'évoquer la métaphysique de la tige de piston... [...] il est pratique d'inventer une nomenclature plus ou moins artificielle pour trouver un dénominateur commun à une série d'idées... Ainsi Ivan Goll pense que le surréalisme est le mot générique pour décrire l'idéologie de la phase constructive de l'art... Il pense que le temps est venu de souder ensemble les forces créatrices des différents pays, en particulier des États-Unis...<sup>22</sup>*

Après avoir semble-t-il rapporté les propos de Goll, Jolas le cite directement :

*Le surréalisme n'est pas une nouvelle invention ou une nouvelle technique... C'est simplement un terme général pour désigner l'ensemble de la littérature et de l'art modernes... On garde en mémoire les racines de mouvements tels que le futurisme, le cubisme, l'expressionnisme, le dadaïsme... mais chacun d'entre eux est essentiellement l'orientation moderne d'un peuple. Nous avons besoin d'une synthèse qui les inclura tous. Le surréalisme, en gardant la base du monde phénoménal, tente de construire, à partir de cette base, une superstructure psychologique... Le*

---

21. Ivan Goll, « Manifeste du surréalisme », *Surréalisme*, octobre 1924, p. 9.

22. Traduit d'Eugène Jolas, « Rambles through Literary Paris », *Chicago Tribune*, 21 décembre 1924, p. 5.

*surréalisme sera probablement l'idée conductrice des dix ou vingt prochaines années... C'est un mouvement constructif...*<sup>23</sup>

Derrière les propos de Goll, tels qu'ils sont rapportés par Jolas, se dessine déjà très précisément le programme de *transition*. On retrouve par ailleurs l'objection exprimée par transition sur le statut de la réalité chez les surréalistes (voir les citations correspondant aux notes 9 et 10) dans un entretien accordé par Goll à P. Brasseur de la revue *Ceux qui viennent* : « les surréalistes bretonniens préconisent la surréalité, qui signifie au-delà de la réalité ou l'autre réalité... Parce qu'ils sont partis du rêve... ils ont conservé du rêve la notion enfantine qu'il est quelque chose d'irréel. Mais pour moi le rêve n'est en aucune façon à distinguer de la vie<sup>24</sup> ».

Quelques mois plus tard, par l'entremise de Paul Éluard, Jolas obtient pour le même journal une interview d'André Breton. Le texte est court, sans photographie, et le ton est froid ; Jolas demande d'ailleurs au lecteur de bien vouloir faire preuve d'indulgence, l'entretien ayant eu lieu « à la vitesse d'un train express<sup>25</sup> ». Si Jolas rapporte les propos de Breton de façon assez neutre, le début et la fin de l'article permettent en revanche d'identifier la nature des réserves du journaliste, qui portent principalement sur la violence de Breton et de ses amis (que l'on peut opposer au discours « constructif » de Goll). L'article s'ouvre sur une relation de l'incident de la *Closerie des Lilas*, sans doute peu au goût de Jolas, qui appréciait Claudel, et se termine par une citation d'un texte de Desnos, « Description d'une révolte prochaine », suivie d'un commentaire aussi moqueur que laconique : « Seule la guillotine peut, par des coupes sombres, éclaircir cette foule d'adversaires auxquels nous nous heurtons. Ah ! qu'elle se dresse enfin sur une place publique la sympathique machine de la délivrance... Ha hem ! comme dirait Andy...<sup>26</sup> ». Les relations entre Breton et Jolas sont ensuite principalement faites d'indifférence – en ce qui concerne Breton – et de distance – pour ce qui est de Jolas. *transition* publie en particulier les surréalistes dissidents (Vitrac, Ribemont-Dessaignes,

---

23. Ivan Goll, traduit de l'article désigné ci-dessus.

24. Ivan Goll, interview avec P. Brasseur, juillet-août 1925, citée par Jean Bertho dans son dossier « Autour de la revue *Surréalisme* » in Ivan Goll, *Surréalisme*, octobre 1924, Éd. Jean-Michel Place, 2004, p. 44. L'entretien, intitulé « Chez Ivan Goll », avait été publié en juillet/août 1925 dans *Ceux qui viennent*, revue d'orientation surréaliste dirigée par Guy Lévis-Mano.

25. Traduit d'Eugène Jolas, « Rambles through Literary Paris », *Chicago Tribune*, 5 juillet 1925, p. 5.

26. *Idem*. Le texte de Desnos est tiré de Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 254. Andy : diminutif d'Andrew, ou André...

Desnos, Soupault, Delteil par exemple), et publie très peu Aragon et Breton, ou même Éluard (aucune publication entre mars 1928 et 1937), pourtant apprécié de Jolas. Aucune mention de Jolas n'est faite dans les écrits de Breton, dans *La Révolution surréaliste* ou dans le *Surréalisme au service de la révolution*. Une seule référence à *transition*, négative d'ailleurs, émerge des pages de *La Révolution surréaliste*. Le numéro 9-10 d'octobre 1927 s'ouvre sur le manifeste « Hands Off Love », accompagné de cette note énigmatique : « Contrairement à notre intention première, nous publions ci-dessous la version française du texte : « Hands Off Love », paru en anglais dans la revue *Transition*, où les conditions de sa présentation n'ont pas été celles que nous avons envisagées<sup>27</sup> ». « Hands Off Love » avait en effet été publié par *transition* deux mois auparavant, dans une traduction de Nancy Cunard, à l'époque maîtresse d'Aragon. La distance et l'indifférence qui marquent ainsi les relations entre Jolas et Breton dès 1927 se transforment en querelle des années plus tard, en 1941, suite à la publication dans la revue américaine *Fantasy* d'un article de Jolas sur le surréalisme. Tout en rendant hommage à Breton, Jolas juge le surréalisme dépassé et même indécent dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. S'ensuit un échange de lettres entre Breton et Jolas : Breton traite Jolas d'hérétique, tandis que Jolas reproche à Breton de ne s'être jamais intéressé à *transition*<sup>28</sup>. Ce n'est que douze ans plus tard, avec « Du surréalisme en ses œuvres vives », que Breton remet le surréalisme en contexte, en adoptant un point de vue plus large, plus englobant, à défaut d'être véritablement ouvert. Le texte est intéressant : Breton semble reconnaître que le surréalisme est un projet de réforme du langage parmi d'autres (« Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage<sup>29</sup> »), mais ne peut cacher son mépris lorsqu'il mentionne les compagnons de route du surréalisme :

*Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage [...] n'a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors [depuis Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé et Lewis Carroll]. On en a pour preuves les tentatives, d'intérêt très inégal, qui correspondent aux « mots en liberté » du futurisme, à la très relative spontanéité « dada »,*

---

27. « Hands Off Love », *La Révolution surréaliste* n° 9-10, octobre 1927, note p. 1. Le manifeste prend la défense de Chaplin, accusé d'adultère par sa femme.

28. Les deux lettres de Jolas sont conservées à la bibliothèque Jacques Doucet. La deuxième, datée du 21 septembre 1941, cite plusieurs extraits de la lettre de Breton, qui apparemment a été perdue.

29. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio essais », 1994, p. 165.

*en passant par l'exubérance d'une activité de « jeux de mots » se reliant tant bien que mal à la « cabale phonétique » ou « langage des oiseaux » (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert Desnos) et par le déchaînement d'une « révolution du mot » (James Joyce, EE Cummings, Henri Michaux) qui ne pouvait faire moins qu'aboutir au « lettrisme ».*

La « Révolution du Mot », rappelons-le, est le titre d'un manifeste de *transition*, et il est presque certain que Breton pense ici à la revue de Jolas, qui publie notamment « Le Grand Combat » et deux autres textes inédits de Michaux. Cummings n'est pas publié dans *transition*, mais c'est le seul poète américain que Breton daigne citer. Signalons enfin que Breton consacre ensuite deux pages à Joyce, qu'il avait complètement ignoré lors de la parution de *Work in Progress*.

On voit avec quelles réticences Breton finit par reconnaître le talent d'écrivains anglophones tels que Cummings ou Joyce, après avoir tenu à l'écart pendant des années les Américains et les Britanniques « exilés » à Paris, donnant ainsi du surréalisme une image que ne pouvaient véritablement corriger quelques individus isolés dont Philippe Soupault faisait partie. C'est une tout autre conception du surréalisme qui animait Eugène Jolas, qui n'hésita pas, en 1929, dans une seconde réponse aux attaques de Wyndham Lewis, à qualifier son rejet du surréalisme de « provincialisme grossier<sup>30</sup> ». Le surréalisme est synonyme pour Jolas d'ouverture, d'échanges, de cosmopolitisme, et représente au moment où il fonde *transition* en 1927 une alternative salvatrice à la vague réaliste qui vient de balayer les États-Unis sous les plumes d'Edgar Lee Masters, Willa Cather ou Sinclair Lewis. Comme l'écrivit ensuite Jolas dans ses mémoires : « Je voulais présenter des traductions en anglais de textes surréalistes, et aider ainsi à libérer l'imagination qui était selon moi enchaînée par la dessiccation à l'œuvre dans le Middle West<sup>31</sup> ».

Sans être l'application du « Manifeste du surréalisme » d'Ivan Goll (la revue ne s'intéresse pas particulièrement à Apollinaire par exemple), et en développant ses problématiques propres, *transition* est traversée par un souffle d'internationalisme, de pacifisme et de catholicisme, par une certaine conception du surréalisme également, qui ne peuvent manquer de rappeler la pensée du poète lorrain. *transition* a failli s'appeler *Le Pont*, un titre qui plus encore que celui qui a été finalement retenu, évoque la paren-

---

30. Traduit d'Eugène Jolas, « The Innocuous Enemy », *transition*, n° 16-17, juin 1929, p. 208.

31. Traduit d'Eugène Jolas, *Man from Babel*, Yale University Press, 1998, p. 29.

té avec le groupe de l'Arc, auquel participa aussi Hans Arp, dont la rencontre semble avoir été tout aussi décisive pour Jolas. Arp, l'Alsacien, Jolas et Goll, les Lorrains, avaient en commun une déchirure initiale, un cosmopolitisme de naissance qui les a habités jusqu'à leur mort : Goll s'est baptisé Jean sans Terre dans le faire-part de décès rédigé quelques mois avant sa mort<sup>32</sup>, Jolas a souhaité qu'on se souvienne de lui comme d'un homme de Babel.

UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE

---

32. Voir Jean Bertho, *op. cit.*, pp. 50-51. Lors d'un séjour à l'hôpital fin 1948, Goll avait écrit un faire-part annonçant son propre décès. Ce petit texte, cité dans son intégralité par Jean Bertho, se termine sur ces mots : « De ses poèmes, il restera, davantage que quelques mythes, le nom d'un personnage légendaire qu'il créa, Jean sans Terre et le symbolise ».

### ***transition* : bibliographie des principaux textes surréalistes (ou apparentés)**

Le but de cette bibliographie est de proposer une liste des textes du surréalisme disponibles pour le lecteur anglophone de l'époque. On a également mentionné des textes surréalistes publiés directement en version originale (faute de temps pour les traduire), ainsi qu'une contribution de l'Américaine Kathleen Cannell, qui semble éclairer utilement les relations de Vitrac et Artaud. Précisons que n'ont été retenus dans cette bibliographie que des textes du surréalisme français (textes surréalistes français ou écrits par des auteurs surréalistes français, comme les deux essais de Vitrac), ou liés au surréalisme (textes d'Arp, de Tzara, des Goll par exemple). Certains textes originaux n'ont pu être identifiés (poèmes de Baron et Bousquet en particulier). Un essai de Vitrac, « Le langage à part », paru en novembre 1929, ne semble pas avoir été publié dans une autre revue de l'époque, ni repris par la suite en ouvrage<sup>1</sup>. Signalons enfin que deux textes de Soupault, un scénario et un essai, ainsi qu'un extrait d'un journal d'Arp en allemand, ont été publiés en anglais dans *transition*, puis probablement perdus. La dernière section de cette bibliographie les présente de façon plus détaillée.

#### **1) Textes traduits en anglais :**

- avril 1927, (t. 1) : 2 poèmes de Desnos, « La colombe de l'arche » (in *Langage cuit*, 1923) et « J'ai tant rêvé de toi » (in *A la mystérieuse*, 1926).
- avril 1927, (t. 1) : un poème de Soupault, « Say it with music » (in *Westwego*, 1922).
- mai 1927, (t. 2) : 3 poèmes d'Éluard, « Ta chevelure d'oranges », « Ne plus partager » (in *Capitale de la douleur*, 1926), « En société » (in *Les dessous d'une vie*, 1926).
- juin 1927, (t. 3) : 2 poèmes de Ribemont-Dessaignes, « Intérêts » et « Ô ».
- juillet (t. 4) et décembre (t. 9) 1927, janvier 1928 (t. 10) : 3 extraits du roman *Frontières humaines* de Ribemont-Dessaignes. Le titre du roman viendrait de la traduction de Jolas<sup>2</sup>.
- août 1927, (t. 5) : long extrait de 18 pages du « Discours sur le peu de réalité » de Breton.

---

1. Un fragment en a été cité par Henri Béhar dans *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, L'Age d'Homme, 1984, p. 192.

2. Jean-Pierre Begot, « Dossier », in Georges Ribemont-Dessaignes, *Frontières humaines*, Plasma, 1979, p. 378.

- août 1927, (t. 5) : deux poèmes d'Éluard, « Boire » (*in Capitale de la douleur*, 1926) et « Elle est... » (*in Au défaut du silence*, 1925).
- septembre 1927, (t. 6) : deux premiers chapitres de *La Liberté ou l'amour* de Desnos, censuré pour érotisme en 1928. La première traduction complète du livre en anglais n'a lieu qu'en 1993.
- octobre 1927, (t. 7) : traduction et adaptation de *Mort de Nick Carter* de Soupault.
- octobre 1927, (t. 7) : un fragment d'un poème d'Arp, « das lichtscheue paradies ».
- janvier 1928, (t. 10) : extrait des *Poèmes d'amour* de Claire et Ivan Goll.
- mars 1928, (t. 12) : première partie de *Nadja* (qui paraît en même temps dans la *Révolution surréaliste*, et est publiée chez Gallimard deux mois plus tard).
- mars 1928, (t. 12) : « Corps à corps », conte de Péret.
- mars 1928, (t. 12) : les 8 poèmes de la première section de *Défense de savoir*, d'Éluard.
- mars 1928, (t. 12) : « Place Vendôme », poème d'Unik (*in Chant d'exil*, 1972).
- mars 1928, (t. 12) : 3 poèmes de Baron, « Rosa Luxembourg », « Le temps ô vie étrange... », « Au-dessus de mon front » (*in Paroles*, 1927).
- automne 1928, (t. 14) : « Minuit à quatorze heures », scénario de Desnos.
- automne 1928, (t. 14) : éditorial de Gilbert-Lecomte pour le premier numéro du *Grand Jeu*.
- février 1929, (t. 15) : « Man Ray, ou « Vous pouvez courir » », essai de Desnos, 1923 (*in Écrits sur les peintres*).
- juin 1929, (t. 16-17) : « Du cœur de l'absolu », 2<sup>e</sup> chapitre du *Point cardinal* de Leiris (1927).
- juin 1929, (t. 16-17) : « La nuit des temps », poème d'Unik (*in Chant d'exil*).
- juin 1929, (t. 16-17) : « Gaston Louis-Roux », essai de Vitrac (Catalogue de la galerie Simon, 1929 in *L'Enlèvement des Sabines*).
- juin 1929, (t. 16-17) : « Whither French Literature ? », essai de Soupault.
- novembre 1929, (t. 18) : « Monsieur Couteau, Mademoiselle Fourchette », 1<sup>er</sup> chapitre de *Babylone* de Crevel.
- juin 1930, (t. 19-20) : « La coquille et le clergyman », scénario d'Artaud.
- juin 1930, (t. 19-20) : « Le huitième jour », scénario de Ribemont-Dessaignes.
- juin 1930, (t. 19-20) : 17<sup>e</sup> partie de *L'Homme approximatif* de Tzara.
- juin 1930, (t. 19-20) : extrait des *Poèmes d'amour* de Claire et Ivan Goll.
- juin 1930, (t. 19-20) : « The Mill », scénario de Soupault.
- mars 1932, (t. 21) : « Notes from a diary », extrait d'un journal d'Arp.

- 1937 (t. 26) : « The Skeleton of the Day », traduction du poème d'Arp d'abord publié en allemand sous le titre « Das Tages Gerippe » en mars 1932, (t. 21).

- printemps 1938, (t. 27) : extrait de *L'Amour fou* de Breton.

## 2) Textes publiés en version originale (français ou allemand) :

- novembre 1929, (t. 18) : « Un peu de tenue ou l'Histoire du Lamentin » de Jacques Prévert (*La Cinquième Saison*, 1984). C'est dans *transition*, avec ce texte, que Prévert publie pour la première fois.

- juin 1930, (t. 19-20) : « Rechercher son contraire » et « L'humoriser », deux poèmes de Vitrac (*Démarches d'un poème*, 1931).

- juin 1930, (t. 19-20) : « Mémoratif », poème de Baron.

- mars 1932, (t. 21) : « Reine de mon silence », poème de Bousquet, daté d'octobre 1930.

- février 1933, (t. 22) : « konfiguration », poème d'Arp, daté de novembre 1931.

- février 1933, (t. 22) : 2 poèmes de Bousquet, « Salaire de mes yeux » et « L'amour qui m'a donné des yeux ».

- 1937, (t. 26) : « Le Pont brisé », poème d'Éluard illustré par un dessin de Man Ray (*Les Yeux fertiles*, 1936).

- printemps 1938, (t. 27) : « Pour la Paix », poème de Baron.

- printemps 1938, (t. 27) : 2 poèmes d'Arp, « Porte-Nuage » et « L'Age l'éclair la main et la feuille ».

- printemps 1938, (t. 27) : deux poèmes de Soupault, « Manhattan » et « Je n'ai confiance que dans la nuit » (*Poésies 1917-1937*).

## 3) « The history of a dream » de Kathleen Cannell :

Ce « rêve » à clés, écrit par celle qui fut la compagne de Vitrac entre 1927 et 1934, et publié en novembre 1929 dans *transition* n° 18, met en scène AA (dont on apprend qu'il est l'auteur de « La Coquille et le clergyman »), annonçant à RV (présenté comme l'auteur de *Victor ou les enfants au pouvoir*) que sa pièce est mauvaise. L'événement est vécu comme une trahison par RV. Ce « rêve » de Kathleen Cannell paraît éclairer de manière intéressante les relations entre Artaud et Vitrac, qui officiellement ne prennent fin qu'en 1934. Il permettrait aussi de relire le texte de la présentation de la saison 1928 au théâtre Jarry par Antonin Artaud de façon plus ambivalente (Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 27-28).

#### 4) Trois textes probablement perdus<sup>3</sup> :

a) « Whither French Literature ? » [Où va la littérature française ?].

Cet essai de Soupault, traduit par Maria Jolas, a été publié en juin 1929 (t. 16-17), et ne semble pas avoir fait l'objet d'autre publication. Le texte original a été probablement perdu. Dans la préface qu'il a rédigée pour les *Écrits sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle* de Soupault, Serge Fauchereau écrit : « Contrairement à la plupart de ses amis, Philippe Soupault était assez désinvolte à l'égard de ses propres écrits. Il égarait les articles qu'il avait publiés et ne conservait que quelques-uns de ses manuscrits<sup>4</sup> ». On peut comparer « Où va la littérature française ? » à l'« Essai sur la poésie » du même auteur, daté de mars 1950 et republié notamment par Lachenal et Ritter dans *Poèmes retrouvés 1918-1981* ; Soupault reprend et développe dans cet essai postérieur certaines réflexions déjà présentes dans le texte de *transition* (rôle de Rimbaud, Baudelaire et Lautréamont ; rôle de Valéry ; rôle d'Apollinaire, Cendrars, Max Jacob et Reverdy ; rôle du surréalisme).

b) « The Mill » [Le moulin].

Ce scénario de Soupault traduit en anglais par Eugène Jolas et publié en juin 1930 (t. 19-20), a été republié en anglais dans *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles* par Lachenal et Ritter en 1992. Selon l'éditeur, on ne connaît pas le texte français original (note p. 240). On ignore également quand ce scénario a été écrit, mais il est publié en juin 1930, une époque où, comme le soulignent Alain et Odette Virmaux dans leur introduction à *Écrits de cinéma, 1918-1931*, Soupault est un critique de cinéma très actif.

c) « Notes from a diary » [Notes d'un journal intime].

Eugène Jolas a traduit en anglais cet extrait d'un journal d'Arp pour *transition*, n° 21, (février 1932). Selon Aimée Bleikasten, « L'original n'a pas été publié et est sans doute perdu<sup>5</sup> ».

#### Philippe Soupault : où va la littérature française<sup>6</sup> ?

Il ne fait aucun doute que le romantisme a constitué l'une des plus grandes victoires de la littérature. Avant ce mouvement, je crois que la littérature des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la littérature que l'on appelle aujourd'hui classique, était considérée entièrement, pour ainsi dire, comme

---

3. Textes ci-après mis en français par Céline Mansanti qui remercie Christopher Bains pour ses conseils et Ariane Martinez pour sa relecture.

4. Philippe Soupault, *Écrits sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Cercle d'art, 1994, p. 26.

5. Aimée Bleikasten, *Arp bibliographie*, t. I, Grant & Cutler, 1981, p. 165.

6. L'original ayant disparu, nous le retraduisons à partir de la version anglaise de Maria Jolas, « Whither French Literature ? », *transition*, t. 16-17, juin 1929.

une distraction. Les romantiques eurent le courage, ou si l'on préfère, le cynisme, de la mêler à la vie, d'en faire une partie importante de leur vie, si bien que la littérature prit une place immense. Elle devint assez puissante pour modifier des façons de penser et de sentir, assez forte pour peser sur la conduite sentimentale et la vie elle-même. Et dans les années qui suivirent cette conquête, le romantisme se développa considérablement. Je n'ai pas l'intention de citer des exemples ou de produire des preuves. Cela nous éloignerait de la question et c'est un fait trop évident pour qu'on s'y attarde.

Après environ trois quarts de siècle la littérature devint encombrante. Elle déborda, et l'atmosphère qu'elle créa devint étouffante.

Le premier à ne pouvoir supporter cette atmosphère fut Rimbaud. Rimbaud chercha l'absolu dans le secret espoir qu'il pourrait s'y perdre, le chercha avec une sincérité qui devint par la suite désespérée. Avec beaucoup de facilité et de courage, il se détourna de toutes les choses qui pouvaient l'attirer ou le charmer. Il arracha avec une froideur et une énergie intense tout ce qui menaçait de l'enchaîner un jour. On peut bien être stupéfait, lorsqu'on considère son génie, par cette renonciation totale à la littérature, mais ne pas comprendre cette attitude, c'est se tromper sur le véritable génie de Rimbaud et méconnaître son exemple. Il fallait qu'il en finisse, non pas juste une fois, ni une bonne fois pour toutes, mais chaque jour. C'est une attitude qui réclame d'un homme, même d'un Arthur Rimbaud, la plus grande force et le plus grand pouvoir possibles, et il ne s'est pas fait d'illusions, il n'a pas essayé de se leurrer. Plus que son œuvre, cette attitude anti-littéraire, cette révolte contre la littérature, a fait de Rimbaud le précurseur de ce qui est appelé la littérature moderne. Pour la première fois il y avait une insurrection violente contre la dictature littéraire et un rejet de son omnipotence. Quelque temps avant Rimbaud, Baudelaire, qui appartenait encore à l'âge d'or de la littérature, et acceptait sa domination, avait compris l'impossibilité de vivre dans une démocratie littéraire et s'était réfugié dans un dandysme qui constituait, à ses yeux, une révolte quotidienne.

L'attitude hautaine de Baudelaire n'était qu'une manière d'être qui lui permettait d'échapper à la démagogie, à sa servitude, et à ceux qui parlaient d'« art pour l'art ».

Enfin Lautréamont vint, et passa complètement inaperçu. C'est cependant lui qui comprit le premier, dans son intégralité, le problème presque tragique. Il ne voulait pas mourir étouffé, et n'hésita pas une seule seconde à tout jeter par-dessus bord.

Il hurla, il cria dans le désert ; sa voix était peut-être trop puissante. Seul l'écho, bien des années plus tard, répéta ses imprécations et les fit entendre.

Ces trois poètes, ces trois hommes qui commencèrent à ébranler le trône sur lequel était assise la littérature, restèrent incompris jusqu'à bien après leur mort.

Il nous fallut passer par deux autres mouvements, le naturalisme et le symbolisme, qui complétèrent l'extension du domaine de la littérature. Comme une sorte d'herbe sauvage ils envahirent tout et étouffèrent bientôt la vie même.

Pour les écrivains naturalistes, la vie et la littérature ne faisaient qu'un, et, comme c'est assez naturel chez les écrivains, ils ne voyaient que la littérature. Quant aux symbolistes, ils simplifièrent la question en se plaçant en dehors de la vie, en se réfugiant dans de hautes tours d'ivoire.

L'attitude de Baudelaire était considérée comme celle d'un malade, Rimbaud était un rustre, et l'on n'en parla plus. Quant à Lautréamont, on l'ignora complètement.

Depuis lors, ils ont eu leur revanche. Ils sont devenus les maîtres. Ils sont suivis, écoutés, étudiés. Car ce sont eux qui dominent non seulement nos esprits mais nos cœurs et nos âmes. Ils nous ont montré la voie.

Les naturalistes et les symbolistes sont morts. Paix à leurs cendres.

La guerre vint et alluma un incendie dans chaque cœur. La littérature n'échappa pas à cette catastrophe.

André Gide, ce fin observateur, comprit immédiatement, aux premières manifestations du mouvement Dada, de quel esprit il était animé.

Avant le mouvement Dada, les cubistes avaient cherché à évoluer, et, je prends la liberté de le souligner, à *retourner à un contact plus intime avec la vie*. En vain.

Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars, tous pensaient qu'une transformation était possible. Ils voulaient donner une nouvelle force à la poésie. En vain.

On avait besoin de quelque chose de plus absolu. C'était le rôle du mouvement Dada ; puis, pendant quelque temps, du surréalisme.

La littérature considérée comme une religion devait traverser une période de troubles. L'anarchie avait commencé, et le terrain était donc prêt pour l'apparition de cet être étrange qu'on a appelé Dada parce que ce mot ne veut rien dire du tout.

Gide aurait dit que Dada n'était pas une école mais une entreprise de négation. Dada n'avait plus aucune considération pour la littérature comme fin en soi. C'était un moyen. Parce que, en réalité, Dada ne se

souciait pas de la littérature. Tous ses efforts étaient dirigés contre les lois qui gouvernent la moralité humaine. Je n'insisterai pas sur la nécessité de réexaminer les manifestes Dada. Je les ai lus très attentivement et tous reflètent l'état d'esprit suivant : combattre la religion de la littérature, ou, plus exactement, la confusion de la littérature avec la religion.

Il est indéniable que durant les deux ou trois dernières années, la littérature française a traversé une étrange crise. On peut prévoir un sérieux malentendu. Toutes les valeurs ont été déformées. La surenchère est à l'ordre du jour dans toutes les sphères.

Et, à mon avis, ce malaise ne fait que commencer. Demandez à n'importe quel homme ayant un point de vue impartial, ou à n'importe quel écrivain qui a le temps de réfléchir à la question : « Quel est le plus fort courant dans la littérature actuelle ? ». Il suggérera des solutions, mais il ne répondra pas.

Examinons les faits.

Après une période d'intense ébullition, après certaines expériences intéressantes, après une renaissance ou plus exactement une naissance du lyrisme, nous avons observé un repli. Et maintenant c'est le calme plat et la confusion.

Les plus responsables sont les critiques.

Il n'y a, pour être exact, aucun critique en France. Il y a des journalistes ou des professeurs qui prennent la liberté de juger et de corriger. Ils continuent à demander le retour à une tradition, c'est-à-dire à la stabilisation et à l'aridité.

Mais à quoi ont conduit leurs enseignements ? À quoi en vérité ?

À l'inflation immodérée de deux auteurs : Proust et Valéry.

Les critiques ont fait de ces deux personnalités des statues, et ce faisant, ils ont choisi les deux écrivains les mieux à même d'arrêter toute impulsion.

Proust est certes une exception : une sorte de phénomène, un cas morbide. Mais l'art de Proust est une impasse.

Valéry est le reflet de Mallarmé. Mais tandis que Mallarmé prenait toutes les précautions possibles pour rester caché, pour écrire dans la nuit, afin de ne pas être un exemple, mais seulement un explorateur, Valéry a été exploité comme un produit chimique. Ce poète mallarméen a été érigé en symbole et en marque de fabrique, alors que son rôle n'aurait été justifié que s'il était resté secret.

En répondant à l'ardeur créative de tous les plus jeunes par l'apologie de Proust et Valéry, les critiques ont littéralement réussi à dégoûter de la littérature, les plus doués d'entre eux.

Alors que Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont ont provoqué une tempête, Proust et Valéry se sont efforcés d'assainir les marécages.

Mais la littérature française n'avait besoin ni de raffinement, ni de clarté mathématique. (Car Valéry n'est en aucun cas obscur. Il est, au contraire, trop évident, trop clair).

La réaction à Proust et Valéry a donc commencé par un découragement des jeunes talents créateurs qui, par conséquent, ont laissé le champ libre aux vulgarisateurs. Et aujourd'hui ces vulgarisateurs (il est inutile de mentionner leurs noms, ils sont sur toutes les lèvres) sont appelés créateurs, et passent pour tels.

Pour quelle raison les vrais créateurs ont-ils abandonné le combat ? Je dirais que, selon moi, c'est parce qu'ils n'ont pas voulu comprendre leur époque. Ils ont volontairement négligé les deux seuls grands problèmes actuels ; je fais référence à la lutte entre l'idéalisme et le matérialisme. Ils n'ont pas choisi non plus de prendre en considération le grand phénomène de notre temps : la naissance des masses et la lutte de ces masses contre l'individu. Ainsi les années 1927 et 1928 ont vu se creuser un fossé entre la littérature et les plus jeunes. Ceux qui ont maintenant une vingtaine d'années et qui veulent être écrivains ou sont disposés à l'être se divisent en deux catégories :

1. Ceux qui considèrent la littérature purement et simplement comme un métier, et qui sont prêts à écrire n'importe quoi, à n'importe quel moment et de n'importe quelle manière, pourvu qu'ils soient payés, ou que la mode du jour l'exige.

Il s'agit d'une bande de mercenaires qui a toujours existé, mais qui a été glorifiée et rendue plus avide par la publicité intensive qui entoure aujourd'hui la littérature.

2. Les rebelles qui sont cependant paralysés par l'exemple de l'échec de leurs aînés ; des rebelles qui évoluent autour de leur révolte, qui ne parlent et ne pensent à rien d'autre, mais qui ne veulent plus écrire que pour eux-mêmes parce qu'ils méprisent le reste de l'humanité. Leur attitude est louable et compréhensible. Ils ressentent un dégoût sincère de la littérature telle que la conçoivent les écrivains du début du vingtième siècle. Il est cependant indéniable que ces deux états d'esprit opposés sont incapables de provoquer une manifestation créative.

En résumé, la littérature française va traverser une crise d'une durée indéterminée.

Quand on considère l'état actuel de la littérature française, il y a en effet seulement deux choses auxquelles on peut s'attendre.

1. Il se pourrait qu'apparaisse un génie suffisamment puissant pour tout renverser. Mais il faudra qu'il soit assez grand pour dominer son époque de très haut. Il faudra qu'il offre non seulement quelque chose de nouveau mais aussi un sens aigu de la vie moderne. Ce génie devra, de plus, s'élever au-dessus de la littérature, à proprement parler.

2. La seconde prévision que l'on peut faire, et qui est bien plus susceptible de se réaliser, est la suivante : on peut en effet supposer, et non sans quelque raison, qu'après la période d'effervescence qui a suivi la guerre, il pourrait être nécessaire de formuler une théorie. Dans ce cas, alors, la critique deviendrait toute-puissante. Mais pour devenir puissante, elle doit d'abord exister.

Certains signes permettent d'affirmer, sans prendre le risque de trop se tromper, que nous allons assister dans un futur proche à une renaissance de la critique.

L'un de ces signes, qui me semble très important, est l'influence d'André Gide. L'écrivain est à la fois un moraliste et un critique. Son influence morale, qui a été l'objet de tant de scandales, est presque inexistante. Mais son influence critique s'étend d'année en année. Il n'y a pas un écrivain digne de ce nom qui ne se soumette à son jugement et ne loue son attitude. Son influence est suffisamment forte pour être indiscutable.

L'œuvre d'André Gide est devenue un exemple. Mais il faut reconnaître que sa grande et incomparable importance ne peut être attribuée qu'à son intelligence, pas à son lyrisme. Il n'existe pas de livres plus consciemment écrits que les siens.

Quand une influence se fait sentir avec cette force et cette ampleur, c'est parce qu'elle répond à un besoin. André Gide est de son époque, et il a été capable de prévoir son époque.

Il a eu la volonté de guider les écrivains d'aujourd'hui vers une terre aride et on peut donc supposer que son influence et son exemple ne serviront qu'à infléchir de plus en plus la littérature française vers un esprit critique.

Cette tendance commence à se manifester et on dirait que les écrivains sentent un besoin impérieux de méditer, pas de créer. La littérature française traverse une période de réflexion qui va durer quelque temps.

Cet état de choses ne peut être considéré que comme une période de transition et il est indubitablement trop tôt pour envisager ce qui suivra. Au risque d'avoir joyeusement tort, on peut, cependant, essayer d'imaginer une nouvelle époque.

On peut supposer que l'ère du lyrisme inaugurée par Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, et que l'on retrouve dans les différents mouvements

littéraires réellement créatifs, comme le cubisme littéraire (Apollinaire, Reverdy, Cendrars), le dadaïsme et le surréalisme (Tzara, Ribemont-Dessaignes, Éluard, Aragon, Breton), n'en est qu'à ses débuts. L'expansion lyrique que cela représente appelle nécessairement une réaction critique, et un nouveau mouvement poétique suivra cette réaction.

Déjà on prépare dans l'ombre des précurseurs. On murmure des noms qui dans quelques années seront dits tout haut par les plus jeunes.

Mais tout ceci n'est qu'imagination, et le reste est littérature.

### **Philippe Soupault : Le moulin, scénario<sup>7</sup>**

Un long sifflement profond – La haute mer – Une flamme – Un long sifflement profond : une rivière vue d'un aéroplane – une goutte d'eau – des nuages poussés par le vent.

Une large main ouverte qui devient de plus en plus grande.

Nuit. Très loin une lumière indéfinissable. Elle approche, très doucement, un peu trop lentement, et à une allure assez régulière. Elle grandit, jusqu'à illuminer tout l'écran qui est maintenant entièrement blanc.

Pendant que la lumière avance, on entend les sirènes de camions de pompier, d'abord au loin, puis plus près, jusqu'à ce qu'elles deviennent assourdissantes.

Puis il y a des flammes sur l'écran qui se battent les unes avec les autres. Elles sont visibles et audibles.

Un homme apparaît inopinément. Il s'assoit sur une chaise qu'on n'avait pas remarquée au début. Il regarde à droite et à gauche et dit : aujourd'hui. Il se lève et s'en va.

Puis apparaît la main qu'on a déjà vue. Elle prend un verre et le brise. Une longue musique de cuivres (trombones) entonne une sorte de valse. Il y a aussi des cris au loin.

Le vent fait son apparition. Il secoue les arbres et éparpille les nuages autour de la lune. Il fait froid. Une note de musique (ré bémol) est répétée quatorze fois. Puis tout devient immobile : la mer.

Des oiseaux, des milliers d'oiseaux dans le ciel : silence. Des mains, des milliers de mains. Gazouillis d'oiseaux. On voit une grande raie de lumière qui chante et monte lentement, comme une bulle d'air dans l'eau.

Les hommes apparaissent. Quatre, puis cinq, puis dix. Un accordéon. Une sirène d'usine. Un grondement. Puis soudain, des nuages.

---

7. Mis en français par Céline Mansanti à partir de la traduction anglaise d'Eugène Jolas : « The Mill », *transition*, t. 19-20, juin 1930.

L'eau, enfin. Il pleut près d'une rivière qui s'écoule dans la mer. On entend la pluie.

Maintenant une femme. Elle porte une lanterne. Elle court dans tous les sens, cherchant une chose ou une autre. Elle appelle « oooooo oooh ! ». Elle arrive à la gare. Elle suit les rails pendant longtemps jusqu'à ce qu'elle arrive à un pont. Signaux. Poste de signalisation. Elle apporte à l'homme son panier-repas. Un train passe – on ne fait que l'entendre. L'homme mange son repas à même le panier. La pluie coule le long des vitres.

Le train continue sa course dans la nuit. On le voit glisser le long de l'horizon. On l'entend gronder.

Une grande ville vue d'un aéroplane. Une mandoline joue. Jour. Une rue banale. Un square. Un garçon qui court : on le suit jusqu'au seuil d'un moulin dans lequel on voit des mains tourner à toute vitesse devant un cadre. Elles s'arrêtent brusquement. Dans la rue il pleut à torrents.

### **Hans Arp : Notes d'un journal intime<sup>8</sup>**

L'homme est un rêve magnifique. l'homme vit dans le pays épique de l'utopie où la chose en-soi fait des claquettes avec l'impératif catégorique. aujourd'hui le représentant de l'homme n'est qu'un minuscule bouton sur une gigantesque machine insensible. il n'y a plus rien de substantiel dans l'homme. le coffre blindé remplace la nuit de mai. qu'il est doux et plaintif le chant que pousse le rossignol là-bas tandis que l'homme étudie le marché des changes. comme il est capiteux le parfum qu'exhale le lilas là-bas. la tête et la raison de l'homme sont châtrées, et ne sont exercées que sous une certaine forme de ruse. le but de l'homme c'est l'argent et tous les moyens d'en obtenir lui conviennent. les hommes se taillent en pièces comme des coqs de combat sans jamais jeter un coup d'œil à ce puits sans fond dans lequel ils disparaîtront un jour avec leurs maudites escroqueries. courir plus vite faire des pas plus grands sauter plus haut frapper plus fort voilà ce que pour quoi l'homme paie le plus cher. la petite chanson populaire du temps et de l'espace a été effacée par l'éponge cérébrale. y a-t-il jamais eu plus gros porc que l'homme qui a inventé l'expression le temps c'est de l'argent. le temps et l'espace n'existent plus pour l'homme moderne. avec un bidon d'essence sous le derrière l'homme file de plus en

---

8. L'original ayant disparu, il est ici transposé en français par Céline Mansanti d'après la traduction anglaise du texte allemand donnée par Eugène Jolas : « Notes from a diary », *transition*, t. 21, février 1932. Nous respectons la typographie propre à Hans Arp, sans lettres capitales.

plus vite autour de la terre si bien que dans peu de temps il sera revenu avant d'être parti. hier monsieur duval filait à trois heures à berlin et était de retour à paris à quatre heures. aujourd'hui monsieur duval file à trois heures à berlin et est de retour à paris à trois heures et demie. demain monsieur duval filera à trois heures de paris et sera de retour à berlin à trois heures c'est-à-dire à la même heure qu'il est parti et après-demain monsieur duval sera de retour avant d'être parti. rien ne semble plus ridicule à l'homme d'aujourd'hui qu'une vie vaste et claire.

\*

\* \*

les araignées se réfugient dans les crevasses de la terre devant la laideur de l'homme et la pensée humaine. par ses huit trous froncés il laisse échapper beaucoup d'air chaud. l'homme désire ce qu'il ne peut pas faire et méprise ce qu'il peut faire. son but est la ruse et son accomplissement. il pense être un dieu lorsqu'il monte au paradis dans le vrombissement du mécanisme qu'il a sous le derrière. quand dada a dévoilé la sagesse la plus profonde pour l'homme il a souri de manière indulgente et a continué à laisser. quand l'homme réfléchit et laisse même les rats ont envie de vomir. le laïus est pour lui la chose la plus importante de toutes. le laïus est une sortie saine au grand air. après un beau discours on a aussi un grand appétit et un point de vue différent. l'homme croit rouge aujourd'hui ce qu'il pensait être vert hier et qui en réalité est noir. à chaque moment il émet des explications définitives sur la vie l'homme et l'art et ne sait pas plus que le champignon puant ce que sont la vie l'homme et l'art. il pense que cette vapeur bleue ce brouillard gris cette fumée noire qu'il émet est plus importante que le braiment d'un âne. l'homme pense qu'il a un lien avec la vie. volontiers cette grenouille à grande bouche se baptise fils de lumière. mais la lumière habite magnifiquement le ciel et chasse l'homme de son trajet. c'est seulement comme meurtrier que l'homme est créatif. il couvre de sang et de boue tout ce qui est à sa portée. seuls parmi les hommes les inaptés composent des poèmes jouent de la lyre ou manient le pinceau.

en art aussi l'homme aime le vide. il lui est impossible d'inclure dans l'art autre chose qu'un paysage préparé avec de l'huile et du vinaigre ou que des jarrets de femme moulés dans le marbre ou le bronze. toute transformation vivante de l'art est aussi inadmissible pour lui que l'éternelle transformation de la vie. les lignes droites et les couleurs pures en particulier excitent sa fureur. l'homme ne veut pas regarder l'origine des choses. la pureté du monde fait trop ressortir sa propre dégénérescence. c'est pourquoi l'homme s'accroche comme une créature qui se noie à chaque

gracieuse guirlande et par pure lâcheté devient un spécialiste en valeurs et titres.

L'homme appelle abstrait ce qui est concret. mais je crois que c'est tout à son avantage puisque dans l'ensemble il confond avec nez bouche et oreilles, en d'autres termes avec six de ses huit trous froncés le derrière avec le devant. je comprends qu'il puisse appeler abstrait un tableau cubiste parce que des parties ont été abstraites de l'objet qui a servi de prétexte au tableau. mais je trouve qu'un tableau ou une œuvre plastique pour lesquels aucun objet n'a été pris comme prétexte sont aussi concrets et aussi perceptibles qu'une feuille ou qu'une pierre.

L'art est un fruit qui croît à partir de l'homme comme le fruit croît à partir de la plante ou l'enfant à partir de la mère. alors que le fruit de la plante développe des formes indépendantes et ne ressemble jamais à une montgolfière ou à un président en redingote le fruit artistique de l'homme présente dans l'ensemble une ressemblance ridicule avec l'apparence d'autres choses. ainsi l'homme pense qu'il est capable de vivre et de créer contre les lois de la nature et il crée des avortons. par la raison l'homme devient une figure tragique et atroce. il créerait probablement même ses enfants en forme de vase à cordon ombilical s'il le pouvait. la raison a coupé l'homme de la nature.

j'aime la nature mais pas son substitut. l'art illusionniste est un substitut de la nature. sur bien des points cependant il faut que je me compte parmi les hommes atroces qui laissent la raison leur dire de se mettre au-dessus de la nature. volontiers je créerais des enfants en forme de vase à cordon ombilical. nous devons fracasser les jouets de ces messieurs ont dit les dadaïstes afin que les infâmes matérialistes puissent reconnaître sur les ruines ce qui est essentiel. dada voulait détruire pour l'homme l'escroquerie rationaliste et réincorporer humblement ce dernier à la nature. dada voulait changer le monde sensible de l'homme d'aujourd'hui en un monde pieux insensé sans raison. c'est pourquoi hugo ball a furieusement frappé sur la timbale dadaïste et a trompété l'éloge de la déraison. dada a fait oublier la *vénus de milo* et a permis à laocoön et fils après une lutte millénaire avec le serpent à sonnettes de se montrer enfin l'espace d'un moment. leurs brosses à dents usées jusqu'au manche ont été restituées aux grands bienfaiteurs du peuple et on a appris que leur vocabulaire de sagesse était en fait un hiéroglyphe qui voulait dire cupidité et meurtre. dada est une révolution morale. dada signifie absurdité. ce qui ne veut pas dire foutaise. dada est aussi insensé que la nature et la vie. dada est pour la nature et contre l'art. dada est direct comme la nature et comme la nature

veut donner sa place essentielle à chaque chose. dada est moral à la façon dont l'est la nature. dada représente un sens infini et des moyens finis.

\*

\* \*

la terre n'est pas un lieu de villégiature au grand air et les prospectus idylliques de la terre racontent des mensonges. la nature ne court pas le long du petit fil sur lequel la raison l'aimerait voir courir. la lumière du jour est belle mais la vie toxique et rustique crée même hexamètres et folie. on peut bien sûr assurer notre maison contre les incendies notre caisse enregistreuse contre les vols ou notre fille contre la défloration mais le paradis regarde quand même à l'intérieur des marmites sans fond de nos contrées natales et extrait de nos fronts la sueur de la peur. à chaque moment nous échappons d'un cheveu à l'étau mortel<sup>9</sup>. de chaque banc de bois une griffe noire surgit et nous attrape par l'arrière des flancs. toute amitié de cœur tout amour n'est qu'un gros tas de compote de pommes. comme l'eau sur le dos d'un canard l'amour glisse sur le bacon humain. solitaire l'homme descend le styx sur son pot de chambre. dans le quartier de karlsruhe il aimerait s'arrêter parce que son nom est karl et qu'il aimerait se reposer un peu<sup>10</sup>. mais le hasard fait qu'ici un massif de laurier de pieds de victoire de tripes et d'agressifs couples germaniques qui se bécotent l'empêchent de s'arrêter dans ce beau paysage et ainsi l'homme bon sang au diable continue à descendre solitairement le styx sur son pot de chambre. effrontément des nuages nus sans feuilles de figuier ni décorations dépassent dans leur course les yeux bleus allemands et déposent leurs œufs dans des nids héraldiques. des sources la bière coule à flots. eau feu terre air ont été rongés par l'homme. de l'homme à l'homme le mannequin fait ce qu'il peut. aucun ha-ha-ha lléluia ne peut l'aider. dans les poèmes de carl einstein

---

9. Le texte anglais (« every moment we shuffle off this mortal coil by a hair's breadth ») renvoie au 12<sup>e</sup> vers du monologue d'*Hamlet* Acte III scène I : « When we have shuffled off this mortal coil ». Cette référence à Hamlet pose problème. Est-elle le fait d'Arp ou de Jolas ? Thématiquement cette partie du monologue et le propos d'Arp se rejoignent (thèmes du rêve et de la mort). Mais les sens de ce vers dans *Hamlet* et tel qu'il est utilisé dans la traduction de Jolas sont contradictoires. Dans *Hamlet*, « When we have shuffled off this mortal coil » signifie globalement « quand nous aurons rejeté la vie ». La phrase de Jolas devient illogique si on la rattache au sens du vers de Shakespeare : à chaque moment nous rejetons la vie d'un cheveu. La phrase suivante renforce l'idée que « this mortal coil » fait référence dans le texte de Jolas non pas à la vie mais à la mort. Il est possible que le texte original d'Arp ait rappelé à Jolas le vers de Shakespeare, qu'il aurait alors inséré dans sa traduction.

10. Ruhen : se reposer en allemand.

esquisse d'un paysage<sup>11</sup> il n'y a pas d'autre référence au fait que l'homme la mesure de toutes choses s'en tire avec un œil au beurre noir. de l'homme dans ces poèmes il reste moins que de ses pénates. einstein administre à l'homme une belle raclée et le renvoie chez lui. les fesses blanches d'un vieux narcissé émergent une seule fois mais le phénomène est vite ignoré, pris pour une *fata morgana*. à part cette rencontre et quelques parties de l'anatomie humaine qui coulent dans le ventre noir de ce paysage les concepts sont le vestige le plus corporel de l'homme. tu parles avec je de la fuite et de la peur de la mort. les qualités humaines migrent à travers la lumière et l'ombre.

l'esquisse d'un paysage de carl einstein est un puits glacé. aucun lapin ne peut vivre et dormir dans ce puits car ces puits n'ont pas de fond. afin que ne manque pas le troisième point sur le i je dirais même que ce puits est aussi ténébreux que la nuit. aucune colonne parfumée, aucune marque cannelée de fouet sur des croupes, aucun œuf de schwepperman n'en orne architecturalement l'ouverture. les dents qui claquent le lecteur demande à cette insomnie *in persona* peux-tu frapper comme le font les fantômes mais pas même une violette ne lui répond ne serait-ce que coucou. les yeux écarquillés et la gueule béante ce paysage traverse le vide en rugissant. seule reste du sphinx de l'olympé et de louis xv une poignée de tabac à priser. la règle d'or et d'autres règles précieuses ont disparu sans laisser de traces. un pied de chaise s'accroche nauséux de folie à un pieu de torture. des lambeaux de ciels qui éternuent sautent par-dessus des cercueils qui ruminent. chacun de ces poèmes est servi avec des glaçons. les mamelles de ce paysage sont faites de viande de chambre froide. mais cependant dans les plus froides abstractions d'einstein il y a très distinctement la question non moderne<sup>12</sup> pourquoi cette garden-party a été organisée. einstein n'est pas satisfait par l'art pour l'art du monde. il est pour les idées illusoire du bon vieux temps et contre la raison. il ne veut pas voir l'illusion utilisée comme un épouvantail ni la réserve des fantômes éliminée. il lui semble qu'on n'a pas encore réussi à dévoiler le monde par la raison. une bonne partie de la nouvelle doctrine pour lui n'est pas cohérente comme un méandre en souliers vernis qui part marcher au bras d'une boîte de sardines somnambule dans le *hortus deliciarum* couvert de suie. les poèmes d'einstein n'ont rien à voir avec les réveille-matin modernes. face à eux la raison se met la queue entre les jambes et va courir le

---

11. Titre d'un poème d'Einstein (« Entwurf einer Landschaft » en allemand) publié en 1930 et traduit en anglais sous le titre de « Design of a Landscape » par Jolas dans le n° 19-20 de *transition* en juin 1930.

12. « unmodern » en anglais.

jupon ailleurs. einstein ne veut pas cacher les prairies d'asphodèles. son apollon n'est pas encore le mâle lardé de coups de bec d'une madame rolls-royce de cent chevaux. ici on danse une polonaise antihygiénique contre toutes les interdictions du haut-de-forme en béton du nœud papillon en verre et de la redingote en nickel sur l'air du vieux bonhomme de neige vit encore. que les gens aujourd'hui aient planté des antennes ou des narcisses n'a aucune espèce d'importance. le principal est d'avoir ici et là un *lucida intervalla* afin d'être capable d'avaler une gorgée de la salvatrice bouteille de whisky de l'illusion. l'obscurité qu'einstein distille à partir des souriantes prairies de la terre va au-delà de jack et le haricot magique au-delà de l'épicier du coin et au-delà de toute endurance humaine. oui oui la terre n'est pas une vallée de larmes dans la poche du gilet.

\*

\* \*

les sept longueurs de tête de la beauté ont été coupées l'une après l'autre mais cependant l'homme agit comme s'il était un être qui végète hors de la nature. habilement il ajoute sept à noir pour obtenir ainsi cent livres de bavardage. des messieurs qui ont toujours défendu le rêve et la vie font maintenant un effort détestablement habile pour s'élever socialement et déformer la dialectique de hegel en une chanson populaire. j'ai raison dans ma théorie que l'homme est une marmite dont les anses sont tombées de ses propres trous. la poésie et le plan quinquennal sont maintenant activement brassés ensemble mais on ne peut pas réussir à se redresser tout en s'allongeant. l'homme ne se laissera pas transformer en joyeux numéro hygiénique qui hennit hi-han avec enthousiasme comme un âne devant un tableau bien précis. l'homme ne se laissera pas standardiser. dans ce cirque ridicule qui n'a aucun lien avec la vie même les livres de hugo ball incarnent une action gigantesque. hugo ball sort l'homme de sa stupide corporalité et le guide vers son vrai contenu le rêve et la mort. l'art et le rêve représentent l'étape préliminaire à la rédemption véritablement collective de toute raison. la langue d'hugo ball est aussi un trésor magique et le connecte à la langue de la lumière et de l'obscurité. par la langue aussi l'homme peut parvenir à la vraie vie.

## RENÉ CREVEL ET ZINAIDA HIPPIUS : UNE CORRESPONDANCE ET UNE RENCONTRE PASSÉES INAPERÇUES

Stephen STEELE

Les quatre lettres de René Crevel reproduites ici proviennent de deux fonds russes de l'Amherst Center for Russian Culture, à Amherst College, dans l'État du Massachusetts. Trois lettres non datées figurent dans les Papiers de la poétesse symboliste et écrivaine Zinaïda Hippîus (1869-1945). La quatrième lettre, également adressée à Zinaïda Hippîus, conservée avec son enveloppe datée du 31 mai 1923, se trouve dans la collection de Nikolai Yantchevsky, qui a réuni une correspondance russe allant de 1781 à 1961. Les envois de Hippîus à Crevel n'ont pu, malheureusement, être localisés<sup>1</sup>. C'est par le fait du hasard que nous avons repéré les lettres de Crevel lors d'une recherche à Amherst sur les correspondants français dans le fonds de l'écrivain Alexei Remizov, dont certains papiers figuraient dans la vente Breton du printemps 2003. La brève mention que notre article de 2004 fait de la présence de Crevel dans les papiers de Hippîus semble signaler l'existence d'une relation qui n'apparaît ni dans les biographies, ni dans les correspondances publiées de Crevel ou de Zinaïda Hippîus<sup>2</sup>. Même s'il est rapporté, dans des études ou témoignages, que Crevel, en même temps que les dadaïstes, avait des contacts avec des groupes russes à Paris, avec Zdanevitch (Iliazd) et la troupe théâtrale d'avant-garde Tcherez par exemple, Hippîus et ses échanges avec Crevel semblent avoir échappé à l'attention<sup>3</sup>. L'intérêt a été donné plus aux convergences et conflits à l'intérieur des avant-gardes transnationales qu'aux relations qui ont pu exister en dehors de ces limites de générations et de mouvements.

---

1. La lacune relevée dans la correspondance Crevel-Hippîus n'est pas unique. Michel Carrasou en fait la remarque concernant la disparition des lettres de Mopsa à Crevel, dans l'édition qu'il a établie des *Lettres à Mopsa*, de René Crevel, Paris-Méditerranée, 1997, p. 155.

2. Stephen Steele, « Remizov, Breton, Paulhan : rêves et documents d'un émigré russe », *French Studies Bulletin*, 93, hiver 2004, p. 7-10 (p. 10).

3. Pour Crevel et Zdanevitch, voir Zdanevitch, « En approchant Éluard », *Carnets de l'Iliazd Club*, 1, 1990, p. 35-76 (p. 48), cité dans l'ouvrage de Leonid Livak, *How It Was Done in Paris — Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison, University of Wisconsin, 2003, p. 49.

Par ses publications passées, ses idées religieuses et ses activités anti-bolcheviques, Hippius se retrouve plutôt associée aux cercles de l'émigration russe qui partagent mieux ses préoccupations politiques et ses vieilles orientations symbolistes<sup>4</sup>. Les lettres transcrites ici montrent néanmoins qu'il existe des points d'attache entre Hippius et Crevel, lui qui touche alors à beaucoup de parcours et « détours » possibles.

Avec la publication de ces quatre lettres que nous datons de 1923-1924, on peut préciser cet autre milieu littéraire approché par Crevel vers la fin de son service militaire, durant l'été de la représentation houleuse du *Cœur à gaz*, alors qu'il achève son premier roman, *Détours*, et commence son activité journalistique. Crevel raconte des fragments de ces événements à Hippius dans ses lettres. Les réflexions sur *Détours*, dont certaines semblent faites en écho aux commentaires de Hippius, sont présentes dans chaque lettre et appartiennent à l'histoire de la maturation de ce roman. La première lettre montre Crevel prêt à lire à Hippius son roman au point où il en est rendu en mai 1923. Quelques extraits du roman paraîtront en septembre-octobre 1923 dans *Les Feuilles libres*.

Cependant, dans la lettre de mai, c'est surtout le roman de Hippius qui est à l'ordre du jour. Crevel mentionne avoir bien « signalé » dans son « courrier littéraire » de *Paris-Journal* la sortie du livre de Hippius, *Le Pantin du Diable*, dont la traduction française paraît tout juste. Il trouve, dans ce roman politique de la vie révolutionnaire en Russie au début du siècle, de quoi intéresser les discussions du cinéma d'avant-garde à Paris, peut-être avec l'idée de lier Hippius à une sphère culturelle proche de ses fréquentations à lui. La seconde lettre rappelle à Hippius l'annonce de l'ouvrage dans *Paris-Journal*. La réception faite par Crevel au roman n'est pas partagée à l'époque dans les revues françaises, ainsi avec le compte rendu dans la *Nrf* qui ramène l'écriture de Hippius à « [d]u Dostoïevski pour les pauvres » et estime l'auteur meilleur poète et critique que romancière<sup>5</sup>.

---

4. Hippius fonde en 1921 l'organisation religieuse et politique Soiuz Neprimirymkh (Union de l'irréconciliabilité) en opposition au bolchevisme. Les documents de cette organisation, incluant un tapuscrit intitulé « Ligue universelle de renaissance religieuse et sociale », sont parmi des papiers de Hippius, dans les « Vladimir Zlobin Collection and Temira Pachmuss Papers », aux archives de l'Université de l'Illinois. Le rôle de Hippius dans l'émigration russe continue de grandir dans les années suivantes, postérieures à l'échange avec Crevel. Alors que son exil lui apparaît désormais permanent et son militantisme pour sa patrie sans possibilité d'effet immédiat, se tient chez elle à partir de 1925 un important salon où elle reçoit des écrivains et artistes russes exilés, toutes générations, et même parfois tendances, confondues. Sur ce sujet, voir par exemple Aleksey Gibson, *Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940*, La Haye, Leuxenhoff, 1990, p. 63.

5. B. de Schloezer, Compte rendu du « *Pantin du Diable*, par Zénaïde Hippius », *La Nouvelle revue française*, 129, juin 1924, p. 768-769. C'est cette lecture du roman comme pâle imitation de

Si le roman de Hippius partage avec *Détours* l'espace des deux premières lettres, c'est sur son propre roman que Crevel revient dans la suite, en particulier dans la dernière lettre. Celle-ci paraît suivre de peu la publication de *Détours* en août 1924, au moment où les réactions à la sortie de l'ouvrage se sont déjà fait entendre<sup>6</sup>. La lettre de Crevel se lit comme une réponse à des points qu'aurait soulevés Hippius en rapport avec le roman. La discussion des remarques de Hippius amène Crevel à donner une rapide description de *Détours* qui commence par rapprocher son « moi » du « jeune homme » personnage et narrateur du roman. C'est ainsi que les lecteurs qui lui sont contemporains comprennent *Détours*. Le compte rendu de Paul Fierens dans la *Nrf* de 1924 voit, par exemple, dans *Détours*, « une autobiographie camouflée »<sup>7</sup>. On continue depuis, comme si l'écriture de Crevel était véritablement un « camouflage » à percer, de relever sans trop de difficulté les analogies entre le roman et la vie de famille de Crevel<sup>8</sup>. Cette tendance de lecture ne donne pas tout son poids à l'explication à double face que Crevel donne dans une lettre à René Lalou, sur le « bilan » qu'il a « déposé » avec *Détours*<sup>9</sup>. Revenant sur les éléments de vie et de fiction dans son écriture, Crevel acquiesce : « Oui. *Détours* n'est pas une autobiographie et pourtant » (p. 135). L'expression de Crevel dans la dernière lettre à Hippius n'éclaircit pas plus que ce « pourtant »<sup>10</sup> et vient même compliquer ce qui est dit dans la lettre à Lalou, plaçant cette fois le roman, entre parenthèses et comme en suspens, dans l'espace discursif de l'autobiographie : « Un jeune homme (je l'appelle moi) s'ennuie ». Avec l'autre qui apparaît distinct du « je » dans les pronoms de « je l'appelle moi », s'efface le « c'est moi » d'un Crevel souvent retrouvé par les lecteurs de *Détours*.

---

Dostoïevski qui demeure dans la critique. Voir Simon Karlinsky, « Introduction : Who was Zinaïda Gippius ? », Vladimir Zlobin, *A difficult soul : Zinaïda Gippius*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 21.

6. On trouve une synthèse des divers comptes rendus de l'époque écrits sur *Détours* dans Michel Carassou, *René Crevel*, Fayard, 1989, p. 75-76.

7. Paul Fierens, Compte rendu de « *Détours*, par René Crevel », *La Nouvelle revue française*, 134, 1924, p. 631-632 (p. 631).

8. Voir, par exemple, François Buot, *René Crevel — Biographie*, Grasset, 1991, p. 16-17, 97.

9. René Lalou est l'auteur d'un compte rendu de *Détours* pour le *Journal littéraire* du 11 octobre 1924, p. 9. La lettre de réponse de Crevel, non datée mais sans doute de l'automne 1924, figure dans l'édition faite par Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein de *Détours*, Pauvert, 1985, p. 135.

10. Le « pourtant » de Crevel relie, pour son roman et « sous [sa] signature », « ce qui reste effacé en même temps que désigné ». Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Galilée, 2005, p. 36.

Plus haut dans la même lettre à Hippius, « l'ennui » entre dans une discussion qui semble répondre à des reproches de Hippius sur la recherche d'un succès trop facile par la publication de *Détours*. On voit que, dans la lettre, Crevel s'approche de la position adoptée par les surréalistes sur l'écriture romanesque, par son rejet du « succès » qu'apporterait un « Roman classique avec adultère, bidet à tous les étages, etc. » Le roman de Crevel est d'une autre nature, avec l'ennui installé comme vecteur et comme catégorie de différence entre les Français « très peu français » à la Crevel et les « Russes », qui savent trouver « remède » à l'ennui avec la « vodka » ou la « mysticité ». Le même type de remarque un peu caricaturale sur les Russes passe indirectement par la bouche du personnage de Léila, dans *Détours*, pour décrire le prince Boldiroff qui, « comme tout bon Russe [était] sensible aux airs de la mysticité »<sup>11</sup>. À Hippius, qui a travaillé à côté de son mari, le philosophe et écrivain Dimitri Merejkovski (1865-1941), à un renouveau de la vie spirituelle russe avant comme après son exil, Crevel évoque par opposition au monde de Hippius, une absence de foi qui n'empêche pas de vivre des « aventures » ou des « promesses » avec la certitude qu'elles ne déboucheront sur rien<sup>12</sup>. Si Hippius estime que *Détours* ne peut qu'être « expliqu[e] par le sexe » et par la recherche du succès grâce à l'écriture d'un roman avec des moments de désir, comme dans le chapitre « Charmante soirée », Crevel se montre, en fin de lettre et aussitôt après avoir taquiné sa correspondante d'un « Mme Hippius me prête de mauvaises intentions », conciliant. Crevel concède la présence au premier plan chez lui du sexe, qu'« il [lui] arrive souvent de confondre [...] avec [s]on âme ». Crevel semble jouer un peu à guider ses remarques vers ce qui peut intéresser Hippius, pour qui la sexualité, hétérosexuelle et, plus encore, homosexuelle et bisexuelle, est inscrite dans un tout spirituel<sup>13</sup>.

Crevel finit ainsi sa dernière lettre, la plus riche des quatre, sur le terrain de Hippius plus que sur le sien et annonce une poursuite de la discussion chez elle, le lundi suivant. Il s'agirait peut-être de revenir sur l'idée de l'ennui qu'il a tracée dans la lettre, une idée beaucoup plus large que ce qui peut être dit de *Détours* et qui est liée à « l'inquiétude tournant à vide de ce siècle où les morts sont douloureuses ». C'est à la fois l'histoire révolu-

---

11. René Crevel, *Détours*, *op. cit.*, p. 95.

12. Sur le projet religieux, « la Cause », de Hippius et Merejkovski, qui prend forme à partir de 1899, voir Temira Pachmuss, « Introduction », *Between Paris and St. Petersburg — Selected Diaries of Zinaida Hippius*, Urbana : University of Illinois Press, 1975, p. 3-59 (p. 19-45).

13. Sur l'importance de la sexualité dans l'œuvre et le vécu de Zinaida Hippius, dont la vie émotionnelle et sexuelle est particulièrement confuse, voir Simon Karlinsky, « Introduction », *op. cit.*, pp. 7-10.

tionnaire de la Russie et les suites de la Première Guerre, une « inquiétude commune à une génération de jeunes hommes »<sup>14</sup> qui traverse les romans de la période. La tendance de Crevel dans ses lettres en général à aborder les sujets d'intérêt de ses correspondants, comme l'a remarqué Jean-Michel Devésa, se vérifie ici avec Hippius et témoigne d'un souci, ou d'une séduction, de l'autre<sup>15</sup>. La suite des contacts entre Crevel et Hippius au-delà de la quatrième lettre reste un point d'interrogation mais la correspondance transcrite ici permet néanmoins de placer Crevel, même ponctuellement, dans un monde littéraire à distance de ses lieux usuels.

La transcription des lettres est fidèle aux manuscrits, à l'exception de quelques changements dans l'orthographe, qui est parfois contraire à l'usage, et la ponctuation, parfois inexistante. Certaines expressions sont soulignées par Crevel, ce qui a été rendu de même par le soulignement dans la transcription. Nos remerciements vont à Madame Annette Parésys, pour avoir gentiment autorisé la publication des quatre lettres de René Crevel. Nous remercions également le Professeur Stanley Rabinowitz, directeur de l'Amherst Center for Russian Culture.

[Pièce n° 1]

31.5.1923

Madame Z. Hippius-Merezhkovsky  
11 ou 11 *bis* Avenue du Colonel Bonnet  
XVI<sup>16</sup>

René Crevel  
6, rue de la Muette, XVI

Chère Madame,

J'ai bien reçu votre petit mot au sujet du roman<sup>17</sup>. Pour le mieux signaler à l'attention du public, j'ai parlé de votre livre rappelant que son sujet devait avant la guerre être celui d'un scénario de cinéma. Il doit y avoir d'ici peu une conférence au Collège de France sur l'Art et le cinéma ; à Marcel L'Herbier<sup>18</sup> grand metteur en scène, qui sera le conférencier, j'ai

---

14. La citation est reprise de la préface de Michel Carassou, « Mal de vivre, mal du siècle », René Crevel, *Détours*, *op. cit.*, p. 9-15 (p. 12).

15. Jean-Michel Devésa, « Introduction », *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, L'Harmattan, 2000, p. 5-54 (p. 11).

16. Cachet et adresse figurant sur l'enveloppe.

17. Le mot portait vraisemblablement sur le roman de Hippius, *Le Pantin du Diable*, publié une dizaine d'années plus tôt en Russie, et qui est traduit en 1923 par Paul de Chèvremont (Bossard).

18. Le réalisateur de cinéma Marcel L'Herbier (1888-1980) tourne en 1923 *L'inhumaine*. Voir aussi la note suivante.

dans mon courrier littéraire de *Paris-Journal* signalé le cas du *Pantin du Diable*<sup>19</sup>.

J'espère Madame que vous pourrez bientôt me recevoir et que votre santé tout à fait remise vous laisse le temps de faire quelque chose.

J'ai beaucoup travaillé à mon roman<sup>20</sup>.

Je voudrais vous le lire et vous demander la permission de vous voler la phrase que vous m'avez écrite sur le [...] <sup>21</sup>, dans une lettre, vous rappelez-vous.

À bientôt j'espère.

Faites mes amitiés à M. Zlobin<sup>22</sup> et croyez-moi votre

[signature]

J'écris comme Claudel, aussi illisiblement.

Je mets donc sur mon papier LÉGATION

FRANCAISE DE LA

RUE DE LA MUETTE<sup>23</sup>

[Pièce n° 2]

René Crevel

6 Rue de la Muette XVI

Madame,

Merci de ne m'avoir pas oublié. Paris est une ville abominable que j'aime comme on ne peut aimer que les femmes perdues.

---

19. La mention, par Crevel, de ce livre apparaît non signée dans la rubrique du « Courrier littéraire » de *Paris-Journal* le 9 juin 1923. Le texte de la rubrique qui peut être attribué à Crevel a été écrit avant la conférence du 7 juin de Marcel L'Herbier, évoquée dans la lettre du 31 mai et précisée un peu plus ici en relation avec le *Pantin du Diable* : « L'éditeur Bossard va publier un livre de Mme Dimitri Merejkowski, en littérature Zénaïde Hippus, qui s'appellera le *Pantin du Diable*. Ce pantin est un homme sans foi ni loi qui cherche son plaisir dans l'aventure et mène de front plusieurs intrigues. Voilà un roman qui, certes, ne manquera point de vie ; au reste son sujet devait, avant la Révolution russe, servir de scénario de cinéma, et déjà la société qui devait le tourner, l'avait acheté. Peut-être s'il l'apprend M. Marcel L'Herbier pourra-t-il étudier le cas du *Pantin du Diable* et prendre argument de sa conclusion pour la conférence qu'il doit faire au Collège de France, le 7 juin (séance d'avant-garde du Cercle International des Étudiants) sur le *Cinématographe contre l'art*. » (p. 4).

20. Tout au long de cette correspondance, il est question du premier roman de Crevel, *Détours*.

21. Le terme, souligné dans la lettre, apparaît indéchiffrable.

22. Vladimir Zlobin (1894-1967) est secrétaire de Zinaïda Hippus avant même la fuite de Russie et demeure dans ce poste jusqu'à la mort de Hippus en 1945. Dans le livre posthume qu'il consacre à ses années passées auprès de Zinaïda Hippus, *A Difficult Soul*, Zlobin ne mentionne pas Crevel.

23. Crevel demeure, jusqu'en 1927, au 6 rue de la Muette, adresse de sa famille. Cf. la *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein* par Jean-Michel Devésà, *op. cit.*, p. 57. Claudel est ambassadeur de France à Tokyo au moment de la lettre.

J'ai vu quelques Russes ces temps-ci. Yssia Sidersky qui vient de traduire *Les Douze* de Blok au Sans Pareil<sup>24</sup>, Zdanévitch<sup>25</sup>, etc. Je les ai vus chez des amis qui organisent avec moi une représentation où j'aurai un petit rôle<sup>26</sup>. Je débute donc au théâtre.

Hélas je suis encore soldat. Tous les matins s'exercer de très bonne heure. C'est très triste. Je fais aussi des articles pour *Paris-Journal*<sup>27</sup>. J'y ai annoncé votre livre. Avez-vous lu ce que j'en disais ? Le Roman ? J'ai presque fini en ce sens que j'ai marqué toute ma fin dans les grandes lignes. Il me reste encore à rédiger, mais avec les répétitions<sup>28</sup>, le service militaire<sup>29</sup>, le journalisme<sup>30</sup>, je n'ai guère le temps.

Je le regrette, mais que voulez-vous. Les événements me prennent et je ne prends pas les événements.

Sidersky m'a parlé du petit Pozner<sup>31</sup> que je devais toujours aller voir, chez qui je n'ai jamais été. Il paraît que ce Pozner a beaucoup de talent. Mais Sidersky, en fait, quel homme est-ce ?

Je voudrais avoir beaucoup de temps pour vous écrire une très longue lettre. Voulez-vous m'envoyer de temps en temps une bonne parole ?

Votre,

René Crevel

### [Pièce n° 3]

Chère Madame,

---

24. Yssia Sidersky réalise la mise en scène du *Cœur à gaz*, joué le 6 juillet 1923 au Théâtre Michel pour la Soirée du Cœur à Barbe. L'ouvrage d'Alexandre Blok, *Les Douze*, paraît en 1923 au Sans Pareil, traduit par Sidersky.

25. Il semblerait, bien que la lecture du nom sur la lettre soit difficile, qu'il s'agisse d'Ilia Zdanévitch, c'est-à-dire Iliazd, dont un poème zaoum est au programme de la Soirée du *Cœur à Barbe*. Iliazd est là avec la troupe d'amateurs russes Tchérez, qu'il dirige avec Serge Romoff. Sur ce point et sur la soirée du *Cœur à barbe*, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, 1965, p. 380-387.

26. Il est probable que Crevel fasse ici allusion à une répétition du *Cœur à gaz* chez les Delaunay, où il essaye son costume de l'Œil. Crevel relate cette « Visite à Sonia Delaunay » dans son article publié en Roumanie, en octobre 1925, et repris dans le « Dossier » de documents parus avec *Détours*, *op. cit.*, p. 155-159.

27. Crevel commence à signer des articles de son nom dans *Paris-Journal* en mars 1923.

28. Ce sont les répétitions pour le *Cœur à gaz*.

29. Le service militaire de Crevel va de l'automne 1920 à l'été 1923.

30. En plus de *Paris-Journal*, Crevel écrit pendant l'année 1923 pour *Les Nouvelles littéraires*, *Le Disque vert*, *Montparnasse*, *Les Feuilles libres*, *The Little Review*.

31. Vladimir Pozner, critique, romancier, traducteur, journaliste et scénariste un temps à Hollywood, engagé dans le communisme, a dix-huit ans à l'époque. Il meurt en 1992. Ses archives sont à l'IMEC depuis 2005.

Voilà trois siècles que je veux vous écrire, mais ma Paris sait trop bien nous faire perdre le temps et nous distraire de tous devoirs même ceux de l'amitié.

Ce que je fais ?

J'ai monté avec des amis une manifestation de littérature dite jeune<sup>32</sup>. Nous avons pour metteur en scène un Russe qui vient de traduire et d'éditer au Sans Pareil, avenue Kléber, votre ami lunaire Alexandre Blok. Le Russe se nomme Sidersky. Il vous connaît, mais peut-être ignorez-vous même son nom<sup>33</sup>.

Cette manifestation bien entendu me valut de grosses inimitiés, mais aussi quelques avantages (collaboration à des Revues américaines qui paient gros et aussi une aventure sentimentale qui me console aujourd'hui de la solitude parisienne de l'été)<sup>34</sup>.

Le Roman est fini. Je n'ai hélas pas un sou pour le faire taper à la machine et l'envoyer aux éditeurs. C'est encore une attente. J'aurai du mal à devenir glorieux.

Je suis encore militaire. Dans deux mois tout sera fini de ce côté, mais viendront les autres soucis.

Êtes-vous toujours à Grasse ?

Je suis sûr que vous travaillez encore avec passion à quelque nouvelle œuvre. Moi, qui ne suis pas le Bon Dieu et qui n'ai créé aucun univers, je suis bien forcé de me reposer un peu, car je suis fatigué du cerveau jusqu'à l'idiotie, ce que vous pouvez voir par ma lettre.

Je voudrais être sûr que vous êtes un peu mon amie. Rappelez-moi au bon souvenir de Zlobin et croyez-moi votre

[signature]

[Pièce n° 4]

René Crevel  
6 Rue de la Muette  
Paris XVI

Je certifie que ces pages sont écrites spontanément, inconsciemment le plus possible [*sic*] à la manière d'une de ces confessions que les psychana-

---

32. Nouvelle évocation, mais dans d'autres termes, de la soirée du *Cœur à barbe*.

33. Sidersky n'est pas répertorié dans les archives conservant les papiers de Hippus.

34. Inutile de revenir ici sur les problèmes bien connus de la soirée, que Crevel a l'air de faire passer de manière assez rapide pour insister plus sur le gain personnel.

lystes exigent de leurs malades.<sup>35</sup> Si vous me trouvez malade, que vous soyez mon médecin.

---

Madame,

Parce que français d'après-guerre (c'est-à-dire *très peu français*) je comprends les choses qu'on ne disait pas au temps d'Alfred Capus<sup>36</sup>, (1900, les trottoirs roulants, confort moderne, bonheur et sottise).

D'abord merci — et ce n'est pas de l'ironie — de ce mépris que vous avez de nous autres Français ; *chez moi le mépris de moi-même*<sup>37</sup> est un drame assez affreux auquel j'ai beaucoup sacrifié. Vous avez lu ma lettre de Proust, je pourrais vous apporter 20 autres de différents écrivains et des argus qui louaient mes premières pages trop faciles, fardées comme les putains des Rues<sup>38</sup>.

Je n'ai pas cherché le succès, et en ce moment le moyen d'y arriver serait de faire un Roman classique avec adultère, bidet à tous les étages, etc.

*Je ne veux pas*

*Pourquoi ?*

Parce qu'il y a tout de même une chose que nous savons jusqu'à en crever c'est l'ennui, et cet ennui auquel nous n'avons pas remède, ni vodka, ni mysticité.

Vos « enfants perdus » sont des enfants avec la foi finalement, et même le nihilisme, quelle étrange foi à rebours mais foi tout de même et combien plus consolante que cette apathie d'un peuple tel que le nôtre.

Pour moi, j'ai cherché les aventures, celles qui méritaient d'être les plus tragiques. Auriez-vous idée du Chrétien qui aurait été martyr sans la foi,

---

35. On reconnaît ici un intérêt pour la psychanalyse entrant dans la pratique de l'écriture, qui date pour Crevel du temps de la caserne. Avec l'idée de confession, Crevel se situe à une certaine distance de l'automatisme de Breton.

36. Mort en 1922, Alfred Capus était auteur de pièces de théâtre de boulevard et académicien depuis 1914, date à laquelle il devient aussi rédacteur en chef du *Figaro*. Son « bulletin » quotidien pour le journal est particulièrement patriotique durant la Grande Guerre, ce qui contraste avec le « très peu français » de Crevel.

37. Expression qui peut frapper comme une signature de Crevel dans sa correspondance comme dans ses romans.

38. Proust avait connaissance du court article, « Du côté de chez Proust », que Crevel lui avait consacré dans la revue *L'Université de Paris* en mars 1922, grâce à son abonnement à *L'Argus de la Presse*. Caroline Szylowicz, de la Kolb-Proust Library, nous a gentiment expliqué, dans un message du 13 décembre 2004, que l'article de Crevel avait été conservé par Proust parmi une série de coupures et transmis par sa nièce à Douglas Alden, auteur de l'ouvrage *Proust and his French Critics*, New York, Russel and Russel, 1940. Il n'y a pas trace de la lettre de Proust à Crevel dans les principaux fonds réservés aux deux auteurs.

en essayant de l'avoir ; ou d'une femme qui sacrifierait son bonheur pour chercher quelque étrange bonheur auquel elle ne croit pas ?

Je ne sais si vous autres « Russes » pouvez comprendre cela.

Mais je jure, qu'aujourd'hui encore quiconque frappera à ma porte avec des promesses je le suivrai, et pourtant, pourtant je sais bien que je n'ajouterai jamais que des zéros<sup>39</sup>.

Rien n'est démodé ici comme la nouveauté, et M. Jaloux dont vous n'aimez pas les romans semblera toujours plus neuf à notre bon peuple que n'importe quel chercheur de mon espèce<sup>40</sup>.

Mon Roman ?

Ce n'est pas une question de sexe.

Un jeune homme (je l'appelle moi) s'ennuie ; il a foi en l'amitié à défaut d'autre chose ; son ami est un être mauvais ; il s'en aperçoit ; il cherche autre chose, l'amour, l'amour ne dure pas ; il revient ; retrouve son ami ; essaierait bien encore de l'amitié mais n'a même plus la foi. Ce qu'il veut c'est le sommeil au petit jour.

Maintenant je jure avoir écrit ce roman avec la plus grande simplicité dont j'étais capable.

Les Dadas détestent ce Roman<sup>41</sup>.

Lenormand l'aime beaucoup<sup>42</sup>.

---

39. Certains mots dans la lettre, comme on l'a vu dans le cas de la « mysticité », peuvent faire penser que Crevel est encore très près de son roman *Détours* et que le « je » du roman déborde un peu dans la correspondance. Cela peut se voir peut-être ici en rapport avec la description du « lien fragile » entre le personnage du narrateur et Cyrilla « J'étais heureux mais n'aurais su dire si je me déployais ou m'anéantissais, ne me rendant point compte si le bonheur me faisait égal à Dieu ou à zéro. » *Détours, op. cit.*, p. 105.

40. La comparaison à Edmond Jaloux romancier est intéressante parce que c'est plutôt le critique des *Nouvelles littéraires* que Crevel va connaître dans une relation qui sera à son avantage. Côté Crevel aux *Nouvelles littéraires* depuis 1923, Jaloux, dans sa rubrique « L'esprit des livres », signe en 1925 le premier de deux comptes rendus sur l'œuvre de Crevel. Il présente *Détours* comme « une œuvre de début que l'on ne peut laisser passer sans en signaler l'intérêt », y relevant « une angoisse sourde que ni [Crevel], ni ses amis, n'ont encore totalement exprimée ». *Les Nouvelles littéraires*, le 10 janvier 1925, p. 3. Un mot de remerciement de Crevel à Jaloux est reproduit dans l'édition de *Détours* de Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein chez Pauvert, p. 136.

41. À l'époque de la parution de *Détours*, Crevel se trouve plus proche de Tzara que de Breton, « les Dadas » désignant dans ce contexte le groupe autour de Breton. Comme Jean-Michel Devésá l'a relevé, Maxime Alexandre, dans ses *Mémoires d'un surréaliste*, raconte que « Breton, à qui [Crevel] avait soumis [les pages de *Détours*], lui rendit le manuscrit, sans commentaire », geste déterminé par l'opposition de principe de Breton au genre romanesque. Alexandre est cité par J.-M. Devésá, « Voix des profondeurs, écriture de l'image », *Europe*, 63, 679-680, nov.-déc. 1985, p. 37-48 (p. 38).

42. Le dramaturge Henri-René Lenormand (1882-1951) participe, avec ses pièces grand public comme *Le Mangeur de rêves* en 1922 et *L'Homme et ses fantômes* en 1924, à l'intérêt grandis-

Rivière lui reconnaît des qualités mais de grands défauts<sup>43</sup>.

René Crevel s'en désintéresse comme d'un fils engagé à l'armée d'Afrique, et je crois que Mme Hippus me prête de mauvaises intentions.

Expliquez par le sexe, si vous voulez ; il m'arrive souvent de confondre le sexe avec mon âme. (On pourrait d'ailleurs aussi bien faire une moralité sexualiste qu'une morale spiritualiste.) Et je ne sais vraiment pas duquel [*sic*] tient cet incompréhensible qui n'est jamais somme toute qu'une allusion à nos tendances affectives profondes.

Lundi, j'apporterai votre lettre.

Nous discuterons pied à pied

Non pour défendre mon *roman* ;

mais pour défendre tout de même l'inquiétude tournant à vide de ce siècle où les morts sont douloureuses.

Crevel

---

sant pour Freud à l'époque. Il contribue, en même temps que Crevel, Edmond Jaloux et Jacques Rivière au numéro spécial du *Disque vert* sur « Freud et la psychanalyse » en 1924.

43. On n'a pas pu trouver trace écrite de ce que Jacques Rivière pouvait penser de *Détours*.

**SI VOUS AIMEZ L'AMOUR, VOUS AIMEREZ  
MARC PATIN !**

Christophe DAUPHIN



Portrait de Marc Patin, par Daniel Pierre dit Hubert, 2004

## Si vous aimez l'amour, vous aimerez Marc Patin !

Marc Patin (1919-1944) est mort en Allemagne dans des conditions dramatiques, non s'en s'être illustré auparavant, au sein du groupe des Réverbères<sup>1</sup> et durant l'Occupation, dans le groupe surréaliste de la Main à Plume, dont on considère souvent, et à tort, jusqu'à aujourd'hui, que l'action éclatante se limite aux seuls noms de Noël Arnaud et de Jean-François Chabrun. En vérité, il n'en est rien. Il s'agit d'une erreur historique qui a été entretenue trop longtemps. La raison est simple. Il n'existait qu'un seul livre<sup>2</sup> sur le sujet. La majorité des travaux traitant du surréalisme et qui évoquent les activités de la Main à Plume ont pratiquement tous puisé leurs sources sans discernement dans cet essai pourtant controversé (et pour cause !), car se nourrissant presque exclusivement du témoignage de Noël Arnaud, qui n'a pas participé, rappelons-le, à la création du groupe, dont « État de présence », le manifeste fondateur a été rédigé et signé en 1941 par : Jean-François Chabrun, Marc Patin (qui est la véritable révélation et incarnation poétique du groupe dans la mesure où les trois autres gros calibres font déjà figures d'aînés : Maurice Blanchard, Paul Éluard et Georges Hugnet), Robert Rius (le responsable de toute la partie fabrication des publications), Gérard Vulliamy, Régine Raufast, Hans Schoendorff et Adophe Acker. La Main à Plume fut un collectif prestigieux qui édita six publications collectives, dont *La Conquête par l'image* (1942) marquera le pic, et une trentaine de publications individuelles, dont le célèbre *Poésie et vérité 1942* de Paul Éluard. En l'absence d'André Breton, la Main à Plume rassembla une vingtaine d'artistes et d'intellectuels provenant principalement du groupe des Réverbères et du groupe surréaliste, et qui perpétua durant toute la période tragique de l'Occupation, une intense activité surréaliste et de résistance intellectuelle pour certains, par les armes pour d'autres (Jean-Claude Diamant-Berger, Jacques Bureau, Robert Rius, Marco Ménégoz et Jean Simonpoli). Arnaud qui deviendra le secrétaire du groupe et Chabrun qui en deviendra le théoricien, ont certes joué un rôle important, mais que fait-on des signataires du manifeste fondateur comme du poète-scientifique Boris Rybak, de Léo

---

1. Fondé par le peintre Jean Marembert (1900-1973), le groupe néodadaïste des Réverbères regroupera une trentaine de membres et éditera entre 1938 et 1939, cinq numéros de revue, des recueils de poèmes de Tzara et de Cocteau, entres autres ; tout en organisant des manifestations et expositions de peinture. C'est à cette période que Marc Patin va se lier d'amitié avec Jean-François Chabrun (1920-1997) et avec Noël Arnaud (1919-2003) qui joueront un rôle fort peu estimable par la suite à ses côtés.

2. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation* (La Table Ronde, 1982), par Michel Fauré.

Malet, de Laurence Iché (qui née en 1921, est épouse de Rius et la fille du grand sculpteur et Résistant René Iché), de Gérard de Sède, qui a trouvé le nom du groupe en hommage à Rimbaud, des peintres Tita, J.-V. Manuel, Jacques Hérold ou Oscar Dominguez, etc. Il est aussi faux qu'injurieux d'amenuiser, tant sur le plan de l'action que de l'organisation, le rôle, l'activité et l'importance de ces personnes au sein du groupe.

À la disparition du poète<sup>3</sup>, l'Imprimerie nationale<sup>4</sup> fut la seule à manifester publiquement son émotion en publiant un volume de ses poèmes en 1945. Puis, le nom de Marc Patin sombra dans l'oubli jusqu'en 1990. Deux plaquettes de poèmes devaient alors voir le jour après la rencontre des deux plus fidèles amis de Marc Patin, Jeannine Fournier et Jean Hoyaux, avec le poète et éditeur Guy Chambelland. Nous fûmes alors quelques-uns à ressentir un choc à la lecture des poèmes de Marc Patin. Mais nous étions bien loin de nous douter qu'une part considérable de l'œuvre demeurerait inédite ; que cette œuvre ne se limitait pas à une petite centaine de poèmes, mais qu'elle en totalisait plus de 800, auxquels il faut ajouter des récits de rêves, des poèmes en prose, des articles et de brefs essais, stupéfiants de maturité. En 2003, je fus surpris d'en prendre conscience en travaillant sur les archives du poète. Cependant, tout restait à faire et à dire, concernant la vie et l'œuvre de Marc Patin. Il n'existait absolument rien le concernant directement. Nous nous sommes aussitôt attelés à y remédier.

---

3. Déporté STO en Allemagne le 26 juillet 1943, Marc Patin se retrouvera tourneur-soudeur improvisé dans une importante usine, aux côtés de 20 000 autres travailleurs étrangers ou allemands. Les conditions de vie sur place, sont très dures, avec plus de 70 heures de travail par semaine. Épuisé physiquement et moralement par la vie qu'on lui fait mener, il contracte une pneumonie et est hospitalisé sur le tard. Il décède subitement à Berlin, le 13 mars 1944, littéralement foudroyé par une embolie pulmonaire. Il est inhumé dans le cimetière de Berlin-Hohenschonhausen. Un mois plus tard, l'une des nombreuses bombes qui s'abattent sur la capitale allemande, vient à exploser sur sa tombe, ainsi que sur celles proches de quatre autres Français. Il faudra attendre 1951, pour que les restes de la dépouille de Marc, mêlés à ceux de ses malheureux compagnons, soient transférés au cimetière national de Montauville (Meurthe et Moselle). Le 21 mai 1948, le statut de « MORT POUR LA FRANCE » était reconnu à Marc Patin par le Ministère des Anciens Combattants et Victimes de Guerre. Le 5 mars 1955, la qualité de « personne contrainte au travail en pays ennemi » lui était également reconnue. Suite à sa déportation pourtant forcée, Marc Patin sera exclu de la Main à Plume, sans la moindre concertation, par Arnaud et Chabrun, dans des conditions ignobles, surtout quant on sait que ces deux derniers braderont le surréalisme pour se rallier au Parti communiste français et au totalitarisme stalinien. Arnaud accusera, par la suite, le poète, d'être « devenu nazi ». Un comble d'ignominie. Chabrun a revu son jugement après la guerre, mais Arnaud s'y est accroché jusqu'à la nausée.

4. Marc Patin était employé à l'Imprimerie nationale en qualité de rédacteur.

De son vivant, Marc Patin n'a publié qu'une seule plaquette, en 1942, que Noël Arnaud présenta en ces termes :

*Qu'est-ce que Marc Patin ? La volonté d'abattre les statues du Néant. Qu'est-ce que le sens de la beauté chez Marc Patin ? L'appétit de la foudre. Qu'est-ce que le talent de Marc Patin ? Sa vie. Qu'est-ce que la Poésie pour Marc Patin ? Le droit à la vie... Si Marc Patin est sans doute celui d'entre nous qui possède le mieux les qualités de la beauté et de la distinction littéraire, il est aussi celui qui se refuse le plus systématiquement de se soumettre à leurs prérogatives... Toutes les femmes, tous les amoureux l'accueilleront alors avec ceux qui auront partout jeté dans les fissures d'un monde minable leur sperme de pétrole enflammé. Ce sera la fête et vous n'en serez pas. Qu'est-ce que l'image poétique pour Marc Patin ? Le goût du crime. Qu'est-ce que l'amour dans un poème de Marc Patin ? L'homéopathie. Qu'est-ce que « Femme Magique » ? Une grande main pour étrangler la mort.*

La plaquette se compose de deux parties. La première est intitulée *L'amour n'est pas pour nous*, et comprend huit poèmes : « Un jour l'azur disparut » : *Elle pleure sur la margelle des puits – Où les oiseaux pétrifiés se sont engloutis – Un beau soir de granit – Sous les foulards de la peur – Elle caresse avec lenteur – Le chaton dur des fétiches de phosphore*, « Amère », « Rencontre », « Le don de soi » : *Elle a laissé son sang sur les pierres du rivage – Elle a laissé son sang*, « Ce que Belle souhaitait... », « J'aime » : *J'aime à onze heures – Quand la rose à aubes du meurtre – Rompt les veines de sa force – Et à minuit quand les rouages de la morte – Sont des fleurs carnivores*, « Veuve » et « Dépossédée » : *Que n'es-tu reine – Femelle aux racines folles – Qu n'es-tu reine – Sous une robe cruelle et forte – Dans un pays sans bêtes et sans oiseaux.*

La seconde partie du recueil est intitulée *Femme magique*. Il s'agit d'un court texte en prose – qui se passe de commentaire, tant il vient renforcer notre affirmation selon laquelle Marc Patin vaut bien mieux (tout aussi prestigieuse et flatteuse qu'elle soit) que l'étiquette de « poète éluardisant » – par lequel le poète revient sur les rapports existant entre lyrisme, poésie, femme et amour :

*Jour après jour dans tous mes rêves, nuit après nuit, de sa baguette d'ébène tendue entre mes yeux et les siens, une femme mêle eau et flamme, confond ciel et terre, sang, eau et feu. Jour après jour dans tous mes rêves, nuit après nuit, une femme secoue son sang dans un miroir et bat tous les miroirs dans lesquels elle se regarde. Jour après jour une femme fragile se brise entre les dents du soir. Soir après soir, une femme*

*dans mes mains perd ses oiseaux et ressemble à toutes les femmes qu'elle confond.*

Cette plaquette est bien entendu totalement introuvable de nos jours. Parmi les huit poèmes retenus, le plus ancien : « Amère », a été écrit le 20 juin 1941, alors que le plus récent : « J'aime », date du 7 juillet 1942. Marc a donc effectué son choix parmi des œuvres récentes. Pour donner une image juste de sa production et de son intense créativité (en nous limitant à la période que nous pourrions qualifier : de la maturité), disons qu'entre l'écriture du poème « Nocturne », le 6 janvier 1938, et celui d'« Amère », Marc a écrit 300 poèmes, comme autant de pièces qui, mises les unes à la suite des autres, constituent un chant intérieur d'une fièvre bouleversante, poignante et à vif : « Je montre le visage sérieux, le visage lyrique de la femme ».

Comment expliquer alors ce silence inextricable autour du poète et de son œuvre ? Comment expliquer le silence autour du génie de ce poète en qui Paul Éluard, bien plus que son ami, avait salué son égal, l'une des voix les plus prometteuses de sa génération et du surréalisme, et qui fut foudroyé dans la force de l'âge ? Marc est mort jeune à l'âge de vingt-quatre ans, dans une époque trouble, et a peu publié de son vivant. Cependant ce silence n'est pas gratuit ; il a été entretenu par ceux qui n'hésitèrent pas à le lâcher et à le calomnier dans ce qui demeure la période la plus critique de Patin. Des accusations qu'il subit, Guy Chambelland sera le premier à démontrer l'absurdité et l'inanité, tout en saluant la « ferveur et les images aériennes » du poète. Il s'agissait d'un premier pas d'importance devant nous mener vers la « réhabilitation » de la mémoire de Marc Patin, comme vers la découverte de son œuvre.

Marc Patin est un grand poète surréaliste de l'amour, et non un poète qui ne devrait l'attention qu'au sort tragique qui fut le sien, dans une époque qui ne l'était pas moins. C'est un grand poète surréaliste de l'amour, qui sort enfin du purgatoire. Un poète dont les mots sculptent l'homme futur dont nous rêvons, mûrissent le meilleur de l'être certes, mais dans la fêlure du vivre. Après avoir crevé l'horizon qui l'enlace, la poésie de Marc a comblé l'espace, mer onirique qui nous appelle aux portes de la ville. Marc Patin, ce météore aux yeux d'homme, je le rencontre dans les rues sans noms du hasard. Je le rencontre comme on rencontre un frère qui a trop dormi ; qui a dormi sans nom depuis déjà trop longtemps. Je touche ses os et je connais déjà la forme de son front. À ses côtés, la Femme magique voyage avec la pluie et le beau temps. La femme magique brûle dans l'huile de la vie, et je l'aime déjà du plus profond de mes rêves.

À travers le surréalisme, Marc retrouve ses valeurs, ses idéaux, comme ses inquiétudes. Car le but suprême est bien, selon la formule d'Arthur Rimbaud de « Changer la vie ». Sur le plan politique (la Main à Plume est au départ majoritairement trotskyste) ; socialiste en liberté, Marc est un jeune homme engagé, un socialiste en liberté (tendance S.F.I.O.), certes, mais ce n'est ni un militant, ni un homme de parti. Sur ce point, il rejoint Philippe Soupault et Antonin Artaud. Cela n'empêchera jamais Marc Patin de prendre position et de dénoncer le sort atroce fait à l'homme :

*Dans leurs yeux les murs s'abattent – Sous leurs mains montent les champs – Le long de leurs chaînes monte le sang, au même titre que les totalitarismes de tous bords : Entre la nuit qui commence et la nuit qui finit – Un frisson de haine entre deux êtres – Le jour n'est qu'un trait d'insecte, ou les injustices sociales : Fortune fortune – Ultime de ceux qui ont – Tout donné à l'oubli – Tout donné à l'envie.*

L'engagement de Marc est un engagement total de l'être dans la vie :

*Montons les dures marches du présent inextricable – Montons l'avenir est lourd – Montons marchons pour nous rencontrer, ce dont témoignent de nombreux poèmes : Je veux tout aimer et tout embrasser – Combien de fois vous ai-je comptés – Nous ne sommes que quelques-uns et nous sommes beaucoup.*

Son engagement est avant tout humain, fraternel, et rejoint les préoccupations de tous :

*O les yeux terrestres de tous ces hommes – Leurs mains vivantes tendues vers le feu unique – Tous ces hommes que l'horizon dévore – Nous savons bien que nous nous retrouverons – Comme le jour retrouve le jour – Après toutes ces nuits.*

Son engagement est celui d'un poète et d'un homme au milieu de ses semblables, déchiré par la dualité du rêve et de la réalité : *Nous avons le droit d'être fiers – Des hommes futurs dont nous rêvons.* Humain, tout est humain chez Marc, jusque dans la révolte :

*Le poète a abattu les quatre murs de sa maison et n'oublie pas – qu'il lui reste encore à venger ceux qui aiment. – Ceux qui ferment leurs portes qui ferment les fenêtres – je les hais – qu'on leur crève les yeux pour qu'ils voient mieux... — Qu'on leur crève les yeux le ciel ouvert – pour qu'ils voient mieux – l'envol de toutes les mains de tous les yeux – à la faveur – d'un sourire de femme les visages sans masques – au rythme de leurs crimes sans amour.*

Intitulé « Le poète a abattu les quatre murs de sa maison », ce poème a été écrit le 27 avril 1938. Cette violente salve lyrique ; ce lâcher-tout de colère et de révolte résume assez bien l'engagement existentiel de Marc. La vie nouvelle appelée par Rimbaud, ne se limite ni aux facteurs économiques, ni aux progrès d'ordre matériel. Bien d'autres dimensions doivent être prises en compte. Comment, en cela, Marc n'aurait-il pas rejoint le surréalisme qui, s'opposant aux valeurs morales et esthétiques de la civilisation occidentale, affirma, dès sa fondation par André Breton, la prééminence du rêve et de l'inconscient dans la création ?

Patin est un être mû par la passion dans tout ce qu'il entreprend. Les poètes parnassiens, romantiques et symbolistes l'accaparent tout entier durant son adolescence ; mais c'est assurément Paul Verlaine que le jeune Marc place au-dessus de tous. Sous l'influence du Pauvre Lélian, Patin écrit ses premiers poèmes en 1934. Le jeune poète accumule les vers. Il les recopie soigneusement au propre sur des cahiers d'écolier, de sa belle écriture penchée, fine et resserrée. Ils seront son seul legs. Ses publications ayant été peu nombreuses de son vivant (et pour cause !) ; c'est à travers des feuilles éparses et des cahiers d'écolier fourmillant de poèmes, que l'œuvre parviendra jusqu'à nous. Les débuts poétiques de Marc n'ont rien de honteux. La mélancolie est déjà prédominante : Je songe avec tristesse à l'être et son destin – Et je sens hélas que nous ne sommes rien. Marc se sait poète assez vite. Tôt, la poésie compte plus que tout à ses yeux. Mais il faudra attendre janvier 1938, pour que l'écriture de Patin prenne de l'épaisseur avec la découverte du surréalisme et la lecture de Paul Éluard. Marc accomplira presque du jour au lendemain, un bond gigantesque, qui le fera passer de l'état d'un sous-Verlaine, à celui d'authentique poète. Car Marc Patin est un grand poète ; l'un de nos plus grands poètes de l'amour. Qu'on se le dise.

La poésie est une révélation des réalités intérieures ; le dévoilement d'une autre réalité. L'œuvre de Marc Patin en témoigne :

*Sous ces murs de proie, entre l'or au nord et le sud cloué de croix, le rôle actuel de la poésie parmi les hommes, son rôle immédiat, est avant toutes choses de fonder leur désespoir en droit. À la lumière de ce pessimisme, proscrit dans tous les pays livides où l'amour a forme de pauvre au visage de buis, entre les lignes, l'homme lira l'intégrité de son espoir, en filigrane sur le papier mural de la nuit. Car partout, contre l'asphyxie, la poésie fera la nuit. À la faveur des aubes déduites de la confusion ainsi établie entre des fantômes éblouis, des fantômes soumis, mélanges de présence, d'absence, de mémoire et d'oubli, l'amour, enceint des trésors des sourds*

*et des aveugles multicolores, l'amour et la terreur insinueront le sel agile de l'avenir, dans un cri, entre les paupières magnifiques du malheur ressenti. Alors il s'agira de secouer cette jolie poussière guindée qui fait la belle au soleil, il s'agira de liquider le bazar de la charité ; ses oiseaux de misère, au bec enfariné, aux plumes rognées, aux yeux usés, il faudra les châtrer, leur couper les ailes, qu'ils n'aillent plus se poser comme la grêle sur les branches affolées du sang délivré. Alors l'homme sera loin de la beauté, de la bonté, de tous ses doubles émaciés. L'homme sera sa propre nécessité, sa propre réciprocité. Alors l'homme, pareil à l'homme, dépassé le sommet de sa clarté, pulvérisé toute idée de duplicité, pourra, sans haine et sans honte, renier son passé. (Extrait de l'article « Voir et Vouloir », août 1943).*

C'est en avril 1938, que la poésie amoureuse de Marc prend son envol, avec la rencontre de Christiane, une jeune femme dont il tombe éperdument amoureux : *Par tous les temps je n'ai plus besoin du soleil pour avoir la tête haute. – Un beau ciel à laver toutes les têtes – l'eau a tous les droits de couler.* La passion est totale et réciproque, bien que plus intense chez le poète : *Ta voix des pieds à la tête – elle m'enveloppe – je dors debout – la fatigue est bien utile.* Dès lors, Patin va pratiquement dédier tous ses nouveaux poèmes à l'élue : *Tout l'espace entre tes mains – Souhaitable achève à perte de tes yeux – Les gestes de nos paupières.* Christiane est le premier grand amour du poète. Cet amour sublimé va déclencher une veine créative intense qui contribuera à porter le poème, alors à vif et écorché de Marc, vers des hauteurs solaires qui marqueront l'envol de son lyrisme, amené à connaître son pic avec les futurs poèmes inspirés par Vanina : *Tu respires le jour comme l'amour – tu respires je te respire – dans ma main toute la vie d'un seul coup – à dormir dans ton cou.* Cet amour exclusif devient la boussole du poète : *Mais quand tu n'es plus là – l'obscurité pour les sourds le silence pour les aveugles – toutes les saisons sont à ma face.* Cet amour durera jusqu'en janvier 1940, ainsi que Marc le confie à Jean Hoyaux, son meilleur ami :

*Christiane m'avait dit qu'elle ne m'aimait plus. Il était pour moi inutile de continuer à lutter autrement que seul, à la recherche d'une autre, de l'éternelle, de celle que j'ai toujours aimée... Il n'est qu'une vérité : aimer. Il ne faut pas aimer pour être heureux. Chasse de toi l'idée de tout bonheur : quand l'amour te cause de la joie, réjouis-t-en, et cela le plus possible ; quand l'amour te cause du souci, félicite-toi d'être de ceux qui peuvent souffrir d'aimer. Aime pour créer, pour délivrer un être, pour connaître, pour mieux connaître, pour te trouver, trouver la femme et la vie... Il faut souffrir encore après avoir souffert. Il faut aimer encore*

*après avoir aimé. La rencontre de Christiane précède de deux mois la sortie, en juin 1938, du deuxième numéro de la revue Les Réverbères, qui s'ouvre d'emblée sur un manifeste : « Démobilisation de la poésie », signé par seize collaborateurs, dont Marc Patin : « La honte est réservée aux singes et aux autruches, qui continuent à jouer à la révolution – révolution poétique indépendante des circonstances politiques – après la bataille. La Révolution surréaliste est faite. Nous démobilisons la poésie. Nous rejetons les uniformes, les frocs, les étiquettes. Nous nous installons dans le merveilleux avec nos propres formes, sans angoisse et sans inquiétude. Nous promenons notre pancarte : la poésie est partout.*

À la période de Christiane (1938-1940), va succéder, à compter de février 1940, celle de Vanina ou l'Étrangère (1940-1944) : *Mon pays est immense et jamais je ne pourrai vous quitter – Je suis plusieurs fois parmi vous* (« Pâques 1940 », poème daté du 25 mai 1940). Qui est donc cette Étrangère ? Nous serions tentés de l'imaginer en femme fatale, en beauté froide et fascinante, mais il n'en est rien. Il s'agit en réalité d'un petit bout de femme dont la beauté n'est certes pas éclatante, mais dont le charme est suffisamment réel et attractif, pour que Marc Patin et son ami Jean Charua y succombent. Cette belle Hongroise répond au nom d'Hélène Delcourt. Mais laissons Marc nous parler de son nouvel amour (Lettre adressée à Jean Hoyaux, le 25 février 1940) :

*...Elle est vraiment « la femme » sensible, terrestre que j'aime... Celle que je chante dans tous mes poèmes, celle que j'ai appelée Vanina. Et tu ne peux savoir ce que ce nom contient de campagne, de terre, de bois, de blé et de vent. Je l'aime, cette petite. J'attendais « la grande fièvre ».*

La Grande Fièvre, c'est celle qui a précédé ma déclaration à Christiane. La Grande Fièvre est maintenant venue. Une véritable fièvre de malade, à ne pouvoir fermer l'œil de la nuit. Hélène est mariée, mais elle vit seule (son mari est prisonnier de guerre) à Paris. Elle est sensiblement plus âgée que Marc. Il semble toutefois que cet amour soit demeuré d'essence spirituelle. Il sera cependant l'origine de nombreux chefs-d'œuvre : *Pour la voir pour l'aimer toujours – Je la mêle en plein midi aveuglante et bruyante – Au silence à la nuit – Et je multiplie à l'infini mes yeux par les siens. – Martyre heureuse épargnée par le feu – Toute à la santé de l'été — Pour que je l'aime elle s'échappe* (« Vanina », 13 janvier 1940). Très vite, cette passion incantatoire va dépasser le cadre de son objet (Hélène) pour prendre la forme d'un hymne universel et cosmique de l'être, de l'amour, et du corps lyrique de la femme. Car

L'amour est bien le thème porteur de tout l'édifice, de toute la création et de toute la vie de Marc Patin :

*Ma femme, vous êtes le fil d'Ariane, le prisme fixe, l'étoile nubile, l'immobilité de la maison hantée. Je vous regarde et vous me voyez. Un miroir confond nos ciels passés. Si vous m'oubliez, je suis couché dans cet arbre comme un noyé. L'amour et la femme, les yeux fermés. Je vous reconnais sans vous toucher, sécurité. L'homme habité ;*

la femme, cet être vénéré :

*Ne fais pas souffrir les femmes. Elles souffrent assez sans cela. L'homme a été si injuste, si cruel envers elles. Il faut leur pardonner beaucoup, quand elles nous blessent. Nous avons des siècles d'erreurs, nous, à nous faire pardonner, des siècles de fautes à racheter. Et pour cela nous devons beaucoup aimer, les aimer. (Lettre à Jean Hoyaux).*

Vanina (ou l'Étrangère), va devenir le grand mythe de l'œuvre de Marc Patin :

*Vous que j'aime vous êtes ailleurs – Je rôde autour des maisons lointaines dont vous gardez les clefs – Je me nourris d'ombre et d'absence et de feu sans charbon – Je fais l'obscurité partout où je n'ai jamais été – Je vis dans le clair-obscur de vos gestes dans le pourpre de vos voix – C'est la nuit que je suis à vous que je vous parle – C'est la nuit que je dessine les silhouettes absentes – C'est la nuit que je rassemble – Les mots perdus les regards séparés...*

L'onirisme n'est pas en reste, car pour Marc, le rêve est l'espoir absolu de l'homme, qui est écrasé par l'aliénation externe. Il y voit l'avènement d'une nouvelle raison, d'un nouvel état. Le rêve occupe une place centrale au sein des préoccupations de tous les surréalistes, et Marc Patin n'échappe pas à cette règle. L'onirique, le choc visuel produit par la juxtaposition d'images ou d'objets incongrus, mais toujours agencés dans une production signifiante, sont l'un des fondements de sa création :

*Le soleil se soulève dans mes mains – A l'ouest un coq de sable se défait – Les dix doigts de la rivière déshabillent la rivière – Et derrière la fenêtre et derrière moi – Me voilà – En tout semblable – À tout ce que tu vois.*

Nous approchons de la fin de l'année 1941. Le groupe de la Main à Plume est lancé. Son action s'inscrit dans l'esprit insufflé par les deux *Manifestes du surréalisme*. Le groupe va à présent entreprendre le regroupement

des surréalistes demeurés sur le territoire français. Le premier contact envisagé est celui de Paul Éluard. En 1941, ce dernier jouit déjà d'un grand prestige. Sa rupture d'avec André Breton et le surréalisme date de mai 1938<sup>5</sup>, mais la tourmente de l'Occupation vient (au moins provisoirement) balayer les vieilles querelles. Marc Patin demeure le plus actif et le plus entreprenant du groupe sur le sujet Éluard. Il ne faut y voir aucun hasard. Marc a de nombreux points communs avec Paul. En la personne d'Éluard, Patin rencontre un frère, et leurs œuvres respectives se croisent sur bien des registres. Mais pas de méprise. Marc Patin est un Poète. C'est-à-dire que contrairement à d'autres, il n'a besoin de tuteur qu'à titre provisoire. Ces deux œuvres prennent source dans le quotidien, la vie amoureuse et les tourments du xx<sup>e</sup> siècle, en distillant leurs lumières fertiles :

*J'efface mon image je souffle ses balos — Toutes les illusions de la mémoire — Tous les rapports ardents du silence et des rêves — Tous les chemins vivants tous les hasards sensibles — Je suis au cœur du temps et je cerne l'espace (Paul Éluard) ; La jeunesse me possède l'espace me comprend — Et je fais corps avec l'éternelle saison (Marc Patin).*

L'univers de Paul est tôt défini, dès 1917 (il a vingt-deux ans), tout comme celui de Marc, dès 1938 (il a dix-neuf ans). L'homme existe dans sa parole, et sa parole le transforme. Voilà sans doute la clé de ces deux lyrismes. Au même titre que l'on ferait fausse route en réduisant Marc Patin à la simple image d'un nouveau Pétrarque (cantoné dans le registre amoureux), on ne saurait être tenté de réduire Éluard à la stricte image d'un poète politique. Éluard est Éluard et, pour lui, il ne saurait être question d'amour sans révolution, ou de révolution sans amour. La révolution est désir. Son œuvre est en relation directe avec les soucis de sa vie vécue, et c'est bien ce qui en assure l'authenticité :

*Une chanson de porcelaine bat des mains — Puis en morceaux mendie et meurt — Tu te souviendras d'elle pauvre et nue — Matin des loups et leur morsure est un tunnel — D'où tu sors en robe de sang.*

Pour Éluard comme pour Patin, la poésie est un bonheur anticipé. La poésie doit être en mesure de tout dire pour être utile. Éluard, tout

---

5. André Breton jugeant inacceptable que Paul donne un poème à la revue *Commune* (dirigée par Louis Aragon), jugée – à juste titre – comme basement inféodée à l'idéologie stalinienne. Éluard se rapprochera par la suite d'Aragon (1942), tout en ayant renoué dès 1937 avec le Parti communiste français (parti d'où il avait été exclu comme la majeure partie des surréalistes, en 1933), essentiellement en raison de la guerre d'Espagne (car le PCF fut le seul parti politique à soutenir les républicains).

comme Patin, est exaltation lucide du désir : *Le creux de ton corps cueille des avalanches — Car tu bois au soleil — Tu le redonnes au monde — Tu enveloppes l'homme* (Paul Éluard) ; *Prête-moi ta force... Que demain soit possible* (Marc Patin). Car, selon le dire profond de ces deux poètes, c'est bien de la femme que vient le salut. Devenir érotique du désir, les yeux s'ouvrent sur la vision intérieure de l'extase amoureuse (regardant/regardé). Le regard est un vertige, une caresse qui érotise l'autre et soi-même :

*Tes yeux dans lesquels nous dormons — Tous les deux — Ont fait à mes lumières d'homme — Un sort meilleur qu'aux nuits du monde* (Paul Éluard) ; *J'ai regardé dans vos yeux tout à l'heure je me suis rencontré — Je me suis reconnu dans vos grands yeux droits* (Marc Patin).

Fondation de la vie, le couple possède une puissance créatrice, et sa durée est permanente, comme la révolution. L'union est féconde et revient vers la femme solaire, la double, la multiple, autour de qui tout gravite et qui flambe sur toute l'étendue de l'horizon humain : *Ce que j'aime dans ton visage c'est l'arrivée — D'une lampe ardente en plein jour* (Paul Éluard) ; *Te voici dans mes mains dans mes yeux qui t'imaginent* (Marc Patin). Éluard et Patin écrivent avec les mots du quotidien. Le vocabulaire de l'un, comme de l'autre, est simple, car tous les deux souhaitent parler au plus grand nombre : *Le poète nous rendra les délices du langage le plus pur, celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou* (Paul Éluard) ; *La vie me reste et mes yeux sont nombreux* (Marc Patin). Et l'on se prend à imaginer Marc Patin revenant d'Allemagne. Et l'on se prend à rêver de l'œuvre qu'il aurait pu bâtir, à la vie qu'il aurait pu mener. N'étant pas un idéologue, Marc n'aurait peut-être pas eu le prestige d'Éluard, mais sur le papier, sur le plan de la création, il n'aurait rien eu à lui envier.

Il est donc entendu et évident que la poésie d'Éluard a eu une grande influence sur la création de Patin. Mais il convient de préciser que cette influence, Marc la subira pour mieux la digérer, pour mieux la dépasser et voler de ses propres ailes. Il serait donc injuste de désigner Marc Patin comme un poète *éluardien*, ou un poète *éluardisant*. Car, si cette désignation n'a rien de déshonorant, elle est parfaitement inexacte. Marc Patin se suffit à lui-même. Quant à la relation entre Paul et Marc, elle est excellente. D'emblée, Paul ne joue pas de son statut d'aîné et traite Marc comme son égal, ainsi que le prouve la dédicace qu'il appose sur un exemplaire numéroté des *Yeux fertiles* (GLM, 1936) qu'il offre au jeune poète : « à Marc Patin, qui est très précisément un ouvrier, c'est-à-dire le détenteur véritable des moyens de production de la liberté. Son ami Paul Éluard ». Et c'est

sur cette base que se noue leur amitié par-delà les clivages ou divergences politiques (Marc étant de tendance SFIO). Marc retrouve Éluard lors des réunions collectives, et lui rend régulièrement visite à son domicile parisien. Les événements pour le moins tumultueux du 2 mai 43, ainsi que le tract qui suivra, rédigé par Arnaud, mettront fin brutalement aux relations d'Éluard avec la Main à Plume.

En 1942, Marc est à l'apogée de son art, et il est assez révélateur de constater que les témoignages de lecteurs ou confrères revuistes de la Main à Plume, le désignent alors très souvent avec Éluard (bien sûr), comme étant Le Poète du groupe. « Le grand poète du groupe » est sans doute Marc Patin qui use avec bonheur du « stupéfiant image », écrit en 1941, Alexandre Astruc, le secrétaire de rédaction de la revue *Messages*.

Mais l'œuvre poétique de Marc Patin est encore à découvrir. La part éditée de l'œuvre est en effet, à ce jour, bien mince, et totalise moins de cent cinquante poèmes publiés entre 1938 et 2004. Or, l'œuvre poétique de Marc Patin totalise près de 700 poèmes. Cela revient à dire que la majeure partie de l'œuvre de Marc Patin demeure encore inédite, sans parler des œuvres antérieures à 1938, d'un intérêt bien moindre, évidemment. La production de Marc Patin est importante, mais elle est aussi, bien sûr, inégale. Nombreuses, les cimes côtoient des poèmes moins aboutis. Ils sont rares. N'oublions pas que nous parlons de la création d'un jeune homme de 19/20 ans. Marc écrivait avec passion et dans l'urgence, depuis 1934, année de ses 15 ans. Son œuvre, composée de 1938 à 1944, soit de l'âge de 19 à 24 ans, bien qu'inachevée, est magique et poignante. Étant donné sa qualité, nous ne pouvons résister au fait d'imaginer que si Marc avait vécu... Si Marc avait vécu plus longtemps... Mais rien ne lui aura été épargné.

La création de Marc Patin (à laquelle nous pourrions reprocher un penchant « sentimentaliste ») jusqu'en 1939 fait voler en éclats, dès 1940, les barrières apparemment indestructibles qui séparent le rêve et la réalité et converge vers une libération totale de l'esprit, enfin dégagé de tous les conformismes et stéréotypes ambiants, pour appréhender ces terres laissées en friches au fond de l'être : *Le poète a abattu les quatre murs de sa maison*.

La grande affaire de la poésie de Patin est de révéler l'homme à lui-même, de lui donner la possession de soi :

*La poésie, depuis toujours, établit les rapports entre l'homme et le monde, retrace les moindres nuances de leurs conjonctions, replace l'homme dans son élément, lui incorpore l'élément cosmique ; le devenir panique qui le détermine. Le poème, écrit ou peint, montre à l'homme les*

*possibilités de ce devenir, l'amène à prendre conscience de la réalité de ses rêves, de ses désirs qui en sont la marque indéniable. Le poème met en évidence la substance morale de l'être. Il réalise virtuellement sa puissance, le vouloir qu'il a de persister, de se perpétuer. Il donne à l'homme le goût, la volonté, le courage de conduire à sa fin, d'achever l'image magnifique de lui-même que l'univers lui propose.*

Marc Patin propose une véritable poétique de l'homme : Regarde dans les déserts de tes mains les grandes fêtes de ta soif – regarde dans la glace où tu te vois les fêtes de ta faim – ta solitude ne bouge que dans la voix des femmes. Poème après poème, Patin construit l'homme poétique, son homme idéal transcendé par l'amour fusionnel et visionnaire de la Femme Magique (alias Vanina) :

*Le souvenir des femmes prend les couleurs violentes de la terre – La vie circule dans les forêts de notre sang — O Femmes vous êtes parmi nous – Votre ombre couvre la terre – Nous sommes à l'ombre et nous regardons en face le soleil.*

Car, selon Marc, l'univers ne prend sa réalité qu'à partir de l'existence de l'homme : « Un univers sans homme, possible, mais sans réalité utile, est de ce fait même absurde. L'homme, qui trouve dans l'univers l'aliment essentiel de sa conscience, ajoute à cet univers une conscience. » La vie tend dans son principe à cette confusion, ou à cette fusion entre tout ce qui existe : « L'homme, les êtres, les plantes, les pierres, le ciel, l'eau, les planètes, tendent vers un seul point où tout devient comparable, s'anime d'une même lumière, se soulève d'un même souffle, pathétiquement, où toutes choses s'influencent, s'alimentent. » Or, l'homme, depuis des siècles : « s'acharne à édifier les murs qui lui cachent l'univers, à multiplier les liens qui l'enchaînent à un décor sans objet. L'orgueil, non l'ambition, l'a conduit à une domination stupide de cet univers dont il devient l'esclave impuissant, et la lâcheté l'a contraint à la plus flagrante inutilité. La multiplicité de ses calculs égoïstes, de ses économies stériles, a fait de l'existence actuelle un baigne de tous les instants. » Révolté mais non résigné, Marc Patin en déduit que l'homme trouve son ennemi dans la société capitaliste, certes, mais aussi et surtout dans l'homme lui-même : « L'usage que nous avons fait du monde a donné à quelques-uns d'entre nous ce pessimisme qui aujourd'hui nous fortifie. Trop habitués aux désillusions de toutes sortes, pour garder quelque espoir dans une société où l'homme se sert de l'homme comme d'une pioche ou d'un couteau, où la femme est la proie lamentable, la saignante victime d'un amour sans passion, nous savons que

la résignation est coupable. Assez forts pour nous emparer des biens qui sont les nôtres, nous retournons l'univers contre l'homme, nous jetons à bas ses édifices misérables, nous renversons les statues monstrueuses qu'il s'est érigées. Les trésors quittent les coffres où la bêtise et l'avarice les ont entassés, la liberté s'évade. Nous renversons des squelettes, mais des squelettes éblouissants. Le passé est une chaîne qu'il faut rompre ; c'est une maîtresse jalouse qui assassine ses amants... La véritable égalité entre les hommes naîtra avec la conscience qu'ils auront, qu'ils pourront avoir de leur rang par rapport à l'univers, de leur place, qui est immense, dans cet univers. Égalité qui est la conséquence même de la permanence universelle du monde, en rendant au monde ce qu'il lui doit. »

C'est alors qu'intervient Vanina ou l'Étrangère ou la Femme Magique. C'est alors qu'intervient l'amour, l'amour de la femme, la femme élémentaire, sensible, terrestre, qui imbibe toute la création de Marc, et qui apparaît comme étant une restitution de l'homme à l'univers :

*Je sors de ton visage – Et ton corps m'environne comme la mer... Je sors de ta chair – Et ton corps m'auréole comme la terre – Où tu dors dans ton premier sommeil.*

L'utopie de la Femme Magique est d'autant plus émouvante qu'elle est bien sûr absolue, et que le poète ne cessera de la chercher tout au long de sa courte vie, durant laquelle, pourtant, il connut essentiellement la déception, la solitude, le refus :

*J'ai composé ma force dans la solitude – J'ai composé ma jeunesse de joie et de malheur – J'ai suivi pas à pas la trace de l'eau dans les déserts – J'ai jalonné de bien des lampes les chemins creux de la nuit – J'ai chanté des poèmes d'amour devant des fenêtres fermées – Je suis descendu avec un grave fardeau de tristesse et de douleur – Dans les écrasantes et grandioses cavernes humaines.*

Cette dualité entre le rêve et la réalité est parfaitement visible au sein de l'unique plaquette de poèmes publiée par le poète de son vivant. *Femme Magique* – le titre principal –, incarne l'utopie de l'homme poétique régénéré par l'amour de Vanina. Mais cette face solaire est aussitôt contrebalancée par la face noire de l'œuvre et de la vie du poète (celle qui aura malheureusement le mot de la fin), à savoir, le terrible constat que *L'Amour n'est pas pour nous* ; que l'Amour se refuse :

*Je n'ai de secret que celui des pierres – secret des femmes muettes – Je ressemble aux arbres du ciel – Un turban de cendres autour de la tête – Les mains seules vivantes et fermées – Sur un trésor brouillé.*

Ces deux faces sous-tendent toute la poésie de Marc Patin, solaire, tellement solaire et radieuse au demeurant, qu'on en oublierait presque cet immense désespoir, cette solitude inhérente au réel désincarné dans lequel vit et souffre le poète, et que l'on perçoit souvent entre les lignes du poème : *Je me suis tu pour m'effacer – Et ce soir à la limite du passé et de l'avenir – Je suis muet et sans gestes*. Ne nous y trompons pas ; derrière le vers fluide et sensuel de Marc Patin, se cache une cicatrice, celle de la vie bafouée et du mal de vivre : *... mais tout de même ce silence – et les mains qui ne font rien – se dire que peut-être – ni toi ni moi – ne servons à rien*.

Le poète est seul face à lui-même. Aussi, la solitude est-elle conçue comme un éloignement, un élargissement de tout soi ; l'être de solitude chez Marc Patin, est celui qui se recueille pour mieux s'élancer ; la solitude, c'est le recul suffisant pour pouvoir tendre les bras à ceux qui sont restés loin pour en comprendre le plus grand nombre possible, leur ouvrir son cœur, leur ouvrir aussi le leur ; et c'est là qu'apparaît la véritable dignité humaine, sa noblesse, toute la taille de l'homme, ses plus belles limites. L'homme-seul c'est l'homme unanime :

*Qu'on me comprenne bien, la solitude qui est la nôtre, cette solitude est concert. Cette solitude est rythme, loi immuable de la gravitation humaine : nous y sommes tous soumis et nos cerveaux y roulent et s'y poursuivent ; le drame de l'homme, sa misère, ce n'est, pour certains, que de tenter une incomparable évasion, avoir voulu s'écarter de l'orbite définitive assignée comme le DEVOIR, méconnu le langage commun.*

Cependant, Marc Patin ne cessera de persister à affirmer bien haut, que l'amour est parmi les voies les plus sûres, la plus droite vers la réalité de l'homme, vers sa connaissance : *Je chante le mystère fraternel de la chair et du sang – Je n'ai plus qu'un souvenir, celui de l'Homme qui va naître*. Il ne fait aucun doute selon le poète, que seul l'amour libérera tous les hommes : « Chaque visage, délivré, sera un miroir pour son semblable. La bonté ne sera plus une obligation, mais la joie de tout connaître, tout comprendre, le bonheur d'être vivant, le bonheur d'être, simplement, totalement. La pureté établie, les yeux nus, les mains claires, déliées, tous les êtres enfin se verront. » Le vers de Marc Patin dévoile le visage sérieux aimé et aimant, le corps lyrique de la femme :

*Accord parfait de Vanina et du paysage, du ciel et de la pâleur floue de Vanina, de la nudité de Vanina et de la nuit qui monte, du visage de Vanina et de la rampe qui s'éteint, du corps de Vanina et du vent simple dans les arbres, du piano de Vanina et de la pendule qui s'attarde,*

*de la quiétude des fleurs et des membres las de Vanina. Je suis à la limite de tous les accords. Et je ne puis me déplacer parmi tant de courbes et de teintes, de tons et d'odeurs, sans modifier les lignes de son cœur et du mien.*

Le moteur de la création de Marc Patin est bien contenu dans la part authentique et surprenante de l'amour ; l'amour qui confronte avec le plus de violence, avec le moins de ménagement, l'homme et la femme, l'homme nu et la femme nue, c'est-à-dire l'homme et l'univers dans sa représentation la plus émouvante, la plus attirante et la plus confondante. Cet amour que la Femme incarne, la Femme :

*cet abrégé de la Terre ; la Femme aux gestes désespérés, aux mouvements de marées, aux lignes de sable, aux yeux d'eau transparente et stagnante, à la chevelure de ruisseau et d'herbe, aux lèvres d'étoile nocturne, aux caresses de foudre et de brise, à la voix de tonnerre dans les blés, de murmure dans les nuages ; la Femme aux mains de serres crispées sur les pierres et de lait répandu sur la mousse ; la Femme qui, comme la Terre, ne présente pourtant toujours à l'homme qu'une face : le miroir de son sang.*

Ainsi, il apparaît au poète que : « l'art, la poésie, ne peuvent qu'abstraitement résoudre l'étonnant antagonisme, si décevant, entre l'homme et les choses. Dans l'amour seul il est donné d'en déduire concrètement le conflit. C'est en cela que l'acte d'amour —, cet amour où il faut payer l'impôt du sang —, est si prophétiquement désespéré, sur les rives de la vie où peut-être nous ne reviendrons jamais, où peut-être on ne retrouvera un jour que l'épave étroitement jumelle du couple illimité. » Marc Patin s'insurge à nouveau, avant de redresser la barre :

*Nous avons assez d'un monde où le mensonge est la seule arme qui nous reste encore. La femme qui ne ment que pour se défendre, pour protéger de l'insulte et de la violence le trésor de la tendresse, le pur sortilège qu'elle amasse depuis des nuits de terreur et de souffrance —, libre, avouera, rendra enfin l'homme à sa dignité. La femme libre, l'homme sera aussi nécessaire que le sommeil ou la nourriture. L'univers alors sera lucide, l'homme intelligible. Tout est dit depuis toujours, tout restera à dire : mémoire inépuisable, domaine fertile. Il n'y a pas loin du pessimisme au désespoir ; mais il y a très peu, par l'amour, du désespoir à la plus émouvante espérance.*

Dès lors un constat s'impose :

*Tout est en nous, tout ce qui existe, tout ce qui pourrait exister, si nous aimions mieux aimer qu'être aimés —, mais nous sommes aussi, nous-mêmes, hors de nous. C'est bien à tort que nous nous gardons prisonniers.*

Marc Patin est le poète qui a passé sa courte vie à se montrer nu, parce qu'il voulait que l'on puisse le voir à travers lui-même, que l'on pressente sa vie sous les incarnats et les blancheurs de tout son corps, que nous saisissions à plein cœur le flux de son sang dans ses veines, que l'on voie plus clair qu'en plein midi dans ses yeux toujours ouverts, pour que nous nous y voyions, pour que nous nous y apprenions mieux.

### **Trois poèmes de Marc Patin inédits écrits en Allemagne**

#### **LE JEU**

*Terre disait la plus belle et ses yeux me regardaient  
Le matin je n'ai que toi' J'ai des yeux qui te voient et des rires autour de  
tes rires*

*Sur la plage le matin un oiseau de nuit blanche  
Aiguise entre ses griffes les couteaux du sable  
Une volée d'arbres s'abat  
Dans la neige d'un miroir  
Et je suis nue moi dans ce miroir  
Parmi l'herbe de mes jambes et de mes bras  
Parmi l'herbe de mes seins*

*Le soleil se soulève dans mes mains  
A l'ouest un coq de sable se défait  
Les dix doigts de la rivière déshabillent la rivière*

*Et derrière la fenêtre et derrière moi  
Me voilà  
En tout semblable  
A tout ce que tu vois.*

*Marc Patin, 12 août 1943*

## ÊTRE PAUVRES

*Le ciel ne reflète que le ciel  
Et la mer ne mire que la mer*

*Dans les yeux les plus vides  
Dans les regards les plus bas  
Pourtant le sang prend racine*

*Au fond de tout La terre s'équilibre*

*Mais au sommet sonnent clair sous son masque le chêne  
Et la rose aux gants de femme la fleur  
Aux ongles frais*

*Au sommet dans un œuf bien clos l'or de la neige  
Au sommet la folie limpide la jolie  
Sans compter donnant  
Aux chiens ses secrets*

*Au sommet les innocents dans l'herbe  
Et les immaculés drapeaux de chair  
Claquant sec dans les tombes ouvertes*

*Fortune fortune  
Ultime de ceux qui ont  
Tout donné à l'oubli  
Tout donné à l'envie.*

*Marc, Patin, 18 août 1943*

## LE MATIN

*Le matin les yeux tout nus sont debout  
Un bateau de clarté sombre derrière la tête qui s'éveille  
Et secoue les liens qui la tiennent attachée*

*Voici le premier rêve le dernier à rêver  
La vie la fillette aux doigts d'hirondelle  
Dans les fils du passé*

*Elle a quitté l'île pour la mer fertile  
Elle a laissé la terre  
A ses jeux d'arcs-en-ciel  
Elle est le ciel et sa patience*

*La nuit n'a de forme que la sienne  
Et l'eau coule dans son cœur*

*Parmi l'herbe et les feuilles  
Et derrière chaque fruit où passe  
Le visage en ordre de l'homme.*

Marc Patin, 6 décembre 1943

## Bibliographie de Marc Patin

### Œuvres :

*Les Vivants sont dehors* – Préface de Christophe Dauphin – (*Les Hommes sans épaules* n° 17/18, 2004)

*Vanina ou l'Étrangère* – Préface de Guy Chambelland – (*Le Pont sous l'eau*, 1992)

*Anthologie* – Postface de Guy Chambelland – (*Le Pont sous l'eau*, 1992)

*Poèmes* – préface de Jean Hoyaux – (*Réalité* n° 1, 1945)

*Quelques poèmes* (Imprimerie nationale, 1945)

*L'Amour n'est pas pour nous*, suivi de : *Femme Magique* (éd. la Main à Plume, 1942)

### À consulter :

Christophe Dauphin : *Marc Patin, le surréalisme donne toujours raison à l'Amour*. (éditions Librairie-Galerie Racine, 2005). Un essai suivi d'un important choix de poèmes.

Revue *Les Hommes sans épaules* n° 17/18, numéro spécial réalisé par Christophe Dauphin : « Marc Patin et le surréalisme », octobre 2004.

Christophe Dauphin : Dossier « Marc Patin, le poète de la Femme Magique ». (*Poésie I/Vagabondages* n° 40, décembre 2004)

**À paraître** (aux éditions Librairie-Galerie Racine) : l'œuvre complète de Marc Patin en 4 volumes. Édition présentée et établie par Christophe Dauphin :

*Vanina ou la Femme Magique* (poèmes 1938-1940)

*L'Amour n'est pas pour nous* (poèmes 1941-1942)

*Sur la Trace des Graines...* (poèmes 1942-1944)

*Domaine d'Homme* (Proses, 1938-1944)



## INDEX

- ACKER, A., 317  
AGEE, J., 278  
ALAIN, E. CHARTIER, 184  
ALBERT-BIROT, P., 244  
ALBERTI, R., 278  
ALEXANDRE, M., 278  
ALEXANDRIAN, S., 12, 26, 28, 30, 92  
ALIONE, G.G., 244  
ALLAIS, A., 158  
AMIOT, A.-M., 19, 154, 160, 161  
ANDERSON, M., 279  
ANDERSON, S., 278  
ANDREAS-SALOMÉ, L., 50  
APOLLINAIRE, G., 64, 126, 219, 223, 225-227, 232, 244, 287, 292, 294, 298  
ARAGON, 10, 11, 19, 168, 216, 228, 233, 240, 245, 252, 279, 286, 298, 326  
ARCIMBOLDO, 77  
ARNAUD, N., 64, 67, 317, 318, 319, 328  
ARP, H., 110, 115, 278, 279, 288-299, 302  
ARTAUD, A., 20, 100, 102, 180-182, 278, 289, 290, 291, 321  
ASHTON, D., 119, 121  
ASTRUC, A., 328  
AURIOL, G., 237  
BAADER, J., 111  
BACHELARD, G., 120, 188-192, 220  
BAGROS, C., 19, 178  
BAJ, E., 78  
BALL, H., 278  
BALTRUSAITIS, J., 77  
BALZAC, H. DE, 124, 125, 129, 230  
BARNES, D., 278  
BARON, J., 278, 279, 289-291  
BARR, A., 278, 279  
BARRETT BROWNING, E., 134  
BARRY, V., 12, 20, 185  
BASTIT, T., 70  
BATAILLE, G., 15, 29, 80, 81, 150  
BAUDELAIRE, CH., 74, 75, 82, 88, 95, 126, 154, 155, 232, 292-297  
BEACH, S., 120, 278  
BEATUS, 31  
BECKETT, S., 268, 278  
BEETHOVEN, L. VAN, 18, 136, 137  
BÉGUIN, A., 178  
BÉHAR, H., 6, 18, 289  
BELLMER, H., 14-16, 83-85, 90-92, 101, 102, 267  
BENAYOUN, R., 217, 218  
BENN, G., 278  
BIANU, Z., 19, 180  
BLAKE, W., 238  
BLANCHARD, M., 317  
BLOESS, G., 13, 56  
BLOK, A., 311, 312  
BOAS, F., 148  
BOIFFARD, J.-A., 102  
BONA DE MANDIARGUES, 75, 76, 247-256  
BONAPARTE, M., 123, 165, 262-265  
BONNET, M., 140, 148, 220, 224, 229, 233, 235  
BORY, J.-L., 73  
BOSCH, J., 23

BOSSUET, 183  
 BOUSQUET, J., 91, 278, 289, 291  
 BRASSAI, (GYULA HALASZ, DIT),  
 16, 97, 278  
 BRASSEUR, P., 285  
 BRAUNER, V., 12, 13, 15, 25, 26,  
 30, 34, 64, 74, 83, 84, 89-92,  
 216  
 BREERETTE, G., 72  
 BRETON, A., 10, 11, 17-19, 21, 24-  
 26, 30, 64, 66, 77, 78, 83, 87,  
 102, 110, 122-127, 131, 137,  
 139-151, 154, 155, 157, 160,  
 161, 168-171, 175-177, 180,  
 184, 197, 199-203, 207-219,  
 221, 223-227, 229, 232-245,  
 257-259, 263, 277-281, 283,  
 285-287, 289, 291, 298, 305,  
 313, 314, 317, 322, 326  
 BRISSET, J.-P., 287  
 BROWNING, E., 133  
 BUREAU, J., 64, 231, 317  
 BURNOUF, E., 179, 181  
 BUTOR, M., 29, 160  
 CAILLOIS, R., 11, 260  
 CALDER, S., 16  
 CANNELL, K., 289, 291  
 CAPUS, A., 313  
 CARDAN, J., 92  
 CARELMAN, J., 70  
 CARLEBACH, J., 143  
 CARRÀ, C., 248, 249  
 CARRINGTON, L., 18, 146, 172,  
 216  
 CARROLL, L., 21, 274, 286  
 CARROUGES, M., 153  
 CARTIER-BRESSON, H., 80  
 CATHER, W., 287  
 CAZALIS, 160, 227  
 CENDRARS, B., 292, 294, 298  
 CÉSAR, J., 67, 180  
 CHABRUN, J.-F., 317, 318  
 CHAMBELLAND, G., 318, 320, 335  
 CHAMONARD, J., 185  
 CHARUA, J., 324  
 CHÉNIEUX-GENDRON, J., 142  
 CHESNIER D., 217  
 CLARAC-SÉROU, M., 32, 34  
 CLAUDEL, P., 285, 310  
 COLLINET, S., 66  
 CORBAZ, A., 53  
 CORNEILLE, P., 133, 134  
 CORON, A., 29  
 COULOMMIER, J., 202  
 COUSIN, V., 179  
 CRANE, H., 278  
 CRÉMIEUX, F., 64  
 CREVEL, R., 19, 167-173, 278,  
 279, 290, 305-315  
 CROS, C., 155  
 CUMMINGS, EE, 287  
 CUNARD, N., 286  
 DALÍ, S., 14, 17, 27, 64, 123, 124,  
 127, 128, 131, 170, 189  
 DALLIER-POPPER, A., 13, 72  
 DAUMAL, R., 12, 19, 20, 95, 96,  
 98, 177, 179-193  
 DAVID, L., 199  
 DE CHIRICO, A., 10, 14  
 DE GUAÏTA, S., 92  
 DE PISIS, F., 75, 247  
 DE VINCI, L., 113, 114, 135, 169  
 DEE, J., 93  
 DEGOTTEX, J., 70  
 DELTEIL, J., 278, 286  
 DERAÏN, A., 50  
 DESNOS, R., 19, 84, 147, 162, 169,  
 178, 216, 245, 278, 279, 285-  
 287, 289, 290  
 DEVÉSA, J.-M., 309, 310, 314  
 DEWASNE, J., 70  
 DIAMANT-BERGER, J.-C., 64, 317  
 DIDI-HUBERMAN, 124, 125, 199,  
 204

DÖBLIN, A., 278  
 DOMINGUEZ, O., 66, 279, 318  
 DOSTOÏEVSKI, F., 306, 307  
 DOTREMONT, C., 64  
 DOUCET, J., 233  
 DOURTHE, P., 85, 90- 92  
 DU BELLAY, J., 180  
 DUBUFFET, J., 13, 53, 65, 74  
 DUCHAMP, M., 16, 17, 124, 125,  
 131, 161, 162, 287  
 DUHAMEL, G., 167  
 DUMAS, A., 24  
 DURAND, G., 120  
 DURAND, G., 121  
 EIGELDINGER, M., 21  
 EINSTEIN, C., 278  
 ELIADE, M., 187  
 ÉLUARD, P., 127, 140, 141, 161,  
 170, 242, 278, 279, 285, 286,  
 289-291, 298, 305, 317, 320,  
 322, 326-328  
 EMBIRICOS, A., 257- 274  
 EMMANUEL, P., 181  
 ERISYMAQUE, 198  
 ERNST, M., 9, 13, 14, 16, 18, 19,  
 24, 33, 64, 66, 74, 146, 151, 262,  
 278, 279, 282  
 FARGUE, L.-P., 180, 278  
 FAUCHEREAU, S., 292  
 FAYE, J.-P., 18, 133  
 FEYDEAU, G., 158  
 FINI, L., 76, 80  
 FIORENTINO, R., 78  
 FLAMEL, N., 92  
 FLAMMARION, C., 155  
 FORD MADOX FORD, 277  
 FORNERET, X., 235, 236  
 FOULC, T., 70  
 FOURIER, CH., 11  
 FOURNIER, J., 318  
 FRED, 232  
 FREUD, S., 9,17, 81, 113, 114, 121,  
 123-128, 131, 145, 170, 204,  
 262, 263, 265, 267-269, 273,  
 315  
 GAGNAIRE, A., 13, 63-72  
 GAILLARD, A., 278  
 GALA (ÉLUARD), 17, 124, 127,  
 128, 131, 140  
 GALILÉE, 36, 237, 307  
 GASCOYNE, D., 279  
 GAUTHIER, X., 83, 85  
 GHANEM, N., 16  
 GIDE, A., 278, 294, 297  
 GILBERT-LECOMTE, R., 95, 98,  
 181, 183, 290  
 GIRAUDOUX, J., 278  
 GIROUD, M., 72  
 GLISSANT, E., 33  
 GOLL, I., 277, 278, 280, 283-285,  
 287, 288-290  
 GOTTLIEB, A., 119  
 GOUTIER, J.-M, 207, 208, 221  
 GOYA, F., 23, 130  
 GRACQ, J., 19, 29, 147, 169, 170,  
 174  
 GRAHAM, J., 121  
 GREENBERG, C., 17, 119, 128  
 GROSZ, G., 111, 112  
 GUARIENTI, C., 74  
 GUGGENHEIM, P., 119  
 GUILLEMIN, A., 236, 238  
 HARFAUX, A., 16, 95- 105  
 HARTUNG, H., 70  
 HAUSMANN, R., 111, 112  
 HEARTFIELD, J., 111  
 HEARTNEY, E., 72  
 HEGEL, F., 24, 27  
 HEISLER, J., 13  
 HENEIN, G., 81, 82  
 HENRY, M., 95-97, 100  
 HÉRACLITE, 18, 30, 137  
 HERMÈS TRISMÉGISTE, 93, 102

HÉROLD, J., 12, 13, 25, 27-30, 34,  
 64, 80, 122, 151, 318  
 HÉSIODE, 18, 137  
 HEYE, G., 141, 143  
 HINDEMITH, P., 107, 115  
 HIPPIUS, Z., 305-310, 312, 315  
 HOCKE, G.-R., 78, 81  
 HOFFMANN, E.T.A., 123  
 HOFMANN, H., 119  
 HÖLDERLIN, F., 134, 283  
 HOLZ, A., 278  
 HORDEQUIN, P., 72  
 HOUGHTON, R., 280  
 HOYAUX, J., 318, 323- 325, 335  
 HUGNET, G., 100, 101, 317  
 HUGO, V., 11, 13, 19, 22, 98, 126,  
 154, 156- 160, 166, 180, 181  
 ICHÉ, L., 318  
 ICHÉ, R., 318  
 JACOB, M., 143, 180, 219, 292, 294  
 JAGUER, E., 96  
 JARRY, A., 20, 21, 67, 95, 148, 180,  
 181, 221, 291  
 JENSEN, W., 17, 123-127, 130, 131  
 JOLAS, E., 277-289, 292, 298, 299,  
 302, 303  
 JOSEF, M., 107  
 JOUFFROY, A., 29, 32  
 JOUVE, P.-J., 182  
 JOYCE, J., 278, 280, 283, 287  
 JUNG, C.G., 121, 123, 278  
 KAFKA, F., 21, 50, 278  
 KANDINSKY, V., 49  
 KEATS, J., 182  
 KERTÉSZ, A., 102  
 KIRCHER, A., 77  
 KOBER, M., 15, 73  
 KRISTEVA, J., 162, 271  
 KUBIN, A., 50  
 KUPKA, F., 117  
 LAFORGUE, R., 257  
 LAM, W., 139  
 LANGLOIS, H., 16, 115  
 LAPACHERIE, J.-G., 225-227  
 LAPLANCHE, J., 264-272  
 LARBAUD, V., 225, 278  
 LASCAUT, G., 16, 99  
 LAUTRÉAMONT, 21, 126, 137,  
 148, 160, 161, 169, 181, 286,  
 292-297  
 LE LIONNAIS, F., 70  
 LE PAGE RENOUF, 181  
 LECLERCQ, S., 18  
 LÉGER, F., 16  
 LEGRAND, G., 238  
 LEIRIS, M., 19, 83, 93, 94, 139,  
 155-159, 161, 162, 164, 165,  
 167, 169, 172, 173, 245, 278,  
 279, 283, 290  
 LELY, G., 29  
 LÉVI-STRAUSS, C., 18, 139, 140,  
 143-145, 147, 150, 151  
 LEWIS, S., 287  
 LEWIS, W., 281  
 LIMBOUR, G., 279  
 LOTAR, E., 100  
 LULLE, R., 93  
 MAETERLINCK, M., 20, 180, 181  
 MAGRITTE, R., 15, 19, 24, 66, 169,  
 176, 212, 217  
 MAILLOL, A., 26  
 MALDINEY, H., 117  
 MALET, L., 101, 318  
 MALLARMÉ, S., 159-161, 227, 231,  
 243, 244, 286, 295  
 MAN RAY, 16, 19, 66, 96, 97, 102,  
 103, 141, 170, 196, 197, 199,  
 201-203, 279, 290, 291  
 MANUEL, J.-V., 318  
 MARANGONI, A., 20  
 MAREY, J.-E., 104  
 MARQUÈS-RIVIÈRE, J., 26

MASSON, A., 9, 12, 13, 17, 33, 35-46, 66, 123, 124, 128, 129, 130, 216, 279, 283  
 MASTERS, E.L., 287  
 MATISSE, H., 50  
 MATTA, R., 12, 13, 25, 30-34, 143  
 MAYO, D. DE, 100  
 McDONALD, M., 278  
 MÉAUX, D., 16, 97  
 MÉNÉGOZ, M., 317  
 MEREJKOVSKI, D., 308  
 MESENS, E., 279  
 MEYRELLES, I., 14, 22  
 MICHAUX, H., 21, 70, 278, 287  
 MILLER, H., 278, 279  
 MIRÓ, J., 64, 66, 283  
 MOLINA, O., 202  
 MOLINIER, P., 15, 83, 85-87, 89, 91  
 MONET, CL, 44  
 MONMOUTH, G. DE, 136  
 MONNIER, A., 278  
 MONSELET, C., 235, 236  
 MONTEL, J.-CL., 134  
 MORGENTHALER, 50- 60  
 MORISE, M., 10, 214, 215  
 MOTHERWELL, R., 31  
 NEAGOE, P., 31, 279  
 NERVAL, G. DE, 20, 24, 25, 95, 179, 184  
 NEVEU, J.-P., 103, 105  
 NEWMAN, B., 17, 119, 120  
 NEZVAL, V., 278, 279  
 NIEDECKER, L., 279  
 NIETZSCHE, F., 18, 121, 136, 154  
 NODIER, C., 233  
 NOLL, M., 278  
 OFFENBACH, J., 158  
 OLIVIER, O, 70  
 ONCINS, V., 17, 117  
 ONSLOW FORD, G., 30, 31, 119  
 OPPENHEIM, M., 14, 102  
 OVIDE, 9, 10, 16, 73, 131, 148, 151, 185  
 PAALEN, W., 13, 14, 143  
 PARACELSE, 92, 93  
 PARÉSYS, A., 309  
 PASTEUR, L., 155  
 PATIN, M., 316-335  
 PAUL, E., 280  
 PAZ, O., 212, 213, 216, 219, 247  
 PEIGNOT, J., 229  
 PÉRET, B., 143, 144, 148-150, 161, 170, 198, 219, 278, 279, 290  
 PERRELET, O., 255  
 PICABIA, F., 66, 279  
 PICASSO, P., 64, 89, 121, 129, 130, 235, 238  
 PIERRE, J., 87, 142, 217  
 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., 15, 73-75, 80-82, 247, 253, 256  
 PLATON, 179, 183  
 PLOSSU, B., 202  
 PLUTARQUE, 179  
 PÓ, G., 70  
 POE, E., 155, 165, 232, 263  
 POLLOCK, J., 17, 119  
 PONGE, F., 29, 247  
 PONTALIS, J.-B., 264-272  
 POSTEL, G., 92  
 PRÉVERT, J., 278, 291  
 PROUST, M., 18, 295, 296, 313  
 PUCCINI, G., 225  
 PUTZEL, H., 119  
 QUENEAU, R., 278  
 QUIGNARD, P., 93  
 RABINOWITZ, S., 309  
 RASMUSSEN, K., 141  
 RATTON, CH., 141  
 RAUFAST, R., 317  
 REFFIN SMITH, B., 70  
 REICH, W., 31  
 REMIZOV, A., 305

REVERDY, P., 232, 234, 244, 278,  
 279, 292, 294, 298  
 RIBEMONT-DESSAIGNES, G., 64,  
 161, 279, 285, 289, 290, 298  
 RICHER, G., 74  
 RICHTER, H., 16, 107, 108- 113,  
 115  
 RICŒUR, P., 269  
 RIDING, L., 278  
 RIGAUT, J., 279  
 RILKE, E.-M., 49- 51, 53, 60, 61  
 RIMBAUD, A., 21, 27, 95, 126, 145,  
 160, 166, 180, 214, 243, 286,  
 292-297, 318, 321, 322  
 RIBLER-PIPKA, N., 17, 124  
 RIUS, R., 317, 318  
 ROCHE, D. , 202  
 ROESSLER, A., 117  
 ROGUES DE FURSAC, 243  
 ROLLAND DE RENÉVILLE, A., 95  
 ROSENBERG, J. ET E., 32  
 ROTHKO, 17, 31, 119  
 ROUSSEAU, H. DIT LE  
 DOUANIER, 90, 259, 269  
 ROUSSEAU-DUJARDIN, J., 259  
 ROUSSEL, R., 19, 148, 153- 166,  
 211, 287  
 ROYÈRE, J., 234  
 RUBIO, E., 6, 15, 97  
 RUNGE, O., 118  
 SADE, D.A.F., 29, 84, 90, 91, 148,  
 261, 262, 274  
 SAGE, R., 280  
 SAINT-AUGUSTIN, 180, 182, 183  
 SAINT-JOHN PERSE, 278  
 SALEMSON, H., 277  
 SANTI, S., 12  
 SARTRE, J.-P., 26  
 SCHAD, C., 96, 97  
 SCHOENDORFF, H., 317  
 SCHUSTER, J., 32, 208  
 SCHWARZ, A., 72  
 SCHWITTERS, K., 278, 283  
 SEBBAG, G., 234, 238, 242  
 SÉBILLOT, P., 136, 137  
 SÈDE, G. DE, 64, 318  
 SÉLIGMANN, K., 31  
 SERS, P., 107, 109, 110, 111  
 SHAPIRO, M., 31  
 SIDERSKY, L., 311, 312  
 SIMA, J., 95, 96, 98-100, 104  
 SIMONPOLI, J., 317  
 SMITH, H., 148, 243  
 SOULARY, J., 239  
 SOUPAULT, P., 24, 225, 238, 278,  
 279, 286-292, 298, 321  
 STEIN, G., 278, 309, 310  
 STEINERT, O., 202  
 STERNE, 236  
 STÉTIÉ, S., 75  
 STILL, C., 119  
 STRINDBERG, A., 103  
 SVANBERG, M.W., 15, 83, 86, 87,  
 88, 89, 90, 91  
 SWEDENBORG, 24  
 SWEENEY, J., 31  
 SYKES DAVIES, H., 280  
 SZEEMANN, H., 57  
 TANGUY, Y., 24, 64, 66, 141, 278  
 TANNING, D., 13, 143, 151, 282  
 TAPIÉ, M., 32, 64  
 TARDIEU, J., 231  
 TENTINDO, V., 14  
 THIBAudeau, F., 230  
 THOMAS, D., 278, 279  
 TREVELYAN, J., 280  
 TRÉVISAN, B., 92  
 TRITHÈME, J., 92  
 TZARA, T., 29, 64, 154, 161, 278,  
 279, 289, 290, 298, 314, 317  
 UBAC, R., 96, 97  
 UNIK, P., 278, 290  
 VACHÉ, J., 234  
 VAILLAND, R., 95, 98

VALÉRY, P., 198, 199, 201, 223,  
225, 231, 278, 292, 295, 296  
VANARSKY, J., 70  
VERMEER, J., 202  
VERNE, J., 19, 155, 156, 158, 162,  
166, 237, 258, 261  
VIRGILE, 118, 120  
VIRMAUX, A. ET O., 292  
VITRAC, R., 10, 278, 285, 289-291  
VULLIAMY, G., 317  
WALDBERG, P., 146  
WARHOL, A., 67  
WEIGEL, V., 92  
WHISTLER, 44  
WILLIAM CARLOS WILLIAMS, 278,  
279  
WINNICOTT, D.-W., 110  
WÖFLI, A., 9, 13, 48- 61  
WOLS, W., 31  
YANTCHEVSKY, N., 305  
YEVA, 14  
YOSHIKO, 133  
ZDANEVITCH, I., 305  
ZDANÉVITCH, I., 311  
ZLOBIN, 306, 307, 310, 312  
ZÜRN, U., 84, 92



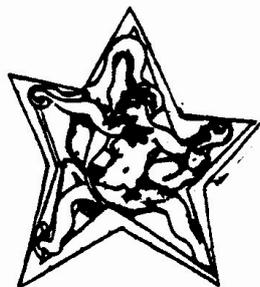
## TABLE

<b>Dossier Métamorphoses</b>	<b>7</b>
Françoise PY : Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne	9
Sarane ALEXANDRIAN : Le Supernaturalisme dans la peinture surréaliste	23
Sylvain SANTI : André Masson : métamorphose d'un artiste	35
Georges BLOESS : Art de la folie ou folie de l'art ? Adolf Wölfli	48
Aline DALLIER-POPPER : Aline Gagnaire : Jeux de mots, de lignes et de formes	63
Marc KOBER : De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : des chimères et des monstres	73
Emmanuel RUBIO : Androgynie et kabbale chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg	83
Danièle MÉAUX : Chimères, ectoplasmes et flux chez Artür Harfaux	95
Nadia GHANEM : Le chapeau melon et ses métamorphoses dans <i>Les Chapeaux vol-au-vent</i> (1927-1928) de Hans Richter	107
Valentine ONCINS : Entrer dehors	117
Nanette RIBLER-PIPKA : La statue vivante, métamorphoses de la <i>Gradi-va</i> surréaliste	123
Jean-Pierre FAYE : La nouvelle Mélusine. L'après-forme, transformation changienne	133
Sophie LECLERCQ : L'autre métamorphose : les surréalistes exilés, les masques et les mythes nord-amérindiens	139
Anne-Marie AMIOT : Le monde roussellien : du merveilleux prométhéen au nihilisme de l'humour noir	153
Cyril BAGROS : Figures de l'inversion dans l'écriture surréaliste : miroir diurne, miroir nocturne	167
Alessandra MARANGONI : René Daumal au pays des métamorphoses	179
Viviane BARRY : De l'objet à l'humain : les métamorphoses de la maison dans <i>La Grande Beaverie</i>	185
	345

<b>Variété</b>	<b>195</b>
Jean ARROUYE : La danse des apparences : sur <i>Explosante-fixe</i> de Man Ray et André Breton	197
Jean-Claude BLACHÈRE : Emboîtements singuliers	207
Willard BOHN : Breton et les faux-monnayeurs	223
Alain CHEVRIER : Sur un poème typographique d'André Breton	229
Magali CROSET : <i>La Cafarde</i> ou le « Soleil des loups » de Bona de Mandiargues	247
Constantin MAKRIS : Roman surréaliste et écriture « auto-analytique » Le <i>Great Eastern</i> d'Andréas Embiricos	257
<b>Documents</b>	<b>275</b>
Céline MANSANTI : Présence du surréalisme dans la revue <i>transition</i>	277
Stephen STEELE : René Crevel et Zinaïda Hippius : correspondance	305
Christophe DAUPHIN : Si vous aimez l'amour, vous aimerez Marc Patin !	316
<b>Index</b>	<b>337</b>
<b>Table</b>	<b>345</b>

Mise en page : Sophie Béhar

**Mélusine, c'est aussi la « Bibliothèque Mélusine »**



Cette collection, où sont publiés des documents importants et des thèses, constitue un prolongement naturel du travail de prospection que représentent les livraisons annuelles de *Mélusine*.

Aux éditions L'Age d'Homme :

2. Pascaline MOURIER-CASILE, *De la chimère à la merveille*. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste. 1986. Un vol. 15,5 x 22,5, 304 p.
3. Yves BRIDEL, *Miroirs du surréalisme*. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939). Préface d'Henri Béhar. 1988. Un vol. 15,5 x 22,5, 204 p.
4. Henri BÉHAR, Roland FOURNIER, Maryvonne BARBÉ, *Les Pensées d'André Breton*. Un vol. 15,5 x 22,5, 362 p.
5. *André Breton ou le surréalisme même*. Études réunies par Marc SARPOTA avec le concours d'Henri BÉHAR. 1988. Un vol. 15,5 x 22,5, 200 p.
6. Henri BÉHAR, *Littéruptures*. 1988. Un vol. 15,5 x 22,5, 255 p.
7. Marcel JEAN et Arpad MEZEI, *Genèse de la pensée moderne*. Préface d'Henri BÉHAR. 2001. Un vol. 15,5 x 22,5, 332 p.
8. *Mélusine moderne et contemporaine*. Études réunies par Arlette BOULOUMIÉ avec le concours d'Henri BÉHAR. 2001. Un vol. 15,5 x 22,5, 368 p.
9. Thierry AUBERT, *Le Surréaliste et la mort*. 2001. Un vol. 15 x 21, 324 p.
10. Paolo SCOPELLITI, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse*. 2002. Un vol. 15 x 21, 246 p.
11. André BRETON et Paul ÉLUARD, *L'Immaculée Conception*, édition fac-similé du manuscrit du Musée Picasso, transcription de Paolo SCOPELLITI, préface d'Henri BÉHAR. 2002. Un vol. 27,5 x 35,5, 228 p.
12. Henri BÉHAR, *Les Enfants perdus, essai sur l'avant-garde*. 2002. Un vol. 15,5 x 21,5, 288 p.

13. Ferdinand ALQUIÉ, *Cahiers de jeunesse*, présentés par Paule Pluvier. 2002. Un vol. 15,5 x 21,5, 288 p.
14. Jacques Prévert « *Frontières effacées* », collectif. 2003. Un vol. 15,5 x 21,5, 216 p.
15. Elza ADAMOWICZ, *Ceci n'est pas un tableau*. 2004. Un vol. 15,5 x 21,5, 264 p.
16. *Artaud en revues*, dir. O. PENOT-LACASSAGNE. 2005. Un vol. 15,5 x 21,5, 208 p.