

Dictionnaire  
du  
Surréalisme  
de Jean-Paul Clébert

À mes amis surréalistes  
André Masson et Jacques Hérold.  
À mes amis oulipiens  
Jacques Bens et François Caradec.

H°Z

12527

**Création et réalisation**  
A.T.P.

**Direction générale :**  
Hervé Chaumeton

**Conception éditoriale :**  
Christian Dorémus

**Coordination éditoriale :**  
Muriel Bresson  
assistée de :

Valérie Blanchout, Laurence Borot,  
Stéphanie Castaing et Claire Riol

**Préparation de copie et saisie :**  
Philippe Brunet et Monique Brétillard

**Correction - Révision :**  
Isabelle Boyavalle,  
Nicole Coulle, Dominique Szenes

**Documentation iconographique :**  
Véronique Oudin

PAO : SCM

---

**Direction littéraire :**  
Edmond Blanc (Le Seuil)

ISBN : 2-02-024588-4

© A.T.P. - Chamalières - France - 1996  
© Éditions du Seuil, pour la présente édition, 1996

*Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,  
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.*

0

2186386

Dictionnaire  
du  
Surréalisme

de Jean-Paul Clébert



Seuil

## Préface

Ce dictionnaire dresse l'inventaire – sous forme d'entrées classées alphabétiquement – et analyse tous les éléments constitutifs du mouvement surréaliste.

Les *personnages* qui ont fondé et animé le surréalisme ou ont été touchés par lui. Non seulement les *contemporains* (mis en cause, ou sympathisants, ou simplement influencés par lui) et les *épigones* (la jeune génération qui a tenté après la mort de Breton, en 1966, de réactiver le mouvement), mais aussi les ancêtres ou *précurseurs* dont le mouvement s'est inspiré ou à qui il a fait appel.

Les *œuvres* les plus significatives dans le domaine poétique (*Nadja* de Breton), pictural (*Le cerveau de l'enfant* de De Chirico) ou cinématographique (*L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí). Toutefois, certaines œuvres capitales (*La femme 100 têtes* de Max Ernst, *La Mariée* de Duchamp) n'ont pas été détournées de l'article concernant leur auteur mais articulées autour de lui.

L'*activité* surréaliste, en poésie et en peinture – son *attitude* particulière : recours à *l'attente*, à *la surprise*, à *l'errance*, en quête du *merveilleux* et du *mystère*. Loin de se réfugier dans une tour d'ivoire, l'homme surréaliste est descendu dans la rue pour appréhender la réalité (de l'environnement, des faits et gestes, des événements), pour mieux voir au-delà des choses (*l'accommodement de la vue*, le *regard oblique*), pour susciter *l'aventure* et profiter du *hasard objectif*, solliciter la *rencontre*, la *trouaille* et la *crystallisation de l'amour fou*. Sensible aux *signes/signaux* que la nature ou la ville dispose à son égard, l'attitude surréaliste est exigeante, intolérante parfois, rebelle à toute concession, soucieuse de ne pas dériver de son projet libertaire, dédaigneuse de la gloire ou du succès, passionnément engagée dans la lutte pour la libération sociale et mentale de l'homme et de la femme, décidée à changer l'homme et à changer la vie, à *n'obéir qu'au désir* et à valoriser *l'amour*. En recourant à *l'humour*, objectif d'abord (Hegel), noir ensuite qui, comme le souligne C. Abastado, « opère un renversement des valeurs et un dérèglement systématique des significations ».

*Jeu des définitions* d'objets : réponse à une question dissimulée, dialogue non concerté, d'où rencontres poétiques significatives.

*Jeu de l'un dans l'autre* ou jeu des « croquis allégoriques » fondés sur l'analogie.

*Recherches expérimentales* sur les possibilités de pénétration et d'orientation irrationnelles dans un tableau, l'embellissement d'une ville, la connaissance d'un objet banal, l'évocation d'une vie à une époque antérieure.

À ces recherches expérimentales, il faut ajouter les *enquêtes* menées au sein du groupe, mode privilégié d'investigation qui prend la mesure de chaque personnalité au regard des théories du mouvement. Elles ont pour objet le suicide, l'écriture, l'amour, la sexualité...

Les *collections* : on a pu à juste titre désigner l'atelier de Breton, rue Fontaine, comme l'équivalent des cabinets de curiosités qui, autrefois, rassemblaient les objets les plus insolites (naturels ou fabriqués, fossiles, cristaux, monstres naturalisés... ou tableaux étranges) auxquels les surréalistes ont ajouté les objets d'art primitif ou construits par des aliénés. La collection n'est plus ici exhibition d'œuvres mais environnement quelque peu magique.

Parmi les moyens d'accéder à la surréalité, les membres du groupe ont recours au *sommeil* (thème des yeux clos) et au *rêve* (y compris le rêve éveillé) qui permettent aux trésors de l'inconscient d'émerger. Parler en dormant, lors de séances collectives, raconter ses rêves, les analyser non pas en termes de psychanalyse mais en termes de poétique, révèlent ainsi aux surréalistes bien des analogies stupéfiantes.

Soucieux de récupérer ces images enfouies, comme les *pouvoirs perdus* dont l'homme s'est vu peu à peu privé (par le pouvoir politique ou religieux), avide de résoudre les *énigmes* de l'univers (la *peinture métaphysique* de De Chirico), le surréalisme se tourne bientôt vers les différents modes de *divination*, de la *voyance* et des *médiums*, n'hésitant pas à se servir des ressources poétiques de *l'occultisme*, de *l'ésotérisme*, de la *magie*, de *l'alchimie* ou de *l'astrologie* dont il ne considère que l'impact symbolique. De même sera-t-il attentif à la *prémonition* et aux *coïncidences* significatives, comme à tous les signes pouvant l'aider au déchiffrement du monde (emblématique, hiéroglyphique).

Avec Dalí, les surréalistes ont ouvert une autre voie, originale et fertile, celle de la *méthode paranoïa-critique*, « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ».

La *poétique* du surréalisme : le travail porte sur le *langage* – syntaxe et vocabulaire remis en cause, refus de la « littérature », langage cuit (Desnos), anagrammes (Tzara)... Le recours à *l'analogie* met en évidence « l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents » dit Breton. À cet instrument non de compréhension mais de transformation (le mot *comme*), s'ajoute l'usage intensif de la *métaphore*, non

plus simple comparaison mais choc provoqué par le télescopage d'images apparemment contrastées (ainsi de la fameuse rencontre fortuite entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection, chez Lautréamont) – d'où la notion d'*écart absolu* qui offre, selon Breton, « des ressources de fulgurance ».

L'*écriture automatique* est la grande découverte du surréalisme : parole qui coule de source, « automatisme psychique pur », d'un débit à vitesse variable. Loïn d'être une vague inspiration, elle est jaillissement de la pensée profonde et formulation involontaire, « fonctionnement réel de la pensée [...] en l'absence de tout contrôle exercé par la conscience et hors de toute préoccupation esthétique » (Breton). L'*écriture automatique* trouvera son équivalent dans le dessin et la peinture.

Entre *poésie* et *peinture*, le surréalisme établit un pont, l'une et l'autre se rejoignant, se confondant dans une même exploratoire des confins du *réel* et de l'*imaginaire*. « Les peintres se mettent à employer des objets comme des mots et les écrivains se servent de tournures verbales solidifiées comme si c'étaient des objets » dit A. Gavillet : ainsi des *Constellations* de Miró/Breton. En poésie comme en peinture, les surréalistes utilisent la *subversion des images* (Nougé), le trompe-l'œil, l'*anamorphose*, l'*image double* (Dalí). L'œil surréaliste se voit doué d'un *regard oblique* : phénomène de réfraction, de déformation, expérience du miroir, modification de la perspective, importance de l'*ombre portée* (encore l'*écart absolu*).

La *peinture* surréaliste est parlante, non littéraire. « Ceci n'est pas un tableau ». Le problème s'est posé de savoir s'il existait une peinture surréaliste. Et, si l'on s'en réfère au critère de l'automatisme, y a-t-il une peinture fidèle à la dictée de la pensée, hors raison et esthétique ? Pour Breton, la réponse est affirmative (chez Masson par exemple) et il introduit la notion de *modèle intérieur*. Le peintre se fait médium. « Ceci est la couleur de mes rêves » déclare Miró.

Les expositions collectives surréalistes ne sont pas des « exhibitions » ordinaires. Elles impliquent une mise en scène (quand ce n'est pas une architecture intérieure), un *cérémonial* quasi religieux (les *autels*) et une mise en condition du public : chaque œuvre est reliée à d'autres dans un décor de *labyrinthe*, au parcours initiatique mais inquiétant, aux limites du *scandale* et du *scabreux*, déroulant littéralement le visiteur. Ces expositions ne se contentent pas d'exposer des œuvres déjà réalisées, mais proposent des objets conçus à cette occasion (mannequins, cadavres exquis monumentaux). Elles sont internationales et témoignent de la portée planétaire du mouvement et de sa fraternité.

Les *manifestations* : les expositions sont effectivement des manifestations, comme le sont, après les visites organisées dadaïstes, les *conférences*, les débats publics, les *congrès* politiques, les *scandales* et interventions lors de représentations théâtrales (Claudel) ou de récupération abusive (cabaret Maldoror).

Le surréalisme se manifeste également dans sa conception critique ou sa participation originale aux arts du *théâtre*, quoique un peu négligé, du *cinéma* (goût pour le cinéma muet et le *serial*, et films proprement surréalistes, où se condensent ombre et lumière, réel et imaginaire) et de la *photographie*, moyen d'expression privilégié dans lequel le surréalisme a trouvé un terrain fertile, et qu'il a profondément transformée tant par le choix des sujets que par des procédés nouveaux. Il existe une *photographie surréaliste*.

Les *publications* : les surréalistes n'ont pas cessé de manifester à travers un nombre impressionnant de livres, plaquettes, déclarations, tracts, papillons, affiches, slogans, proverbes... La revue *Littérature* (au titre volontairement dérisoire) a servi de pont entre le dadaïsme et le surréalisme et révéla la *modernité* dans les années vingt. Des revues comme *La Révolution surréaliste* ou *Le Surréalisme au service de la Révolution* sont porteuses du message et d'autres, comme *Minotaure*, sont d'obédience surréaliste.

Le *mouvement*, le *groupe* : toutes ces publications témoignent du surréalisme en tant que mouvement, à la fois école (le vilain mot !) et mobilité, évolution, formé d'un groupe dont la formation, le développement (amibien) et plus tard la dispersion ont connu bien des vicissitudes (intransigeance de Breton, éloignements ou rejets, *exclusions* spectaculaires), mais dont la cohésion fut longtemps remarquable, cimentée par la communauté d'idées et d'espoirs, confortée par des *réunions* régulières (sinon obligatoires), soit dans les *ateliers* (rue Blomet, rue du Château, rue Fontaine), soit dans les *cafés*, lieux exemplaires de confrontation et de débats, soit encore au sein d'un Bureau de recherches surréalistes, rue de Grenelle. Mouvement qui, malgré tout, a son *histoire* chronologique et sa *diffusion* internationale notoire.

Le groupe s'ordonne évidemment autour de *Breton* : nullement « pape du surréalisme » mais figure centrale qui « gouverne » (l'embarcation, la conduite, le pouvoir) le mouvement et l'entraîne, sans lequel nulle décision n'est prise, nul jugement porté. Le surréalisme porte son empreinte, son sceau et lui doit son existence même. L'amitié profonde dont il a fait preuve à l'égard de ses compagnons de route efface en grande partie l'intolérance (l'exigence plutôt) que certains ont pu lui reprocher. Avec lui naît et meurt le surréalisme. Cette question de la disparition conjointe de Breton et du surréalisme est soulevée sans être résolue. Arbitrairement, je n'ai, dans ce dictionnaire, pris en considération que la période combative du surréalisme qui, après la mort de Breton en 1966, ne m'apparaît plus que comme continuité, héritage, exploitation pour ne

pas dire banalisation : ainsi s'y trouvent à vrai dire mal traités les *épigones* qui, pourtant, se sont efforcés, souvent avec passion, de prolonger l'œuvre entreprise et naturellement toujours ouverte sur des développements à venir. Le surréalisme ne cessera de nous guider et de nous conduire vers une libération des carcans sociaux et mentaux.

La *géo-poétique* et l'*exploratoire* surréaliste : « Je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue » déclare Breton (non pas risquer de ne plus distinguer des objets trop lointains, mais apercevoir l'au-delà des choses). Pour parvenir aux terres du désir – aux confins du réel et de l'imaginaire – Les surréalistes prennent le large, littéralement parlant, s'embarquent sur la nef des Argonautes (ou des Aragonautes) et s'engagent dans la quête du *Graal*. Mais le voyageur surréaliste n'est pas un touriste ordinaire : c'est un explorateur de terres inconnues, un défricheur de brousse, un brûleur d'étapes (voyages de Roussel ou d'Eluard). Les surréalistes sont animés par une extrême volonté de *conquête*. « Rôdeurs des confins », dit Monnerot, ils ont revalorisé la notion de *champ* : *Champs magnétiques* et *La Clé des champs*.

Ainsi ont-ils inventorié les *hauts lieux* emblématiques, habités, hantés, empreints d'une charge magique : les carrefours, les *labyrinthes*, les *châteaux* et les ruines, les lieux géométriques tangentiels (ce regard oblique), ils ont déformé la *perspective* en direction de ce fameux *point suprême*, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (résolution des antinomies).

Les sites privilégiés de la géopoétique surréaliste sont : les pays fabuleux, comme cette Cimmérie invoquée par Breton (cf chimérie), contrée nordique de la nuit perpétuelle et du long sommeil ; le *rivage*, frontière non-limite, et ses *épaves* (Tanguy) ; la *forêt*, théâtre des *métamorphoses* (Ernst) et ce juste équilibre entre la Bretagne maritime et l'Ardenne forestière (Gracq) ; les villes capitales (*Paris, Prague*) avec leurs *rues*, leurs *passages* ; les lieux érémitiques (Varengeville, Saint-Cirq-la-Popie) ; les *paysages* surréalistes (Canaries, Antilles, Gaspésie, Nevada) ; la *nature* en ce qu'elle a de *primordial* (celle de l'Âge d'or) ; le *nord* (« il y a trop de nord en moi » dit Breton) : résurgence récurrente du thème polaire et frontière sentimentale qui localise le surréalisme au nord de la Loire, avec rejet du monde méditerranéen malgré des « vacances » ou des résidences forcées (Marseille terre d'exil, Midi terre de refuge pendant la guerre) et des exceptions (excursions dans la région provençale de Castellane et du Lubéron au pays de Sade ; attachement de Char pour sa ville natale, L'Isle-sur-la-Sorgue et de Dalí pour Cadaqués).

Le *voyage* des surréalistes avorte (au hasard de la carte : Breton, Aragon, Vitrac et Morise au sud de Paris) ou dénonce une fuite en avant (Eluard). Quelques pays étrangers sont toutefois des pôles d'attraction (l'Espagne, avec la Catalogne et Barcelone, le Mexique « pays surréel » – mais rejet culturel de l'Italie). Des *découvertes* seront dues aux circonstances sinon au hasard objectif : les paysages américains (falaises des Indiens du Nouveau-Mexique pour Breton et Ernst, forêts du Connecticut pour Tanguy et Masson).

Les *châteaux* : dans l'exploratoire surréaliste, les lieux clos jouent un rôle essentiel. Les châteaux d'abord, non comme monuments représentatifs d'un féodalisme condamnable ou résidence fortunée, mais comme théâtres intérieurs de la surprise, de l'attente, de la découverte. *Labyrinthes* initiatiques, semés d'embûches et d'épreuves, hantés par les *fantômes* et le *Colloque des armures*, où se jouent les drames les plus horribles, où se libèrent les instincts. Châteaux de *Sade* à qui les surréalistes redonnent sa vraie place. Châteaux gothiques des *romans noirs*. Châteaux étoilés (Prague) et châteaux de verre où Breton rêve de se réfugier avec ses amis. Châteaux rêvés ou nés d'un rêve (Gaudí, Facteur Cheval). Châteaux sacralisés ou hérétiques (Montserrat, Montségur).

On voit assez que le surréalisme ne dédaigne pas réactiver des sensations déjà recherchées et éprouvées par les mouvements qui l'ont précédé. Son environnement mental s'est nourri du maniérisme, du romantisme, du symbolisme, de l'expressionnisme, du cubisme... Mais – et c'est en cela que ce dictionnaire ose prétendre à quelque originalité – il s'agit ici de mettre en évidence les *objets* et les *thèmes* de la *mythologie surréaliste*.

*Mythologie personnelle* et *mythologie collective* qui, par bonheur, se confrontent au sein du groupe, s'accordent, se complètent, se fondent et se confondent. La thématique surréaliste, c'est-à-dire l'inventaire des thèmes récurrents, est le véritable fil conducteur de cet ouvrage. Mythologie personnelle de Masson (Dioné, Ophélie, Orphée, Pasiphaé), de Dalí (Narcisse), d'Ernst (Oedipe), de Breton (Minotaure, Mélusine, Osiris...). Mythologie collective qui s'emploie à la récupération et au dépoussiérage des mythes anciens et traditionnels dévoyés par la religion chrétienne, la superstition populaire et même l'investigation psychanalytique, détournés de leur signification première (le Minotaure).

Mieux, le surréalisme s'est engagé dans la recherche ou l'invention de *mythes nouveaux*. Aragon parle d'une mythologie moderne : « Des mythes nouveaux naissent à chacun de nos pas [...] une mythologie se noue et se dénoue... » (*Le Paysan de Paris*.) Mythes modernes comme *Gradiva*, *Guillaume Tell*, *L'Acéphale*, *La Femme 100 têtes*... et mythes à venir, ceux des survenants, des *Grands Transparents* ou des grands *Vitreaux* de

Matta qui aideront l'homme à briser les carcans. Breton est « hanté par une mythographie, écriture secrète du monde, à partir de laquelle une vue neuve du monde s'ouvrirait », dit G. Raillard.

Les thèmes récurrents du surréalisme peuvent être aisément repérés et inventoriés et s'inscrivent logiquement, à travers l'imagerie onirique du mouvement, à l'intérieur d'une grille déchiffrable, autour des grandes options emblématiques toutes basées sur le principe de l'antinomie et la résolution des contraires.

D'abord l'opposition dur/mou qui confronte la cristallisation, le précipité, la pétrification, le gel... à la liquidité/liquidation : le monde des passages parisiens vus comme des aquariums, le goût de l'inondation de la capitale, le recours à l'immersion dans le sommeil et le rêve (thèmes de la naïade, du rêveur associé au nageur).

Autre antinomie significative et partout présente, celle de l'armure et de la nudité, qui rejoint celle du dur et du mou (carapace extérieure des crustacés et ventre mou des sauterelles chez Dalí). Les mots eux-mêmes caillent (Artaud après Rabelais) ou cuisent (Desnos). Métamorphose du liquide en solide, en passant par l'état pâteux (le modern style, le style nouille) illustrée par la solidification des désirs et la comestibilité des objets mous (Dalí), par le *pagure*, totem bretonien dont le corps mou trouve refuge dans une coquille dure, par le temps pétrifié, qui ne « coule » plus (De Chirico).

À quoi répond le passage de l'opacité à la transparence, la thématique du visible et de l'invisible (Dalí), de la traversée du miroir, de l'au-delà des apparences, de la seconde vue (Ernst).

D'autres thèmes récurrents prennent place dans cette articulation : le cannibalisme affecté (comestibilité des objets, dévoration rituelle de la femme), le corps morcelé qui illustre une déconstruction/reconstruction de l'être (anatomie, écorché, mannequin couturé, poupée désarticulée et mythe d'Osiris) et qui nous ramène au collage et au cadavre exquis.

La métamorphose : du dur au mou, de la liquidité à la cristallisation, s'effectue une métamorphose qui libère le papillon de sa chrysalide, et l'homme de sa condition. Métamorphose provoquée : « Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste. » (*La Révolution surréaliste*.) Le surréalisme valorise l'hybride dans la nature (bestiaire, flore, confusion volontaire des quatre éléments, transmutation alchimique. En ce domaine, Masson s'est affirmé comme le maître des métamorphoses (*L'armoire de Protée*).

À ce thème de la métamorphose s'associe le goût des déguisements, des masques, du travesti (Duchamp). Et celui de l'anthropomorphisme : non seulement la figure dans le paysage (comme dans la peinture chinoise) mais aussi les objets transformés en êtres vivants (le pianotaur et les meubles anthropomorphiques de Dalí).

C'est sans aucun doute le bestiaire qui a été le plus souvent mis à contribution par le surréalisme. Il est d'une richesse incroyable (au détriment d'une flore plus banalement sollicitée) : animaux symboliques ou étranges mais bien réels (condylure ou taupe étoilée, tamarois, héloderme, pagure, fulgore porte-lanterne...) et animaux hybrides de la mythologie rénovée (sirène, Mélusine).

Le surréalisme a été fasciné par « l'histoire naturelle » (Ernst), mais aussi par la genèse du monde (Miró), la germination (Masson), les constellations et les girations d'astres, comme par les forces primordiales de la nature, les courants telluriques, les bouleversements géologiques (Dalí) et les tremblements de terre (Breton), l'évolution des règnes minéraux, végétaux et animaux et leur prospection dans le futur (Tanguy). Le surréalisme se veut ainsi témoin d'états très anciens et d'états à venir.

Dans cette entreprise, le surréalisme a trouvé un médium, la Femme, et un champ opératoire, l'Amour.

Le surréalisme est-il une affaire d'hommes ? À vrai dire, il s'est montré quelque peu misogynne dans ses rapports relationnels. Si les surréalistes ont fait de la femme la grande médiatrice de leur quête de l'absolu, c'est en servant d'elle. En la plaçant sur un piédestal (Gala, Elsa), en faisant d'elle une muse, une déesse, une pythie, ils la considéraient encore comme un objet, miroir de leurs fantasmes : poupée désarticulée, mannequin inanimé, corps morcelé et comestible, femme-fleur (quelquefois vénéneuse), femme-fruit, femme pauvre (Nadja), femme nue soumise à l'homme armé... ou femme fatale, castratrice au vagin denté, affamée (Matta), méduse, chimère, Mélusine encore... Mais douée des pouvoirs magiques de la sorcière, elle n'en a pas moins une fonction divinatorie. Voyante, elle outrepassa le rôle de muse pour devenir initiatrice, inspiratrice au sens le plus fort. Elle symbolise l'écriture automatique sous la figure de l'écolière, de la femme-enfant, sans la perversité d'une Lolita mais avec la science de l'innocence.

Les surréalistes ont également pris conscience, dans leur souci de justice et de liberté pour tous, de la précarité de la condition féminine et n'ont cessé de militer pour sa libération. Ils l'ont idéalisée en lui rendant un culte amoureux exclusif (Aragon/Elsa, Dalí/Gala). La femme est l'avenir de l'homme, a pu dire Aragon. La femme surréaliste est d'abord le guide, l'Ariane qui tient le fil conducteur qui permet à l'homme de ne pas s'égarer dans le labyrinthe. C'est grâce à Nadja, la voyante, que Breton découvre Paris et le dédale de ses propres fantasmes.

Des femmes ont fait acte de surréalisme absolu. Peintres ou poètes, nombreuses sont celles qui ont acquis le statut à part entière (Oppenheim, Tanning, Carrington...). D'autres ont été les compagnes ou les épouses des surréalistes, collaboratrices efficaces ou supportant avec vaillance les exigences de leur grand homme.

Dès les premiers Manifestes, *l'amour* se trouve au cœur de la problématique surréaliste. Mais y a-t-il un amour surréaliste ? Oui, sans doute. En font foi les enquêtes qui d'ailleurs n'ont pas épuisé le sujet. L'amour est à réinventer, disait Rimbaud. Les surréalistes vont s'y employer. « André Breton a reconnu dans l'amour le centre explosif de la vie humaine qui a le pouvoir de l'illuminer ou de l'enténébrer », dit Péret. Dans cette reconnaissance, le surréalisme recourt à la cristallisation stendhalienne que Péret traduit par *amour sublime* et Breton par *amour fou*. Amour unique, exclusif, mais dont l'« objet » peut être multiple (Eluard). La grande question fut de concilier l'amour unique avec des amours successives (Breton eut trois épouses légitimes et quelques passions, parfois simultanées – il en resta au « dernier visage aimé »). Et il écrivit *l'Union libre* contre le mariage : contradiction qui n'est qu'apparente puisque le poème s'adresse à la femme idéale. Dans le même élan, le surréalisme proteste contre les *obstacles* dressés par la société et la mentalité judéo-chrétienne face à l'épanouissement de l'amour fou : l'hypocrisie, la routine, la morale surtout et la notion de péché originel.

Vers l'amour, l'homme est porté par le *désir*. Mais pour les surréalistes le désir acquiert un statut particulier. « Seul ressort du monde, seule rigueur que l'homme ait à connaître », le désir est « le grand porteur de clés » selon Breton ouvrant sur la connaissance, mais aussi facteur de dissolution obstiné à vaincre ces obstacles. Désir pur de toute contrainte, qui fut celui de notre *enfance*, état d'innocence où le rêve pouvait se donner libre cours.

Le désir conduit à l'exercice de la *sexualité* et donc à l'*érotisme*. Mais, cette fois encore, y a-t-il une érotique surréaliste ? De cette affaire personnelle, les surréalistes ont tenté de faire un cérémonial, non sans rencontrer justement réticences et divergences de la part des membres du groupe. Très tôt, l'érotisme s'est révélé « le plus commun diviseur » affirme Breton. L'amour absolu que réclament les surréalistes implique la plus totale liberté sexuelle, mais celle-ci se heurte aux tabous de chacun (homosexualité, bestialité, sadomasochisme). Certains poètes et peintres franchiront les limites du *scabreux*, d'autres se renfermeront sur une poésie érotique recourant à des métaphores hardies mais convenables.

Les obstacles opposés à l'amour ne pourront être réduits qu'une fois assurée la libération de l'homme par la révolution. Mais le chemin est encore semé d'embûches ; cette équation *l'amour/la révolution* pose un autre problème : peut-on concilier l'amour et la révolte ? Un homme surréaliste peut-il aimer une femme non (ou contre) révolutionnaire ? Doit-il choisir entre sa passion amoureuse et son engagement politique ?

Le surréalisme est avant tout « révolte absolue, insoumission totale, sabotage en règle » écrit Breton, « une machine à chavirer l'esprit » renchérit Aragon. Refusant toute idée de culpabilité originelle, il croit à l'innocence naturelle de l'homme, seulement pervertie par la société (religieuse ou politique). L'homme est libre de disposer de lui-même et, pourquoi pas, de recourir au *suicide*.

De la révolte procède la *révolution*. Le surréalisme n'a cessé de se dresser contre les entraves à la liberté, à l'amour, à la libre expression des idées. Il a combattu les inégalités sociales et s'est engagé résolument du côté des révolutionnaires. L'histoire des rapports entre les surréalistes, les trotskistes et les communistes est sans doute pleine de malentendus et d'incompatibilités – doit-on mettre le Surréalisme au service de la Révolution ou la Révolution au service du Surréalisme ? –, mais il n'a jamais démerité de son *engagement*. S'il n'a pas, dans le domaine *politique*, apporté des idées neuves, du moins a-t-il toujours manifesté une attitude révolutionnaire. Adhérent au *matérialisme dialectique*, il s'est forcé d'y associer le rêve et le désir, moteurs essentiels de sa quête vers la libération définitive de l'homme moderne.

Ce dictionnaire doit être visité comme une exposition, une exposition surréaliste s'entend, c'est-à-dire comme une succession d'œuvres (ou de faits, d'objets, de déclarations) mais dans une mise en scène, un cérémonial intégrant personnages et objets, les confrontant, les opposant ou les reliant les uns aux autres selon le principe de la rencontre fortuite réclamée par Lautréamont. Un télescopage d'images, un vaste collage, un corps morcelé qui font de cet ouvrage, je l'espère, un tout cohérent, qui cristallise autour du grand révélateur que fut Breton.

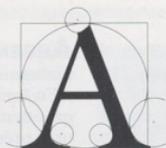
Jean-Paul Clébert - 1996

*NDLR* : les noms avec une astérisque signalent des mots-clés évoqués dans l'ouvrage. Exemple : Freud\*.

Les noms entre crochets et avec une astérisque signalent des articles auxquels l'auteur conseille de se reporter.

Exemple : [→ kachinas\*].

Seuls les noms Breton, Aragon et Surréalisme, très souvent cités dans le texte, ne comportent pas d'astérisque.



**ABATTOIR** - L'ordre alphabétique qui préside à tout dictionnaire n'est pas si mal inspiré en nous amenant à ouvrir celui-ci sur l'article « abattoir ». C'est bien en effet des abattoirs, ceux de la guerre de 1914-1918, que naît le surréalisme. On s'en tiendra ici aux abattoirs citadins, destinés, à travers une tuerie d'animaux innocents, à nourrir la population. Mais plusieurs surréalistes n'ont pas manqué de dénoncer un lien entre ces deux boucheries.

**ABATTOIR**, 1929 - Éli Lotar. Photo, Épreuve aux sels d'argent.  
(Musée national d'Art Moderne et centre de création industrielle,  
Centre Georges-Pompidou, Paris)



Jacques Hérold\*, en 1930, habite la rue de Cronsstadt, juste en face des abattoirs hippophagiques qui l'inspirent. André Masson visite les abattoirs de Vaugirard et de la Villette en compagnie du photographe Éli Lotar\*, dont les clichés paraîtront dans la revue *Bifur\**. « J'ai enregistré les réactions des animaux tués, dit Masson, une sorte de méditation sur le destin des animaux... » Lui-même, affreusement mutilé dans son corps au Chemin des Dames, peindra des équarisseurs et des chevaux justiciers dévorateurs d'hommes (*Diomède*). Il reprendra, plusieurs fois au cours de sa vie, le thème de l'écorchement, de la boucherie et de la cruauté\* domestique.

L'abattoir est un lieu emblématique et sacrificiel. Georges Bataille\* publie dans la revue *Documents\** (1929) un article intitulé « abattoirs ». Quant à Antonin Artaud\*, il écrit un scénario, *La Révolte du boucher*<sup>1</sup>, qui met en scène, de façon onirique, les abattoirs et les équarisseurs.

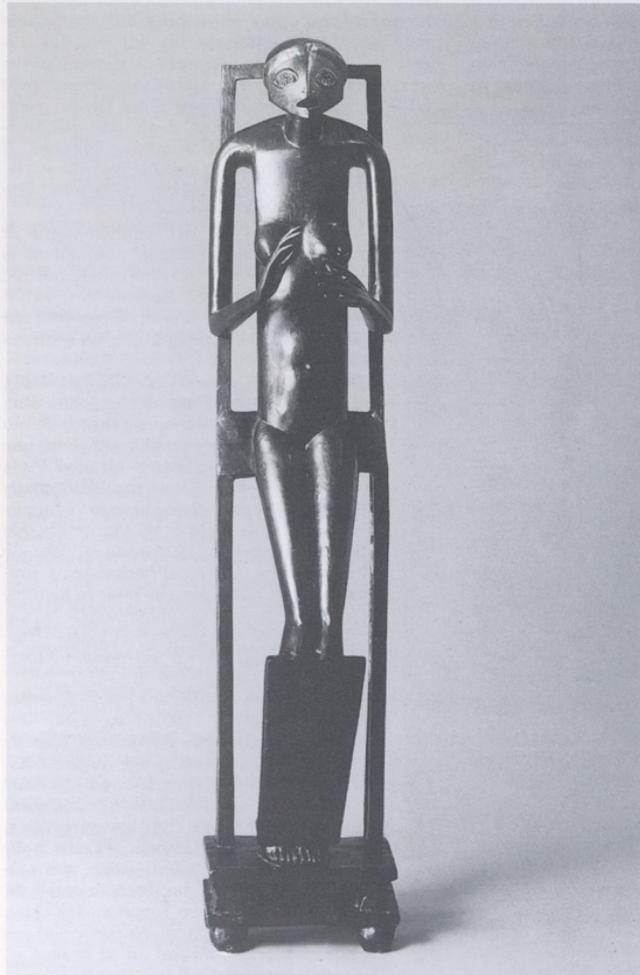
René Crevel\*, dans *Détours* (N.R.F., 1924), raconte l'épisode assez désagréable d'un boucher blessé d'un coup de tranchoir qui suscite chez le poète « autre chose qu'une moiteur ». Georges Limbour\* est aussi, dans *Le Cheval de Venise* (*Commerce*, 1928), poursuivi par l'image des chevaux éventrés [→ cheval\*]. Rappelons qu'à cette époque Masson fréquentait Jouhandeau, fils de boucher, chez qui Diane Fernandez a souligné le goût quasi pervers pour le sacrifice domestique relié au sacrifice religieux. On citera enfin ce mot de Michel Leiris\*, surnommant Maldoror « le surhumain équarisseur ».

« Thématisées en peinture par la série des *Massacres* d'André Masson au début des années trente, et par l'opération dite de "l'Abattoir", coordonnée par Jorge Camacho\* lors de la troisième Biennale de Paris en 1963, les scènes d'équarissage sont suffisamment nombreuses chez les surréalistes, en premier lieu chez Limbour et Leiris, pour susciter l'analyse et l'interrogation, non seulement eu égard à l'univers mental du xx<sup>e</sup> siècle [...] mais en fonction des choix personnels qui s'affirment, en particulier par la mise à mort à l'instant du *jet de sang* »<sup>2</sup>. [→ sang\*, tauromachie\*].

1 - D'abord publié dans la *N.R.F.*, il fut ensuite repris dans la revue *K*, n° 1-2 (1948).

2 - Cl. Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes* (Presses de la Sorbonne nouvelle, 1984).

**L'OBJET INVISIBLE**, 1934-1935 - Alberto Giacometti. Bronze.  
(Fondation Maeght, Saint-Paul, France)



**ABSENCE** - L'absence a dans la thématique surréaliste, si j'ose dire, plusieurs présences.

En tant que vide, par exemple. Selon De Chirico\*, grand maître de la peinture métaphysique où la non-présence joue un rôle capital [→ métaphysique\*], « Nietzsche et Schopenhauer ont été les premiers à enseigner la signification profonde de l'absence de sens de la vie, et à montrer comment cette absence de sens pouvait être transformée en art [...] le vide terrible qu'ils ont découvert est la beauté calme et dénuée d'âme de la matière ».

Chez De Chirico, le vide, l'absence, c'est le désert des places et des rues; c'est aussi le trou noir des arcades [→ arcade\*] qui renvoie aux yeux clos du *Cerveau de l'enfant\** et des visages des surréalistes au cours de la période des sommeils. Ceux-là regardent l'invisible, autre absence, autre vide, au regard de la veille. On verra Giacometti nous proposer ainsi *L'Objet invisible*, vide entre les mains de son personnage mais plein d'une présence indéniable.

L'absence est aussi celle de l'être aimé, attendu ou seulement espéré. Avant la rencontre, Breton pose le problème des « appâts », évoque la porte de la chambre laissée ouverte sur un couloir vide dans l'espoir sensé que l'autre va paraître.

L'absence surréaliste est aussi, dans le domaine de la poésie, celle du non-dit. C'est ainsi que, dans *Mont-de-piété*, Breton tire « des lignes blanches [...] un parti incroyable ». « Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible, dont je me passais de moins en moins. Je m'étais

mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots que je ne prononçais pas. Le poème *Forêt-Noire* relève exactement de cet état d'esprit »<sup>1</sup>.

Aragon ne procède pas autrement quand il écrit *La Femme française*, où se multiplient les « blancs ». « Ici la forme coupée de ce qui, au bout du compte, constitue un récit dans la mesure où le rêve du lecteur emplit les blancs, imagine ce qui n'est pas dit... Les blancs entre les chapitres n'ont pas le caractère d'un découpage en scènes successives, ils signifient non pas une discontinuité mais au contraire la continuité, la persistance du personnage qui écrit ces lettres imaginaires, ils en sont le temps, l'écoulement du temps »<sup>2</sup>.

1 - *Manifeste du surréalisme* (Pauvert, 1962, p. 33).

2 - *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Skira, 1969, p. 39).

**ACÉPHALE** - Parmi les mythes nouveaux proposés par le surréalisme, l'un des plus originaux est sans doute celui de l'acéphale, l'homme sans tête, le « bonhomme Acéphale » comme dit Georges Duthuit pour l'opposer à la femme sans tête chère à Max Ernst\*.

La valorisation de ce mythe doit beaucoup à Masson\*, chez qui, on le sait, la mythologie, universelle ou personnelle, joue un rôle de premier plan. C'est en 1924 qu'il peint un tableau intitulé *Homme* (aujourd'hui disparu – ce qui ne manque pas d'être symbolique) et qu'achète aussitôt Antonin Artaud\*, qui en fait une longue et minutieuse description. Il s'agit d'un « exultant décapité par le soleil »<sup>1</sup>. Pour se faire une idée de ce tableau, il faut se reporter à une autre toile, *L'Homme emblématique*, peinte beaucoup plus tard, en 1939; en son milieu se dresse un être humain décapité, le sang giclant de son cou, et tenant entre ses mains levées un cristal solaire. « Soleil cou coupé », dira à son tour Aimé Césaire\*. Il faut aussi se reporter à un dessin que Masson exécuta pour illustrer la revue *L'Acéphale*\*, qu'il publia avec Georges Bataille\* en 1936. Cette fois, l'homme sans tête est debout, les bras écartés, tenant dans la main droite une grenade, dans la gauche un poignard, les seins marqués d'une étoile, le ventre en labyrinthe d'entrailles et le sexe en tête de mort.

De ce dernier avatar de l'acéphale, Bataille donne la description suivante : « L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à sa prison. Il a trouvé au-delà de lui-même non Dieu qui est la prohibition du crime, mais un être qui ignore la prohibition »<sup>2</sup>.

Le thème de la décapitation hante aussi Breton, qui l'associe au spectre de la guillotine. « Une tête ne tient aux épaules que par le retrait du couteau de

la guillotine. La guillotine elle-même, puisque je ne l'ai jamais vue, n'a peut-être jamais fonctionné », écrit-il au début du *Surréalisme et la peinture* en 1928, à une époque où, tout de même, on guillotinaient encore en place publique. Cette guillotine, Breton préfère la voir pétrifiée (et ainsi rendue inoffensive?) en un monument, « la très belle et très inutile porte Saint-Denis [...] c'est aussi une arche, la lunette de la guillotine... ». Sans tomber dans le délire d'interprétation, on peut imaginer que les mots « porte » et « Saint-Denis » ont ici leur rôle à jouer : saint Denis, martyr décapité, porte sa tête pour marcher de la butte Montmartre à la plaine Saint-Denis.

L'acéphale, « l'homme sans tête, l'homme de la connivence entière qui ne peut être atteinte que moyennant destruction du baigne de la raison » (Michel Leiris), renvoie évidemment au thème de l'aliénation. Perdre la tête, c'est aller au-delà du raisonnable, c'est se libérer de cette raison raisonnante que combattent les surréalistes. « La démente correspond à la décollation », disait Charles Mauron à propos de Mallarmé. C'est aussi risquer la folie. Bien des surréalistes – on le voit assez dans leurs œuvres vives – ont fait de la décapitation un thème obsessionnel qui rejoint celui de l'énucléation ou celui de la castration. Dalí\* – qui déclarait sans rire qu'« une figure décapitée, dans le monde plastique ou poétique, n'est pas une figure sans tête »<sup>3</sup> – a multiplié dans ses tableaux les têtes coupées comme celle de son Grand Masturbateur. Duchamp\* fut préoccupé par le thème de la mariée, « lequel m'avait été suggéré, je crois, par ces baraques foraines où des mannequins, figurant souvent les personnages d'une noce, s'offraient à être décapités grâce à l'adresse d'un lanceur de boules ».

Mais l'acéphale joue dans la mythologie surréaliste un rôle qui outrepassait singulièrement le fantasme personnel. Il désigne la décapitation du capital, c'est-à-dire du pouvoir magistral de la société. Votant la mort du roi, le surréalisme prône la suppression du bourgeois. Bataille le dit en termes crus : « Ceux en qui s'accumule la force d'éruption sont nécessairement situés en bas; les ouvriers communistes apparaissent aux bourgeois aussi laids et sales que les parties sexuelles et velues ou parties basses; tôt ou tard, il en résultera une éruption scandaleuse au cours de laquelle les têtes asexuées et nobles des bourgeois seront tranchées », écrit-il dans *L'Anus solaire* en 1927.

1 - « Description d'un état physique », in *L'Ombilic des limbes*, (1925 O.C. Gallimard, 1970, t. 1, p. 76).

2 - Revue *L'Arc*. Numéro sur Bataille (1971), qui reproduit en couverture le dessin de Masson.

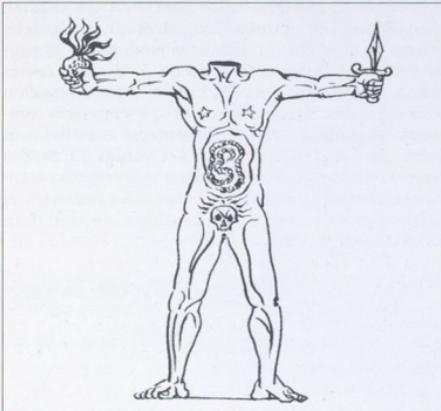
3 - *L'Amic de les Arts* (1928).

**ACÉPHALE (L')** - Succédant à la revue *Contre-Attaque*\* [→ Bataille\*], *L'Acéphale*, en dérive du surréalisme orthodoxe, réunit autour de Georges Bataille les noms de Caillois\*, Klossowski\*, Monnerot\*, Masson\*, Heine\*, Leiris\*... La publication porte en sous-titre : « Religion, sociologie, philosophie ». En juin 1936 paraît le premier numéro, consacré à la « conjuration sacrée » (Bataille, Masson, Klossowski). Puis, en janvier 1937, un numéro double interpelle *Nietzsche et les fascistes* (les mêmes, plus Jean Wahl). En juillet de la même année, le n° 3-4 consacre *Dionysos* (les mêmes, plus Monnerot). Un numéro spécial sur *L'Érotisme* ne peut être publié, mais un cinquième fascicule paraît sous ce titre et sous l'égide d'une collection Acéphale; on y publie le *Miroir de la taumachie* de Michel Leiris. Enfin, en juin 1939, devait paraître un cahier intitulé *Folie, Guerre et Mort*, rédigé entièrement par Bataille mais non signé<sup>1</sup>. Masson fut l'illustrateur unique de la revue. Il en dessina la couverture représentant l'homme sans tête, debout [→ acéphale\*].

C'est en Espagne, à Tossa, que Bataille et Masson, en avril 1936, eurent l'idée de cette revue et la mirent au point, sous le signe de cet homme sans tête symbolisant le privilège du groupe sur le chef. Allusion au problème qui se posait alors aux surréalistes de savoir si la tête (Breton) commandait au corps (le groupe). L'important est le domaine traité, caractérisé par une certaine virulence. Ce domaine que Bataille désigne du nom singulier de sociologie sacrée.

1 - Voir *CŒuvres complètes* de Georges Bataille, tome 1 (Gallimard, 1970, p. 640 sq.).

**ACÉPHALE**, 1934 - André Masson. Dessin. (Coll. particulière)



**AFRIQUE ET ART AFRICAIN** - C'est (paradoxalement?) vers les Antilles qu'il faut se tourner pour retrouver la négritude africaine et ses contacts avec le surréalisme. On consultera donc avec avantage les articles consacrés aux Antilles\* et à Aimé Césaire\* en particulier, avant d'aborder le problème que pose l'Afrique aux historiens du surréalisme. C'est d'ailleurs à Paris, dans les années trente, que Césaire, rencontrant Léopold Sédar Senghor, « se dit africain ». Il se plonge alors dans l'étude des africanistes blancs (Frobenius), et c'est par eux qu'il apprend qu'il y a eu, qu'il y a encore en Afrique de véritables civilisations, occultées, étouffées, méprisées par l'Europe colonialiste. Et, beaucoup plus tard (1956), Césaire publiera ses *Cahiers d'un retour au pays natal*.

Pour ce « ressourcement », les poètes antillais ont besoin du surréalisme, de son ouverture d'esprit et de ses manifestes antiracistes. Mais, comme on le verra à propos des Antilles, ils ne considéreront ce mouvement que comme un moyen, non une fin. Senghor dira lui-même que les Noirs voulaient bien s'inspirer du surréalisme, mais seulement parce que l'écriture surréaliste rejoignait la parole négro-africaine, cette parole magique par laquelle des hommes aliénés pouvaient enfin exprimer les retours vaille d'un passé et les espoirs d'un avenir.

Mais du côté des Blancs? des surréalistes blancs? Aucun d'entre eux n'a fait le voyage de l'Afrique, sauf Soupault\* et Leiris\* : encore n'était-ce qu'en dérive du continent surréaliste. Soupault, dans les années vingt, affichait hautement son mépris des préjugés racistes en écrivant son roman *Le Nègre* et son double inversé, *Histoire d'un Blanc* (1927), en fréquentant le bal nègre de la rue Blomet, en vantant les mérites du jazz et de la danse d'origine africaine. Beaucoup plus tard, en 1950, ce grand voyageur parcourra le Cameroun, l'Afrique équatoriale, le Congo, le Ruanda-Urundi, le Soudan et le Mozambique. Mais il s'est depuis longtemps éloigné du surréalisme, et sa quête poétique est plus proche de celle de Cendrars que de celle de Breton.

Quant à Leiris, on sait qu'en 1931-1933 il largua les amarres parisiennes pour voyager en Afrique, à l'occasion d'une mission ethnographique entre Dakar et Djibouti, dont il rapporta un livre très personnel, *L'Afrique fantôme* (Gallimard, 1934). Sans doute la revue *Minotaure* (n° 2, juin 1933) - qui paraît au moment de l'inauguration de la nouvelle salle d'Afrique noire du musée d'Ethnographie du Trocadéro - consacra-t-elle sa livraison aux résultats et aux documents de cette mission, et c'est Leiris qui fut chargé de sa composition et de son illustration.

Mais il semble bien que Breton ait négligé l'art africain. *Le Surréalisme et la peinture*, qui pourtant « introduit » l'art gaulois, l'ignore totalement. *L'Art magique*, si proluxe en ce qui concerne les arts « primitifs » de l'Océanie, de l'Asie extrême-orientale ou de l'Amérique indienne, n'y fait qu'une

vague allusion. Breton ne pouvait ignorer les expositions offertes par certaines galeries, comme celle de Charles Ratton ou celle d'Ascher, dont les encarts publicitaires ornaient les premières pages de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1930.

Il ne pouvait pas davantage passer sous silence que l'« art nègre » avait pénétré, dès 1905, les ateliers de peintres comme Ensor, Kirchner et Vlaminck, fortement influencé le cubisme de Picasso, et qu'Apollinaire l'avait longuement évoqué.

En fait, les surréalistes ont opposé à l'art africain l'art océanien\*, donnant la préférence à ce dernier. À ce propos, S. Alexandrian fait remarquer que « le surréalisme a simplement érigé en principe que l'art africain, reposant sur des critères réalistes, est moins capable de régénérer la plastique occidentale que l'art océanien, fondé sur une interprétation poétique du monde »<sup>1</sup>.

1 - *L'Art surréaliste* (Hazan, 1969, p. 23).

**AGATE** - Cette pierre précieuse est une variété de quartz qui comprend les cornalines, les chrysoptases, les calcédoines et les onyx. Dans les traditions populaires, on attachait une importance magique à l'agate noire veinée de blanc comme une truffe.

Dans son trop court traité de « minéralogie visionnaire<sup>1</sup> », Breton parle des gamahés ou pierres signées, c'est-à-dire revêtues par la nature d'un signe à pouvoir de message [→ pierre\* et minéral\*], comme en collectionnaient autrefois les amateurs de cabinets de curiosités, que le père Athanase Kircher décrit et que Roger Caillois\* poétisa. Au premier rang de ces pierres « imagées » sont les « agates figurées », empreintes de hiéroglyphes par lesquels la nature paraît vouloir communiquer avec telle espèce vivante qui saura déchiffrer le message.

Parmi ces pierres recherchées par Breton, l'agate est exemplaire, moins en raison de sa valeur « précieuse » que de ce chiffre apposé sur elle : « Les rubans internes de l'agate, avec leurs rétrécissements suivis de brusques déviations qui suggèrent des nœuds de place en place, à l'instant où pour la première fois nous les parcourons du regard, nous semblent mirer dans un espace électif notre propre influx nerveux. Il peut en résulter les plus troublants "télescopes" dont je ne saurais proposer de meilleur exemple qu'en reproduisant ici une pierre où le sexe de la femme, superbement décrit, s'ouvre entre les circonvolutions du cerveau. »

Déjà, en 1936, l'exposition surréaliste de l'objet montrait, parmi des « objets naturels », des agates



ANDRÉ BRETON CHERCHANT DES AGATES DANS LE LIT DU LOT - Henri Cartier-Bresson. Photo. (Agence Magnum)

singulièrement évocatrices. Lors de son séjour américain au Rocher Percé [→ Canada\*], qui fait l'objet de longues descriptions dans *Arcane\* 17*, Breton s'engage dans l'équipe des chercheurs d'agates. Puis, s'installant en 1958 à Saint-Cirq-Lapopie\*, il découvre sur les plages du Lot des agates brutes : « Creuset où se résolvait et se dépassent les contraires, un lieu où copulent l'eau et le feu, un équivalent poétique de la pierre philosophale en cours d'élaboration » [→ alchimie\*].

Si la poésie de Breton est ainsi sertie de nombreuses agates, il n'est pas le seul surréaliste fasciné par cette pierre. Un jour, Max Ernst\* et Hans Arp\*, passant le fameux pont de Beuel, croisent une femme voilée qui jette sous leurs pas le contenu d'un sac de billes, toutes d'authentiques agates. Victor Brauner\* fut aussi sensible à la surface polie de ce joyau naturel : « J'ai caressé la surface lisse et chargée de l'agate, de la tourmaline, de la pierre de lune, et j'ai vu la peau lisse de la jeune femme, et j'ai senti par l'attouchement ma propre peau lisse et

chargée, celle de l'agate, ou celle de la jeune femme. » Quant à Dalí\*, il cite « les agates sanguinaires, jésuitiques et arborescentes » de son propre génie.

1 - « La langue des pierres », in *Le Surréalisme, même*, numéro 3 (1957).

**ÂGE D'OR (thème)** - « On n'en sera plus jamais quitte avec ces frondaisons de l'âge d'or » (André Breton). Octavio Paz fait remarquer que, seul de notre temps, le surréalisme parle d'un âge d'or<sup>1</sup>. « En tous ses écrits, des premiers jusqu'aux derniers, se montre cette croyance obstinée en un âge paradisiaque, jointe à la vision du couple primordial » [→ androgyne\*].

Dans *L'Amour fou*<sup>2</sup>, au chapitre consacré aux Canaries\* (voyage de 1935 avec sa nouvelle femme), Breton décrit la nature exceptionnelle de ce lieu, considéré comme paysage de l'âge d'or, de « la nature réconciliée ». Il en profite évidemment pour évoquer le film de Buñuel et Dalí qui porte ce titre et qui « demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage. [...] Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d'or en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités futures. »

La nature sauvage [→ nature\*], la jungle (telle que la peignent aussi bien le Douanier Rousseau\* que Matta\*), les paysages des confins sont les lieux de l'âge d'or. L'obstination exploratoire des surréalistes y emploie tout son « mouvement ». Mais cette démarche se fait autant dans le temps que dans l'espace. Comme le paradis, l'âge d'or est à la fois derrière et devant nous, dans le passé et dans le futur. Il est domaine des pouvoirs perdus, « une vie de relations autrement fécondes dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret » (*Signe ascendant*).

Mais l'âge d'or est plus particulièrement espéré. Poétiquement et politiquement. Il est au bout des perspectives surréalistes, qui ne sont pas lignes de fuite mais droites parallèles qui doivent, enfin, nécessairement se rejoindre.

1 - N.R.F., numéro sur Breton d'avril 1967 (p. 613).  
2 - Gallimard, 1937 (pp. 84 et 88).

**ÂGE D'OR (L') (film)** - Deux ans après *Un chien andalou*\*, soit en novembre 1930, est présenté le deuxième film surréaliste de Buñuel, *L'Âge d'or*. Si Buñuel en est le réalisateur, il en a écrit le scénario en collaboration avec Dalí, encore que la part de celui-ci semble moins importante que pour *Un chien*

*andalou*. L'assistant réalisateur est Brunius\*, qui joue un rôle. Les interprètes sont Gaston Modot (l'homme), Lya Lys (la femme), Max Ernst\* (le chef des bandits), Pierre Prévert\* (un bandit), et d'autres encore. La voix du récitant est celle de Paul Eluard\*. Le producteur en est le vicomte de Noailles, mécène des surréalistes.

La présentation du film, qui avait reçu la caution de Breton, fut annoncée, au Studio 28 à Paris, comme une manifestation surréaliste [→ cinéma\*]. Dans l'entrée et les couloirs du cinéma étaient exposés des toiles de Dalí, Ernst, Miró, Tanguy, Man Ray, des livres et des photographies. La brochure éditée à ce propos et vendue comme programme était un véritable manifeste (et le seul manifeste surréaliste qui eût vraiment trait à l'art cinématographique), comprenant à la fois le scénario résumé du film et des textes de présentation. La rédaction en avait été confiée à Breton, Crevel\*, Eluard, Aragon et Thirion\*. « Ce n'était pas un texte en collaboration, mais une sorte de "cadavre exquis", chacun écrivant de son côté selon le plan établi à l'avance par Breton. » (M. Nadeau.) L'exergue était de Dalí, qui déclarait : « Mon idée générale en écrivant avec Buñuel le scénario de *L'Âge d'or* a été de présenter la ligne droite et pure de conduite d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécanismes de la réalité. »

Puis venait le scénario, qui dévoile la mythologie surréaliste de cette époque : « [...] Une énorme caravane maritime touche la côte en cet endroit abrupt et désolé. La caravane se compose de curés, de militaires, de nonnes, de ministres et de divers gens en civil. [...] Il s'agit de fonder la Rome impériale. On en pose la première pierre, quand des cris perçants détournent l'attention générale. Dans la boue, à deux pas, un homme et une femme luttent amoureusement. On les sépare. On frappe l'homme et les policiers l'entraînent. Cet homme et cette femme seront les protagonistes du film. L'homme, grâce à un document qui révèle sa haute personnalité et l'importante mission humanitaire et patriotique que le gouvernement lui a confiée, est bientôt remis en liberté. [...] À partir de ce moment, toute son activité se tourne vers l'Amour. Au cours d'une scène d'amour inaccomplie, présidée par la violence des actes manqués, le protagoniste est appelé au téléphone par le haut personnage qui l'a chargé de la responsabilité de la mission humanitaire en question. Ce ministre l'accuse. Parce qu'il a abandonné sa tâche, des milliers de vieillards et d'enfants innocents ont péri. Cette accusation, le protagoniste du film l'accueille avec des injures et, sans plus en entendre, revient aux côtés de la femme aimée au moment où un très inexplicable hasard réussit plus définitivement encore à la séparer de lui. Par la suite, on le voit jeter par une fenêtre un sapin en flammes, un



GASTON MODOT DANS L'ÂGE D'OR, 1930. (Coll. Cahiers du Cinéma)

énorme instrument agricole, un archevêque, une girafe, des plumes. Tout cela à l'instant précis où les survivants du château de Selligny en franchissent le pont-levis couvert de neige. Le comte de Blangis est évidemment Jésus-Christ. Ce dernier épisode est accompagné par un *paso doble* »<sup>2</sup>.

Outre le scénario, la brochure proposait divers commentaires sur l'instinct sexuel et la mort, la mythologie qui change, l'amour total, la situation dans le temps, l'aspect social et les éléments subversifs d'une révolte nécessaire. Ces textes étaient collectivement signés par Alexandre\*, Aragon, Breton, Char\*, Crevel, Dalí, Eluard, Péret\*, Sadoul\*, Thirion, Tzara\*, Unik\* et Valentin. Le dernier texte, de Thirion, concluait ainsi : « À l'époque de la "prospérité", la valeur d'usage social de *L'Âge d'or* doit s'établir par la satisfaction du besoin de destruction des opprimés et, peut-être aussi, par la flatterie des tendances masochistes des oppresseurs. »

En réalité, lors de la sortie du film, peu de gens se prêtèrent au jeu de cet homme (Gaston Modot, l'amant surréaliste), couvert de poussière et de plâtras, qui poursuivit, indifférent aux coups qu'on lui porte, son chemin vers l'amour absolu. Les spectateurs furent scandalisés – comme le voulait ce scénario provocateur – par les images de violence et de dérision inattendue, par l'aspect blasphématoire et anarchiste d'une mise en condition qui les frappait de plein fouet par un dialogue déconcertant.

Très vite, la réaction des notables, des notaires et des nantis se fit avec une violence qui n'était plus celle d'images cinématographiques. Le 3 décembre, les adhérents de la Ligue des patriotes et de la Ligue anti-juive saccagèrent l'établissement, maculèrent

l'écran, lacèrent les tableaux, déchirèrent livres et photos. La police n'intervint que pour interdire le film et le faire saisir.

Dans un questionnaire publié par les mêmes signataires<sup>3</sup>, les surréalistes soulevaient sans équivoque le problème de la « fascisation » du système en place. En revanche, la gauche (Léon Moussinac dans *L'Humanité*) reconnaissait que jamais le cinéma n'était encore allé aussi loin en réglant ses comptes avec « la société bourgeoise et ses accessoires, la police, l'armée, la famille, voire l'État ». Et la religion, donc ! Avant même la saisie du film, le préfet de police, le Chiappe honni des surréalistes, fit couper les séquences où figuraient les évêques et le Christ. Le sacrilège\* (voir le thème de l'hostie profa-

née) semblait effrayer les bourgeois plus encore que l'anarchisme politique. Ils ne pouvaient supporter de voir l'ostensoir traîné dans la boue.

Mais cela n'était encore que réactions à fleur de peau. Plus sourdement, les spectateurs étaient choqués par l'exaltation de l'amour, par l'affirmation violente de sa toute-puissance, et surtout de son pouvoir révolutionnaire. L'amour, auquel chacun d'eux pouvait rêver secrètement, devenait objet de scandale quand il était dénué publiquement. Quant aux surréalistes eux-mêmes, ils y posaient la question essentielle des rapports entre l'amour fou et la révolution.

Techniquement (ce dont les surréalistes prétendaient alors ne pas vouloir se soucier – mais Buñuel, heureusement, était là), le film « utilisait le montage psychologique, le montage émotif, le montage intellectuel. Il obtenait des effets d'autant plus frappants qu'au lieu de s'en tenir, comme Eisenstein, à des associations d'idées ou de sentiments, il s'inspirait des procédés de l'écriture automatique, du cadavre exquis, du rapprochement entre deux réalités distantes, du collage »<sup>4</sup>.

1 – Le tout fut publié par Maurice Nadeau dans ses *Documents surréalistes* (Éd. du Seuil, 1948, p. 167).

2 – Découpage complet in *L'Avant-scène*, n° 27-28 (1963).

3 – Reproduit par Nadeau dans ses *Documents surréalistes*.

4 – R. Micha, *N.R.F.*, numéro sur Breton, d'avril 1967 (p. 937).

Voir aussi *L'Âge d'or*, correspondance L. Buñuel - Ch. de Noailles 1929-1936 (Centre national Georges-Pompidou, 1993).



**LA LISEUSE D'AIGLE** 1942 - Jacques Hérold. Gouache.  
(Coll. particulière)

**AIGLE** - Parmi les nombreux oiseaux du bestiaire\* surréaliste, l'aigle tient évidemment une place de choix. Breton le convoque dans l'un des poèmes de *L'Air de l'eau* : « L'aigle sexuel exulte il va dorer la terre encore une fois / Son aile ascendante / Son aile descendante / Son aile ascendante agite imperceptiblement les manches de la menthe poivrée / Et tout l'adorable déshabillé de l'eau... »

En 1942, Toyen\* peint *L'Heure dangereuse*, aigle aux ailes se métamorphosant en mains croisées sur un mur armé de pointes de verre. La même année, Jacques Hérold\* peint à Oppède, au retour d'un pèlerinage à Lacoste, au pied du château de Sade (« L'aigle, Mademoiselle... »), une toile intitulée *La Liseuse d'aigle* [→ Camacho\*].

On remarquera que l'aigle ici demeure plus solaire qu'impérialiste, encore que Georges Bataille\* l'opposera à « la vieille taupe révolutionnaire\* ».

1 - Œuvres complètes, t. 2 (1929, p. 93).

**AIGRETTE** - « Dans l'ornithologie passionnelle de Breton et de la plupart des surréalistes [→ bestiaire\*], sans qu'on puisse toujours discerner qui ou quoi, de l'oiseau, de la huppe de plumes ou de la parure gemmifère est effectivement désigné, l'aigrette est assurément la pièce maîtresse de leur alphabet pictographique riche en "paradis" et en "diamants" porteurs des mêmes ambiguïtés... »<sup>1</sup>.

Ambiguïtés, effectivement, puisque le mot désigne successivement un héron blanc, remarquable par ses plumes effilées, un faisceau de plumes surmontant la tête de certains oiseaux, un ornement de la toilette féminine et un phénomène électrique lumineux. Le poète surréaliste a bien sûr joué sur ces dérives d'un mot lui-même chargé d'électricité\* sonore.

Oiseau ou feu Saint-Elme, l'aigrette revient souvent, thème migrateur dans la poésie surréaliste. Breton a ainsi intitulé un poème de 1924, repris dans *Clair de terre*. Ici, l'aigrette est le bel oiseau, « la plus merveilleuse lettrine vivante ». Mais ailleurs il parle, à propos de tout ce qu'il a à connaître, à aimer, « tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts ».

1 - Cl. Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes* (Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994).

**AILE** - Lors de leur promenade aux Buttes-Chaumont, sur quoi se referme *Le Paysan de Paris*, les trois poètes Breton, Aragon et Noll\* découvrent la statue d'un homme nu, « qui court immobile vers l'abîme ». Cette statue tient un discours au cours duquel on entend : « L'aile, c'est l'aile qui apparaît dans l'étendue de son concept, déployée largement au-dessus du règne des statues... »

Cette aile, à quoi rêve la statue dans sa pétrification, on la retrouve dans les premières toiles de Masson\*, et, à ce propos, Breton usera de cette heureuse expression : « La main de Masson s'aile... » Et chez Eluard, tout au long de ses poèmes. Eluard dont le vrai nom était Grindel, et qui en profita pour écrire l'histoire de Grain d'Aile, la petite fille qui veut avoir des ailes, qui a des ailes, qui souffre d'avoir des ailes.

L'aile est évidemment à l'opposé du terre à terre et symbole de l'envolée lyrique qui pousse à la surréalité. Un signe ascendant.

Mais l'aile est avant tout symbole de l'élan que prend l'homme pour échapper à sa condition : « Sans préjudice des mesures d'assainissement moral qui s'imposent en cette sombre veille de deux

fois l'an mil, et qui sont essentiellement d'ordre social, pour l'homme pris isolément il ne saurait y avoir d'espoir plus valable et plus étendu que dans le coup d'aile. » (*Arcane*\* 17.)

L'aile est encore l'attribut des personnages mystérieux dont Max Ernst\* raconte les avatars à travers les collages d'*Une semaine de bonté* (troisième cahier, le feu, la cour du Dragon). Plusieurs d'entre eux, hommes ou femmes, portent ainsi deux ailes, fausement angéliques, « collées » sur les omoplates.

**AIR DE L'EAU (L')** - Ce recueil de poèmes d'André Breton a d'abord paru aux éditions des Cahiers d'art en décembre 1934. Il célèbre la rencontre du poète avec Jacqueline Lamba\*, l'ondine qui « a l'air de danser sous l'eau » [→ eau]. On y découvre le thème surréaliste de l'amour charnel « avec ses appels vers le merveilleux et ses divines perversions. La femme aimée, placée au centre du monde, est la source de toute vie et préside aux éléments : l'eau, le feu, l'air...<sup>1</sup> ». Mais aussi les thèmes de la coïncidence révélatrice (le hasard objectif) et de l'unité androgyne du couple. On se reportera à la belle analyse de M. Bonnet écrite pour l'appareil critique des œuvres de Breton dans la collection de la Pléiade<sup>2</sup>.

L'*Air de l'eau* est repris dans l'édition de *Clair de terre*.

1 - G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *André Breton, l'écriture surréaliste* (Larousse, 1974, p. 186).

2 - Tome 2 (Gallimard, 1966, p. 1544).

**AJOUR** - *Arcane*\* 17, que Breton écrit en 1944, porte en sous-titre, « enté d'ajours ». Il n'est pas vain de noter que ce terme d'ajour, dans lequel nos modernes dictionnaires ne voient qu'un effet de broderie, « ce qui est à jour », est mieux défini par Littré comme « orifice, pertuis, qui dans un objet laisse percer le jour ». L'ajour bretonien renvoie ainsi non seulement au Rocher Percé - au pied de laquelle il rédige ce texte [→ Canada\*] -, mais au rayon de lumière du « colloque des armures » dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*. Il s'agit donc moins d'un « éclaircissement » que d'un éclairage nouveau et postérieur à la rédaction du premier texte. « *Arcane* 17 s'éclaire a posteriori », dit Michel Beaujour. Et par ces « ajouts », mot sur lequel joue évidemment le poète.

**ALBERT-BIROT Pierre** - Il est bon que ce dictionnaire s'ouvre, ou presque, sur Pierre Albert-Birot (1876-1967), puisque la petite histoire littéraire lui doit l'invention du terme « surréalisme ». C'est lui

qui, en effet, devant le sous-titre « drame surnaturaliste » qu'Apollinaire\* voulait donner à sa pièce, *Les Mamelles de Tirésias*, suggéra au poète de lui préférer celui de « drame surréaliste ». Apollinaire, aux yeux de qui Albert-Birot était « le Pyrogène », se rendit à ses arguments, et la pièce fut représentée pour la première fois, le 24 juin 1917, avec ce nouveau sous-titre. Si le terme connut une faveur et une ferveur exceptionnelles au cours des années suivantes, c'est cependant dans une acception toute différente, comme nous en débattons plus loin [→ surréalisme].

Et, si Albert-Birot passe pour le créateur du mot, il ne s'en rattache pas pour autant au mouvement surréaliste. On a voulu faire de lui le devancier du groupe et son roman, *Grabinoulor*, paru en 1933<sup>1</sup>, portait sur sa bande « un classique du surréalisme », sans tenir compte de l'exactitude de cette appellation non plus que de l'opinion de l'auteur. Albert-Birot n'a jamais fait partie du groupe, n'en a jamais signé les manifestes, n'a jamais participé à ses manifestations. Lui-même déclara en 1966 n'avoir « jamais été attiré par les arcanes et le fantastique du surréalisme, par ses visions freudiennes<sup>2</sup> ».

1 - Chez Denoël - version définitive chez Gallimard, 1964. Réédité en 1992 par J.-M. Place, avec une préface d'Arlette Albert-Birot.

2 - Voir J. Follain, *Pierre Albert-Birot*, Seghers, 1967.

**ALCHIMIE** - Aux environs de 1929-1930, André Breton s'intéresse à l'alchimie. Ses textes font sourdre des images relatives aux travaux de Nicolas Flamel, figure qui le hantera désormais. La tour Saint-Jacques, haut lieu de l'alchimie médiévale, devient pour lui un monument énigmatique et exemplaire, chargé d'un potentiel « magique ». Dans *L'immaculée Conception*, elle est « la cornue vide d'hommes quoique imperceptiblement dorée » [→ Paris\*].

Breton a volontiers comparé ses recherches avec celles du célèbre alchimiste : recherche de la pierre philosophale et quête de la Toison d'or. Dans la *Lettre aux voyantes* (1925), il insiste sur le désintéressement d'une telle entreprise : « L'invention de la pierre philosophale par Nicolas Flamel ne rencontre presque aucune créance, pour cette simple raison que le grand alchimiste ne semble pas s'être assez enrichi. Outre, pourtant, les scrupules de caractère religieux qu'il put avoir à prendre un avantage aussi vulgaire, il y a lieu de se demander en quoi eût bien pu l'intéresser l'obtention de plus de quelques parcelles d'or, quand avant tout il s'était agi d'édifier une telle fortune spirituelle. » Le surréalisme non plus n'est pas une entreprise à but lucratif.

Dans le *Second Manifeste* (1930), Breton précise sa position : « Je demande qu'on veuille bien observer

que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devrait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante. »

Évidemment, l'alchimie surréaliste n'est pas « opératoire ». Elle ne se sert que de sa démarche. Son laboratoire, c'est le langage ; ses matériaux, les mots ; ses projections, les métamorphoses du langage, c'est-à-dire la poésie, la « haute poésie ». Et Breton de reprendre, au compte du surréalisme, l'expression rimbaldienne « alchimie du verbe » : « Ces mots qu'on va se répétant un peu au hasard aujourd'hui demandent à être pris au pied de la lettre. »

L'alchimie surréaliste opère sur le langage et ne cessera pas de le faire. En 1950 encore, à propos de l'écriture automatique [→ automatisme\*], Breton redira que « le tout pour le surréalisme a été de se convaincre qu'on avait mis la main sur la matière première (au sens alchimique) du langage ; on savait, à partir de là, où la prendre et il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété ». Alors, l'expérience (l'expérimentation) « ne se propose rien moins que de découvrir le principe signifiant du langage pour le restituer à sa vraie vie! ».

Breton a cru pouvoir déceler dans l'œuvre de Raymond Roussel<sup>1</sup> « l'énoncé allégorique de vérités alchimiques » (J.-L. Bédouin). Après la lecture du remarquable ouvrage de Jean Ferry\* sur Roussel<sup>2</sup>, il écrit *Fronton-Virage* que Canseliet (voir plus loin) considère comme une exégèse magnifique, savante et décisive. À propos de *La Poussière de soleils* (pièce dont la première eut lieu en février 1926), Breton dit que Roussel « s'est appliqué, au moins ici, à nous fournir les rudiments nécessaires à la réalisation du Grand Œuvre et il l'a fait, après tant d'autres, par les seuls moyens traditionnellement permis<sup>3</sup> ». *Fronton-Virage* fut écrit à Antibes en 1948, après que Breton et Ferry se furent associés (dit encore Canseliet) pour étudier cette pièce énigmatique et en souligner les images alchimiques, sans tomber évidemment dans le délire d'interprétation<sup>4</sup>.

Selon Bernard Caburet, « il n'est plus possible, après l'interprétation de Breton de cette pièce, de nier qu'elle retrace le parcours alchimique, que la chasse au trésor qu'elle relate n'est autre que la quête par étapes de l'or philosophal<sup>5</sup> ». Alors que Michel Foucault n'y voit que coïncidence ou fruit du hasard<sup>6</sup>.

Mais Breton, bien qu'il soit, avec tout le surréalisme, à la conquête de la Toison d'or, recherche ici moins le but que la méthode, le parcours. À la question « Pourquoi cacher? », il revient à celle-ci : « Comment cacher? » Décryptage plutôt que déchiffrement\* du monde.

La méthode surréaliste n'est pas la méthode alchimique. Sur le plan poétique, on ne peut affirmer que le langage soit commun aux deux expériences. « S'il



LA NEUVIÈME CLÉ DE BASILE VALENTIN, XVII<sup>e</sup> siècle.

Huile sur soie. (Coll. Guy Ladrière)

est vrai, dit encore Bédouin, qu'il existe un mystère poétique, dont le poète ne doit la clé qu'à une révélation parfaitement irrationnelle, il n'en découle nullement que l'accès au cœur de ce mystère ouvre du même coup les portes du Palais fermé du Roi. Les divergences, les contradictions entre la haute-poésie (de Breton) et l'alchimie sont encore plus évidentes que leurs analogies. » L'alchimie, quant à elle, « obscurcit volontairement et de très subtile façon l'expression de sa pensée », et le poète n'ajoute pas volontairement : de l'obscurité à son langage.

Chronologiquement, les textes surréalistes consacrés à l'alchimie, tels que *Fronton-Virage* ou la très essentielle *Préface à un traité des matrices* de Vincent Bounoure<sup>7</sup>, sont rédigés après la rencontre de René Alleau, qui commença à donner, en 1952, des conférences sur les textes classiques de l'alchimie que les surréalistes suivirent avec passion. « Cette rencontre, dit Philippe Audoin, fut à certains égards décisive. Elle contribua, aux yeux des surréalistes, à dégager l'alchimie de tous les oripeaux obscurantistes dont ses tenants n'avaient que trop tendance à l'affubler. »<sup>8</sup>

Avec René Alleau apparaît Canseliet, alchimiste secret, disciple du fameux Fulcanelli, et qui préface l'ouvrage d'Alleau sur les *Aspects de l'alchimie traditionnelle* (éd. de Minuit, 1953) ; dans cette préface, il reconnaît le mérite de Breton d'avoir subtilement analysé la pièce de Roussel. Canseliet a publié dans

la revue surréaliste *Médium* (n° 4, janvier 1955) son *Introduction aux douze clés de la philosophie de Basile Valentin* (éd. de Minuit, 1956). Ces « clés » sont ornées de figures dont deux ont illustré *L'Art magique* d'André Breton et Gérard Legrand. Citons encore René Nelli, étudiant dans *L'Archibras* (n° 1, avril 1967) une gravure du XVI<sup>e</sup> siècle intitulée *Amour le veut, Chimie l'accorde*, sur laquelle, peu de temps avant sa mort, Breton rêva et médita.

Antonin Artaud\* fut sans doute préoccupé d'alchimie, mais son texte sur « le théâtre alchimique<sup>9</sup> » se situe hors des frontières du surréalisme. En revanche, le voyageur d'*Aurora* de Michel Leiris\* (Gallimard, 1946) a pour viatique un ouvrage de Paracelse dont l'écusson est constitué par « un alambic dessiné en rouge sur fond noir constellé, à l'intérieur duquel brûlait une salamandre blanche et d'où s'échappait, en guise de fumée, une chevelure blonde », le tout accompagné de la devise « or aura ». Dans ce livre, Leiris lit l'histoire de la pierre philosophale « putréfiante et putréfiée », « purifiante et purifiée », lieu de métamorphoses et de mouvement, mais aussi de destruction : « Elle est en effet à proprement parler une *contre-hostie*, car par son entremise l'Homme est fait Dieu et non pas Dieu fait Homme. » On verra plus loin l'importance du thème de la profanation\* de l'hostie dans la mythologie surréaliste. Et l'on pourra rapprocher, peut-être arbitrairement, cet écusson d'Aurora de la toile de Dorothea Tanning\*, *Profanation de l'hostie*, dont les éléments (alambic, salamandre, chevelure) relèvent de l'alchimie noire.

Il y a en tout cas une connivence certaine entre les œuvres peintes par les surréalistes et l'iconographie alchimique. Parlant des figures dont Nicolas Flémel ornait ses travaux, comme le massacre des enfants innocents dont le sang est recueilli dans un vaisseau auprès duquel se tient Mercure et contre qui se rue à tire-d'aile un vieillard qui porte une horloge sur la tête, Breton s'écrit : « Ne dirait-on pas le tableau surréaliste ? » (*Second Manifeste*.)

On pourrait ainsi étudier le caractère alchimique de certaines toiles de Max Ernst\*, de Masson\*, de Brauner\*... Brauner qui, à partir de l'exil de 1940, commence à peindre une série de toiles hermétiques sur la pierre philosophale. Et, de même que les anagrammes [→ anagramme\*] (par exemple : vitriol = l'or y vit) mises en jeu par les surréalistes, les collages [→ collage\*] peuvent être définis, selon Max Ernst lui-même, comme des composés alchimiques « de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû soit à une volonté tendue – par amour de la clairvoyance – vers la confusion systématique et le dérèglement de tous les sens, soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard<sup>10</sup> ».

Parlant des toiles de Wolfgang Paalen\*, Breton emploie un vocabulaire adéquat : « Sa peinture a les

plumes de l'oiseau merveilleux, aux couleurs vives, qui passe dans les *Noces Chymiques* de Christian Rosenkreuz et a le pouvoir de rendre la vie » (*Le Surréalisme et la peinture*.)

Lorsque *L'Art\* magique*, en 1957, publie onze documents divers (du vase d'Uccello au *Revenant* de De Chirico), et demande à ses « correspondants » quels sont ceux qui leur paraissent ressortir à l'art magique, plusieurs des réponses font référence à l'alchimie, telles celles de Jean Markale, de René Alleau ou de Canseliet. *L'Art magique* choisit en outre de nous donner la huitième clé de Basile Valentin, reproduction d'une peinture sur soie du XVIII<sup>e</sup> siècle qui faisait partie de la collection personnelle de Breton, ainsi que la figure de la neuvième clé, de même origine et appartenant à Charles Rattou.

La huitième clé de Valentin reproduite par Breton diffère légèrement de celle que Canseliet a publiée. Mais on peut l'analyser de la même façon. Elle a pour titre *La Putréfaction ou Clef majeure de la Résurrection et du Grand Œuvre*. On y voit un jeu de tir à l'arc : deux archers visent une cible surmontée d'une clé et placée au centre d'une enceinte à arcades [→ De Chirico\*]. La scène se passe dans un cimetière aux croix couvertes. Au centre, d'une tombe ouverte, surgissent un personnage en posture d'orant ainsi qu'une gerbe, ce qui nous renvoie aux thèmes surréalistes de la putréfaction germinative et de la métamorphose. Au premier plan, sur un champ sillonné, où git un mort (plus mannequin\* que squelette), passent un semeur et un ange buccinateur, qui ne sont pas sans évoquer les fantasmes de Buñuel.

La neuvième clé représente la *Révolution des planètes et des couleurs* (la peinture surréaliste révolutionnaire). Y figurent un homme et une femme nus opposés l'un à l'autre, mais tangentiellement accolés par le fondement, leurs corps dessinant les rayons d'une roue et portant à leurs pieds les quatre oiseaux symboliques, le corbeau, le cygne, le paon et le phénix. En dessous, dans un cercle, trois cœurs accordés sont prolongés par des serpents (des cols de cygne, dit Canseliet) formant un triskèle. Sur cette peinture apparaît un paysage, absent du document publié par Canseliet. Paysage avec lac, pont, cascade, rochers (les Buttes-Chaumont du *Paysan de Paris*) mais surtout avec un château qui n'est sans doute pas sans rapport, dans l'esprit de Breton, avec le château étoilé construit en pierre philosophale à flanc d'abîme qui illustre *L'Amour fou*.

Bien d'autres images alchimiques ont fasciné les surréalistes. On se contentera de signaler ici les gravures de Théodore de Bry qui ornent *l'Atalanta fugiens* de Michel Mayer que Pierre Mabille\* a commentées dans ses *Notes sur le symbolisme*, dans la revue *Minotaure* (n° 8, juin 1936), un texte que Breton analysera à son tour dans *Pont-Levis*<sup>11</sup> en avant-propos de l'ouvrage de Mabille, *Le Miroir du merveilleux*.

Il faudrait également relever dans le vocabulaire de Breton les termes qui ressortissent au langage alchimique, tels que précipitation\*, cristallisation\*, sublimation\*...<sup>12</sup> Notons qu'il dit de Benjamin Péret qu'il a, seul, « pleinement réalisé sur le verbe l'opération correspondante à la sublimation alchimique qui consiste à provoquer l'ascension du subtil par sa séparation d'avec l'épais ».

Dans le domaine des coïncidences signifiantes, signalons qu'à l'époque où Breton rédigeait son *Second Manifeste*, et en particulier le passage sur l'alchimie du verbe évoquant Nicolas Flamel et le mystérieux manuscrit d'Abraham Juif, Robert Desnos\* (à qui Breton venait de donner congé) écrivait pour *Documents* son propre article consacré à *Mystère d'Abraham Juif*. Desnos, élevé au pied de la tour Saint-Jacques et familier de Flamel, ne cessait alors de chercher les fantômes des alchimistes dans ses pérégrinations nocturnes. Deux des trois figures qui illustrent son texte sont celles-là mêmes dont Breton se servit pour désigner le tableau surréaliste. S'il n'y eut pas entre les deux poètes phénomène de télépathie (comme entre Desnos et Duchamp\*), il y eut, dans l'esprit de Breton, phénomène médiumnique.

Signalons enfin qu'à partir de 1951 le critique italien Arturo Schwarz\* entreprit de réunir en dix volumes, sous le titre général de *L'Imagination alchimique*<sup>13</sup>, une vaste étude des rapports entre l'imagination alchimique et l'imaginaire surréaliste. Ont paru en particulier des commentaires pertinents sur l'alchimie et Marcel Duchamp ou l'alchimie et les machines\* célibataires.

« Je cherche l'or du temps » est-il écrit sur la tombe de Breton.

1 - J.-L. Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme, 1939-1959* (Denoël, 1961, p. 227).

2 - Une étude sur Raymond Roussel (Arcanes, 1953).

3 - Repris dans *Clé des champs* (p. 182).

4 - Voir *Cahiers de la Pleiade* (été 1948).

5 - B. Caburet, *Raymond Roussel* (Seghers, 1968, p. 120).

6 - M. Foucault, *Raymond Roussel* (Gallimard, 1963).

7 - *Le Surréalisme*, même, n° 4 (1958, p. 12).

8 - *Les Surréalistes* (Éd. du Seuil, 1973, p. 132).

9 - *Le Théâtre et son double* (Gallimard, 1938).

10 - *Écritures* (Gallimard, 1970, p. 262).

11 - Repris dans *Perspective cavalière*.

12 - Voir aussi l'article qui concerne le dur\* et le mou.

13 - En italien, *L'Immaginazione alchemica* (Rome-Milan, 1951-1977).

**ALEXANDRE Vicente** - Vicente Aleixandre (1898-1976) est l'un des surréalistes les plus représentatifs

de l'Espagne\*. Dès 1933, ses poèmes, tels que ceux qui furent recueillis dans *La Destruction de l'amour* (Federop, 1975), laissent déferler une profusion d'images irrationnelles. A son propos, Serge Fauchereau remarque que « le poète entre dans la foule comme un nageur dans la mer ». Cette métaphore récurrente est tout à fait dans la ligne surréaliste (thème du nageur associé à celui du rêveur) et précise ce que cette image a de politique : le poète doit pénétrer dans la foule et se mêler au peuple, dériver, s'y perdre au besoin comme le fleuve dans la mer pour la nourrir de ses alluvions. Un des poèmes d'Aleixandre s'intitule justement *Le poète chante pour tous*. Le mot « pour » signifiant à la fois au nom de, et à l'intention de.

Aleixandre chante l'amour absolu et exalte le regard de l'enfance. Il évoque le panthéisme sensuel et le primordial, comme l'exploratoire du désir. Et pourtant, il s'est toujours défendu d'être un surréaliste orthodoxe : « Je n'ai jamais cru à la base dogmatique de ce mouvement. Celui-ci lui doit tout de même une anthologie, *Poesía surrealista*. Les éditions Gallimard ont réédité en 1960 *Ombres du paradis* (1939-1943) et *Poesía totale*.

**ALEXANDRE Maxime** - Disparu discrètement en 1976, Maxime Alexandre est né en Alsace en 1899. En 1933, il fait à Strasbourg la connaissance d'Aragon dont il deviendra et restera l'administrateur inconditionnel. Communiste et rédacteur à *L'Humanité*, il adhère immédiatement au surréalisme, signe de nombreux tracts, donne des articles à *La Révolution\* surréaliste*, puis au *Surréalisme au service de la Révolution*, publie plusieurs recueils aux Éditions surréalistes : *Les Dessins de la liberté* (1927), *Le Corsage* (1931), *Mes respects* (1931), *Secrets* (1933), et surtout *Mythologie personnelle* (1933), dans laquelle il raconte ses rêves avec une pudique impudeur, rêves souvent érotiques dont la description ne s'embarrasse guère d'allusions à mots couverts ou de vocabulaire latin.

Mais l'originalité de ce texte consiste à mettre en évidence l'apparition dans cette imagerie et ces aventures oniriques de « mythes nouveaux » qu'il appelle « mythes personnels » (comme le fera bientôt André Masson\*). « Ce qui prédomine dans notre imagination, dit-il, c'est ce monde mythologique complet et parfait qui s'est cristallisé au cours de notre enfance et qui restera le décor de nos rêves pendant toute notre vie. » Il a, d'autre part, une conscience aigüe de l'utilité des rêves : « Les rêves se réalisent. Les rêves de l'enfant dirigent les actes de l'homme. Les rêves de l'humanité dirigent le monde. » Ainsi, il est en accord avec sa prise de position politique : « Le rêve, en décalant les désirs, est une arme révolutionnaire. » [→ rêve\*.] Sarane Alexandrian nous dit qu'il envoya son livre à Freud, qui le lut et le commenta avec intérêt.

On doit à Alexandre les *Mémoires d'un surréaliste* (La Jeune Parque, 1968), d'un intérêt surtout anecdotique.

**ALGE** - Revue florissant en Roumanie\* entre 1930 et 1933, animée par Gherasim Luca\*.

**ALIMENT** - Le thème des aliments et des nourritures terrestres renvoie à l'article consacré au cannibalisme\*. On notera seulement ici que chez Benjamin Péret\*, en particulier, les aliments tiennent une place considérable, qu'ils prennent vie et se révoltent contre la condition que leur imposent les hommes, leurs consommateurs. « Les boîtes de sardines rasant le pavé et les biftecks, de leurs ailes rouges, s'entêtent à surprendre des évêques et des présidents dans des postures peu décentes et à les confesser à tour de tranches »<sup>1</sup>. Il n'est que de relire *Le Gigot, sa vie et son œuvre* (1957) ou de relever les titres des recueils - *Trois Cerises et Une Sardine, Je ne mange pas de ce pain-là, Le Sel répandu, La Soupe déshydratée* - pour se convaincre de la boulimie avec laquelle ce poète a ravagé l'étal des épiciers. Une glotonnerie qui poussera également des peintres comme Dalí\* ou Masson\* à composer des natures pas mortes du tout. Le détournement surréaliste des valeurs alimentaires va de pair, évidemment, avec le mépris des biens de consommation et de la goinfrerie bourgeoise.

Mais, parmi tous ces aliments, il y a aussi les fruits de la terre qui mûrissent dans les jardins du paradis et de l'âge d'or, nés eux-mêmes de métamorphoses naturelles. Au début des exercices de l'écriture automatique, Breton s'étonne de « la fréquence avec laquelle tendaient à revenir dans nos textes les mots arbre à pain, à beurre, etc. ». Et visitant les îles Canaries\*, il retrouve ces végétaux nourriciers : « C'est tout un déjeuner frugal qui s'improvise. [...] C'est la bonne auberge rimbaldienne... » (*L'Amour fou*, p. 91).

Dalí\* a mis en place une fantasmagorie en privilégiant les nourritures molles ou liquides (lait, miel, œufs sur le plat, haricots bouillis...) généralement accordés à l'univers maternel, alors que les nourritures dures (pain, côtelette...) sont associées aux interdits paternels (*Guillaume Tell*). Dalí établit également une distinction entre mâcher et avaler, deux thèmes complémentaires de la dévoration, mais qui n'ont ni même fonction ni même symbolisme : « La nécessité d'avalier - je l'ai décrite dans mes études sur le cannibalisme - correspond plutôt qu'à un besoin nutritif à un besoin compulsif et moral. On avale pour s'identifier de la façon la plus absolue à l'être aimé. Ainsi avalons-nous l'hostie sans la mastiquer. » [-> profanation de l'hostie.] Cette distinction subtile n'est pas vaine. Mastiquer une hostie serait sans doute considéré par un catholique comme sacrilège. Avaler, au contraire, n'est pas manger, au sens propre, mais absorber, par voie buc-

cale, la seule qui nous soit autorisée par la nature. Et c'est ici que l'on retrouve l'antinomie du dur-mou, chère à Dalí et à d'autres surréalistes. Le mou (ou le liquide) s'avale, le dur se mâche, se mastique.

Il va sans dire que, pour Dalí, l'art lui-même est comestible, « et toute sa vie montre combien a été importante cette notion que tout savoir doit pénétrer par la bouche. Fort heureusement, si son propre appétit de connaissances a toujours été proche de la boulimie, il en a été sauvé par sa stupéfiante capacité d'assimilation et de digestion<sup>2</sup> ».

Au contraire de Dalí, Max Ernst\* est un « glouton optique » : « Mes yeux exigent qu'on leur jette toujours une nourriture. Ils l'avalent avec une avidité brutale. Et, la nuit, pendant le sommeil, ils la digèrent. » « Manger des yeux » est un réflexe conservé de l'enfance.

Mais, plus profondément intégré demeure le stade oral, auquel n'échappe pas la thématique surréaliste. Le goût du primordial\* chez les surréalistes leur fait considérer la Terre-mère comme source de nourriture, mais, par le retournement du stade oral freudien, il faut manger sa mère, boire son lait, puis mordre sa chair. Marcel Jean fait remarquer combien « la qualité de la couleur chez Tanguy est une sorte de conscience laiteuse. Son univers est celui de l'homme primitif ou de l'enfant, un univers comestible [...] Les tableaux de Tanguy nous placent à l'intérieur d'un globe gonflé de lait, au centre d'un immense sein maternel [...] la peinture de Tanguy est tout entière nourriture...<sup>3</sup> ».

Le lait, ce liquide qui a cessé d'être transparent pour devenir opaque, devient pour Hérold\* un cinquième élément, au même titre que les quatre autres. Chez lui, « le lait se caille » (G. Raillard) et devient élixir, or potable des alchimistes.

Chez Masson, enfin, le thème des dévorations est constant depuis 1929. Si celles-ci sont le plus souvent animales (combats de poissons), elles n'en évoquent pas moins le cannibalisme\*. Ainsi de sa *Penthesilée dévorant Achille*. Selon les confidences du peintre, ce thème lui avait été inspiré par le souvenir des fleurs carnivores dont son père lui expliquait le mécanisme. Plus tard, ce seront les femmes qui, pour lui, joueront ce rôle.

1 - Ph. Audoin, *Benjamin Péret* (Seghers, 1961, p. 35 sq.).

2 - R. Deschamps, *Dalí de gala* (Denoël, 1962, p. 18).

3 - *Histoire de la peinture surréaliste* (Éd. du Seuil, 1959, pp. 171 et 173).

**ALLEAU René** - [-> alchimie\*].

**ALLEMAGNE** - On peut dire que, si le surréalisme est officiellement né en France et que ce soient surtout des Français qui l'aient rendu « manifeste »,

c'est en Allemagne qu'il a été conçu. Comme Max Ernst\*, le surréalisme a « une enfance rhénane ».

Une géographie du surréalisme ferait apparaître une ligne de force constante entre l'est et l'ouest de l'Europe, entre les marches allemandes et la péninsule bretonne. Le paysage allemand, comme son climat, n'a pas eu moins d'influence déterminante que son climat romantique sur la poésie et sur la peinture surréalistes. Le surréalisme a des racines celtiques, et non point méditerranéennes, malgré l'apport vigoureux d'une source méditerranéenne (et particulièrement ibérique).

« L'Allemagne, dit encore Breton, d'où nous vient tout ce que nous pouvons penser de plus nous-même est venue et revendra<sup>1</sup> ». C'est l'Allemagne qui a nourri le surréalisme de son romantisme littéraire et pictural. Les Allemands sont légion parmi ses précurseurs : Novalis, Hölderlin, Arnim... [→ romantisme\*]. Hors même du dadaïsme qui a germé en terre germanique, le surréalisme naissant a puisé en Allemagne la plus fertile de ses inspirations. Des peintres surréalistes, parmi les plus importants, y sont nés. Tel Max Ernst. « Ses visions inquiétantes sorties de l'art médiéval et romantique allemand reprennent la spatialité énorme et la profondeur colossale d'un Schongauer ou d'un Dürer, le romantisme sensible, voire souvent sentimental de Caspar David Friedrich, l'allégorie délirante d'un Böcklin ou d'un Klinger »<sup>2</sup>.

Malheureusement, les dérives et le naufrage dans lesquels le nazisme a entraîné l'Allemagne ont empêché qu'en ce pays se manifeste un surréalisme, condamné comme art dégénéré. Les surréalistes allemands doivent s'exiler en France, où ils apportent heureusement leur inspiration autant que leur esprit de résistance.

Mais en France, justement, l'attitude des surréalistes face à la nouvelle Allemagne est à la fois contradictoire et logique. Dans les années 1920-1930, « tout ce qu'un penseur d'extrême droite comme Maurras pouvait reprocher à l'Allemagne, irrationalisme brumeux, goût du mythe primitif et de l'Urmensch ou rationalisme hégélien et messianisme marxiste du progrès futur, fournissait aux surréalistes, agressivement braqués contre la bonne conscience de la bourgeoisie française, des raisons d'admiration<sup>3</sup> ». En témoigne le cri de « Vive l'Allemagne! » prononcé à l'occasion du « banquet Saint-Pol Roux » en juillet 1925. Cette prise de position provocante ne s'efface même pas devant la prise de pouvoir de Hitler en 1933 et la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, en son numéro de mai 1933, publie cette phrase déconcertante pour beaucoup de lecteurs : « Nous aimons ce pays (l'Allemagne) autant que nous haïssons la France. » C'est seulement à partir de février 1934 que les surréalistes français opèrent un revirement total. L'humour

noir de leurs invectives n'est désormais plus supportable ni acceptable, face à la peste brune qui menace la dignité humaine et la liberté d'expression. Ils excluent Dali\* et ses délires paranoïaques sur la tendre chair de Hitler. Ils accueillent au contraire les exilés : Elze\*, Bellmer\*... Eux-mêmes, au temps noir de l'Occupation, partiront sur les chemins de l'exil ou entreront dans la clandestinité [→ fascisme\*].

Sur l'Allemagne de l'après-guerre et de la réconciliation, on lira un long texte de Max Ernst, « Sur l'Allemagne », publié dans *Médium* (1954) et repris dans *Écritures*.

1 - *Le Merveilleux contre le mystère in Minotaure* (1936).

2 - Richter, *Dada, art et anti-art* (La Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 151).

3 - R. Passeron, in *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (PUF, 1982).

## ALMANACH SURRÉALISTE DU DEMI-SIÈCLE -

En 1950, Breton et Péret\*, ne cédant qu'en apparence à la tentation d'établir le bilan d'une époque qu'ils savent à tout jamais profondément marquée par le surréalisme, publient l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* (*La Nef*, numéro spécial), sous la forme de ces publications populaires qui apportaient jadis un air frais et étranger aux plus lointaines campagnes. Cet almanach, disent-ils, « répond, jusque dans sa structure, à la double nécessité de témoigner selon l'histoire et selon la poésie, ou, comme diraient les sociologues, de se situer à la fois dans la perspective du temps chronologique (ou historique) et dans celle du temps mythologique (ou imaginaire)<sup>1</sup> ».

Établissant d'abord un catalogue, non de ce qui fut, mais de ce qui aurait pu, ou aurait dû, être, l'*Almanach* s'ouvre sur un *Calendrier tour du monde des inventions tolérables*, rédigé par Breton et Péret, qui détournent les objets de leur fonction ou de leur origine. Ainsi, l'encre sympathique est, dorénavant, obtenue par distillation du fourreau de mue du serpent bigarré.

L'*Almanach* éclaire ceux qui furent les *Grands Maîtres du demi-siècle* [→ ancêtres\*], c'est-à-dire ceux auxquels le surréalisme a rendu hommage : Kafka, Sade\*, Roussel\*, Jarry\*... Collaboreront à ce monument Carrouges\*, Pastoureaux\*, Ferry\*, Suquet, Jean\*, avec la participation de Gracq\* et de Duprey\*.

Une *Boussole* rappelle l'exploratoire surréaliste et son but : changer l'homme. Sous ce titre, Crastre\* montre que ce ne fut pas un souhait gratuit et qu'au contraire les surréalistes s'engagèrent corps et cœur dans cette entreprise de métamorphose. Boussoles encore sont les textes poétiques de Péret (*La Soupe déshydratée*), de Bédouin (*L'Ami des oiseaux*), de Lély\* (*Ton profond assentiment noir*), d'Hérolde\* (*L'Être et ses*

reflets), et les textes critiques de Dax\* (sur l'automatisme graphique), de Mayoux\*, de Deharme\*... De son île, Malcolm de Chazal\* appelle au secours, isolé hors de ce *Beau Temps* où Breton sexualise Paris et s'enchant des courbes érotiques de l'île de la Cité, pubis de la femme et barbe du Vert Galant.

Le *Potlatch des grands invités à leurs grands invités* évoque, par son titre, la notion de dépense chère à Bataille\*, assure le lecteur de la volonté surréaliste de ne rien garder pour soi et de distribuer, fût-ce en sacrifice, la parole poétique et prophétique. S'y donnent tout entiers Sade et Cravan\*, Artaud\* et Wang Bi, philosophe du tao. S'offre aussi l'anonyme et mystérieux *Livre de Chalam Balam de Chumayel*, message énigmatique des Indiens du Yucatán, traduit par Péret. Et l'*Almanach* se ferme sur une éphéméride où le surréalisme, pourtant peu soucieux de faire l'historique de son évolution, sème les cailloux blancs et noirs d'un demi-siècle malgré tout exaltant.

1- J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme* [Denoël, p. 165].

**ALOYSE** - [→ fous\* (art des)]

**ALQUIÉ Ferdinand** - Philosophe et historien de la philosophie, Ferdinand Alquié (1906-1985) est entré en contact avec le surréalisme en 1932. Il semble qu'en sa vingtième année la lecture de *Poisson soluble* ait éveillé en lui une émotion et un espoir décisifs. Dans un de ses articles, intitulé *Humanisme surréaliste et humanisme existentialiste* (paru en 1948 dans les *Cahiers* du Collège de philosophie), Breton reconnaît un texte des plus avertis sur la dichotomie raison-imagination.

Dès 1932, Alquié donne à publier, dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 5-6, mai 1933), une lettre dont Breton parla en ces termes : « D'esprit libertaire, d'ailleurs des plus émouvants, où étaient violemment attaquées les conceptions civico-morales ayant présidé au film russe *Le Chemin de la vie*. Indépendamment des opinions qui s'y exprimaient, dont plusieurs n'étaient pas les miennes, l'intensité de vie et de révolte qui passait dans cette lettre me paraissait réclamer sa publication ». Publication qui fut d'ailleurs à l'origine de l'exclusion de Breton de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires [→ A.E.A.R.\*].

Considérant les dissensions intestines du surréalisme, les exclusions et les dérives personnelles, la division fatale entre « ceux qui ont choisi une action sociale sans rêve » et ceux qui ont préféré « une attitude de moindre renoncement à leur idéal premier mais aussi de moindre engagement », Alquié met en avant l'impossibilité à concilier les dimensions de la morale et celles de l'histoire.

Mais l'importance d'Alquié est, en particulier dans sa *Philosophie du surréalisme* (Flammarion, 1955), d'avoir dégagé la philosophie même du surréalisme, qui est révolte dans un but de bonheur, libération de l'homme, recours à l'imagination et à l'interprétation des signes, découverte de l'amour. On peut en effet parler d'une philosophie du surréalisme en ce sens que le projet surréaliste est entreprise de découverte théorique et de transformation morale.

1- A. Breton, *Entretiens* (Gallimard, 1952).

**AMÉRIQUE** - [→ Canada\* (plus Gaspésie\*), États-Unis\*, et les articles qui concernent les pays de l'Amérique centrale et latine : Brésil\*, Chili\*, Cuba\*, Mexique\*, Kachina\* (art et poupées des Indiens Hopis et Zunis)]

**AMÉRIQUE LATINE** - Pierre Rivas fait remarquer que le surréalisme latino-américain prend d'abord racine dans le sud du continent (Chili) pour remonter progressivement vers le nord et le Mexique<sup>1</sup>. Après la tentative éphémère en Argentine\* de Pellegrini et de sa revue *Que* (1928-1930), il faut attendre 1938 pour que le groupe chilien de la Mandragore se manifeste avec éclat. Les années quarante, condamnant les surréalistes européens à l'exil, favorisent l'implantation du surréalisme au Mexique\* [→ Brésil\*, Chili\*].

Nous ferons nôtre cette constatation de Pierre Rivas : « Le surréalisme est une esthétique apparemment congénitale à l'esprit latino-américain - sa fatalité. Entre surréalisme d'élection et de malédiction, entre l'opposition marquée par O. Paz entre attitude et activité surréalistes, les expressions de *réalisme magique*, utilisée en particulier par M.A. Asturias, et de *merveilleux réel*, utilisée par A. Carpentier dans sa préface au *Royaume de ce monde*, visent à établir une séparation - et le plus souvent une opposition - entre le faux *merveilleux* surréaliste français, didactique et intellectuel, et la spécificité américaine, à la fois magique et fidèle au réalisme » [→ Moro\*, Paz\*].

1- In *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (PUF, 1982, p. 19).

**AMOUR** - Il existe un sentiment de l'amour chez les surréalistes, comme un « sentiment de la nature », mais y a-t-il un amour surréaliste ?

Très tôt, la question de l'amour est au cœur de la problématique. En font foi les enquêtes\* qui se succèdent dans le laboratoire des recherches expérimentales : enquêtes sur la sexualité (1928), sur

l'amour (1929), sur le désir (1932). Ces dates sont révélatrices d'une certaine « actualité » de l'amour au début des années trente. Une époque de libéralisation artificielle qui, véhiculée par la littérature, a commencé après la tuerie collective de la Grande Guerre : dans un univers de garçonniers et de cinq à sept, de garçonnés émancipées, d'adultères et de partouzes, de bordels et de fumeries d'opium, la bonne société se donnait l'air de libérer les mœurs, malgré les cris des bien-pensants et la répression hypocrite des pouvoirs publics. Mais cette libération superficielle ne touchait que l'amour charnel. Quant au sentiment de l'Amour lui-même, il demeurerait contrarié par des siècles de civilisation chrétienne, constamment sur la brèche, tenu de se débattre contre un carcan moral que les années folles se montrèrent incapables de briser.

L'amour a beau être éternel, il n'en a pas moins une histoire. Il est à réinventer, avait dit Rimbaud\* : les surréalistes vont s'y employer. « C'est toute la conception moderne de l'amour qui serait à reprendre », dit Breton, dans *L'Amour\* fou*. « Tout a-t-il été dit de l'amour? assurément non », déclarera Péret\* en tête de son *Anthologie de l'amour sublime*. Contre l'imagerie de pacotille qui envahit la presse, la littérature de gare, le théâtre de boulevard et le cinéma populiste, et à l'opposé d'un amour détourné de sa véritable fonction par la religion ou le patriotisme, le surréalisme va lui redonner sa vraie place, celle d'un pôle magnétique, comme devra l'être cet autre pôle, la révolution. « Plus que tout autre, dira encore Péret\*, André Breton a reconnu dans l'amour le centre explosif de la vie humaine qui a le pouvoir de l'illuminer ou de l'enténébrer, le point de départ et d'arrivée de tout désir, en un mot l'unique justification de la vie. La révolte surréaliste est née en grande partie des conditions imposées à l'amour par le monde et par l'homme et s'y est sans cesse alimentée, tandis qu'elle s'amplifiait et gagnait d'autres domaines. » Il faudrait ici pouvoir citer plus abondamment les textes de Péret, parce que c'est lui qui, dans son *Anthologie*, a le plus précisément retracé l'« histoire » de l'amour, en Occident, telle que l'a revécue et revivifiée le surréalisme. On lira dans *Le Noyau de la comète*, qui introduit le volume, les pages consacrées à l'amour courtois qui a jeté sur le pseudo-Moyen Âge une lumière magique (Gracq). Les surréalistes auront beau jeu de s'y référer. De même, ils récupéreront avec bonheur l'idée de cristallisation\* chère à Stendhal, cette « opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ». Encore qu'à l'amour-passion de Stendhal, Péret préfère ce qu'il appelle l'amour sublime, dont l'irrruption « dans le monde à la faveur du romantisme consacre le divorce total entre ce monde et la religion ». De l'amour romantique (→ romantisme\*), Breton retiendra l'esprit de révolte : « L'histoire ne dit pas que les

poètes romantiques, qui semblent pourtant de l'amour s'être fait une conception moins dramatique que la nôtre, ont réussi à tenir tête à l'orage. Les exemples de Shelley, de Nerval, d'Annim illustrent au contraire d'une manière saisissante le conflit qui va s'aggraver jusqu'à nous, l'esprit s'ingéniant à donner l'objet de l'amour pour un être unique alors que dans bien des cas les conditions sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion. » (*L'Amour fou*.) Reste le cas de Sade\* qui, lui, a osé pousser la liberté de l'amour au-delà de toutes les frontières établies, et l'on verra bien combien l'amour surréaliste oscille, dans un grand mouvement pendulaire, entre ces autres pôles magnétiques : « Si le surréalisme a porté au zénith le sens de cet amour courtois, souvent aussi il s'est penché avec angoisse sur son nadir et c'est cette démarche dialectique qui lui a fait resplendir le génie de Sade, à la manière d'un soleil noir. » (*Entretiens*.)

De cette brève histoire de l'amour, il fallait que le surréalisme tirât des leçons. Dès 1925, il s'agit pour lui de répondre à la question primordiale : quel espoir peut-on mettre dans l'amour? C'est la première question posée par l'enquête de 1929. Et il faut reconnaître, avec Alquié\*, que les surréalistes sondés tergiversent un peu. Il apparaît déjà que l'amour sera le plus grand commun diviseur de la cohérence surréaliste. Breton l'avouera bien plus tard, dans *Arcane 17*.

La première de ces divergences porte sur l'exclusive amoureuse, c'est-à-dire l'amour unique, exclusif et réciproque, tel que l'ont éprouvé les « couples célèbres » du surréalisme : Dalí et Gala, Aragon et Elsa, Desnos et Youki... Car il va sans dire que les divergences d'opinions relatives ci-dessus sont fonction des amours vécues. Curieusement, Breton, marié trois fois, n'entre pas dans la catégorie des monogames. Et, plus curieusement encore, c'est assez tard qu'il a formulé ce concept de l'amour unique. Il faut attendre la publication des *Vases communicants* (1932) pour l'entendre parler de cet amour exclusif qu'il continuera de défendre dans *L'Amour fou* et *Arcane 17*, cet amour « qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être ». À l'instant de cette revendication (fin 1931), Breton est prêt à toute confiance. Sa vie amoureuse est assez compliquée : le divorce de Simone, il rompt avec Suzanne, il va se lier avec Valentine. C'est bien le moment de parler de fidélité à un seul être dont l'absence soudaine vide le monde, comme dans le célèbre sonnet d'Arvers. À propos du départ de Suzanne Muzard\* (on le sait aujourd'hui), il écrit dans *Les Vases communicants* : « X n'était plus là, il n'était plus vraisemblable qu'elle y fût jamais et pourtant j'avais longtemps espéré la retenir toujours [depuis 1928]; moi qui ne crois guère à mon pouvoir je m'étais fait longtemps de mon pouvoir cette idée que s'il était, il devait tout entier servir à la

retenir toujours. Ainsi en allait-il d'une certaine conception de l'amour unique, réciproque, réalisable envers et contre tout que je m'étais faite dans ma jeunesse et que ceux qui m'ont vu de près pourront dire que j'ai défendue, plus loin peut-être qu'elle n'était défendable, avec l'énergie du désespoir. » Breton associe, on le voit, l'unique au réciproque. Il semble qu'il n'en ait pas toujours été ainsi. Selon Alexandrian<sup>1</sup>, il a d'abord cru à l'amour unique et n'y a introduit qu'après coup la notion de réciprocité, lors de sa liaison avec Suzanne Muzard. Dans l'enquête sur la sexualité parue dans *La Révolution surréaliste* en janvier 1928, il déclarait à propos de l'amour : « Il est nécessairement réciproque. J'ai longtemps pensé le contraire, mais j'ai récemment changé d'avis. »

Concilier l'amour unique avec des amours successives n'est qu'une des antinomies qu'à travers Breton le surréalisme eut à résoudre. Le poète a aimé, vraiment, plusieurs femmes. Cinq ou six ont compté dans sa vie. Plus peut-être, puisqu'il en évoque les fantômes au début de *L'Amour fou*, décrivant une scène fantasmagique au cours de laquelle se font face sept (ou neuf) personnages masculins, assis côte à côte, vêtus de noir, la tête droite, et sept (ou neuf – la symétrie l'impose) femmes également assises, immobiles, « en toilettes claires ». On dirait un tableau de Delvaux<sup>2</sup>, mais chez ce peintre toutes les femmes sagement alignées se ressemblent, et se multiplient, comme la même prise au jeu des miroirs affrontés. Les femmes du rêve éveillé de Breton, ce sont, il l'avoue, « les femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé, celles-ci des années, celles-là un jour ». Quant aux hommes qui leur sont confrontés, il se reconnaît en eux, lui-même démultiplié en tous les hommes qu'il a été, qu'il est sans doute appelé à être.

En 1931, en mai exactement, alors que le poète réside à Lyons-la-Forêt, en plein désarroi amoureux, il écrit *L'Union libre*, cet admirable poème, longue litanie qui multiplie les métaphores les plus osées (« Ma femme à la chevelure de feu de bois... »), qu'il fait paraître sans nom d'auteur, « comme s'il s'agissait du chant anonyme de l'amour humain » (S. Alexandrian). Aragon prétendit que l'inspiratrice en avait été Suzanne Muzard. Marguerite Bonnet a montré qu'il n'en fut rien. Le poème s'adresse à la femme idéale, à venir (dit encore Alexandrian). Breton en offrira un exemplaire, signé cette fois, et dédié à Marcelle Ferry<sup>3</sup> avec qui il vivra le grand amour en 1933-1934, comme suit : « À Marcelle, ma femme ici prédite... » Puis un exemplaire de ses *Poèmes* à Éliane en 1948 : « Ma femme à la chevelure [...] c'était donc toi, mon amour, aussi vrai que je ne lui donnais alors aucun visage. »

*L'Union libre* – son titre du moins – s'élève contre l'institution du mariage. Autre contradiction apparente chez un homme qui a épousé trois des femmes

qu'il a aimées, tout en regrettant les liens qu'impose une officialisation matrimoniale. D'autres surréalistes sont passés sous ces fourches Caudines. R. Jean a montré, par exemple, que le premier amour d'Éluard, pour Gala (1916), est essentiellement conjugal : « Il est pur, vif, mais suppose un certain égoïsme du couple, il ne libère encore ni délire, ni profond lyrisme, ni vraie générosité comme il adviendra plus tard »<sup>4</sup>. Il faudra la révélation du dadaïsme et du premier surréalisme pour que cet amour s'intègre dans un contexte poétique. Peu à peu, au contact de ses compagnons, et avec l'aide de Gala dont la personnalité s'enrichit et l'enrichit lui-même, « Éluard dépasse le stade effusif et sentimental pour prendre conscience de la réalité concrète et irrationnelle à la fois d'un autre type d'amours qui est un affleurement de tout l'être devant un visage, un regard, un sourire, un corps, une illumination délirante où la tendresse, l'exaltation de l'imagination et le désir s'équilibrent » (R. Jean).

Désormais, l'amour et la poésie ne font plus qu'un, comme en témoignera le titre de son recueil *L'Amour la Poésie* (1929), où toute virgule réductrice est absente. La parution de ces poèmes correspond dans le temps à la rencontre du second amour d'Éluard, Nusch, la femme-enfant : amour d'abord profondément sensuel, mais qui provoque bientôt une longue réflexion amoureuse qui confronte le thème de la femme disparue (Gala partie avec Dalí) et remplacée, dans un sentiment tout neuf et tout aussi « pur et vif » que le premier, à celui de l'engagement politique indispensable en ces années cruciales pour la liberté. Vingt ans plus tard – et trois ans après la mort de Nusch –, Éluard rencontre encore une fois l'amour en la personne de Dominique, un amour empreint de sérénité, de maturité et de sagesse. « Éluard a réalisé peu à peu cette reversion de lui-même qui l'a conduit à passer de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous, à substituer à un amour unique un amour universel. » (R. Jean.) Mais faut-il rappeler qu'un des premiers poèmes d'Éluard, en 1914, s'intitulait déjà *Un seul être...* ?

Chez Aragon aussi, « l'amour et la poésie ne font qu'un, si intimement embrassés et embrasés dans le désir et la souffrance que l'alternance de la fête et de la dérision traduit moins une vision contradictoire que des secousses intérieures, passions et ruptures qui s'inscrivent dans la vie du poète »<sup>5</sup>. Et s'il est un chant surréaliste de l'amour unique, c'est bien lui, le « fou d'Elsa », c'est-à-dire amoureux fou et bouffon en même temps. À y regarder de plus près, cet amour unique n'a pas eu qu'un seul visage. Pour Aragon, grand séducteur autant que facilement séduit, il y eut une « préhistoire sentimentale », comme dit P. Daix dans sa très pertinente approche du problème<sup>6</sup>. « Mais non, je ne prétends pas réinventer l'amour, je l'ai cherché, j'ai cru l'atteindre, il s'est dix fois, je dis sans compter, entre mes mains

brisé. » (*La Mise à mort.*) Avant la déesse Elsa, il y eut, parmi quelques passions violentes, celle qui l'enchaîne à la belle Nancy Cunard, avec laquelle il vit, dix-huit mois durant, à partir de février 1926, les bonheurs et les affres d'une liaison orageuse : « Je m'étais fait l'ombre d'une femme qui était entrée en moi comme un courant d'air dans la chambre. » Comme plus tard, à la suite, Elsa, c'est Nancy qui l'a choisi et, comme Elsa, c'est elle qui fait tout pour le détacher de ce groupe surréaliste, à ses yeux misogynne et ennuyeux. Au bras de cette milliardaire, Aragon a beau jouer les dandys et fréquenter « les beaux quartiers », il est d'abord l'amant entretenu et malheureux de l'être. Il ne cessera pourtant de chanter son amour-passion dans de nombreux poèmes, officiellement dédiés à Elsa.

Et puis, séparé de Nancy dans un sursaut de survie, il se console dans des amours de passage, avec des filles qu'il séduit sans peine, comme cette Léna Amsel, une danseuse viennoise qui a tourné dans un film d'épouvante, *La Femme au masque d'or*. Nous sommes en novembre 1928. Aragon boit au bar de la Coupole et Elsa Triolet\* franchit la porte. On verra à l'article qui concerne cette dame les conditions de leur rencontre. Notons seulement cette réflexion de l'intéressé qui fait ici effet de miroir : « Le lendemain, dans le même lieu de confusion et de courants d'air (*sic*), un peu plus tard, brusquement, le local s'étant fait presque vide, je rencontrai Elsa Triolet. Nous ne nous sommes plus quittés. » (*Les Littératures soviétiques.*)

Comme Nancy, c'est Elsa qui s'accroche à lui. Bouée de sauvetage? Elle vient de publier un roman, *Camouflage*, « une histoire de naufrage, un prologue au suicide », dit-il en songeant à son propre geste fatal dont il a été tenté à Venise lors de sa rupture avec Nancy. Mais Elsa a une force qu'elle communique à Aragon. « Nancy avait été la compagne de la destruction. Elsa serait la femme de la reconstruction », dit justement P. Daix. Quarante ans durant, le couple fera bloc et front contre tous les obstacles. Et, le temps passant, Aragon idéaliserait sa femme, la défierait, la vénérerait au point de dire un jour : « Je t'ai donné la place réservée à Dieu. »

Au fou d'Elsa on peut confronter le fou de Gala, Dalí, qui fit d'elle l'unique objet de son sentiment. Mais lui n'a pas de préhistoire amoureuse. Quand il rencontre Gala, en 1929, il dit être vierge. Elle, elle a déjà connu Eluard et Max Ernst. C'est elle qui – aussi – l'a choisi. Cinquante ans durant, elle sera à la fois l'initiatrice sexuelle, la révélatrice de l'amour fou, la conjuratrice de ses fantasmes, l'organisatrice de sa vie quotidienne, la décoratrice de son « nid foetal », l'inspiratrice de ses tableaux, la collaboratrice de ses poèmes, l'ordonnatrice de sa fortune. Elle le nourrit, elle le materne. Tant de qualités ne pouvaient qu'inciter à une idéalisation absolue. Si Aragon donne à Elsa la place de Dieu, Dalí accordera à Gala celle de

la Vierge Marie. La Madone de Port-Lligat. Cette adoration perpétuelle a pour corollaire une fidélité totale. Dalí ne connaîtra pas d'autres femmes : « Dalí ne peut jouir avec aucune autre femme. » (*Comment on devient Dalí.*) Mais il ne choisit pas, il obéit. Aux premières heures de leur liaison, c'est elle qui déclare : « Nous n'allons plus jamais nous quitter. »

À *La Femme visible* de Dalí (titre d'un de ses ouvrages paru en 1930) s'oppose la « femme invisible » de Desnos. L'absente, la mystérieuse, « associée à la nuit, au rêve, au mirage [...] elle se révèle toujours comme un mirage dont l'illusion se goûte avec une joie d'ivresse tant qu'on n'essaie pas de l'atteindre, car cet être est par essence inaccessible<sup>5</sup> ». Inaccessible comme cette Yvonne Georges dont il est amoureux fou et qui ne le voit pas, l'ignore comme s'il était lui-même transparent. Une inaccessibilité qui a tout l'air d'une autre forme d'idéalisation, et qui, malgré la souffrance qu'elle engendre, convient à l'idée qu'il se fait de l'amour absolu. « La femme devient pour Desnos l'initiatrice d'un ailleurs, d'une énigme, d'un infini où imaginaire et tangible sont confondus<sup>6</sup>. » Cette sirène, pourtant, prendra forme humaine et consistance charnelle en la personne de Youki, qui sera la seule femme de Desnos, à l'amour partagé jusqu'à la mort.

Desnos et Dalí ne s'éloignent guère l'un de l'autre dans l'idéalisation de l'objet aimé. « *La Femme visible* dans l'image de laquelle tout ce que je pense, dit Dalí, vit et se renouvelle car tout nous amène à penser que l'amour ne serait qu'une sorte d'incarnation des rêves, corroborant l'expression usuelle qui veut que la femme aimée soit un rêve qui s'est fait chair » (*Dalí ou L'Anti-obscurantisme*) [→ rêve\*]. Or, qui dit rêve dit révélation, aux yeux des surréalistes du moins. L'amour par quoi un homme et une femme sont « aimantés » (Breton) l'un vers l'autre est alors le médiateur entre le réel et le surréel, entre le visible et l'invisible. « Le grand cristal de roche de l'amour » (Dalí) devient « principe unique de transmutation, clé du merveilleux » (Breton). Voilà bien les mots sésames dont usent les surréalistes. « Avec l'amour sublime, écrit Péret dans *Le Noyau de la comète (Anthologie de l'amour sublime)*, le merveilleux perd le caractère surnaturel, extraterrestre ou céleste qu'il avait jusque-là dans tous les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s'inscrire dans les limites de l'existence humaine. Partant des aspirations primordiales des plus puissantes de l'individu, l'amour sublime offre une voie de transmutation aboutissant à l'accord de la chair et de l'esprit, tendant à les fondre en une unité supérieure où l'un ne puisse plus être distinguée de l'autre. »

Mais le surréel dont l'amour peut ouvrir les portes, ce n'est pas autre chose que l'âge\* d'or, perdu et retrouvé, où, loin de la menace d'une faute

provoquée et programmée par un dieu mal luné, l'amour se confond avec la liberté. Ce n'est pas par hasard que Breton réalise la véritable « nature » de l'amour fou au cœur des Canaries\*, dont la végétation luxuriante rappelle l'Éden primitif. Ce n'est pas davantage par hasard que le premier film surréaliste dédié à l'amour libre se soit appelé *L'Âge\* d'or*. Faut-il rappeler ce que Breton déclare à ce propos dans *L'Amour fou* ? : « L'amour, en tout ce qu'il peut avoir pour deux êtres d'absolument limité à eux, d'isolant du reste du monde, ne s'est jamais manifesté d'une manière aussi libre, avec tant de tranquillité audace. La stupidité, l'hypocrisie, la routine, ne pourront faire qu'une telle œuvre n'ait vu le jour, que sur l'écran un homme et une femme n'aient infligé au monde tout entier dressé contre eux le spectacle d'un amour exemplaire. Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d'or en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités futures. » (1937.)

Stupidité, hypocrisie, routine ne sont que les premiers obstacles que rencontre sur sa route cet amour libre. Le plus redoutable est évidemment celui que dresse la morale chrétienne, qui, depuis deux mille ans, tente de le réduire, de l'étouffer. « L'amour sublime, dit Péret, s'oppose à la religion, singulièrement au christianisme. » Il ne peut être que révolte de l'individu contre la religion, et redonner à l'être aimé cette part d'adoration et de vénération que le chrétien détourne sur Dieu. « Le fantôme du péché s'est dissous à la lumière du jour éclairé par la beauté de la femme », dit encore Péret. Le surréalisme se dresse avec violence contre cette idée de péché originel dont l'injuste punition a chassé le couple du paradis. Quitte à dangereusement survaloriser la femme, il en fait la Déesse, génératrice, initiatrice, etc. Et, naturellement, les poèmes d'amour surréalistes deviennent des chants mystiques jusque dans le choix des métaphores. L'amour sublime devient affaire de sublimation.

Autre obstacle – mais n'est-ce pas le même, le premier n'étant que l'avatar du second ? – : la société. Cet ordre établi aux yeux duquel l'amour libre relève de l'anarchisme. Et qui n'a rien trouvé de mieux pour canaliser cette nécessaire passion reproductrice que d'inventer le mariage avec ses obligations, ses droits de propriété (masculine s'entend) et ses tabous moraux, ses interdits légaux, l'hypocrisie du devoir conjugal... Après Fourier, après Engels, Breton se révolte contre cette prise de possession, cette confiscation de l'amour au profit du profit. « Seul un changement social radical, dont l'effet serait de supprimer, avec la production capitaliste, les conditions de propriété qui lui sont propres, parviendrait à faire triompher, sur le plan de la vie réelle, l'amour réciproque puisque tant est que cet amour, de par sa nature, "a un certain degré de durée et d'intensité

qui fait considérer aux deux parties la non-possession et la séparation comme un grand malheur, sinon le plus grand de tous" (Engels, *L'Origine de la famille*) et que cependant il lui arrive de buter misérablement, en cas de préparation insuffisante de ces parties, sur des considérations économiques d'autant plus agissantes qu'elles sont quelquefois refoulées. » (*Les Vases communicants*.)

Sans doute ne faut-il pas mettre tout échec amoureux sur le compte des carcans de la société auxquels on accorderait trop vite un rôle de garde-fou. C'est à propos de l'abandon de son amie Suzanne Muzard que Breton écrit les lignes ci-dessus (1931). Qu'en est-il de sa propre responsabilité ? et des incompatibilités d'humeur personnelles qui ne sauraient être le fait d'une société répressive ? Pourtant, dans ces cas de rupture, les surréalistes ne manquent pas de masquer leur désillusion derrière la mesquinerie de la vie commune et quotidienne. On sait que Breton s'est séparé de l'inspiratrice des *Vases communicants* pour une histoire de robinets mal fermés. Au-delà de cette réflexion dérisoire, il y a tout de même la hantise des obligations sociales qui, en ces années-là, condamnent la femme à dépendre de l'homme. « L'erreur initiale que j'avais pu commettre [...] résidait dans la sous-estimation du besoin de bien-être matériel qui peut exister naturellement, et presque à son insu, chez une femme oisive qui par elle-même ne dispose pas des moyens de s'assurer ce bien-être. [...] Il fallait bien reconnaître que de ce côté je n'avais jamais été capable que de la décevoir, de la desservir. » (*Les Vases communicants*.) Cette question de l'argent est primordiale dans toute approche du surréalisme. Et là, plus particulièrement, comment faire vivre la femme aimée quand on méprise le travail et la rentabilité de l'œuvre ?

La reconquête de l'amour libre est donc fonction de la lutte pour la libération de l'homme, de l'être humain, et conséquemment de la révolution. Ainsi, *L'Amour la Révolution* (sans plus de virgule qu'à propos de la poésie) devient très tôt le mot d'ordre de l'engagement surréaliste. On multiplierait à l'infini les citations qui confirment l'adhésion de ces deux termes. Mais il faut insister sur la nature de cet amour revendiqué. Il ne s'agit nullement, on l'entend bien, de libertinage ou de dévergondage. Les surréalistes ne réclament pas l'ouverture des bordels comme ils exigent la fermeture des prisons et des asiles. Il s'agit tout au contraire de cet amour exclusif, unique, monogame, conjugal ou non. Breton fait appel à Engels et à Freud – le premier déclarant que l'amour sexuel individuel « né de cette forme supérieure des rapports sexuels qu'est la monogamie » représente le plus grand progrès moral des Temps modernes, et insistant « sur le caractère exclusif de cet amour qui, au prix de quels égarements, s'est enfin trouvé » ; le second affirmant que cet amour « rompt les liens collectifs créés par

la race, s'élève au-dessus des différences nationales et des hiérarchies sociales et, ce faisant, contribue dans une grande mesure au progrès de la culture » – pour souligner, dans *L'Amour fou*, combien ces deux témoignages lui semblent « de nature à faire la part la plus belle à l'activité poétique comme moyen éprouvé de fixation du monde sensible et mouvant sur un seul être aussi bien que comme force permanente d'anticipation ».

Toutefois, cette adéquation « l'amour la révolution » n'est pas une donnée immédiate. Si les obstacles s'accumulent du côté de la bourgeoisie et de l'ordre établi, ils ne manquent pas de se dresser du côté de l'engagement révolutionnaire. Celui-ci, avec ses impératifs, ses urgences, ses exigences, quand ce n'est pas son puritanisme, n'entend pas toujours s'embarasser de problèmes affectifs. Breton était bien conscient des difficultés qu'il y avait alors à concilier l'amour et la société, ces deux types de société : « Celui-ci qui se dit révolutionnaire voudrait nous persuader de l'impossibilité de l'amour en régime bourgeois, tel autre prétend se devoir à une cause plus jalouse que l'amour même; à la vérité, presque aucun n'ose affronter, les yeux ouverts, le grand jour de l'amour en quoi se confondent, pour la suprême identification de l'homme, les obsédantes idées de perdition et de salut de l'esprit », écrit-il dans son *Second Manifeste*. Hors de ces contradictions, comme de ces obstacles, Breton, et à travers lui le surréalisme, a magnifiquement valorisé l'« amour fou ». [→ érotisme\*, sacrilège\*, sexualité\*].

1 – *Les Libérateurs de l'amour* (Éd. du Seuil, 1977, p. 233).

2 – *Paul Eluard par lui-même* (Éd. du Seuil, 1968).

3 – Ch. Dobzynski, *Europe*, numéro sur Tzara (p. 258).

4 – Aragon, *une vie à changer* (Éd. du Seuil, 1975).

5 – M. Elsass, « L'Étoile et la sirène », in *Europe*, numéro sur Desnos (1972, p. 91).

6 – M. Elsass, op. cit.

**AMOUR FOU (L')** – Paru en 1937 à la N.R.F. (dans la collection bien nommée *Métamorphoses*), *L'Amour fou* d'André Breton a eu quatre ans de gestation, la rédaction de ses différentes parties se prolongeant du commencement de l'hiver de 1933 à la fin de l'été de 1936. L'ouvrage se compose en effet de sept chapitres, qui sont autant de textes écrits séparément et destinés à être ainsi publiés dans des revues (sauf pour le dernier). Au début de 1937, Breton éprouva le besoin de les rassembler en un seul volume, de les assembler plutôt...

« Tout s'est passé comme si, après coup, dans le courant de 1936, une sorte de cristallisation s'était opérée dans la pensée de Breton et lui avait fait prendre conscience de la cohérence interne unissant

ces divers éléments. » (M. Bonnet.) L'articulation de ce texte morcelé semble s'être faite d'elle-même et Breton a choisi de supprimer le titre primitif de ces interventions afin d'en souligner l'absence de solution de continuité, et de les remplacer par des chiffres romains. La distribution des textes respecte la chronologie de leur composition et de leur parution, sauf pour les deux premiers chapitres, qui sont intervertis.

Si la réunion de ces textes forme un ensemble homogène, *L'Amour fou* (comme d'autres livres de Breton, *Les Vases communicants* et *Nadja* en particulier) est formé de séquences qui sont autant d'investigations dans des lieux ou sur des sujets divers, telles les pièces d'un château, que l'on parcourt avec lui (suivez le guide) selon un schéma directeur, un fil conducteur bientôt évident. Que cette mise en scène ait demandé quatre années à son organisateur n'enlève rien à son unité et révèle au contraire les méandres d'une démarche poétique habilement agencée pour mieux surprendre et séduire le lecteur visiteur.

Les sujets traités, c'est-à-dire les diverses facettes de cette cristallisation\*, renvoient à la thématique générale du surréalisme : la rencontre, la beauté convulsive, l'objet trouvé, le poème prophétique, un paysage témoin de l'âge\* d'or, l'exaltation du sentiment de la nature, la maison hantée, et bien sûr... l'amour fou.

Le premier chapitre, consacré à la beauté convulsive, s'ouvre sur une représentation emblématique du théâtre mental dont les acteurs anonymes, vêtus de noir, le visage invisible, immobiles comme des mannequins, parlent entre eux. Ce sont des « porteurs de clés », clés des situations, qui se manifestent ainsi, tandis que le rideau tombe sur une scène qui continue à se jouer en coulisses, hors de portée des spectateurs, en l'occurrence des spectatrices puisque ce sont des femmes, « en toilettes claires », et silencieuses comme dans un tableau de Delvaux\*. Face-à-face de l'homme multiple et des femmes « qu'il a aimées, qui l'ont aimé, celles-ci des années, celles-là un jour ». Femme multiple elle aussi, une en toutes, différents visages en lesquels l'homme reconnaît celle qu'il aime parmi toutes celles qu'il a rencontrées. Breton soulève ici la problématique de l'amour unique [→ amour\*].

C'est dans ce théâtre d'ombre (et d'ombres) que Breton a demandé qu'on « allât chercher la beauté nouvelle, la beauté envisagée exclusivement à des fins passionnelles ». Mais la beauté convulsive ne naît pas que dans les yeux des femmes croisées dans la rue, elle réside aussi dans les objets que la nature propose à notre regard. Breton fait ici l'éloge du cristal\* et de la cristallisation des minéraux, c'est-à-dire dans l'instant « spasmodique » de leur évolution, fut-elle d'une lenteur inhumaine. De même, il souligne l'importance de la pétrification d'un fait banal – le cri d'un « plongeur » de

restaurant : « Ici l'on dîne ! » –, qu'il entend comme l'appel d'une ondine, phénomène prémonitoire de la rencontre avec Jacqueline Lamba\*, la « naïade » qu'il épousera bientôt.

Au chapitre II, Breton fait état de l'enquête qu'avec Eluard il avait organisée en décembre 1933 pour la revue *Minotaure*, et dans laquelle il demandait à ses amis : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? – Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit, du nécessaire ? » Question « capitale » en vérité, puisque la rencontre\* est un des thèmes les plus révélateurs de la quête surréaliste. On en traitera plus loin. Disons seulement que ce chapitre de *L'Amour fou* précise le rôle dévolu au hasard\* et à la notion de *magique-circonstanciel* qui préside à la découverte de la beauté.

Au chapitre IV, Breton en revient à la rencontre de la personne devant être aimée et devant l'aimer. Au moment où il désespère quelque peu de l'amour et de l'amour unique, en proie aux obstacles de la vie sociale et quotidienne, entre dans sa vie, comme elle entre dans le café où il se tient, l'inconnue qui deviendra sa femme trois mois plus tard. C'est dire le coup de foudre : il vaudrait mieux parler du jaillissement inattendu d'une source inspiratrice et révélatrice. Cette femme, qui se produit comme naïade dans le spectacle attractif d'un café parisien, est l'ondine évoquée au premier chapitre. En cette nuit du 29 mai 1934, le couple – déjà formé – accomplit une longue errance (cf. *Nadja*) dans Paris, de Montmartre au Quartier latin, promenade dont Breton reconnaît bientôt les étapes d'un poème écrit onze ans plus tôt et intitulé *Tournesol\**. « Je dis qu'il n'est rien de ce poème de 1923 qui n'ait été annonciateur de ce qui devait se passer de plus important pour moi en 1934. »

Avec « l'ordonnatrice de la Nuit du Tournesol » (et Benjamin Péret\* comme témoin), Breton se rend un an plus tard (mai 1935) aux Canaries, à l'invitation de la revue *Gaceta de Arte*. C'est un voyage de noces, après la lune de miel. Mais c'est surtout un séjour au paradis retrouvé. Au pied de Teide, « à flanc d'abîme, construit en pierre philosopale, s'ouvre le château étoilé ».

Un an plus tard, Breton et Jacqueline rencontrent sur leur route un autre château\* étoilé. C'est, sur une plage des environs de Lorient, le Fort-Bloqué : une maison moderne inhabitée, un blockhaus abandonné. Un lieu maléfique au large duquel le couple – qui semble à l'instant « se défaire », sans raison évidente – se trouve « contraint » de passer. Breton apprendra que cette « villa du Loch » a été le théâtre d'un crime, l'assassinat d'une jeune femme par son mari à qui elle refusait des complaisances sexuelles. Le fort dépassé, la tension qui s'était installée entre Breton et sa femme s'efface tout aussi mystérieusement.

C'est que justement il y a discordance dans le couple de M. et M<sup>me</sup> Breton. La promenade de Lorient a eu lieu en juillet 1936. En septembre, Jacqueline le quitte momentanément, part seule en Corse, laissant à Paris leur petite fille Aube, et ne reviendra qu'en octobre. La naissance d'un enfant (le 20 décembre 1935) a singulièrement perturbé Breton, dont on sait le peu de goût pour la famille. Sans distraire une parcelle de l'amour qu'il porte à Aube, « il justifie la naissance de l'enfant par une imprudence librement consentie du couple » (M. Bonnet).

C'est alors (chapitre VII) qu'il écrit à sa fille, Écusette de Noireuil (alias Noisette d'Écureuil), mais il poste la lettre de telle façon qu'elle ne parvienne à sa destinataire qu'au printemps de 1952, quand elle aura belle, ou tout autre, qui vous soit faite, je ne puis savoir, vous vous plairez à vivre, à tout attendre de l'amour. » Il lui souhaite d'être « follement aimée », il espère que « ces mots : "l'amour fou", seront un jour seuls en rapport avec [son] vertige ».

En fait, c'est à Jacqueline, la fée aux ongles verts, qu'il s'adresse et auprès d'elle qu'il tente de justifier ce qui cause leur différend : sa condition de poète pauvre, sinon maudit, qui n'a jamais voulu, pas plus dans le domaine de l'argent que dans celui de l'amour, faire de concessions à la société capitaliste qui broie tout, à la fois le poète et l'amant rebelles. Mieux vaut tout de même se donner à l'amour fou que de gagner un argent fou.

**ANAGOGIE** - Ce procédé demeura propre à Brauner\*, qui intitula ainsi deux toiles de 1945 et 1947. Officiellement, le terme d'anagogie désigne ce qui conduit vers le haut, le recours à l'élévation, qu'elle soit de l'âme ou du corps, vers le ciel (céleste ou plus simplement aérien). Mais il peut être pris dans un sens plus littéral que mystique et renvoyer au « ravissement » éprouvé devant la découverte d'une signification cachée.

« Anagogique, dit le psychanalyste Pierre Fedida, se dit d'un certain mode d'interprétation des symboles et des mythes selon des déterminations sémantiques morales universelles. Ce mode d'interprétation s'oppose donc à l'interprétation psychanalytique : là où le rêveur tend à donner une interprétation anagogique (par exemple, l'oiseau signifiant une qualité de l'âme), le psychanalyste voit une élaboration morale ou intellectuelle défensive, visant à renforcer le masquage d'un sens caché d'ordre sexuel (l'oiseau comme équivalent de l'appareil génital) ».

Brauner joue évidemment avec l'anagogie comme avec un ludion. Commentant l'exposition du peintre au musée d'Art moderne en 1972, D. Bozo parle de « l'interprétation symbolique des couleurs et

des parties du corps, en correspondance avec les animaux et l'homme » [→ coïncidences\*]. Ainsi, on peut établir, chez Brauner, les correspondances suivantes : tigre - rouge - cœur / chameau - noir - bras / cheval - jaune - jambe / veau - vert - jambe / chat - blanc - pied / cerf - violet - bras / chien - bleu - sexe / homme - rose - tête...

Un fil conducteur qui n'est pas inutile dans la contemplation des tableaux de ce peintre.

**ANAGRAMME** - Dans leurs tentatives, le plus souvent réussies, de désintégrer le langage pour en extraire les noyaux durs de nouvelles significations, les poètes surréalistes ont volontiers eu recours aux anagrammes. Les noms de plusieurs d'entre eux ont ainsi donné quelques perles rares. On sait que Breton surnomma Salvador Dalí *Avida dollars*, que Marcel Duchamp (auquel on doit *Anemic Cinema*) fut baptisé *Marchand du Sel* par Desnos, pour qui les jeux de langage passaient pour le plaisir poétique extrême. Raymond Queneau se dit lui-même *Rauque Anonyme*. Et l'on trouverait encore *O Félin noir* (Léonor Fini) ou *Trist Tarzan* (Tristan Tzara). Certains surréalistes ont aussi transformé leur nom (métamorphosé ou masqué) en celui de leur héros (Leiris devient Sirel dans *Aurora*) ou du signataire de leurs œuvres (André Breton signa ses premiers vers de collègue : René Dibrant).

On reviendra sur les trouvailles de *Rose Sélavý*\* ou d'*Erutaretil* qui est, plus qu'une anagramme, le titre lu à l'envers de la revue *Littérature*. Mais, comme on le verra à l'article sur les jeux\* surréalistes, cette activité poétique n'est pas seulement ludique : elle est signifiante d'une volontaire décomposition des noms et des mots, en rapport étroit avec le souci de défaire pour refaire.

Chez Bellmer\* la désarticulation du langage rejoint étroitement celle du corps. Avec ses compagnes (de jeux?) Nora Mitrani\* et Unica Zürn\*, Bellmer se passionne pour les anagrammes. Ce n'est pas là non plus un jeu gratuit. D'abord un exorcisme.

Pour l'inventeur de *La Poupée*, le jeu des anagrammes est avant tout l'équivalent sur le plan du langage de cette désarticulation du corps féminin qu'il poursuit dans ses dessins. Il est même, semble-t-il, antérieur à celui du dessin, puisqu'il nous dit lui-même : « Le corps, il est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses "contenus" véritables. »

« L'anagramme, dit à son tour Nora Mitrani, naît d'un conflit violent et paradoxal. Elle supporte une tension maximale de la volonté imaginative et à la fois l'exclusion de toute intention préconçue parce qu'elle serait stérile ». On retrouve ici, loin d'un jeu de solitaire ou de société, une quête passionnée de

la pénétration des mots, des corps ou des objets, quête à laquelle Artaud\*, entre autres, se livrera avec obstination<sup>2</sup>.

Avec la poétesse Nora Mitrani, et la participation de Joë Bousquet\*, Bellmer s'enchantait ainsi, quant au plaisir de la trouvaille poétique, de découvrir au creux de cette image « roses au cœur violet » les variantes (ou les variations) suivantes : se vouer à toi, ô cruel / à toi, couleuvre rose / ô, vouloir être cause / couvre-toi, la rue ose / va où surréel cotoie / ô l'oiseau crève-tour! / vil os écœura route / cœur violé osa tuer / sœur à voile courte / écolier vous a outré / curé où Éros t'a violé / où l'écu osera te voir / où verte colorée sua / cou ouvert sera loi / ô rire sous le couteau / roses au cœur violet.

Mais Bellmer y met au jour les mots-thèmes, les mannequins, qui sourdent dans la violence érotique des surréalistes<sup>3</sup>.

En 1953, il rencontre Unica Zürn, « fanatique des poèmes-anagrammes et des dessins automatiques ». Ensemble, ils composent *Hexen Texte*, où dix anagrammes se confrontent à dix dessins d'Unica.

1 - Cnacarchives, numéro sur Bellmer (1971).

2 - Voir aussi A. Jouffroy, *Les Anagrammes du corps*, sur des gravures de Bellmer (G. Visat, 1973).

3 - Voir J. Brun, *Analogie, anagrammes et anatomie dans l'œuvre de H. Bellmer* (Cahiers du Sud, numéro 341).

**ANALOGIE** - En 1947, *Signe ascendant* de Breton s'ouvre sur un éloge de l'analogie, instrument de connaissance exceptionnel qui apparaît tout au long de son œuvre et lui permet d'accéder à l'unité en réconciliant les réalités contraires, tant au niveau du vécu qu'à celui de l'exprimé. « Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique, écrit-il. Pour moi, la seule évidence au monde est commandée par le rapport spontané, extralucide, insolent, qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. »

Ainsi, pour Breton, les « contacts primordiaux » sont coupés, et seul « le ressort analogique parvient fugitivement à les rétablir ». Il faut souligner ce « fugitif », la fragilité extrême du fil très cassable qui relie les objets interprétés. Ces contacts primordiaux, qui font cruellement défaut à l'homme moderne, le surréalisme les cherchera et les illustrera. Bon nombre d'articles de la présente thématique en font foi. Heureusement, « la poésie détient le pouvoir d'interpréter les symboles et les mythes contenus dans la chair de l'univers; grâce à la vertu de l'analogie, elle étirent la totalité de la durée et reconquiert le sol du paradis perdu dans l'espace mouvant du devenir<sup>1</sup> ».

Jusqu'à Breton, la poésie recourait à l'analogie à travers les correspondances baudelairiennes, le hiéroglyphe et le calque chez Fourier, l'analogie passionnelle de Toussainel... Avec les objets surréalistes dits « composites » apparaissent « des analogies (intégrées, concrètes) d'analogies (virtuelles = opérations de l'inconscient freudien)<sup>2</sup> ».

Mais, pour que les choses soient plus claires, il convient de préciser que Breton lui-même distingue l'analogie poétique de l'analogie mystique. « L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un monde invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir. Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève, mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel. »

Cela posé, venons-en à la technique de l'analogie poétique, pratiquée par les surréalistes. « Au terme actuel des recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la *métaphore* et la *comparaison*. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de *fulgurance*, la seconde (qu'on en juge par les "beaux comme" de Lautréamont) présente de considérables avantages de *suspension*. Il est bien entendu qu'après de celles-ci les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dénuées d'intérêt. Seul le *délic* analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. » (*Signe ascendant*.)

Dans *Signe ascendant* encore, Breton rappelle la loi capitale, formulée avant lui par Reverdy\* sur le télescopage des contraires, générateur d'émotion : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » Mais, aux yeux de Breton, cette formule n'est pas nécessaire et suffisante, comme disent les mathématiciens. « L'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer de la plus vive lumière des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. » C'est toute la différence

qu'il y a (dans le *hai kai zen* cité par Breton) entre le fait d'arracher les ailes d'une libellule rouge pour en faire un piment et celui d'ajouter des ailes à un piment pour le métamorphoser en libellule.

Si la démarche surréaliste, en ce sens, est tout à fait nette, la définition de l'analogie semble à Bréchon beaucoup moins précise. « On peut dire, pour simplifier, que le surréalisme est partagé entre une conception empirique et une conception ésotérique de l'analogie. Pour les uns, Eluard par exemple, ou Char, Aragon, Péret, le système analogique fonctionne dans le champ de l'expérience sensible, sans référence à un univers spirituel transcendant. Pour les autres, il a pour fonction de rendre compte de l'univers spirituel, dont l'univers sensible n'est que l'envers. C'est notamment l'attitude de tout le groupe du Grand Jeu<sup>3</sup>. Mais il est possible de retrouver cette ambiguïté dans l'œuvre même de Breton.

À propos de la distinction faite soigneusement par Breton entre l'analogie poétique et l'analogie mystique, Bréchon souligne que l'attitude surréaliste « tend à la fois, par le libre jeu de l'imagination analogique, à réactiver le monde sensible, dont l'expérience sensorielle et la connaissance intellectuelle nous donnent une vision appauvrie, et à y ménager des *percées*, ouvrant sur des *perspectives* lointaines. Le surréalisme veut, par l'usage systématique de la *comparaison* entre les choses, retrouver une certaine profondeur ou, si l'on préfère, un certain *mystère* du monde. À l'idée, commune au fond à la science et à l'occultisme, d'un univers explicable [...] le surréalisme oppose l'idée d'un univers *énigmatique* par essence, dont le mystère est irréductible et dont la vérité n'est saisissable que sur le mode de l'interrogation » [→ *Œdipe\**].

L'analogie devient donc un instrument, non de compréhension mais de transformation. Ce qui est bien dans la voie surréaliste (changer le monde) et non plus dans celle de l'humanisme (comprendre l'univers). Les images analogiques ne cherchent plus à expliquer quelque chose, à renvoyer à des idées plus ou moins cachées, mais elles sont elles-mêmes des inventions pures.

Mise en pratique par les surréalistes, l'analogie se retrouve naturellement dans les jeux. Dans celui dit « l'un dans l'autre », inventé par Breton et Péret\* lors des vacances passées à Saint-Cirq-Lapopie en 1954, deux objets que rien en apparence ne saurait relier sont opposés puis superposés. On analysera ce procédé à l'article *jeux\** de ce dictionnaire. Précisons seulement ici qu'un joueur sorti de la pièce se métamorphose mentalement en un objet (au sens le plus large), tandis que ses compagnons décident de le voir en un autre objet. « L'un de nous sortait et devait décider, à part lui, de s'identifier à tel objet déterminé (disons, par exemple, un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence

qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille viennoise se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier<sup>4</sup>.

On imagine le plaisir poétique d'entendre ainsi une œillade se décrire comme une perdrix : « Je suis une jeune perdrix fine et légère, qui bat des ailes avec tant de grâce et de légèreté en un vol rapide qu'on ne m'aperçoit qu'en certains points de la trajectoire que je décris. Joueuse, j'aime à provoquer le chasseur et lui montre un sens très étendu des choses de la chasse. » (cité par G. Godfayn.) Cette rencontre de l'œillade et de la perdrix est plus que le résultat d'un jeu de société : c'est un exemple du mécanisme des images poétiques que permet d'éclaircir le système analogique.

Le jeu dit des « cartes d'analogie », lancé quelques années plus tard (1957), utilise encore plus promptement ce procédé. À l'encontre du vrai jeu des analogies (ou jeu du portrait chinois), dans lequel les joueurs doivent identifier un personnage en posant des questions (« Et si c'était...? »), le nouveau jeu surréaliste consiste à remplir la « carte d'identité » d'un personnage présent ou absent. La fiche signalétique ainsi obtenue fait jouer à plein les correspondances secrètes, quelquefois inattendues (ou même énigmatiques), entre le personnage choisi et l'univers poétique. Voici celle de Freud<sup>5</sup> : « Photographie : taupé étoilée. Issu : du jour et de la nuit. Date de naissance : le 2 décembre 1814 à 10 heures du soir. Lieu de naissance : Gizeh au pied du Sphinx. Nationalité : sibérienne (cercle paléarctique). Profession : jeu de l'oie. Domicile : *Le Cri*, d'Edward Munch. Taille : figuier des banians. Cheveux : outremer. Visage : Jason. Yeux : fer aimanté. Teint : soleil de minuit. Nez : ozone. Voix : *Jeux de mère et d'enfant*, de Forneret. Signe particulier : viol. Changement de domicile : Radeau de la Méduse. Religion : rupture des frontières. Empreinte digitale : balance pesant son propre fléau. »

Ce jeu analogique, qui revêt une importance toute particulière dans les activités surréalistes, se retrouve également dans certains films à caractère surréaliste, ou étiquetés sous cette appellation, pas toujours contrôlée. Ainsi de *L'Invention du monde*, film de Bédouin et Zimbacca (1952).

Dans le domaine pictural, signalons que le premier texte qui ouvre *L'Anatomie de mon univers* d'André Masson<sup>6</sup> s'intitule *Le Démon de l'analogie*.

1 - M. Eigeldinger, *Poésie et métamorphoses* (La Baconnière, 1973).

2 - G. Legrand, « Analogie et dialectique », in *La Brèche*, numéro 7 (1964, p. 17).

3 - On notera de Daumal ce titre équivoque : *Le Mont Analogue*.

4 - Voir *Perspective cavalière* (Gallimard, 1970, p. 54).

5 - Publiée in *Le Surréalisme*, même, numéro 5 (printemps 1959).

**ANAMORPHOSE** - L'image déformée par un miroir courbe a été particulièrement utilisée par Dalí<sup>7</sup>, qui s'est complu dans les allongements et étirements singuliers que l'anamorphose fait subir au modèle « comme celles des miroirs déformants des baraques foraines dont les reflets-guimauve fournissent en effet des vues assez daliniennes de la réalité, conférant à qui s'y contemple les stigmates du génie foudroyant ou du crétinisme congénital en passant par toutes les gammes des accidents morphologiques les plus extravagants<sup>1</sup> ».

Le mot « guimauve » qui vient sous la plume de Marcel Jean n'est pas étranger au sujet : effectivement, l'objet déformé, allongé, amolli à l'extrême, n'est retenu chez Dalí que par des béquilles, équivalents des supports utilisés par les marchands de guimauve dans les fêtes foraines que fréquentèrent, avec des bonheurs d'enfant, la plupart des surréalistes. Voyez même, au centre de la toile de Dalí intitulée *L'Homme invisible*, cette patère dessinant ou délimitant les mains de l'homme et portant des perles ou des bagues, exactement comme une branche de gui (mauve ici, justement) porte ses fruits.

On rencontre de nombreux exemples d'anamorphoses chez Dalí, non seulement l'image déformée par le miroir<sup>8</sup> courbe, mais également celle obtenue en renversant (inversant) le sujet proposé. Ainsi de son interprétation, effectivement convaincante, d'une carte postale représentant des Noirs devant leur case, qui, retournée, fournit le portrait d'un visage dans lequel Breton lui-même reconnut celui de Sade<sup>2</sup>.

Arcimboldo avait déjà utilisé ce procédé, mais Dalí le pousse à l'extrême, et jusque dans le domaine de l'érotisme : « Faire l'amour, dit-il, revient à réinventer une anamorphose du réel. »

Dalí connaît très bien la place tenue par l'anamorphose dans l'histoire de la perspective. Il n'ignore rien de son rôle dans l'art pour restituer la troisième dimension, connaît Bracelli et ses paysages anamorphiques. Mais, chez Dalí, il ne s'agit plus d'un facteur de réalisme, comme c'était le cas chez les artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Pas plus que les images doubles [→ image<sup>3</sup>] daliniennes ne peuvent être sérieusement étudiées en prenant Arcimboldo comme point de départ, les anamorphoses ne doivent être directement reliées à celles des siècles précédents. Celles-là restent des curiosités de perspective<sup>4</sup>. Chez Dalí, elles témoignent de l'influence de la psychanalyse sur le mouvement

surréaliste et intègrent aujourd'hui les recherches menées sur la restitution de l'espace (holographie, notamment).

L'anamorphose nécessite un regard « de côté » qui renvoie à l'obliquité. Mais « ce regard de côté, dit Gilbert Lascault, est aussi un regard à côté, un regard manqué (au sens où Freud parle d'actes manqués, à propos de lapsus); seul ce regard manqué, cet injustifiable détournement permet la vraie vision, le juste jugement<sup>3</sup> » → [Œil\*].

Dans *L'Art magique*, Breton a souligné l'importance de ce procédé. « À la solitude enharmonique d'Uccello s'oppose le romantisme des anamorphoses [...] [mais] il s'agit toujours d'offrir au spectateur une double lecture de l'univers ». Citant J. Baltrušaitis<sup>4</sup>, et sa remarquable analyse de la tête de mort anamorphique placée au bas du célèbre tableau d'Holbein, Legrand ajoute : « Dialectiquement, on peut dire que *Les Ambassadeurs* constitue une synthèse de l'anamorphose et du trompe-l'œil par la perfection du détail et sa liaison raffinée avec l'étrange objet qui menace de corruption toute la gloire terrestre (les instruments de musique et de science entre les deux personnages servent de "préparation" à la chute retentissante du crâne oblong, incompréhensible et créant un espace différent de celui de la réalité sur la mosaïque sagement perspectiviste) »<sup>5</sup>. Le chapitre de cet ouvrage (rédigé par G. Legrand) d'où sont extraites ces lignes porte en sous-titre « Merveilles et limites de l'erreur optique » : un thème sur lequel on reviendra dans l'article consacré à l'œil\*.

1 - M. Jean et A. Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste* (Éd. du Seuil, 1959, p. 209).

2 - *Visage paranoïaque* (1934), reproduit in *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* (Pauvert, 1963, p. 28).

3 - *Esthétique et psychanalyse in La Psychanalyse*, Collectif (Éd. Le point de la question, 1969, p. 200).

4 - *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (O. Perrin, 1955).

5 - *L'Art magique* (Club français de l'art, 1957, p. 201).

**ANARCHIE** - Avaré de ses confidences et de ses souvenirs de jeunesse, Breton n'en révèle pas moins, dans *Arcane 17* : « Le drapeau rouge, tout pur de marques et d'insignes, je retrouverai toujours pour lui l'œil que j'ai pu avoir à dix-sept ans, quand, au cours d'une manifestation populaire, aux approches de l'autre guerre, je l'ai vu se déployer par milliers dans le ciel bas du Pré-Saint-Gervais. Et pourtant - je sens que par raison je n'y puis rien - je continuerai de frémir plus encore à l'évocation du moment où cette mer flamboyante, par places peu nombreuses et bien circonscrites, s'est trouée de l'envol de drapeaux noirs. »

En novembre 1925, Aragon écrit dans *Clarté* : « Justifiable dans le domaine de la personne, l'anarchie est toujours abusivement étendue au domaine révolutionnaire. »

Révoltés d'abord contre l'ordre établi, contre la structure capitaliste de notre société, contre les abus du pouvoir, contre les mots d'ordre et la mobilisation nationaliste, les surréalistes commencent par être des anarchistes : des rebelles, comme Masson\*, des irréductibles comme Péret\*, des inconditionnels comme Breton.

Dans un texte important de 1952, repris dans *La Clé des champs* et intitulé « *La claiertour* »<sup>1</sup>, Breton rend hommage à ce refus général qui caractérisa les premières rencontres surréalistes : « Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même, et quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme... À ce moment, le refus surréaliste est total, absolument inapte à se laisser canaliser sur le plan politique. »

Ont fait preuve de ce refus total Aragon (l'Aragon d'alors, dit Breton), Artaud\*, Crevel\*, Desnos\*, Eluard\* (l'Eluard d'alors), Ernst\*, Leiris\*, Masson, Péret, Queneau\*. Surréalistes et anarchistes n'en ont pas pour autant, en ce temps-là, réuni leurs forces. Les premiers, prenant en considération les événements du moment (de la Révolution russe à l'insurrection de Cronstadt), ne pouvaient que mettre en doute l'efficacité d'une position trop passionnelle. Il paraissait aux surréalistes de 1925 que « seule la III<sup>e</sup> Internationale semblait disposer des moyens voulus pour transformer le monde » et, peu après, « ils ont vécu sur la conviction que la révolution sociale étendue à tous les pays ne pouvait manquer de promouvoir un monde *libertaire* (d'aucuns disent un monde surréaliste, mais c'est le même) ».

Les années suivantes ont ruiné cet espoir. Certains surréalistes, comme Aragon et Eluard, ont pris le chemin du communisme orthodoxe. D'autres se sont éloignés du groupe. Mais ceux qui sont restés fidèles aux principes de Breton, comme Péret, n'ont cessé de croire que « le seul remède », pour mettre fin à ce monde de corruption, est de « se retremper dans le grand courant sensible » où l'idéal humain a pris naissance, et ce remède, c'est « l'anarchisme et lui seul ». Rompant avec le communisme, prenant ses distances par rapport au matérialisme dialectique, Breton revient à l'anarchisme, seul garant de la liberté individuelle. Il salue dans *L'Amour fou* (1937) « l'anarchie militante, en ce qu'elle a malgré tout d'irréductible du fait qu'elle exprime un des côtés les plus pathétiques de la nature humaine<sup>2</sup> ».

Plus tard, en 1951 et jusqu'en 1953, les surréalistes collaboreront à l'organe de la Fédération anarchiste, *Le Libertaire*, et lui donneront chaque semaine un billet inspiré par l'actualité. Dans un texte intitulé *Ce*

que pensent, ce que veulent les surréalistes (novembre 1951), ils confirment leur position et leur volonté de communiquer avec les militants anarchistes. Une quarantaine de billets ont ainsi été publiés, dont « *La clairétour* » de Breton.

La rencontre et la collaboration avec les anarchistes de la Fédération n'avaient bien sûr rien à voir avec un quelconque romantisme révolutionnaire. « Elle était justifiée par la nécessité de remonter aux principes qui avaient permis à l'idéal révolutionnaire de se constituer »<sup>3</sup>.

La position surréaliste est nettement définie dans le numéro du *Libertaire* du 12 octobre 1951 : « Nous estimons qu'une large révision des doctrines s'impose d'urgence. Celle-ci n'est possible que si les révolutionnaires examinent ensemble tous les problèmes du socialisme dans le but, non d'y trouver une confirmation de leurs idées propres, mais d'en faire surgir une théorie susceptible de donner une impulsion nouvelle à la révolution sociale. La libération de l'homme ne saurait, sous peine de se nier aussitôt, être réduite au seul plan économique et politique, mais elle doit être étendue au plan éthique (assainissement définitif des rapports des hommes entre eux). Elle est liée à la prise de conscience par les masses de leurs possibilités révolutionnaires et ne peut à aucun prix mener à une société où tous les hommes, à l'exemple de la Russie, seraient égaux en esclavage. »

À l'intérieur de cette position de principe, les textes surréalistes du *Libertaire* s'efforçaient de montrer que les obstacles à une véritable justice sociale n'étaient pas seulement les coalitions d'intérêts capitalistes, mais bien tout autant « la contradiction formelle introduite entre le rêve et la réalité, la surestimation d'un petit nombre de nécessités pratiques, et le mépris absolu d'un grand nombre de besoins vitaux, d'ordre intellectuel, moral ou affectif, au premier rang desquels il convient de placer le besoin de merveilleux »<sup>4</sup>. Là encore, les surréalistes demeuraient fidèles à eux-mêmes.

En outre, *Le Libertaire* accepta volontiers de publier le discours que fit Breton à la Mutualité pour réclamer la révision des procès de Séville et de Barcelone, et la libération des condamnés à mort. Enfin, les surréalistes participèrent au tract collectif *À l'assassin!* protestant contre la présence des œuvres de Siqueiros, impliqué dans l'assassinat de Trotski, au musée d'Art moderne de Paris. La collaboration surréaliste au *Libertaire* cessa en janvier 1953.

1 - *Le Libertaire* (11 janvier 1952).

2 - M. Eigeldinger, « André Breton et l'expérience de la liberté », in *Poésie et métamorphoses* (La Baconnière, 1973, p. 196).

3 - J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme* (Denœl, 1961, p. 204).

4 - J.-L. Bédouin, *op. cit.*

**ANATOMIE** - Dans les métamorphoses du corps surréaliste, l'anatomie joue un rôle poétique, à travers les titres des œuvres littéraires ou picturales, et un rôle thématique en renvoyant aux fantasmes de morcellement, d'écorchement, d'exploration érotique et de désarticulation du langage. Dans une lettre à Breton, Artaud\* déclare que, « tant qu'on n'aura pas changé l'anatomie de l'homme actuel, il n'y aura rien de fait ni pour la poésie ni pour aucune espèce réelle et corporelle de liberté ».

L'un des premiers surréalistes à utiliser le terme d'anatomie est Max Ernst\*, qui, en 1920, peint son *Anatomie jeune mariée*, mannequin féminin en cours de construction (ou de destruction), laissant apparaître ses rouages intérieurs. C'est déjà une « machine\* célibataire » dont la structure évoque le « corps sans organes » d'Artaud.

En 1933, Brauner\* publie une série de planches colorées intitulée *Anatomie du désir*. « Conçues comme un atlas médical, il reconstruisait le corps de la femme tel que le souhaiterait un libertin délirant : cheveux comestibles (en pâtes alimentaires), antennes, phares, ventouse, dos prolongé par un « siège porte-amant », hanches munies de poignées, et trois sexes l'un au-dessus de l'autre, dont le principal – le suprême – au milieu de la poitrine »<sup>1</sup>.

Ici se rencontrent les thèmes du cannibalisme\*, du mannequin\* et de l'objet à fonctionnement symbolique [→ symbolisme\*]. C'est une des premières machineries érotiques du surréalisme : on en retrouvera d'autres chez Bellmer\* ou Giacometti\*.

En 1940, André Masson\*, réfugié en Auvergne puis à Marseille, entreprend son album de textes et de dessins, *Anatomie de mon univers*, qui ne sera publié qu'en Amérique en 1943. En 1950, Léonor Fini peint son *Ange de l'anatomie* : c'est un squelette. En 1957, après sa rencontre avec Unica Zürn\*, Bellmer met en chantier son *Anatomie de l'image*. Lors de l'Exposition internationale du surréalisme (EROS) de décembre 1959, et au cours de la cérémonie de l'exécution du testament de Sade », Jean Benoit\* orne l'un des panneaux de son costume rituel d'un hommage à l'Anatomie, illustrant la phrase de Sade : « Quand l'anatomie sera perfectionnée, on démontrera facilement par elle le rapport de l'organisation de l'homme aux goûts qui l'auront affecté. »

Ce thème sera plus abondamment étudié à propos du corps\* morcelé.

1 - S. Alexandrian, *Les Dessins magiques de Victor Brauner* (Denœl, 1965, p. 13).

**ANCÊTRES** - Dès le *Manifeste* de 1924, Breton dresse la liste des qualités des poètes qui, avant lui et ses pairs, « à ne considérer que superficiellement

leurs résultats, pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare ».

Ainsi, il nous dit : « Les *Nuits* de Young sont surréalistes d'un bout à l'autre; c'est malheureusement un prêtre qui parle, un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre. Swift est surréaliste dans la méchanceté. Sade est surréaliste dans le sadisme. Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. Constant est surréaliste en politique. Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. Bertrand est surréaliste dans le passé, Rabbe est surréaliste dans la mort, Poe est surréaliste dans l'aventure. Baudelaire est surréaliste dans la morale. Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs. Mallarmé est surréaliste dans la confiance. Jarry est surréaliste dans l'absinthe. Nouveau est surréaliste dans le baiser. Saint-Pol Roux est surréaliste dans le symbole. Fargue est surréaliste dans l'atmosphère. Vaché est surréaliste en moi. Reverdy est surréaliste chez lui. Saint-John Perse est surréaliste à distance. Roussel est surréaliste dans l'anecdote. Etc. »

À cette liste il manque des noms, et des plus grands, tel celui de Lautréamont\*, mais nous les rencontrerons plus loin. En attendant, Breton précise : « J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles – très naïvement! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste... », c'est-à-dire cette voix intérieure qui, de leur temps, existait en eux, mais qu'ils ignoraient comme ils ignoraient la méthode « automatique ».

Bien qu'il déclarât en 1929 qu'« en matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres », Breton continua de trouver des précurseurs. En 1932, il laisse publier de lui dans *This Quarter* un article traduit en anglais, *Surrealism Yesterday, To-day, To-morrow*, dans lequel il cite de nouveaux noms :

« Heraclitus is surrealist in dialectic – Albertus Magnus in the automation – Lulle in definition – Flamel in the night of gold – Uccello in the free for all fight – Radcliffe in the landscape – Carrier in drowning – Monk Lewis in beauty of evil – [...] Arnim an out and out surrealist and chiefly in time and space – Nerval in allegory – Borel in liberty – Fomeret in the maxim – Hervé Saint-Denis in the directed dream – Cros in the mirror of the ear – Carroll in nonsense – Gustave Moreau in fascination [...] – Helen Smith in the tongue – Picasso in cubism – Cravan in the challenge – Chirico in the effigy – Duchamp in the games – Mack Sennett in movement – The Postman Cheval in architecture »<sup>2</sup>. On remarquera la « présence », parmi ces ancêtres, de contemporains et même de compagnons de route.

À ces listes il faut ajouter celle que forme la double page de la revue *Erutarettil* (octobre 1923),

qui disperse au vent de la typographie des noms au « corps » plus ou moins gros, telles des étoiles de différentes grandeurs.

En 1938 encore, dans *Trajectoire du rêve*, Breton dresse le florilège des initiateurs du surréalisme dans le domaine onirique. Y paraissent de nouveaux noms, des romantiques allemands, par exemple, comme Jean-Paul, Lichtenberg, Moritz. Outre l'inventaire des précurseurs que Breton donne dans *Qu'est-ce que le surréalisme?*, paru à Bruxelles en 1934, on doit enfin tenir compte des invités de l'*Anthologie de l'humour noir* (1940), parmi lesquels figurent Thomas De Quincey, Charles Fourier, Grabbe, Alphonse Allais, Jean-Pierre Brisset, O. Henry, Kafka...

Autres invités de marque sont les peintres qui sont conviés aux grandes expositions du surréalisme, comme celle organisée par Alfred J. Barr au Museum of Modern Art de New York en 1936. Une salle consacrée à l'« art fantastique » réunissait des œuvres annonciatrices du merveilleux surréaliste : gravures de Dürer et de Baldung, tableaux de Bosch, compositions d'Arcimboldo, figures géométriques de Bracelli, anamorphoses de Holbein, architectures de Piranèse, paysages de Bresdin, taches interprétées de Victor Hugo, dessins de Meryon et de Grandville, caricature de Daumier!... Il faut, à ce propos, relire en entier le texte de Breton, *Le Merveilleux contre le mystère* (1936), repris dans *La Clé des champs*.

Plus récemment, la Bibliothèque nationale de Paris a consacré une exposition aux « ancêtres du surréalisme », s'ouvrant sur *Le Songe de Raphaël*, une gravure de Marc Antoine. Outre des œuvres déjà revendiquées par les surréalistes se confrontaient les « délires » de Goya, les écorchés équilibristes de Viset, les angoissants dessins de Blake et les polypes de Redon [→ fantastique\*].

À tous ces invités, Maurice Nadeau, en son *Histoire du surréalisme*<sup>3</sup>, a donné le beau nom d'« excitateurs ». Et de faire remarquer que les surréalistes, « projetant ainsi de nouvelles lueurs sur des poètes consacrés ramenant au plein jour des poètes oubliés », faisaient en même temps œuvre de découvreurs, obligeant leurs contemporains à regarder d'un œil neuf des textes et des peintures jusque-là négligés.

Mais cet appel aux initiateurs ne devait pas seulement prétendre donner des racines au surréalisme ou déterrer un éventuel courant tellurique qui l'aurait engendré avant la lettre. Il était le « fruit » d'un profond désir de s'en nourrir.

Il va sans dire que, parmi les autres surréalistes, et particulièrement chez ceux qui manifestèrent une grande curiosité intellectuelle (moins nombreux qu'on pourrait le croire), chacun meubla sa galerie personnelle d'« ancêtres » choisis selon ses affinités. Ainsi de Masson\*, lecteur d'une extraordinaire érudition, qui, non satisfait de se nourrir de textes d'auteurs « oubliés », a peint ou dessiné leurs

portraits en les nourrissant à son tour de sa propre mythologie : portraits « imaginaires » d'Héraclite, d'Empédocle, de Goethe, de Novalis, de Kleist, d'Hölderlin<sup>5</sup>...

1 - Carrier, responsable des noyades de Nantes en 1793.

2 - L'original en français n'a pas été retrouvé. Texte anglais cité par Marguerite Bonnet, André Breton, *naissance de l'aventure surréaliste* (Corti, 1975).

3 - Voir M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste* (Éd. du Seuil, 1959, p. 272).

4 - Club des éditeurs (1958, p. 33).

5 - Voir Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson* (Cailler, 1971, p. 55).

**ANDROGYNE** - Notre temps a fait de l'androgynie l'objet d'une surenchère érotique et non plus celui d'une « plénitude due à la fusion des sexes », comme le définissait Mircea Eliade. Contre cette récupération, les surréalistes ont réagi en lui donnant le rôle de point extrême où les perspectives (lignes de fuite) de l'amour se rencontrent enfin. Déjà, les romantiques avaient cru ou espéré que l'androgynie serait le type idéal de l'homme de l'avenir. Utilisant la terminologie alchimique, un médecin ami de Novalis, Ritter, avait construit une philosophie de l'androgynat. Mais le romantique qui fit de l'androgynie le pivot de toute sa pensée demeure F. von Baader, pour qui l'androgynat avait été au commencement des manifestations vivantes, et devait naturellement être à la fin des temps. Cette idée avait d'ailleurs été émise auparavant par Jakob Böhme, qui supposait que la première chute d'Adam avait été le sommeil pendant lequel sa « compagne céleste », Ève, s'était détachée de lui<sup>1</sup>.

Le surréalisme bretonien, épris de l'âge\* d'or et soucieux de reprendre contact avec le primordial, ne pouvait se désintéresser d'un tel mythe. En le revendiquant, il a réussi cependant à lui donner une nouvelle dimension, ne voulant retenir que la figure des deux sexes réunis en un seul être. Sa quête de l'amour absolu l'entraîna à élever le mythe à son plus haut sommet. En 1955, Breton déclara : « Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef de la nécessité de la reconstitution de l'Androgynie primordial, dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation par-dessus tout désirable et tangible à travers nous »<sup>2</sup>. On notera les termes successifs de reconstitution et d'incarnation, ce dernier fort rare sous la plume de Breton.

Depuis longtemps, Breton était préoccupé par cette fusion idéale de l'homme et de la femme, par « ce champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul, qui lui soit sous tous rapports

apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière. Ce bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer » (*Arcane* 17). Il s'agit de donner une nouvelle mesure à l'amour même. Passer de l'amour charnel, non à l'amour divin (surtout pas), mais à l'amour sublime, tel qu'il est défini par Péret\*. « Pour former le parfait Androgynie, dit celui-ci, symbolique générateur de bonheur, l'homme que la divinité a laissé insatisfait doit donc d'abord reporter ses yeux du ciel vers la terre et y quêter l'être qui permet sa reconstitution »<sup>3</sup>.

Xavière Gauthier, dans sa démarche elle aussi bien souvent extrême, intitule l'un des chapitres de son essai *Surréalisme et sexualité*<sup>4</sup> « Reconstitution de l'Androgynie primordial » : c'est dire l'importance qu'elle accorde à cet aspect de la démarche surréaliste vers l'amour total. Elle l'illustre par une toile de Max Ernst\* de 1924, *Le Couple*, qui représente selon elle un androgynie reconstitué, « un hermaphrodite assez monstrueux, laid et inutile, faisant le tour de lui-même avec effroi ». Comme quoi la quête est jalonnée d'obstacles. Cette toile représente effectivement un personnage vêtu comme un homme et se caressant les mains, et dans ce jeu de mains il n'est pas difficile de distinguer la figuration creuse et pleine d'un sexe double. Xavière Gauthier a remarqué une autre œuvre de Max Ernst, datée de l'année précédente et également intitulée *Le Couple*<sup>5</sup>. Tout est renversé dans cette présentation de deux personnages équivoques : l'homme à gauche a une robe et des cuisses de femme, la femme à droite porte des pantalons masculins, et son corps, comme l'indique la position des mains, est vu à la fois de face et de dos.

On retrouvera chez Brauner\* bon nombre de figures hermaphrodites. Dans une peinture de 1940, *Naissance de la matière*, dont le titre évoque bien le souci d'un univers primordial, « le personnage indique que les contraires en lutte aboutissent à l'homme, mais cette volonté de conciliation entre les deux parties ne peut se faire sans le combat que symbolise la flèche qui tient lieu de langue »<sup>6</sup>. On peut même dire que l'androgynie est un personnage exemplaire de l'œuvre de ce peintre.

Arturo Schwarz, de son côté, a opéré une lecture alchimique de *La Mariée de Duchamp*, au centre de laquelle il met en évidence la relation incestueuse de l'androgynie.

Mais le véritable illustrateur surréaliste de ce thème est Maurice Henry\*, qui a publié *Les 32 Positions de l'androgynie*<sup>7</sup> et qui « a su décrire les malheurs amoureux des androgynes ; après de vains et acrobatiques efforts pour s'unir, ils finissent, animés d'une rage mutilatrice, par se précipiter l'un contre l'autre : haches, couteaux, armes de toutes sortes doivent leur permettre d'échapper à la monstruosité, mais sans doute aussi à la vie », souligne Gilbert Lascault<sup>8</sup>.

- 1 - Voir A. Béguin, « L'androgynie », in *Minotaure* (mai 1938).
- 2 - « Le surréalisme en ses œuvres vives », in *Médium*, (numéro 4, 1955).
- 3 - *Anthologie de l'amour sublime* (Albin Michel, 1956, p. 49).
- 4 - Gallimard (1971, p. 71).
- 5 - Reproduit in P. Waldberg, *Max Ernst* (Pauvert, p. 40).
- 6 - *Idem* (p. 145).
- 7 - Pauvert, 1961.
- 8 - *Le Monstre dans l'art occidental* (Klincksieck, 1973, p. 70).

**ÂNE** - Dans le bestiaire dalinien, l'âne occupe une place singulière et, si l'on ose dire, pèse « le poids d'un âne mort ». C'est en effet dans cet état ultime qu'il apparaît dans les œuvres de Dalí\*. Une des séquences exemplaires du film *Un chien andalou*, réalisé avec Buñuel\*, est l'apparition de pianos à queue [→ piano\*] remplis de charognes d'ânes « dont les pattes, les queues, les croupes et les excréments débordent de la caisse d'harmonies. Quand un des pianos passe devant l'objectif, on voit une grande tête d'âne appuyée sur le clavier<sup>1</sup> ».

Dans une toile importante de 1929, *Le sang est plus doux que le miel*, figure également un âne couché mort et décomposé que Dalí associe lui-même à un symbole de la virilité grotesque et puissante<sup>2</sup>. Enfin, en 1930, Dalí publie un texte intitulé *L'Âne pourri*, où, pour la première fois, il traite du phénomène paranoïaque, « équivalent, mais aux antipodes, de l'hallucination<sup>3</sup> ». Cet écrit requiert l'attention d'un jeune psychiatre du nom de Jacques Lacan\*, qui sollicite de lui un entretien dont il sort fasciné par la thèse du peintre [→ paranoïa\*-critique] et son recours aux simulacres, aux images doubles qui illustrent le texte : *Dormeuse, cheval, lion, etc., invisibles et L'Homme invisible*.

Dans *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934), Breton, commentant « l'entreprise » de Dalí, résume *L'Âne pourri* : « Un état, par exemple, de l'image multiple qui nous occupe pouvant être un âne pourri, la "cruelle" putréfaction de l'âne peut être tenue pour "le reflet aveuglant et dur de nouvelles pierres précieuses"... »

André Masson\*, de son côté, a évoqué les spectres d'ânes errant sous les murs d'Avila. On voit combien ce thème fantasmatique est typiquement espagnol. S'agit-il de souvenirs traumatisants de l'enfance? Jean-Jacques Brunius\* y répond ainsi : « On a voulu voir dans *Un chien andalou* plus d'inventions qu'il n'en contient. Les ânes pourris qui paraissent si surprenants par exemple, on les a retrouvés le long des routes d'Espagne dans le documentaire de Buñuel *Terre sans pain*<sup>4</sup>.

**L'ÂNE POURRI**, 1928 - Salvador Dalí. Huile sur bois avec gravier collé. (Coll. particulière)



- 1 - Scénario publié in *La Révolution surréaliste* (décembre 1929).
- 2 - Documents, numéro 4.
- 3 - *Le Surréalisme au service de la Révolution*, numéro 1 (juillet 1930, p. 9).
- 4 - *En marge du cinéma français* (Arcanes, 1954, p. 137).

## ANGÉLUS DE MILLET (Le Mythe tragique de L')

À la question de savoir comment ce tableau de Millet (1857) – d'un intérêt relatif quant au sujet, sinon sur le plan pictural – a pu devenir, à l'instar du chromo le plus banalisé, une image multipliée à l'infini au point d'embarrasser les murs de toutes les chaumières, les canevacs de toutes les dentellières et les calendriers des Postes, Dalí\* apporte une réponse « surréaliste ». Fortement impressionné par cette toile, il mettra son émotion « exceptionnelle » sur le compte de sa méthode personnelle d'investigation, paranoïaque (entretien de l'obsession repérée) et critique (analyse des nouvelles formes prises par l'obsession originelle) [→ paranoïa\*-critique]. Dalí opère une radiographie mentale de ce tableau, qu'il découvre révélateur et significatif, illustrant ses propres fantasmes « ataviques » et « crépusculaires ». Son livre, intitulé *Le Mythe tragique de L'Angélu de Millet*, daté de 1932, égaré en 1940, retrouvé et publié en 1963 par Pauvert, est une démonstration d'une rigueur impeccable et constitue une œuvre surréaliste digne des *Vases communicants* et de *Nadja*.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, on reconnaissait que Millet, le peintre des crépuscules [→ crépuscule\*], exprimait, au-delà de sujets rebattus, un certain mystère. C'est cette « impression » qui va déclencher chez Dalí sa vision paranoïa-critique de l'œuvre et alimenter ses fantasmes, ses obsessions profondes : la mort du frère aîné, le meurtre du fils par le père jaloux, la castration maternelle... Comme l'écrit D. Abadie : « Cette œuvre n'est en rien l'élégiacque scène paysanne reproduite par tous les chromos, mais l'image cryptique de la relation familiale où domine la mère, à qui Dalí déclare devoir "sa terreur de l'acte sexuel et la croyance qu'il entraînerait fatalement [son] annihilation totale", la femme dévorante qui ensevelit le fils et réduit son mari à l'état d'accessoire. Une logique absolue mène Dalí tout au long de son investigation ; mais, derrière l'évidence enfin claire de l'image, persiste, obsédante pour Dalí, la présence du fils invisible, corps enterré dont une récente radioscopie [1963] a dévoilé la vraisemblable existence – les rayons X, sous la couche de surface, révélant une masse sombre analogue à l'ouverture d'une tombe ou à la forme d'un cerceuil – ensuite recouverte jusqu'à l'oubli, véritable *repentir* du

peintre. Comme le frère mort pèse dans l'imaginaire de Dalí [→ cryptophorie\*] du poids de sa vie à accomplir, le fils mort de *L'Angélu* projette sur le couple figé l'imperceptible présence du drame. Au terme de cette évocation visionnaire qu'est *Le Mythe tragique de L'Angélu de Millet*, une certitude s'impose : l'invisible est la réalité profonde du monde, son moteur secret ».

C'est enfant que Dalí put apercevoir, au bout d'un corridor, à travers la porte vitrée de la classe de son école, une reproduction de *L'Angélu*. « Ce tableau qui produisait en moi une angoisse indéterminée mais si poignante que le souvenir des deux silhouettes immobiles m'accompagna plusieurs années durant, déclenchant toujours le même malaise continu et louche, ce tableau, dis-je, finit par disparaître de mon imagination jusqu'en 1929. À cette date, j'en trouvai une autre reproduction et je fus repris par le même malaise ». C'est alors qu'il entreprit ce « travail » d'investigation, une auto-analyse en quelque sorte mais fondée sur sa méthode personnelle, selon laquelle « le cerveau humain est capable, grâce à l'activité paranoïa-critique, de fonctionner comme une machine cybernétique gluante, hautement artistique ».

La première partie de son livre concerne la description du phénomène délirant initial. En juin 1932 se présente à son esprit *l'image du tableau de Millet*, qui devient soudain « l'œuvre picturale la plus troublante, la plus énigmatique, la plus dense, la plus riche en pensées inconscientes qui ait jamais été », c'est-à-dire parfaitement surréaliste. Lors de ce phénomène délirant initial, Dalí voit immédiatement tout ce qu'il y a dans ce tableau et qu'il est seul à voir. Suit une description des phénomènes produits autour de l'image obsessionnelle, ou phénomènes délirants secondaires, dont il donne des exemples précis.

Dalí se livre ensuite à des considérations critiques sur le phénomène délirant initial auquel il revient. L'apparition de l'image obsédante de *L'Angélu* fait partie de ses visions personnelles qu'il cherche à provoquer expérimentalement, ou qui lui apparaissent spontanément alors que son esprit est occupé par des travaux mécaniques. « Ce sont toujours des images de souvenirs très précis de choses réelles, sans modifications apparentes, mais cependant chargées d'une émotion lyrique ou affective, et absolument incompréhensible. »

Dalí met alors l'accent sur la différence – la distance – entre l'image connue, banale, et l'image délirante, dévinée, déchiffrée, comme dans les paysages anthropomorphes et les anamorphoses. Ainsi en est-il du célèbre *Visage paranoïaque* apparu verticalement dans un paysage horizontal (carte postale représentant une case africaine).

Mais, et Dalí en est conscient, ce n'est pas le cas de *L'Angélu*, où « la productivité délirante n'est pas d'ordre visuel mais tout simplement psychique. Ce



LES ATAVISMES DU CRÉPUSCULE, 1933 - Salvador Dalí.

Huile sur toile. (Kunstmuseum, Berne)

n'est pas l'image qui change au point de vue morphologique, mais c'est au point de vue sujet, au point de vue drame, qu'il est possible (comme dans le cas du visage paranoïaque) d'objectiver et de rendre communicable une complète transformation ». Il ne faut plus ici souligner d'un trait de crayon ou de toute autre façon un dessin (dessein) jusqu'ici invisible : il faut, pour lire *L'Angélus*, avoir recours aux associations d'idées.

La première d'entre elles s'articule autour du couple insecte-crépuscule. Dalí emploie le mot *atavisme* (les atavismes du crépuscule) pour la réapparition de caractères ancestraux, primordiaux, resurgissant à l'occasion de cette rencontre fortuite entre un insecte (la mante religieuse en l'occurrence) et la tombée du jour. « C'est à *L'Angélus* de Millet, dit-il, que j'associe tous les souvenirs pré-crépusculaires et crépusculaires de mon enfance, tenant ceux-ci pour les plus délirants, autrement dit poétiques. » Il parle ici d'un processus relatif du devenir, selon lequel « l'aurore du monde ne peut nous apparaître dialectiquement que comme crépusculaire ». Évoquant les travaux de l'entomologiste Fabre, il ajoute : « Cette notion est encore corroborée par la réelle extinction du véritable crépuscule de la faune et de la flore de cette aurore, en sorte que le sentiment d'extinction domine tout. » [→ âge\* d'or].

Dalí voit dans l'attitude de la femme de *L'Angélus*, tête penchée et mains jointes, l'attente, l'immobilité préluant aux violences imminentes, de la mante religieuse – prie-Dieu – : une attitude « spectrale ». Ce que ne dit pas Dalí, c'est que l'angélus sonne

l'heure (crépusculaire) de la fin des travaux manuels et du début de la disponibilité, de la liberté et donc de la libération, doit-on ajouter : des instincts? L'heure de l'angélus est aussi celle de la brève immobilité, propice au recueillement, de la minute de silence du cérémoniel nécrologique. Dalí souligne justement l'aspect figé des personnages, comme pétrifiés, métamorphosés en ces pierres qu'enfant il confrontait : ce sont des « fossiles ». Ces « fossiles » (les enfants ne désignent pas autrement leurs parents) sont identifiables grâce à leur structure : l'homme est troué comme une éponge solidifiée, la femme est ronde et lisse comme un galet poli par la mer. On retrouve ici l'opposition chair-squelette rencontrée à

propos de l'armure\* (la femme nue et l'homme armé). Mais, ici, c'est la femme qui est armée et agressive : l'homme – dans l'image – est déjà dévoré, et Dalí le représente avec une tête de mort dans le grand tableau de 1933-1934 intitulé *Les Atavismes du crépuscule*.

Ce meurtre rituel (amoureux) du couple parental – cette scène primitive –, Dalí le repousse évidemment dans le passé lointain. La même année 1933, il peint encore une vision de *L'Angélus*, à laquelle il donne le titre de *Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet* : les personnages sont dans un espace désert à l'état de ruines, de monuments en ruine. Il raconte qu'au cours d'un séjour au cap Creus il a imaginé « taillés dans les plus hauts rochers les deux personnages de *L'Angélus* de Millet. Leur situation spatiale était la même que sur le tableau, mais ils étaient absolument couverts de fissures. Plusieurs détails des deux figures avaient été effacés par l'érosion, ce qui contribuait à faire remonter leur origine à une époque très reculée, contemporaine de l'origine même des rochers. C'était la figure de l'homme qui avait été la plus déformée par l'action mécanique du temps ; il ne restait de lui presque rien que le bloc vague et informe de la silhouette, laquelle devenait ainsi terriblement et particulièrement angoissante »<sup>3</sup>. Cette *pétrification* des « deux troublants simulacres » (*sic*) ramène Dalí à ce sentiment déjà évoqué d'immobilité et d'attente, qui est celle de la mante (l'amante) : le jeu de mots est facile mais incontournable), et qui « annonce l'agression sexuelle imminente. La figure féminine – la mère – adopte la

position expectante que nous avons identifiée à la pose spectrale de la mante religieuse, attitude classique servant de préliminaire au cruel accouplement. Le mâle – le fils – [...] reste cloué à terre, hypnotisé par l'exhibitionnisme spectral de sa mère qui l'annihile...<sup>4</sup> ».

On s'aperçoit qu'à cette étape de l'analyse Dalí a substitué l'image du fils à celle du père. Le rapport des deux personnages de Millet devient incestueux.

1 – D. Abadie, « Les obsessions déguisées de Salvador Dalí », in catalogue de la rétrospective Dalí (Centre national Georges-Pompidou, 1979-1980, p. 14).

2 – *Ma vie secrète* (La Table ronde, 1952).

3 – *Le Mythe tragique...*

4 – *Idem* (p. 79).

**ANGLETERRE** - Malgré sa proximité, l'Angleterre marque un retard important sur les autres pays concernés par le surréalisme. Il faut attendre qu'en 1936 Roland Penrose\* organise la première grande exposition, *The International Surrealist Exhibition*, aux Burlington Galleries, pour voir réunies à Londres les œuvres d'artistes de quatorze pays dont une vingtaine de surréalistes parisiens. Le succès fut immédiat et considérable, bien que plusieurs toiles et objets aient choqué les Britanniques. Le catalogue bénéficiait d'une double préface d'André Breton et d'Herbert Read.

C'est alors que Breton, Eluard\* et Dalí\* donnèrent des conférences, dont l'impact fut notable. Celle de Breton s'intitulait « Limites\* non frontières du surréalisme ». Celle d'Eluard porta sur la poésie surréaliste, celle de Dalí sur les fantômes paranoïaques authentiques. Read lui-même traita de l'art et de l'inconscient. Des poèmes furent lus en public. Mais l'affaire Aragon mobilisait alors toute l'attention du groupe, et les manifestations prirent naturellement un ton plus engagé. La communication d'Eluard sur « La poésie inséparable de la Révolution » fit le point sur la position politique du mouvement<sup>1</sup>.

L'exposition ayant eu lieu en juin-juillet, le quatrième *Bulletin international du surréalisme*, paraissant en septembre, fut consacré à l'Angleterre et annonça la formation d'un groupe surréaliste anglais, au sein duquel on devait retrouver, outre Penrose, Moore, Jennings\*, Nash, Lee, Evans, Agar...

Cette même année 1936, témoin d'une phase particulièrement critique de l'engagement surréaliste, parut un ouvrage collectif, *Surrealism* (London Faber), sous les signatures de Read, Breton, Davies\*, Eluard, Hugnet\*. L'année suivante eut lieu à Londres (London Gallery) une exposition intitulée *Surrealists Objects and Poems*, que l'on devait pour

une grande part au groupe belge de Mesens\*, mais à laquelle participa aussi David Gascoyne\*. C'est dans la même galerie londonienne que Magritte\* exposa en 1938.

Mais c'est pendant la guerre que, hors du continent occupé, le surréalisme trouva refuge en Angleterre. Dès 1940, une *Surrealist Exhibition* se fit à Oxford. À Londres, un groupe important de peintres, parmi lesquels R. Baxter, E. Bridgewater, J. Banting, A. Pedro de Costa, Ph. Sansom, E. Remington, C. Maddox\*, et de poètes, dont Mesens et Brunius\*, se réunirent dans un café espagnol de Beak Street où se poursuivaient des discussions théoriques et des jeux surréalistes (cadavres exquus). La position politique du groupe s'y définit en fonction des textes publiés clandestinement en France (Aragon, Eluard), et à ce propos Mesens et Brunius publièrent en mars 1944 leur tract *Ideolatry and Confusion*.

En fait, et sans minimiser le rôle de Roland Penrose, ce sont deux étrangers, Mesens et Brunius, qui ont le mieux œuvré pour la survie du surréalisme en Angleterre pendant la guerre. Mesens, installé à Londres dès 1938, y dirigea la London Gallery et éditait le *London Gallery Bulletin*, vite transformé en *London Bulletin*, dont les vingt numéros (1938-1940) relataient l'essentiel des activités surréalistes en Grande-Bretagne. Le dernier numéro parut en juin 1940, avec en couverture *La Guerre de De Chirico\** (1916). Mesens s'occupa également de la galerie Zwemmer, où fut organisée, en juin 1940, la manifestation *Surrealism Today*.

L'activité des surréalistes en Angleterre se poursuivit après la guerre. En octobre 1945, l'exposition *Surrealist Diversity*, à l'Arcade Gallery de Londres, regroupa les surréalistes dispersés dans le monde et révéla au public que le surréalisme avait eu la force de résister à l'occupation nazie. Et que peintres et poètes avaient trouvé en Angleterre l'hospitalité. On doit toutefois noter qu'il avait fallu attendre les premières années de l'après-guerre pour que fussent traduites en anglais les œuvres de Breton, d'Aragon ou de Leiris\*.

1 – Voir M. Nadeau, *Documents surréalistes* (Éd. du Seuil, 1948, p. 343).

Voir aussi M. Remy, *Surrealism in England : Towards a Dictionary of Surrealism in England* (Groupe-Édition Marges, Nancy, 1978).

**ANONYMAT** - Le surréalisme aura été, malgré tout, fait de la rencontre de très fortes personnalités. Il faut considérer, cependant, qu'au sein même de ce mouvement le problème de l'individualité n'a cessé de se poser. Solidaires d'un groupe, certains surréalistes orthodoxes ont manifesté le souhait que

l'œuvre restait anonyme. Il s'agissait de gommer la célébrité et la notoriété, incompatibles avec les impératifs des manifestes.

Dès 1920, aux États-Unis, Marcel Duchamp\* fondait avec Katherine S. Dreier une « Société anonyme », destinée à initier le public américain à l'art moderne. Le titre en avait été choisi par Man Ray\*, séduit par l'expression française à connotation commerciale, et après que Duchamp lui eut expliqué qu'elle correspondait à l'*incorporated* américain. Cette « Société anonyme *incorporated* » eut le mérite de réunir (jusqu'en 1941) une fabuleuse collection d'œuvres... individuelles. Le mot « anonyme », en effet, ne devait trouver sa justification que plus tard, au sein du surréalisme, lorsque fut posée la question de la signature. On verra, à propos des *ready-made*\*, ce que celle-ci apporte à un banal objet manufacturé. Mais, lorsqu'il s'est agi d'une œuvre poétique, théorique ou picturale, la présence ou la suppression de la signature a suscité bien des réticences. Il ne fut pas question, par exemple, de distribuer des tracts anonymes, la responsabilité entière des signataires y étant engagée. Toutefois, l'œuvre d'art, si nouvellement décriée, et le chef-d'œuvre personnel furent constamment combattus. Arp\*, en particulier, protestait contre l'habitude de signer une œuvre. Les nombreuses entreprises d'ouvrages collectifs, et *Les Champs\* magnétiques* tout d'abord, représentèrent une volonté de dissimuler l'identité de l'auteur ou, du moins, sa personnalité.

L'un des fondateurs du surréalisme belge, Paul Nougé\*, fut l'un des plus virulents adversaires de la signature (ce qui ne l'empêcha pas de publier abondamment sous son nom). En se contentant (en 1925) de recopier des « exemples » dans un ouvrage scolaire de grammaire et de les ordonner en poème, il proposait ceci :

« Ils ont semé les questions à pleines mains.

« Ils se sont retirés avec modestie

« En effaçant leur signature. »

C'était bien le propos de ceux qui formaient ce que Patrick Waldberg appellera la « société du mystère ». Dans une lettre à Breton, Nougé insistera sur la nécessité morale de l'anonymat : « J'aimerais assez que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu l'effacent. »

**ANTHOLOGIE DE L'AMOUR SUBLIME** - Publiée par Benjamin Péret\* en 1956, elle fut précédée d'une introduction intitulée *Le Noyau de la comète* [→ amour\*].

**ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR** - Cet ouvrage d'André Breton a connu des vicissitudes éditoriales telles qu'on serait tenté d'y voir les malices de l'humour lui-même. Sa rédaction comme

sa parution se sont échelonnées sur trente ans, de 1936 à 1966. C'est en effet dans une lettre datée du 28 septembre 1936 que Breton emploie pour la première fois, semble-t-il, l'expression « humour noir », « dans laquelle se rassemblent l'héritage de l'ancienne qualification anglaise de la bile ou mélancolie, *black humour*, et le très fort pouvoir de suggestion d'un adjectif qui avait servi [...] à baptiser dans les années 1820 ces *romans noirs* devenus chers à Breton!... ». L'expression « humour noir » est donc une trouvaille de Breton. Sans doute la lit-on déjà sous la plume de Huysmans\* en 1885, dans un texte confidentiel, mais que Breton a l'honnêteté de citer. Le mot était alors passé inaperçu et, depuis, complètement oublié.

Et voilà qu'en ces années trente il entre peu à peu dans le domaine public. Dans les *Cahiers d'art* (n° 6-7, 1937), Max Ernst\*, sans nommer Breton, déclare que « le hasard est aussi le maître de l'humour et par conséquent, dans une époque qui n'est pas rose, le maître-de-l'humour-qui-n'est-pas-rose, de l'humour noir... » (*Au-delà de la peinture*). En octobre 1937, Breton fait à la Comédie des Champs-Élysées une conférence sur l'humour noir, alors que, dans le même temps, paraît chez G.L.M. (Guy Lévis-Mano) une plaquette de lui portant ce titre, accompagnée d'un photocolage : « Qu'est-ce que l'humour noir ? »

C'est à cette date que Breton songe à publier son anthologie. Un long temps de gestation que le choix définitif ne favorise guère. Breton a des remords et des regrets. Sa liste s'allonge ou se rétrécit, se love comme un phylactère. Entrées et sorties se succèdent comme dans le groupe surréaliste lui-même. D'autre part, les projets éditoriaux avortent. Successivement, Le Sagittaire, Denoël, Corti, Gallimard... renoncent à la publication. C'est enfin Le Sagittaire qui, revenant sur sa décision première, accepte l'ouvrage... qui est achevé d'imprimer le 10 juin 1940. L'humour le plus noir ne pouvait mieux se manifester!

Alors que Breton est réfugié à Marseille, la censure lui signifie que le visa de censure est refusé à son livre (de même qu'à son recueil *Fata Morgana*). Il dira dans ses *Entretiens* : « À l'éditeur de ce dernier ouvrage [l'*Anthologie*] qui s'enquerrait des motifs de l'interdiction, on conseilla de ne pas attirer à nouveau l'attention sur un auteur qui – je cite textuellement – était la négation de l'esprit de révolution nationale. Il est clair qu'en attendant mieux j'étais privé de tout droit de m'exprimer. »

Il faudra donc attendre la Libération et l'année 1945 pour que l'anthologie soit enfin diffusée, en l'absence de Breton, encore aux États-Unis. Son accueil ne fut pas brillant. En ces années-là, l'existentialisme de Sartre occupait toute la place, et le surréalisme avait du mal à se faire entendre de nouveau. Le Paris littéraire affichait alors une certaine aménosité contre ceux qui avaient, à l'Occupation, choisi [?] l'exil.

Cinq ans plus tard, Le Sagittaire réédite l'ouvrage. Breton en profite pour en modifier le sommaire. En sont retranchés des textes de Baudelaire, de Huysmans, d'Apollinaire\*... Y entrent : Fourier, Péret\*, Ferry\*, Duprey\*, Leonora Carrington\*... Enfin sort chez Pauvert, le 10 juin 1966 (trois mois avant la mort de Breton), l'édition définitive et considérée comme telle par son auteur. C'est elle que la Pléiade a choisi, raisonnablement, de publier (avec un remarquable dossier établi par Étienne-Alain Hubert<sup>2</sup>). À cette dernière édition Breton n'a guère apporté de grandes modifications ; il a surtout revalorisé l'hommage à Raymond Roussel\*. Aux extraits de *Locus Solus* et de *L'Étoile au front*, il a préféré ceux des *Impressions d'Afrique* et de *La Poussière de soleil*. La liste « définitive » réunit donc, dans un ordre chronologique imposé par les dates de naissance : Swift, Sade, Lichtenberg, Fourier, De Quincey, Lacenaire, Grabbe, Pétrus Borel, Poe, Forneret, Baudelaire, Carroll, Villiers de L'Isle-Adam, Cros, Nietzsche, Lautréamont, Huysmans, Corbière, Nouveau, Rimbaud, Allais, Brisset, O. Henry, Gide, Synge, Jarry, Roussel, Picabia, Apollinaire, Picasso, Cravan, Kafka, Van Hoddiss, Duchamp, Arp, Savinio, Vaché, Péret, Rigaut, Prévret, Dalí, Ferry, Carrington, Gisèle Prassinos, Duprey. Une préface intitulée « Paratonnerre », en hommage à Lichtenberg, définit l'humour noir, « valeur ascendante de nature à se soumettre toutes les autres », en une analyse qui doit autant à Hegel qu'à Freud.

1 - É.-A. Hubert, *Œuvres complètes d'André Breton*, tome 2 (Gallimard, coll. de la Pléiade, p. 1761 sq.).

2 - *Œuvres complètes*, tome 2 (p. 867).

**ANTHROPOMORPHISME** - « L'homme n'est peut-être plus le centre, le point de mire de l'univers », déclarait Breton en 1942 en ses *Prolégomènes*. En ordonnant la nature en visage d'homme - dans la peinture comme dans la poésie - et en transformant les objets artificiels en figures anthropomorphisées, le surréalisme ne visait nullement à un nouvel humanisme, mais tendait au contraire à souligner la profonde correspondance entre l'homme et son environnement. Les paysages, les plantes, les insectes, et jusqu'aux meubles\*, sont métamorphosés et prêtent à confusion (au sens étymologique : se fonde ensemble). Ainsi, on peut parler d'*anthropomorphoses* propres au surréalisme.

Breton décrit la place Dauphine comme un sexe féminin, et ce n'est qu'un exemple de ce Paris\* sexualisé. Masson\*, en compagnie de Breton, parle - quand il ne les peint pas - des paysages de la Martinique en termes dévoilés : « Fourrure arborescente de la terre éventrée éventail du désir élan de sève oui c'est la roue de lourde feuille dans l'air fruité. Interroge la sensitive elle répond mais rouge

au cœur de l'ombre vaginale règne la fleur charnelle du balisier - le sang s'est coagulé dans la fleur insigne. Lave spermatique, il t'a nourri pétrissant le verre banal la main du feu l'irisait de mortelle nacre »<sup>1</sup>. [→ Antilles\*].

Le paysage anthropomorphe (tel qu'il a été étudié en particulier par J. Baltrusaitis) obsède Richard (Elze)\*, dont plusieurs tableaux portent ce titre. Et surtout Dalí\*, qui, selon M. Brion, « semble éluder et décevoir perpétuellement l'attention du spectateur, poursuivant le visage énigmatique à travers les objets qui tantôt le révèle et tantôt le dérobent ». Voyez, par exemple, *L'Apparition d'un visage et d'une coupe de fruits sur une plage* (1938).

1 - A. Breton et A. Masson, *Martinique charmeuse de serpents* (Pauvert, 1972, mais première publication en 1948).

**ANTILLES - Martinique - Haïti.** Au printemps de 1941, Breton et Masson\*, embarqués sur les mêmes bateaux de l'exil, se retrouvent à la Martinique pour une escale forcée qui durera trois semaines. Les surréalistes y seront en butte à toutes les tracasseries administratives, et jusqu'à des menaces de la part de « la tyrannie veule des maîtres de l'île » (Masson). Heureusement, la présence d'Aimé Césaire\*, qui entretient là, depuis dix ans, un climat surréaliste dans un contexte oppressif, leur permet d'y séjourner dans d'assez bonnes conditions et de visiter l'île de long en large. Breton, après un mois d'interne au camp de Fort-de-France, et Masson avec lui « ont vécu la double expérience du miracle des tropiques et de l'horreur coloniale, expérience qui en l'occurrence aura pour théâtre l'une de ces îles que l'on pourrait sans trop d'excès qualifier de paradis, n'était l'ombre honteuse qu'y fait régner, avec le préjugé racial, l'oppression de la masse<sup>1</sup> ».

Paradis : c'est la découverte de cet univers primordial, de cette nature originelle, de cette flore et de cette faune fantastiques qui évoquent l'âge\* d'or, lieu des métamorphoses végétales et animales auxquelles sera particulièrement sensible Masson, qui ne cessera d'y dessiner « d'après nature », tout en imaginant une « nouvelle mythologie végétale ». Pour le peintre, c'est un gain pictural : la lumière diamantée, l'air fruité, la sylvie prodigieuse, la population non blanche souvent très belle (une démarche antique) [lui] inspireront un tableau que l'on veut bien considérer comme un des meilleurs, *Antille* (au singulier), et quelques autres<sup>2</sup>.

Enfer : c'est la condition insupportable des véritables occupants de l'île, que dénonce immédiatement Breton dans d'admirables poèmes en prose et des notes sur la situation sociale et politique du pays, rejoignant et confirmant les éclats justifiés de Césaire : « Antilles, cul-de-sac innommable de la faim, de la misère et de l'oppression »<sup>3</sup>.

De cette double confrontation avec la nature sauvage et la jungle colonialiste Breton et Masson, ensemble, rapporteront un livre, *Martinique charmeuse de serpents* (1948). Masson l'ouvre avec un poème, *Antille*<sup>4</sup>. Puis s'engage entre lui et Breton le *Dialogue créole*, inspiré par l'un des plus beaux paysages du monde, le gouffre d'Absalon, évoquant la nature primordiale dont le surréalisme fera son paysage d'élection. Alternent des textes de Breton et des dessins de Masson. Suit de Breton un hommage à l'homme qui incarne l'espoir du peuple martiniquais, le grand poète noir Aimé Césaire.

Breton y publie également ses poèmes en prose, dont *La Lanterne sourde*, sous le titre *Des épingles tremblantes*, ainsi que le bilan de son expérience martiniquaise sous celui d'*Eaux troubles*<sup>5</sup>. L'ouvrage, publié par les éditions Kra en 1948, sera réédité par Pauvert en 1972 : on regrettera que le seul nom de Breton figure sur la couverture.

Quatre ans plus tard, fin 1945, Breton fait à Haïti un bref séjour. Il y retrouve une situation politique et sociale tout aussi insupportable. En ce temps-là, comme il le dénonce, « la misère du peuple haïtien était à son comble<sup>6</sup> ».

Breton y donne alors une conférence sur « Le surréalisme et Haïti », dans laquelle il se dit obligé de « régler la démarche surréaliste sur le pas séculaire du paysan haïtien » et de dénoncer une fois de plus l'impérialisme et le colonialisme. Un journal local, *La Ruche*, ayant applaudi à ces « paroles électrisantes », est immédiatement saisi, ce qui déclenche une grève générale. La révolution haïtienne était en marche et l'intervention de Breton a sans doute permis la cristallisation, en ce moment précis, des revendications morales et matérielles. On sait malheureusement comment les décennies suivantes ont ruiné cet espoir.

À Haïti, Breton rencontre le poète Clément Magloire Saint-Aude et retrouve Pierre Mabile<sup>7</sup>, qui y assume le poste d'attaché culturel. Celui-ci l'invite (privilège d'habitude refusé aux Blancs) à assister à des cérémonies vaudoues [→ vaudou<sup>8</sup>]. Breton sera « durablement assailli ». Il y découvre également un art populaire authentique, autour d'Hector Hypolite<sup>9</sup> (orthographe bretonienne), prête vaudou dont les œuvres seront présentées en 1947 à l'Exposition internationale du surréalisme.

Mais, comme en Martinique, Breton est fasciné par la nature et le peuple haïtiens, en ce paradis pollué par l'homme blanc.

Sont également antillais les poètes Pierre Yoyotte et Étienne Lero, introduits auprès du groupe surréaliste par Monnerot. Dès 1932, une petite revue, qui prend le titre bretonien de *Légitime Défense*, est diffusée aux Antilles par de jeunes étudiants communistes et surréalistes. Autour de Monnerot, elle dénonce à la fois, et avec violence, « la corruption de la société martiniquaise, la misère du peuple et le ridicule du psitta-

cisme littéraire des écrivains du cru », et se déclare accepter sans réserves le surréalisme, auquel elle lie désormais son avenir. Elle sera remplacée par *L'Étudiant noir*, fondé en 1934 par le Guyanais L.G. Damas, mais celui-ci ne considérera plus le surréalisme que comme un allié dans le combat de la négritude [→ Tropiques<sup>10</sup>]. « Nous voulions bien nous inspirer du surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine », écrira Léopold Sédar Senghor.

1 - M. Leiris, *Les Temps modernes* (Gallimard, 1949).

2 - J.-P. Clébert, *Mythologie d'André Masson* (Cailler, 1971, p. 65).

3 - Voir L. Kesteloot, *Césaire* (Seghers, 1963).

4 - Publié d'abord dans *Les Quatre Vents*, numéro 4 (1946).

5 - Repris in *Pour la victoire* (New York, 1942).

6 - A. Breton, *Entretiens* (1952; Gallimard, 1969, p. 246).

**ANTINOMIE** - Dès le *Second Manifeste* (1930), Breton définit le surréalisme comme soucieux avant tout de déterminer le *point suprême*, ce « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être aperçus contradictoirement » [→ point<sup>11</sup> suprême].

Cette contradiction, qui oppose trop facilement (langage binaire) tant les objets que leur appréhension, prend vite chez Breton le nom d'antinomie, terme kantien plus propre à désigner la différence entre deux lois, naturelles ou fabriquées. Il s'agit en effet de « résoudre toutes les antinomies qui [...] demandent à ce qu'on s'emploie à les lever parce qu'elles sont ressenties cruellement, comme impliquant elles aussi une servitude, mais plus profonde, plus définitive que la servitude temporelle et que cette souffrance, pas plus que l'autre ne doit trouver l'homme résigné. Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort mêmes »<sup>12</sup>.

Plus tard, dans ses *Entretiens* de 1952, il dira « ce que peut avoir d'hégélien l'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies ».

1 - « Limites non frontières du surréalisme » (1936).

**APOLLINAIRE Guillaume** - C'est à Guillaume Apollinaire (1880-1918) que fut, historiquement parlant, dédié le surréalisme. Breton entendait rendre hommage au poète dont l'une des œuvres capitales,

Les *Mamelles de Tirésias* (1918), était sous-titrée « drame surréaliste », présidant ainsi à la naissance du mot le plus prestigieux de notre siècle.

Dès la fin de 1915, Breton était entré en correspondance avec Apollinaire, qu'il admirait alors particulièrement. Ils se rencontrèrent pour la première fois en mai 1916. Deux ans plus tard, Breton présenta Aragon à Apollinaire, qui fut également à l'origine de la rencontre de Breton et de Soupault\*. En octobre 1918, un mois avant la mort du poète, Breton écrivit, dans la revue *L'Éventail*, son premier article sur lui, reproduit plus tard dans *Les Pas perdus*.

Après sa mort, Apollinaire devient un personnage quasi mythique. C'est l'Enchanteur, au sens propre, Merlin, Orphée tout à la fois, dont le blason s'illustre de la devise : « J'émervaille ». Il est ainsi au premier rang des incitateurs, des précurseurs, des grands ancêtres\* du surréalisme.

En 1919, trois textes d'Apollinaire, *Le Mendiant*, *Banalités*, *Quelconqueries*, paraissent dans la revue *Littérature*, animée par Breton et Soupault. Mais, en même temps, il semble que Breton veuille se « débarasser » d'Apollinaire, comme d'un fantôme encombrant. Au-delà des réticences que, tout de même, du vivant du poète, lui et ses pairs éprouvaient à l'encontre de sa glorieuse militariste et patriotarde, il est possible que Breton ait ressenti le besoin de faire place nette, d'évincer le « père » et de prendre le relais.

Deux ans plus tôt déjà, Jacques Vaché\* refusait de s'associer à l'admiration de Breton pour le Poète assassin. « À bas Apollinaire ! », s'écrie-t-il. Dans une lettre à Breton, il le soupçonnait de « faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique et de ne pas savoir la dynamo ».

Beaucoup plus tard, en 1952, Breton expliquera que l'œuvre d'Apollinaire, « en dépit de l'expression toujours neuve du sentiment, ne laissait pas de verser dans le conformisme [...] Devant l'effroyable fait de la guerre, Apollinaire avait réagi par une volonté de plongée dans l'enfance, de réanimisme à tout prix qui était loin d'être le talisman espéré ».

Marguerite Bonnet note que, tout de même, les critiques surréalistes à l'égard d'Apollinaire, en tant que poète et non en tant que citoyen, restent positives, sereines, non violentes. La reconnaissance d'Apollinaire perce dans le choix que Breton et Soupault font du terme apollinarien « surréalisme » pour désigner leur nouveau champ d'investigation.

Et ce n'est pas seulement le terme que reprennent Breton et Soupault, c'est aussi la technique. Un texte important de Breton souligne que « Guillaume Apollinaire pensait avec raison que des clichés comme "lèvres de corail", dont la fortune peut passer pour un critère de valeur, étaient le produit de cette activité qu'il qualifiait de *surréaliste*<sup>1</sup> ».

En fait, Breton n'emploiera pas du tout le mot surréalisme dans le sens où l'entendait Apollinaire. Pour ce dernier, en effet, le surréalisme est défini,

dans sa préface aux *Mamelles de Tirésias*, « comme un art habité par le souci de la vérité, un art qui revient à la nature sans en présenter une imitation photographique » (M. Bonnet). Ce n'est pas le propos du surréalisme de Breton.

Entre 1922 et 1923, Breton s'attache à distinguer le rôle d'Apollinaire dans le courant irréversible de la poésie moderne et, lors de sa conférence à Barcelone (novembre 1922), le présente comme « le dernier poète », le mot *poète* étant pris au sens dans lequel Breton lui-même avait failli tomber si Vaché ne l'eût retenu : « De ce fait, on l'observe avec curiosité et même on se laisse un peu charmer par cette modulation qu'on sent sur le point de finir. [...] Apollinaire a tout de même pressenti quelques-unes des raisons de l'évolution moderne et il faut reconnaître qu'il a toujours réservé aux idées nouvelles un accueil enthousiaste [...] lui qui au moins a évité de refaire toute sa vie le même poème et qui a su, c'est pourquoi nous l'aimons : "Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille" »<sup>2</sup>. C'est déjà le « lâchez-tout ! » de Breton.

Ainsi, malgré réticences et reproches, le bilan est positif. D'autres hommages seront rendus à Apollinaire par les surréalistes. Aragon l'invitera dans son *Anicet* sous le nom et les traits du marquis Della Robia. En 1923, Desnos\* publiera un article, *Apollinaire et les autres*. En 1927, Soupault rédigera un

PROTRAIT PRÉMONTOIRE D'APOLLINAIRE - Giorgio De Chirico.  
Peinture. (Musée national d'Art Moderne, Paris)



essai, *Apollinaire ou les Reflets de l'incendie*, publié aux Cahiers du Sud avec treize poèmes inédits. Voici encore un commentaire significatif : « Par la valeur qu'il accorde à l'expérimentation dans la poésie, il l'a menée assez loin pour que Dada et le Surréalisme puissent la concevoir comme une matière distincte des autres productions de l'esprit. »<sup>3</sup>

Breton se souviendra qu'en sa jeunesse Apollinaire lui avait ouvert la porte des merveilles, aux confins de l'histoire et de la légende. « La plus grande merveille encore, et à beaucoup près, c'est que son *pouvoir d'exaltation*, bien loin de se cantonner dans un passé reculé et aboli, s'exerçait avec la même plénitude dans le présent et tendait de toutes ses forces à anticiper sur l'avenir », dit encore Breton dans un texte tout entier consacré à Apollinaire, *Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs*, publié dans *Le Flâneur des Deux-Rives*<sup>4</sup>.

1 - Pour Dada, in N.R.F. (août 1919).

2 - Texte repris dans *Les Pas perdus* sous le titre « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe ».

3 - Tzara, *Essai sur la situation de la poésie* (1931).

4 - N° 1 (mars 1954). Repris in *Perspective cavalière* (Gollimard, 1970, p. 33).

**APPEL À LA LUTTE** - Il s'agit du manifeste motivé par le putsch fasciste de février 1936 et publié dans *Documents 34*. Dans les heures même qui suivirent la manifestation du 6 février, les surréalistes se réunirent pour définir « dans l'avenir immédiat les mesures de résistance qui pourraient être envisagées », et pour acclamer la grève générale. Il fut diffusé le 10 du même mois, avec quelque 90 signatures<sup>1</sup>. Il précéda de peu la naissance du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes.

Un an plus tard, dans son discours intitulé « Du temps\* que les surréalistes avaient raison », Breton défendra à travers ce texte la cause des « intellectuels révolutionnaires » : « Notre collaboration à l'*Appel à la lutte* du 10 février 1934, conjurant tous les travailleurs organisés ou non de réaliser d'urgence l'unité d'action, d'apporter à cette réalisation "le très large esprit de conciliation qu'exige la gravité de l'heure", notre adhésion immédiate au Comité de vigilance des intellectuels, notre enquête d'avril 1934 sur l'unité d'action, notre présence dans la rue au sein de toutes les grandes démonstrations de force ouvrière, suffisent, pensons-nous, à confondre ceux qui osent encore parler pour nous de "tour d'ivoire". » Ce qui, bien sûr, ne mettait en rien en gage leur autonomie intellectuelle.

1 - Voir M. Nadeau, *Documents surréalistes* (Éd. du Seuil, 1948, p. 251).

**ARAGON Louis** - Né à Paris, Louis Aragon (1897-1982) est plus jeune d'un an qu'André Breton. S'il a, lui aussi, une enfance bourgeoise, celle-ci est marquée d'un « ciel de naissance » singulier, qui n'a rien d'astrologique. Son père, qui vient de quitter sa mère, le déclare de père et mère inconnus, en le faisant inscrire sous le nom d'Aragon, province espagnole où il avait été en poste diplomatique après avoir occupé les fonctions de préfet de police. Aragon n'utilisera son vrai nom (celui de son père, Louis Andrieux) que comme faux nom sous l'Occupation : curieuse façon d'appréhender ce qui fut sans doute un handicap, et dont un psychanalyste pourrait tirer des conclusions perverses.

L'enfant est élevé à Neuilly et ne voit son père que de loin en loin, au bois de Boulogne. Il grandit dans la famille de sa mère, Marguerite Toucas, qu'il appelle sa sœur (la sœur joue un rôle important dans les relations parentales des surréalistes). Autour de lui, sa grand-mère et des tantes. Dans cet univers féminin, il aiguise sa sensibilité et peut-être un goût du faste, un certain dandysme qui se fera jour beaucoup plus tard.

Très tôt, le problème de l'écriture se pose à lui. Il racontera comment dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Skira, 1969).

Il n'a alors que six ou sept ans, et rédige clandestinement une nouvelle, *Quelle âme divine*, qu'il recueillera vingt ans plus tard en tête du *Libertinage*. On reviendra sur la technique de ce « roman », préfiguration d'une certaine écriture automatique. Pour lors, il ne sait pas ce qu'il va écrire. Il note une phrase au hasard, celle qui ouvre le récit, *l'incipit* et poursuit, hésitant, inventant au fur et à mesure, découvrant lui-même les personnages et leurs actes.

Il reprendra souvent ce procédé, le choyant même quand il aura découvert celui de Raymond Roussel\* : ce sera celui du *mentir-vrai*. Commentant (en 1969) cette mécanique de l'écriture d'un « roman » de cette sorte, il emploie le vocabulaire aquatique auquel vont sans cesse recourir Breton et les autres surréalistes. « Je me jette à l'eau des phrases comme on crie [...] Ainsi tout commence [...] d'une brassée folle [...] dont on coule ou survit. » À ce propos, il faut noter qu'Aragon partagera bientôt ses études entre la faculté de médecine et l'institut d'océanographie, déjà poussé par ce goût surréaliste pour l'exploration des fonds sous-marins et amniotiques. Mais il ajoute aussitôt : « Ce n'est parfois qu'une rature où je démêle les traits insensés d'une femme couchée, toujours la même, qui se retourne en dormant, étend son bras, penche sa tête, et ses murmures... » Lits et ratures, qu'illustrera la couverture de la revue *Littérature\** par un jeu de mots facile mais significatif. Image aussi surréaliste du dormeur ou de la dormeuse, nageant dans son rêve, telle que Masson\* en démêlera à son tour les traits.

L'été 1908, il passe ses vacances en cure à Challes-Eaux, dans les Alpes de Savoie : Challes, qu'il orthographe d'ailleurs Châles, sans doute parce que vingt pages plus haut (des *Incipit*) il parle de l'important petit châle de sa grand-mère. Toujours dans le plus grand secret, il continue d'écrire et cache dans un trou d'arbre le manuscrit d'un récit intitulé *La Sorcière du Vésuve*. Surpris par le poète dramatique Zamacoïs, auteur fané de *La Fleur merveilleuse*, il détruit son œuvre et décide de ne plus écrire de roman. Anecdote qui n'est pas sans intérêt, parce que l'aventure déclenche en lui le souci de dévoyer, de mettre sur une mauvaise voie, le lecteur d'une œuvre future masquée de dérision.

Si Aragon a la même éducation bourgeoise que Breton, il a également la même formation universitaire, le même goût pour la médecine et l'anatomie\*. Il commence ses études de médecine et d'océanographie durant l'automne 1914. La guerre se fait sans lui. Deux fois de suite, il tente de s'engager, mais on ne veut pas de lui. Enfin, il est appelé en juin 1917 comme infirmier militaire, puis envoyé à Paris, au Val-de-Grâce, pour y suivre les cours. En avril 1918, nommé médecin auxiliaire, il part pour le front et s'y conduit en héros, comme tous les poilus. Il y gagne une médaille, certainement méritée.

Pour lui, comme pour les surréalistes de cette première génération (je pense à Masson en particulier), la guerre\* est le révélateur brutal de l'adolescence et de la nécessité d'un autre engagement, révolutionnaire celui-là.

Entre-temps, il a tout lu ou presque, et non seulement les classiques, les romantiques, les symbolistes et les modernes comme Apollinaire\*, mais aussi Jules Verne, *La Famille Fenouillard*, les aventures de Nick Carter. Il a une prédilection pour le théâtre d'Henry Bataille. Il goûte même Barrès, qui lui colera aux chausses plus longtemps qu'il ne le dira d'abord. Ce bagage, hétéroclite en apparence, le conduit, lors de ses permissions à Paris, à fréquenter les milieux littéraires et plus particulièrement la petite librairie grise d'Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, dont Breton dira qu'elle fut « le foyer d'idées le plus attractif de l'époque ».

Et c'est là, justement, qu'Aragon fait la connaissance de Breton, en septembre 1917<sup>1</sup>. Tous deux, s'en allant ensemble, découvrent qu'ils sont affectés au Val-de-Grâce, mi-médecins, mi-militaires. Dans cet univers céréal (le « 4<sup>e</sup> Dingue », comme ils l'appelaient), plein de soldats fous ramenés du front, traumatisés plus que meurtris, Breton et Aragon lisent Lautréamont\* et ses poésies, sur la beauté desquels ils sont aussitôt d'accord.

À vrai dire, les goûts littéraires des deux hommes diffèrent assez. Breton reproche à Aragon de préférer les Jules Romains des *Odes et prières* à l'Apollinaire d'*Alcools*. Mais, ajoute Breton, « sur le plan

des goûts qui pouvaient l'opposer à Soupault aussi bien qu'à moi, il avait eu très vite fait de jeter du lest<sup>2</sup> ».

Breton apprécie tout de suite l'exceptionnel compagnon de route avec lequel il parcourt les rues de Paris. « Nul n'aura été plus habile détecteur de l'insolite sous toutes ses formes, nul n'aura été porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville... » Et Breton découvre en Aragon un caractère foncièrement original. « Une mémoire à toute épreuve lui retrace à longue distance les intrigues de romans innombrables. Sa mobilité d'esprit est sans égale, d'où peut-être l'assez grande laxité de ses opinions et aussi une certaine suggestibilité. Extrêmement chaleureux et se livrant sans réserve à l'amitié. Le seul danger qu'il court est son trop grand désir de plaire. Étincelant »<sup>3</sup>. Aux yeux de Breton encore, Aragon n'a pas acquis le sentiment profond de la révolte, mais il a le goût de la subversion, « plutôt affiché par coquetterie ».

De son côté, Aragon est séduit par Breton. Dans son premier roman, *Anicet* (qu'il commence en 1918), il évoque, sous le masque de ses personnages Baptiste et Anicet, cette rencontre déterminante.

En même temps que Breton, Aragon fréquente Philippe Soupault\* et Théodore Fraenkel\*, qu'il voit désormais tous les jours, dans les cafés du boulevard Saint-Michel, où les « mousquetaires », comme on les a malheureusement appelés, discutent à en perdre le souffle de la modernité.

Au Val-de-Grâce (au Val, comme ils disent, songeant peut-être au dormeur de Rimbaud), Aragon écrit son premier texte (depuis *La Sorcière du Vésuve*) : c'est *La Demoiselle aux principes*, un conte qui figurera plus tard dans *Le Libertinage*, mais qui paraît alors dans la revue *Les Écrits nouveaux* (août-septembre 1918). « Cette demoiselle-là avait été mon premier pas adulte dans la fiction », dira-t-il en 1964.

L'année suivante (1918), Aragon retourne au front, et c'est au Chemin des Dames qu'il commence *Anicet*, qui va devenir *Anicet ou le Panorama, roman* (le mot roman faisant partie intégrante du titre). Cette année 1918 marque son entrée dans les revues littéraires. Il y publie ses premiers poèmes, repris pour la plupart dans *Feu de joie*.

Breton, Soupault et Aragon ont une idée en tête : créer leur propre revue. Dans un texte non destiné à la publication<sup>4</sup> (ce qui lui confère une crédibilité certaine), Aragon raconte cette genèse : « Je me souviens de la première fois que le projet de fonder une revue avait été envisagé par André Breton, Philippe Soupault et moi. C'était pendant l'hiver 1917-1918, le long du boulevard Flandrin, comme André Breton venait de montrer à Soupault les *Lettres* de Jacques Vaché, et que nous traînions dans la fumée du chemin de fer de ceinture nos uniformes salis, oublieux de saluer les officiers, oublieux de toute espèce de tenue, oublieux de l'heure et de nous-mêmes, et du

froid qui était assez vif. Conscience d'un esprit réellement nouveau et si proche de nous, conscience aussi de l'hostilité qu'il allait rencontrer, de l'impossibilité de la manifester nulle part. »

Le titre de la nouvelle revue est déjà choisi : *Le Nègre*, en hommage dérisoire au boxeur noir dynamomètre du Palais des fêtes. Mais les circonstances, la guerre, le manque d'argent... noient ce projet. Ce n'est qu'un an plus tard, en février 1919, qu'Aragon, alors à Sarrebruck (il ne sera démobilisé qu'à la fin de 1919), reçoit de Breton l'annonce de la sortie de la nouvelle publication, intitulée *Le Nouveau Monde*, dont ils doivent tous deux partager la rédaction avec Soupault. Le choix du titre met l'accent sur la future exploratoire surréaliste, le plus outre de Christophe Colomb. Mais il est déjà pris et il faut en trouver un autre. C'est, par dérision encore, *Littérature*.

Le premier numéro sort en mars 1919. Aragon y publie son poème « Pierre fendre »<sup>5</sup> et une « critique synthétique » des *Vingt-Cinq Poèmes* de Tzara\*. Dans les fascicules suivants de l'année 1919, d'autres textes d'Aragon figurent au sommaire : ce texte de l'enfance, *Quelle âme divine!*, et *Sommeil de plomb* (octobre et novembre 1919) qui ouvrira plus tard *Le Mouvement perpétuel*. Mais, dans la revue, Aragon tient surtout place de critique. Parmi un choix de livres qui surprend un peu si l'on ne prête pas assez attention au contexte, on trouve le compte rendu des œuvres de ses compagnons : *Mont de piété* de Breton, *Lettres de guerre* de Jacques Vaché...

*Anicet*, le roman commencé en septembre 1918, n'est terminé qu'en 1920 pour paraître à la fin de cette année-là, mais daté de 1921. Les deux premiers chapitres sont d'abord publiés par la *Nouvelle Revue française* (septembre 1920).

Entre 1918 et 1920, Aragon lit les publications Dada. *Anicet* est une œuvre d'esprit Dada\*. Michel Sanouillet dira même qu'avec ce livre Aragon donne à Dada son premier roman<sup>6</sup>. Le terme de roman\*, appliqué à un mouvement qui faisait fi de ce genre

de littérature, a de quoi surprendre. On reviendra sur le romanesque propre à Aragon, mais on peut souligner ici l'entreprise et la volonté d'être « à rebours » du système en place, fût-il justement un système en révolte contre le système. C'est une attitude de dérision, par rapport à soi et par rapport au mouvement Dada, et c'est aussi une révolte au second degré.

*Anicet*, s'il n'est pas vraiment un « roman », n'est pas encore non plus un texte automatique. C'est, dans la perspective de ses premières pages d'écriture, un récit onirique, se développant selon sa propre architectonique, poussant ses branches ou ses détours avec cette « logique naturelle » qui est, ni plus ni moins, celle des feuilles nervurées et des cristaux pseudo-géométriques [→ Ernst\*].

Comme l'a bien souligné Marie-Claire Bancquart, « le roman d'Aragon est bien le prototype des œuvres surréalistes qui, par la suite, adoptèrent le ton du policier ou du roman d'aventures pour décrire Paris [...] Trop longue pour être poème, mais formée d'une suite de proses qui font intervenir des moyens proprement poétiques (métamorphoses, animation d'affiches et de statues, recours aux souvenirs), l'œuvre accumule les aventures selon les procédés du récit à tiroirs<sup>7</sup> ».

En fait, il y a déjà là la technique du collage\* qui fascinera Aragon. Le climat d'*Anicet* est surréaliste avant la lettre,



LOUIS ARAGON, PORTRAIT, 1922 - Man Ray, Photo.  
(Coll. Treillard)

plus que dadaïste. D'ailleurs, l'accueil fait au livre par les dadaïstes ne fut pas sans réticence. Picabia (qui appelait Aragon « l'amant de cœur du dadaïsme ») déclara alors : « En définitive, je ne saluerai pas, par des cris d'enthousiasme, la jeune gloire de M. Louis Aragon, profiteur de Dada »<sup>8</sup>.

Si les paysages traversés par *Anicet* sont aisément reconnaissables, bien que transposés géographiquement (les Ardennes ou Paris), les personnages sont, quant à eux, les doubles des compères d'Aragon. Aragon n'a pas caché qu'*Anicet* était lui-même, mais multiplié par des caches successifs du visage de ses propres amis : portrait stéréotypé (mais non

portrait-robot) de l'homme de sa génération (la fameuse cuvée de 1895-1897), de l'ancien combattant ne pouvant trouver sa place dans la société issue de la guerre. Quant à Baptiste Ajamais, c'est évidemment Breton pour qui a lu le poème intitulé *Façon (Mont de piété)* : « ... Elles font de Baptiste : À jamais ! » Mais mieux vaut lâcher ce trousseau de « passes » et contempler le trésor dans sa vitrine.

On y distingue plusieurs des reflets qui aviveront la thématique surréaliste : le goût des opéras populaires (Fantômas, Nick Carter), l'exotisme enfantin (les Indiens)... Surtout, *Anicet* est « une déclaration de guerre à la conception alors régnante du roman [...] Contre les prétentions du roman psychologique, contre les formules toutes faites de construction de l'intrigue, il entend marquer une rupture, disloquer à la fois le sujet et les caractères, imposer l'arbitraire et l'incohérence, pour combattre l'idée simplifiée et schématisée de l'homme et de son existence que la littérature officielle sanctionnait<sup>9</sup> ».

Revenons au début de 1919. Cette année-là, Aragon rassemble ses poèmes pour en faire ce *Feu de joie* qui sera achevé d'imprimer en décembre. « Pour en finir avec ceux qui pour rien au monde ne voudraient passer pour des messianiques ou des révolutionnaires [...] il fallait commencer par allumer ce feu dans la joie où l'on se gaspille soi-même, commencer par ce mouvement où l'espoir pour l'amour se confond avec le scandale pour le scandale et où quelqu'un comme Aragon déclare solennellement, en guise de définitif avertissement : "Je ne serai pour personne une excuse, pour personne un exemple" et "Je suis et resterai contre les partisans de la sottise et de l'intelligence, du parti du mystère et de l'injustifiable"<sup>10</sup> ».

Alain Jouffroy montre combien ce recueil recouvre et dévoile à la fois (éclaire et brûle comme un feu) les rapports encore lyriques, et déjà délirants, d'Aragon et de Breton, leurs errances dans les rues et leurs découvertes des films « projetés » sur eux sans préavis. Leur démarche côte à côte, présidant à ces poèmes, est d'une telle symétrie que l'on entend Breton lui-même parler par la bouche d'Ajamais (dans *Anicet* encore) et reprocher à Aragon ce qu'il craint tant pour lui-même, le lyrisme faux, le « lyrisme de hasard », qui n'est que spectacle de voyeur excité (il parle ici de cinéma) et « la plus funeste école d'inaction qui soit au monde ».

*Feu de joie* paraît au Sans Pareil, en 1920, dans la collection « Littérature », avec un dessin de Picasso. À cette époque, Aragon assiste, en compagnie de Breton, de Soupault et d'Éluard, à l'arrivée de Tzara à Paris et à son installation dans l'appartement de Picabia. Cette nouvelle rencontre est capitale et fertile. « C'est au milieu de la confusion complète qui régnait au début de l'année 1920 que, las de voir juger pêle-mêle et sur le même plan les auteurs dits

d'avant-garde et lassés aussi de faire bon gré mal gré figure de suiveurs du cubisme littéraire, conscients comme toute des différences fondamentales qui nous séparaient irrémédiablement de nos devanciers ; décidés à ne plus laisser croire par notre silence que nous approuvions le petit esprit puéril qui dominait les controverses littéraires et éternisait les discussions techniques comme celle du vers libre ; et, chose curieuse, ayant quelque chose à dire, André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard et moi, venions de nous déterminer à l'action publique<sup>11</sup> ».

Cette action publique est encore liée à l'activité Dada. C'est d'abord la « manifestation poétique » du 23 janvier, à la salle des fêtes, rue Saint-Denis, au cours de laquelle les poèmes d'Aragon doivent être lus. Puis la seconde manifestation, en février, au Grand Palais. « Aragon, raconte Ribemont-Dessaignes<sup>12</sup>, faisait merveille avec une tête à claques car à cette époque il avait un maintien de fils de famille en rupture de ban, à la fois provocateur et dandy un peu snob<sup>12</sup>. En mars, au théâtre de l'Œuvre, il présente ses *Tours de prestidigitation* et joue dans la pièce de Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*. Il participe également au festival Dada de la salle Gaveau, interprète le second Antipyrine de Tzara et présente son *Système DD* ».

En 1921, tout en continuant de collaborer aux numéros de *Littérature*, Aragon publie dans les revues dadaïstes, *Cannibale\** et *Proverbe\**. En avril, il participe à la fameuse visite de Saint-Julien-le-Pauvre et à l'inauguration Dada de l'exposition Max Ernst au Sans Pareil (où il se contente de miauler, gémir, beugler comme un kangourou). Il est surtout avocat de la défense dans le procès Barrès, ce qui ne laisse pas d'être un peu équivoque : Aragon dit lui-même<sup>13</sup> qu'ayant lu très jeune cet auteur il en reçut un grand coup de soleil et que cette découverte décida de l'orientation de sa vie. Ainsi, jouant le rôle qui lui est dévolu dans cette entreprise Dada de condamner « l'appariteur des pompes funèbres », Barrès, Aragon masque sa passion adolescente. Ce règlement de compte collectif lui offre l'occasion de se libérer d'un attachement peut-être œdipien.

Les débuts de l'année 1922 sont marqués par l'affaire du Congrès\* de Paris, ou congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne, dont l'idée revient à Breton et qui provoque le premier divorce avec les dadaïstes. Aragon prend fait et cause pour Breton contre Tzara. Les relations entre Aragon et Dada sont closes. Aragon avait été traité d'« amant de cœur du dadaïsme » ; il est désormais désigné, dans *Le Cœur à barbe*, feuille dadaïste, sous l'étiquette « Anice qui mal y pense ». Ribemont-Dessaignes dit encore : « Aragon est un joli globe de verre sous lequel dort la fleur d'orange de Breton. » Quant à Fraenkel, il est plus direct encore : « Le cœur d'Aragon est dans la poitrine de Breton. » À quoi l'intéressé répond : « *Le système*

D. à deux lettres, à deux faces, à deux dos, admet toutes les contradictions, n'admet pas la contradiction, est sans contredit la contradiction même, la vie, la mort, la vie, la vie, la vie, avis aux amateurs. »

Or ce, Aragon part en vacances en Autriche, obissant à cette attirance pour Vienne, la ville de Freud, à laquelle l'année précédente n'ont pas resté Breton et Max Ernst. Puis à Berlin, d'où il rapporte *Les Plaisirs de la capitale – ses bas-fonds, ses jans secrets*, texte qu'il reprendra dans *Le Libertinage* sous le titre *Paris la nuit*.

Comme Breton, pour gagner sa vie, Aragon sert d'bibliothécaire et de rabatteur littéraire à Jacques Ducet. Pour lui, il entreprend un *Projet d'histoire littéraire contemporaine* dont le plan paraît dans la revue *Littérature* (n° 4, septembre 1922), mais qui ne verra jamais le jour. Ce devait être une chronique de activités littéraires d'avant-garde depuis 1913, plus particulièrement parisiennes.

Aragon continue d'écrire dans *Littérature*, dont Breton assume désormais la direction. Il publie surtout *Les Aventures de Télémaque* (dans la *N.R.F.*), qui paraissent avec un portrait de l'auteur par Robert Daunay. Ce livre, rédigé avant la rupture avec Tira, s'apparente encore, dans la forme et dans le ton, aux publications dadaïstes.

Ironie, mais aussi dérision. Déraison. Frisant, risquant le n'importe quoi, le langage d'Aragon est d'un anti-langage. Non pas l'envers de la poésie (ce sa mise en prose), mais la poésie à l'envers. Etore une fois les mots roman, littérature, art, sont passés à rebrousse-poil, à contre-courant. Voyez *Littérature* (n° 11, 12 octobre 1923) devenant *Eritaretil...* L'ionie même (la parodie, l'absurde, le non-sens) est renversée, et c'est quelquefois dans le sérieux quelle éclate, qu'elle explose. Second, puis troisième degré. L'écrivain n'est pas l'écrivain, l'auteur n'est pas « lui-même » (du grec *autos*), il n'est plus autistique, il est « l'auteur », en deçà, « outre », de l'ironie. On sait ce que pareille démarche déclenchera comme résultats, non seulement dans la production surréaliste, mais encore dans la remise en cause du discours par le Nouveau Roman et par les théoriciens de la revue *Tel Quel*. En 1922, c'était assez nouveau, assez moderne.

Nouveau, moderne, *Le Libertinage* l'est aussi ; il ne sera publié qu'en 1924, mais recueille des écrits composés entre 1918 et 1924. L'ouvrage, relevant encore du « collage » de textes, contient pêle-mêle des contes et des nouvelles dont le ton et la forme sont singuliers.

L'écriture automatique a trois ans déjà quand il donne ces récits, partant (comme Breton lui dit incommément) d'une « phrase entendue ». « C'était précisément, l'origine de cette incompréhensible aide de l'esprit, à quoi tant de gens semblaient s'être adonnés sans jamais s'interroger sur son origine : en d'autres termes, qu'il y avait exactement la

même nécessité, le même arbitraire aussi entre la phrase de réveil et le texte surréaliste qu'entre le roman et la phrase, le plus généralement absurde, de quoi l'esprit dérive dans le roman »<sup>14</sup>.

Le dernier conte de *Libertinage*, intitulé *La Femme française*, marque une progression sur les autres textes, une invention, celle des « blancs », qui, loin d'être des vides, des absences (voir celles et ceux de *Mont de piété*, analysés par Breton lui-même dans le premier *Manifeste*), des plages de repos pour l'œil du lecteur, sont bien au contraire des pleins, des « blancs romanesques », dit Aragon, qui donnent la parole au lecteur, à son propre rêve, à son propre délire.

À propos du rêve\*, qui tient une si grande place dans la démarche surréaliste, on ouvrira ici une parenthèse. Aragon dira plus tard (dans une interview au *Monde*, 29 mars 1974) qu'il lui faudrait beaucoup d'impudeur pour raconter ses rêves, malgré la passion qu'il eut, en ces premières années du surréalisme, pour les découvertes de Freud.

Ainsi, il y a, chez l'Aragon de ces années-là, une volonté, un souci de contrôle dans le choix des images, choix qui n'est pas vraiment compatible avec la poétique de Breton et de Soupault. *Le Libertinage* même – sa préface en tout cas – marque un virage très sensible. « Dans l'évolution d'Aragon, dit André Gavillet, c'est un texte capital. Il consacre la mort de la première manière. Les dérobades ne paient plus ; l'incognito est à son tour repéré ; un peu plus tard, et voilà tout. Finis donc les alibis d'Anicet, de Télémaque, du Mouvement perpétuel, des contes du *Libertinage* où l'auteur croit prouver qu'il n'est jamais engagé par les mots qu'il choisit. »<sup>15</sup>

Alors commence cette *frénésie*, cette « manière frénétique – au sens de Pétrus Borel – qu'il a adoptée depuis 1922 environ » (Breton). Frénésie accompagnée d'une violence certaine. Les jeux de l'enfance sont faits. Désormais, Aragon s'engage. Il emploie l'invective, voire l'insulte. Il provoque. Il convoque aussi le lecteur. L'ironie, la moquerie (et le dédain du dandy) font place à la révolte, à la prise de position, à la communication aussi : le dialogue, dût-il être brutal, s'instaure entre lui et le lecteur. Il « manifeste », et c'est le signe de son adhésion à l'aventure collective du surréalisme, convaincu désormais que la poésie ne se fait pas toute seule mais qu'elle doit être faite par tous.

Ce passage ne s'opère pas dans l'abandon total de sa personnalité. Sédruit par Breton et ses pairs, et en accord avec le groupe qui se forme et s'imbrique<sup>16</sup>, Aragon commence un « roman » (il faut toujours avec lui mettre ce mot entre guillemets) dans lequel il investit sa résistance intérieure à la création collective. C'est la *Défense de l'infini*, ouvrage commencé en avril 1923, poursuivi assidûment pendant quatre ans, et qu'il finira par brûler à Madrid à l'automne 1927, sans que ses compagnons surréalistes, au

courant seulement de l'entreprise, n'aient rien su de son dessin et de son développement. Roman-fleuve de quinze cents pages, animé des quelque cent personnages... On voit ici poindre l'Aragon des grandes fresques post-surréalistes. « La multiplicité des personnages était née de l'intrication de récits différents, chacun ayant pour le commander son propre commencement, je veux dire une phrase tournant sur l'univers propre à ce personnage, de quoi, par quoi se déterminait un autre roman. Une autre route. C'était un roman où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés. Je ne connaissais rien de l'histoire de chacun de ces personnages, chacun était déterminé à partir d'une de ces constellations de mots dont je parlais, par sa bizarrerie, son improbabilité, je veux dire le caractère improbable de son développement »<sup>17</sup>.

De l'autodafé madrilène de 1927, deux cents feuillets sur mille cinq cents ont été miraculeusement sauvés et publiés par les éditions Gallimard en 1986 (avec des notes d'E. Ruiz). Des fragments suffisants pour mettre au jour ce labyrinthe dont les couloirs (les passages), bifurquant à l'infini, débouchent sur l'improbable, le possible, le hasard, la rencontre, la surprise, le télescopage des contraires, créant ainsi un objet parfaitement surréaliste. D'autres « morceaux » (on n'ose dire choisis) sont tout de même, en ces années charnières, parvenus, « parce qu'il fallait bien manger », dans les revues surréalistes : *Le Cahier noir* dans *La Revue européenne* de Soupault, quelques pages dans *La Révolution surréaliste* ou *Le Surréalisme au service de la Révolution*, comme *l'Entrée des succubes*.

Cette année 1923, placée pour Aragon sous le signe d'une vitale et fatale remise en question, correspond à une crise identique chez Duchamp\*, qui renonce à peindre, chez Breton, qui manifeste l'intention de ne plus écrire. C'est la fin de *Littérature*, ou du moins sa fin annoncée, et c'est le découragement qui atteint Péret\* et Ernst.

Mais c'est aussi, moins paradoxalement qu'il ne paraît, l'année de la formation réelle du groupe surréaliste autour de Breton. La participation d'Aragon aux activités du mouvement est importante. Côté peinture, il écrit un texte fondamental sur *Max Ernst peintre des illusions*<sup>18</sup>. On se souvient qu'il a joué un rôle démonstratif et provocateur lors de la première exposition de ce peintre, au printemps 1921. Il est alors fasciné par ses procédés, par ces collages qui sont nouveaux par rapport aux collages cubistes, accompagnés de légendes (plus que de titres) qui ne sont pas loin de ressembler aux textes automatiques, aux phrases de réveil, qui le projettent lui-même sur ces voies qui bifurquent, le déposent à des carrefours, ces échangeurs d'où toute direction est permise pourvu qu'elle mène à l'infini. Fasciné aussi par le Max Ernst de 1923 exposant aux Indépendants sa « manière noire », sa peinture en négatif,

« dont certaines parties ont l'air dessinées à la craie sur un tableau noir ». Et par les grandes compositions de cette année-là. Il est sans doute significatif que les tableaux cités par Aragon aient pour titres : *L'Intérieur de la vue*, *La Honte de la révolution*, *La Belle Jardinière*, *Sainte Cécile*... Le texte d'Aragon étant vraisemblablement écrit avant mai 1923, il n'a pu avoir connaissance de la plus importante des toiles de cette époque, *Pietà\** ou *la Révolution la nuit*. Mais il est visiblement sensible au souci de Max Ernst de ne point se préoccuper d'esthétique, et même de sacrifier celle-ci au sentiment de l'angoisse, de l'écorchement, et d'une « surréalité » qu'il traduit en faux collages, c'est-à-dire, comme ses « romans », en épisodes et scènes arbitrairement et absurdement (en apparence) rapprochés selon le précepte de Lautréamont. *La Belle Jardinière*, « avec sa colombe blanche penchée sur le bord du ventre creux de la femme automate que paraît exorciser le spectre d'un Maori danseur », ou *Sainte Cécile*, « avec sa femme emmurée jouant des mains sur un piano invisible », peuvent sembler vouloir « illustrer » les récits d'Aragon<sup>19</sup>.

Côté littérature, Aragon publie peu en cette année 1923. Quelques articles dans *Paris-Journal*, où il reste fidèle à sa critique synthétique (sur Apollinaire, sur Radiguet...). Il donne à *Littérature* des textes qui vont dans le sens des décapitations surréalistes, contre Proust ou Rivière.

Côté surréaliste enfin, Aragon participe aux expériences du groupe. Dans *Une vague de rêves*<sup>20</sup>, il fait un bilan remarquablement lucide de ces exercices. Des textes automatiques, il démonte la mécanique et souligne la portée, la découverte de « l'existence d'une matière mentale que la similitude des hallucinations et des sensations nous forçait à envisager différente de la pensée, dont la pensée ne pouvait être et aussi bien dans ses modalités sensibles qu'un cas particulier ».

Dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, parmi les amis invités par Breton en son château inventé, Aragon est celui qui *part* et n'a que le temps de saluer les autres. Et si l'on se reporte au tableau de Max Ernst intitulé *Au\* rendez-vous des amis* (fin 1922), sur lequel figurent les surréalistes « bon teint », on remarque qu'Aragon (le n° 12) est peint derrière Breton, agitant la main, et le ventre ceint d'une bouée de sauvetage. Il faudrait avoir le temps d'analyser cette réflexion de Breton, qui, plaçant Aragon en tête des surréalistes, de « ceux qui ont fait acte de surréalisme absolu », le montre s'en allant. Prémonition ? méfiance ? Breton, depuis longtemps, navigue de conserve avec Aragon. Le premier admire, sans réserve, le second. Mais peut-être qu'aux yeux du premier, maintenant, le second va trop loin. Lorsqu'Aragon collabore au pamphlet collectif contre Anatole France\*, *Un cadavre*, il lâche la phrase malheureuse qu'on lui attachera

longtemps comme une casserole, « le littéraire que saluent à la fois le tapir Maurras et Moscou la gâteuse », et les surréalistes, dont Breton, n'apprécient guère. Breton dira plus tard, dans ses *Entretiens*, « en 1923, on a déjà pu voir Aragon prôner le scandale pour le scandale ». Dans le milieu surréaliste même, cette fois, la provocation est trop forte. Quel que soit l'ascendant qu'il exerce sur eux, ses amis dénoncent chez lui une surenchère verbale.

Aragon publie ses poèmes, dans *L'Œuf dur* ou *La Revue européenne*. À cette dernière publication, il donne également *Le Passage de l'Opéra* (préface à une *mythologie moderne*), dédié à Masson et qui servira de fronton au *Paysan de Paris* – un article critique sur *Les Reines de la main gauche* de Naville\*, où se trouve très nettement formulée son adhésion au surréalisme selon Breton. Avec celui-ci enfin, il présente un inédit de Rimbaud, *Un cœur sous une soutane*.

Il collabore évidemment au premier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924), mais se contente de lui donner deux papiers, l'un sur Saint-John Perse, l'autre sur Germaine Berton\*, meurtrière vengeresse d'un camelot du roi et promue à ce titre héroïne surréaliste.

En avril 1925, Aragon prononce à Barcelone une conférence dans laquelle il exalte l'idée de révolution et annonce la ruine de la civilisation occidentale. En juillet, il prend parti sur la guerre du Maroc en répondant à l'enquête ouverte par la revue *Clarté*. D'autre part, il rend compte du *Premier Manifeste* dans *La Revue européenne* et, dans la *Nouvelle Revue française*, répond à un article de Drieu\* la Rochelle intitulé « La véritable erreur des surréalistes ».

1925 est aussi l'année de la publication, en fascicules, du *Paysan de Paris*. Après celle du *Passage de l'Opéra*, voici, toujours dans *La Revue européenne*, *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* et *Le Songe du paysan*.

*Le Paysan de Paris* est une des œuvres exemplaires du surréalisme, et il n'est pas certain que Breton ne s'en soit pas souvenu quand il écrivit un peu plus tard *Nadja*. L'ouvrage tout entier est une découverte, soudaine et inattendue, d'une mythologie moderne, mise en lumière par les surréalistes. L'air de Paris\*, ce n'est plus le fantastique social chanté par Apollinaire, et que longtemps encore valoriseront les Carco et les Mac Orlan. C'est le Paris troublant des mystères quotidiens, du spectacle de la rue, un Paris rendu si transparent par le regard surréaliste que la ville elle-même n'est plus qu'un grand aquarium où se meuvent les événements « troublés » par le rêve et l'imagination. Outre l'extraordinaire document onirique qu'il constitue sur le Paris des passages\*, des cafés\*, des rencontres et des hasards, c'est un constat précis de l'état d'esprit d'Aragon et de ses compagnons en ces années-là.

C'est ici qu'Aragon annonce au monde « ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice

vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre », et qu'il définit comme « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ».

Au creux des fausses certitudes, du véritable ennui qui drainent les Parisiens d'alors, Aragon prend conscience de ce qui se métamorphose en lui comme de ce qui se transforme, encore clandestinement, dans la société. « Le monde moderne, écrit-il, est celui qui épouse des manières d'être. Une grande crise naît, un trouble immense qui va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel... bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires, une fois préférés, se confondent bientôt avec eux-mêmes. Une seule matière mentale enfin réduite dans le creuset universel, subsistent seuls des faits idéaux. Ce qui me traverse est un éclair de moi-même. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait... »

Ce passage de l'ombre à la lumière, Aragon le traite en objet réel, le passage de l'Opéra que va bientôt tronquer et détruire le perçement du boulevard Haussmann, et à propos duquel il prend matériellement parti pour les habitants spoliés. Ce « lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir » est le chemin naturel par lequel le poète appréhende l'attente\*, le hasard\*, la rencontre\*, la trouvaille\*, le merveilleux\*, l'amour\* fou... On en parlera plus longuement dans l'article consacré à Paris. Mais on trouvera aussi dans *Le Paysan de Paris* des considérations neuves sur la femme\*, la prostitution, l'imaginaire érotique.

Découvrir et arpenteur inlassable des lieux que l'on appellera bientôt, avec André Masson, « emblématiques », Aragon se promène avec Breton et Noll\*, la nuit, dans le parc des Buttes-Chaumont, nœud topologique de la nature et de la mort violente (le pont des suicidés). Ce *Sentiment de la nature* est ici moderne (→ nature\*). Loin d'être, comme avant, le monde extérieur à l'homme, d'où l'homme était exclu (étranger et comme chassé du paradis), cette nature devient le centre même de l'homme : « La nature est mon inconscient. »

En 1925, Breton accueille assez fraîchement ce texte. Il oblige Aragon, rue Fontaine, à lire son « roman » à voix haute, devant le groupe. C'est un tollé. Devant ce déluge d'imprécations, Aragon réagit en prenant conscience, dit-il, de la voie qu'il suivrait désormais, celle du réalisme. Breton, se demande-t-il, en eut-il conscience? « Il semble m'avoir alors poussé dans cette voie, un *réalisme surréaliste* »<sup>21</sup>.

Mais cette fin de non-recevoir de la part de Breton ne signifie aucunement rupture avec le groupe. Aragon continue d'en être un des plus fidèles et passionnés animateurs. En l'année 1926, qui est celle

de la parution du *Paysan de Paris* (en librairie cette fois<sup>22</sup>), il publie *Le Mouvement perpétuel*<sup>23</sup>, nouveau recueil de poèmes antérieurs (1920-1924), suivis des *Destinées de la poésie*, ensemble de textes d'une tout autre technique et composés dans les premiers jours de janvier. Avec deux dessins de Max Morise\*. D'autre part, il collabore toujours à *La Révolution surréaliste*, lui donne *Entrée des succubes*, un *Texte surréaliste* écrit avec Breton, et *Moi, l'abeille j'étais chevelure*. Paraît aussi de lui ce *Cahier noir*, fragment du livre brûlé, *La Défense de l'infini*. Enfin, réconcilié avec l'équipe de *Clarté*, il publie dans la nouvelle série de cette revue.

Fin 1926, Aragon, en même temps que les quatre « grands » du surréalisme, Breton, Eluard, Péret, Unik\*, décide d'adhérer au parti communiste. On verra ailleurs les motivations, avouées ou profondes, de cette adhésion collective (→ politique\*). Aragon cosigne le manifeste *Au grand jour*, dans lequel les surréalistes justifient leur décision et leur position.

Dans le même temps, son moyen d'expression, tant celui des poèmes antérieurs que celui du *Paysan de Paris*, ne lui paraît plus aussi justifié, et il en cherche un autre, plus efficace. Ce sera celui du *Traité du style*, paru en 1928, en fragments, dans *La Révolution surréaliste* (puis chez Gallimard).

Le *Traité du style* est encore une œuvre « littéraire » : pamphlet contre les modes littéraires de l'époque, souci de protéger le surréalisme contre sa récupération par les critiques. Aragon règle leur compte à ceux qui peuvent encore passer pour porteurs d'efficacité et de révolte : Freud, Rimbaud... et bien sûr Dada. Ce jeu de massacre coléreux fait table rase des motifs invoqués jusque-là : l'aventure, l'évasion, l'ailleurs, l'exploration, le merveilleux quotidien, la magie poétique... Aragon, déjà, opère une « dérive » par rapport à ses compagnons de route.

En fait d'aventure et de dérive, sa vie privée (dans la mesure où elle intéresse ici l'histoire du surréalisme) n'est pas du tout celle d'un bon militant communiste passant ses loisirs et ses congés dans les réunions de cellules. Aragon mène une vie assez romantique. Son élégance, voire sa beauté, le brillant de sa conversation, la « classe » dont il fait preuve, l'entraînent à de nombreux voyages. Il a pour maîtresse la ravissante Nancy Cunard, une riche Américaine avec laquelle il passe l'été en Italie l'année suivante, ou dans le château qu'elle possède dans le Périgord, ou encore dans sa propriété de Réauville, près de Vernon, où, profitant d'une presse qui s'y trouve, il imprime *Voyageur*, une mince plaquette de vers. Ses amours sont tumultueuses et les échos des débordements de cette femme exceptionnelle se retrouveront dans un des poèmes (*Le Poème à crier dans les ruines*) de *La Grande Gaité* (1929).

Si tumultueuses qu'il rompt avec Nancy au début de l'automne. C'est alors qu'il débarque rue du

Château\*. Il y retrouve Sadoul\*, Thirion\*, qui ont succédé là à Prévert\*, Tanguy\* et Duhamel\*, et reçoit encore Tual\*, Alexandre\*, Desnos\*, Unik... Il fréquente les bars de Montparnasse et de Montmartre, les bordels auxquels il trouve un charme particulier, évoqué dans *Le Paysan de Paris*. Son goût pour l'amour physique et l'érotisme\* éclate d'ailleurs soudain dans *Le Con d'Irène*, évidemment publié sous le manteau sous le pseudonyme de M. de Routisie, mais illustré d'admirables dessins de Masson. En fait, ce récit d'une orgie paysanne va plus loin que la description de coïts grossiers; le livre est plus obscène qu'érotique, et c'est là son intérêt : alors que l'érotique est plaisir des sens et de l'imagination « enflammée », l'obscène revendique la violence, à la limite du permis et du supportable, il a la valeur de libération des instincts, de renversement des tabous et de révolte contre la morale établie. Il « choque » le lecteur, le pousse dans ses retranchements les plus intimes. C'est l'obscène de Sade\* et de Bataille\*. La face cachée de l'amour fou.

L'amour fou, Aragon va justement le rencontrer à la Coupole, le 5 novembre 1928, en la personne d'Elsa Triolet\*. On sait de quel coup de foudre tous deux sont frappés. Elsa vient immédiatement habiter avec Aragon, rue du Château. Puis ils emménagent dans un atelier de la rue Campagne-Première, à Montparnasse. Les rapports d'Aragon et d'Elsa ne font plus partie de l'histoire surréaliste. Elsa ne s'intéresse nullement au mouvement, de même qu'elle n'adhère aucunement aux idées révolutionnaires, marxistes ou communistes. Elle demeurera toujours en dehors du groupe. « Elle disait ne rien comprendre au surréalisme; elle n'aimait pas Breton qui d'ailleurs s'en méfiait. » (A. Thirion.)

Ici, dans le temps, se place la naissance du *Grand Jeu\** auquel Aragon s'intéresse un moment. Il a de nombreux contacts avec Gilbert Lecomte\*. C'est également en cette fin 1928 que doit être représenté *Le Trésor des Jésuites* (*Variétés*, juin 1929), une suite de sketches signés par Aragon et Breton qui, à travers le personnage de Musidora\*, devait rendre hommage au « singulier génie de Feuillade » (→ cinéma\*). En réalité, une des rares productions surréalistes à gommer sans regret.

L'année 1929 est effectivement une année de crise, tant dans le monde qu'au sein du groupe surréaliste. Autour de Breton et d'Aragon, et du *Second Manifeste*, c'est le temps des déchirements, des affrontements, des exclusions\*. La production des textes poétiques s'en ressent. Aragon assiste à la séance du bar du Château\*, tribunal dressé à propos des positions de certains surréalistes, du *Grand Jeu* et de l'affaire Roger Vaillant\*. C'est lui qui rédige le texte intitulé *À suivre* (*Variétés*, 1929), petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires. Période difficile et fertile en même temps, où politique et poésie sont violemment

confrontées. Côté peinture, Aragon ne chôme pas. Après avoir présenté les œuvres de Savitry en mars 1929, il assure, au printemps de l'année suivante, la présentation du catalogue d'une exposition de collages et de papiers collés à la galerie Goemans, à laquelle participent Arp, Dalí, Ernst, Duchamp, Magritte, Man Ray, Miró, Picabia, Tanguy, Picasso... Cette préface, reprise dans *Les Collages* (1965), s'intitule *La Peinture au défi*. Elle pose le problème du merveilleux, fait le procès de la peinture intenté par Duchamp\* et Picabia\*, traite des collages selon Max Ernst et de l'esprit des collages surréalistes en général.

Ce divorce intérieur prend un caractère aigu au moment de la publication d'*Un cadavre\**, pamphlet (le second, après celui dirigé contre Anatole France) provoqué par certains surréalistes contre Breton à propos du *Second Manifeste*. Aragon, devant les exclusions prononcées et devant les positions politiques de Breton, n'est pas à l'aise. Il fait la navette entre la rue Fontaine et la rue du Château, où il s'inquiète des réactions de Sadoul et de Thirion.

Malgré les fissures déjà décelables dans leurs relations, et encore fort peu annonciatrices de leur rupture, les rapports entre Breton et Aragon sont alors cimentés par une même exigence et par la même volonté de ne pas compromettre leur entreprise. La présence d'Aragon, aux côtés de Breton, ou en face de lui, fait office de réflecteur sans lequel le surréalisme en son adolescence et en sa maturité ne saurait atteindre sa toute-puissance de rayonnement.

Mais voilà : les « événements » vont mettre en évidence des différends profonds, latents depuis 1926. L'engagement\* politique va obliger les deux hommes à se confronter avec violence. À la fin de 1930, soit à la veille du treizième anniversaire de la révolution d'Octobre, Aragon décide de se rendre à Moscou afin de connaître le vrai visage de la patrie du socialisme. Rejoint par Sadoul, il est invité à la deuxième conférence internationale des écrivains révolutionnaires, qui doit se tenir à Kharkov en novembre. À ce congrès, il est prévu qu'Aragon et Sadoul présentent les thèses du surréalisme dans le cadre de l'inventaire des littératures prolétariennes. Aragon défend alors la « littérature » surréaliste.

Breton est tenu au courant du déroulement des opérations. Mais le Parti communiste français aussi, qui s'inquiète de la soudaine victoire des surréalistes comme de l'évincement de vrais écrivains prolétariens, Barbusse, Politzer, Richard et Bloch. Et, avant même de quitter l'URSS, Aragon et Sadoul doivent signer, pour se dédouaner, une autocritique dans laquelle ils reconnaissent « ne pas avoir provoqué le contrôle de leur activité littéraire par le parti, ne pas avoir milité de façon constante dans les organisations de base, avoir attaqué Barbusse, avoir laissé imprimer des critiques de la presse du parti dans les revues surréalistes ». Les deux hommes s'engagent en outre à répudier le freudisme et à

combattre le trotskisme antirévolutionnaire. C'en est trop pour Breton, à qui Sadoul, premier rentré à Paris, rend compte.

Au cours de son séjour à Kharkov, Aragon a écrit un poème intitulé *Front rouge* (allusion au salut révolutionnaire allemand, *Rot Front*), qui paraît d'abord dans la *Littérature de la Révolution mondiale*, organe de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires, à Moscou. Ce poème (qui ne paraîtra en volume qu'à la fin de 1937, en tête de *Persécuté persécuteur*) n'a plus rien à voir avec la poésie surréaliste. Et son analyse ne relève pas de ce dictionnaire. Il est le premier de ces longs, très longs poèmes de combat, quand ce n'est pas de circonstance, qui caractérisent la nouvelle manière d'Aragon.

En attendant, le gouvernement français juge bon de faire saisir les exemplaires de la revue où paraît *Front rouge* (janvier 1932) et d'inculper Aragon d'« excitation de militaires à la désobéissance et de provocation dans un but de propagande anarchiste ». L'auteur est passible de plusieurs années de prison. Faisant table rase de son opinion personnelle quant aux qualités du poème, Breton n'entend que la voix de la fraternité l'unissant à Aragon et dénonce l'insupportable imixtion du pouvoir dans les affaires de la poésie. Aussi rédige-t-il d'abord un tract, *L'Affaire Aragon*, cosigné par Alexandre, Char, Crevel, Eluard, Malkine, de Massot, Pèret, Sadoul, Tanguy, Thirion, Unik, qui proteste violemment contre l'inculpation, par un État bourgeois et capitaliste appuyé par les socialistes, d'un poète qui revendique la lutte sociale et appelle les intellectuels à quitter leur tour d'ivoire pour un combat plus engagé. « Nous nous élevons contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires »<sup>24</sup>.

Cette phrase pouvant à la rigueur passer pour « dérobade » (Nadeau), Breton écrit personnellement un nouveau texte sur l'affaire Aragon : *Misère de la poésie*<sup>25</sup>. Le succès du premier tract, qui a reçu la signature de quelque trois cents sympathisants, surréalistes ou non, n'empêche pas en effet une certaine gêne chez d'autres, surréalistes ou non, comme Romain Rolland, qui désapprouve la pétition, et surtout comme les surréalistes belges, Magritte\*, Mesens\*, Nougé\*, Souris\*, qui éditent de leur côté un manifeste, *La Poésie transfigurée*, dans lequel ils affirment trouver « normal » que la poésie suscite des retours de flamme et mobilise les fureurs de l'ordre établi [→ Belgique\*]. Dans *Misère de la poésie*, Breton s'inquiète de cette position du groupe surréaliste belge. Si les membres de celui-ci avaient raison, « un tel poème serait pour nous faire apercevoir comme très proche le lieu de résolution du conflit qui met aux prises la pensée consciente de l'homme et son expression lyrique. [...] Il nous inviterait à rompre sans plus tarder avec le langage indirect qui, en poésie jusqu'à ce jour, a été le nôtre; il nous

fixerait un programme d'agitation immédiate auquel, en vers comme en prose, nous ne pourrions sans lâcheté nous soustraire ».

Breton ne peut l'accepter. D'autant que le poème d'Aragon lui déplaît vraiment en tant que tel. Il déclare tout net qu'en aucun cas *Front rouge* n'ouvre une voie nouvelle à la poésie : « En pareil domaine un point de départ objectif ne saurait être qu'un point d'arrivée objectif. [...] Dans ce poème, le retour au sujet extérieur et tout particulièrement au sujet passionnant est en désaccord avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées. » Il considère *Front rouge*, « non [comme] une solution acceptable du problème poétique tel qu'il se pose de nos jours mais comme un exercice à part, aussi captivant que l'on voudra mais sans lendemain parce que poétiquement régressif, autrement dit pour un poème de circonstance ».

Ainsi, *Misère de la poésie*, qui devait défendre Aragon, sert en fait à provoquer la rupture définitive.

En mars de la même année 1932, le groupe surréaliste expose la genèse et la chronologie de « l'affaire Aragon » dans un manifeste, *Paillasse*\*<sup>26</sup>, signé par Char, Crevel, Dalí, Eluard, Ernst, Péret, Tanguy, Thirion et Tzara, qui condamne Aragon sans appel. Plus violent encore est le *Certificat* qu'Eluard se croit obligé de publier à part : « Aragon devient un autre. »

Oui, un autre. En 1932 encore, Aragon effectue un second voyage en URSS, d'où il rapportera *Hourra l'Oural!* Il entrera bientôt à *L'Humanité* comme journaliste. Il quittera l'atelier de la rue Campagne-Première pour les « beaux quartiers », la rue de la Bourdière, près de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. La rupture consommée, Aragon ne revoit Breton que par hasard, au moment du Front populaire. Breton revient d'une manifestation. Les deux hommes n'échangent que quelques phrases. Une autre fois encore : rue du Bac, Breton traverse la rue sans regarder autour de lui. Aragon, en voiture, manque de l'écraser!

En réalité, la séparation entre Breton et Aragon ne se fit pas sans un grand déchirement intérieur, chez l'un comme chez l'autre. Le premier rêva du second, chaque nuit, pendant plusieurs semaines. Comme il le confia à Alain Jouffroy, à qui l'on doit le « détail » de cette rupture dans un texte essentiel, *Les Jacobins surréalistes*, publié dans son ouvrage *De l'individualisme révolutionnaire* en 1975 (UGE 10/18, p. 290).

1 - Sur cette rencontre, voir Aragon, *Lautréamont et nous* (1967).

Sur le séjour au Val-de-Grâce [→ Breton].

2 - *Entretiens* (p. 43).

3 - *Idem* (p. 45).

4 - Des extraits furent publiés par R. Garaudy in *L'itinéraire d'Aragon* (Gallimard, 1961), p. 59.

5 - Repris in *Feu de joie*.

6 - *Dada à Paris* (p. 312).

7 - *Paris des surréalistes* (Seghers, 1972, p. 49).

8 - Cité par P. de Massot.

9 - R. Garaudy, *op. cit.* (p. 98).

10 - A. Jouffroy, préface à la réédition de *Feu de joie*, in *Le Mouvement perpétuel* (Gallimard, 1970).

11 - R. Garaudy, *op. cit.*

12 - *Déjà jadis* (Julliard, 1958).

13 - *La Lumière de Stendahl* (1954).

14 - *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit* (Skira, 1969, p. 16).

15 - *La littérature au défi, Aragon surréaliste* (La Baconnière, Neuchâtel, 1957).

16 - Voir *Au rendez-vous des amis*, tableau de Max Ernst (fin 1922).

17 - *Les Incipit*, *op. cit.* (p. 46).

18 - *Les Collages* (Hermann, 1965).

19 - Voir P. Waldberg, *Max Ernst* (Pauvert, 1958).

20 - Paru dans la revue *Commerce* (1924).

21 - *Les Incipit*, *op. cit.* (p. 57 sq.).

22 - N.R.F. (Gallimard).

23 - N.R.F. (Gallimard; réédité par Gallimard en 1970 avec une préface d'A. Jouffroy).

24 - M. Nadeau, *Documents surréalistes* (Éd. du Seuil, 1948, p. 205).

25 - Février 1932. Également publié par M. Nadeau, *op. cit.* (p. 208).

26 - M. Nadeau, *op. cit.* (pp. 217 et 227).

Voir aussi P. Daix, *Aragon, une vie à changer* (Éd. du Seuil, 1975; réédition revue et augmentée Flammarion, 1994) et *Recherches croisées Elsa Triolet-Aragon* (université de Besançon, 1989).

**ARCADE** - Comme celui de l'ombre\* portée, le thème de l'arcade mis en scène par De Chirico\* a frappé l'imagination des premiers surréalistes confrontés aux toiles énigmatiques de ce peintre venu d'ailleurs. Les arcades, ce sont ces passages couverts où l'on peut errer dans l'ombre propice, caché au regard d'autrui, et soi-même en position de regardeur indiscret, de voyeur, surveillant la place éclairée. Ces bouches d'ombre sont l'équivalent de ces lunettes noires opaques qui provoquent le malaise de l'interlocuteur (voir le portrait d'Apollinaire par De Chirico, 1914) [→ Cerveau\* de l'enfant (Le)]; et des yeux clos, dont le rôle sera essentiel dans la mythologie surréaliste.

André Breton<sup>1</sup> leur a donné une connotation sexuelle. Dalí\* s'est à son tour complu à peindre des arcades, fasciné lui aussi par ces éléments d'une architecture typiquement méditerranéenne (*Banlieue de la ville paranoïa-critique*, 1936, ou *L'Homme invisible*, 1929).

« L'arcade romaine est une fatalité », a dit lui-même De Chirico en soulignant ce mot<sup>2</sup>. Et il précise : « Dans l'arc de cercle, il y a quelque chose d'inaccompli qui a besoin de s'exprimer et ne peut être complété : il permet encore le pressentiment »<sup>3</sup>.

- 1 - *Anthologie de l'humour noir* (Pauvert, 1966, p. 289).  
 2 - *Le Voyage angoissant* (1913).  
 3 - Relevé par R. Benayoun, *Érotique du surréalisme* (Pauvert, 1965, p. 105).

**ARCANE 17** - Ce texte a été écrit par André Breton le 20 août au 20 octobre 1944, après un voyage en Gaspésie\*, sur la côte canadienne, et plus précisément autour de la baie des Chaleurs, au sud de l'embouchure du fleuve Saint-Laurent. Breton y est fasciné par l'île Bonaventure et Le Rocher Percé, château géologique et volière naturelle d'oiseaux marins, les fous de Bassan. Un lieu des plus emblématiques dans la géopoétique surréaliste, qui porte aussi le nom de Sainte-Agathe (→ agate\*).

Avec sa femme Élixa, Breton s'y attarde et le décrit, ouvrant ainsi une longue rêverie sur cette aube nouvelle que fait lever sur le monde la libération de Paris. Rêverie qui naît elle-même d'un rêve d'Élixa, voyante vêtue en gitane diseuse de « bonne aventure ». Là se retrouvent plusieurs des thèmes surréalistes, dont ceux du château\* et de la femme\* médiatrice, la s'ordonne une fois de plus le mythe de Nadja-Mélusine\*.

On trouvera dans ce dictionnaire d'autres articles évoquant cette rencontre Nadja-Mélusine à travers Élixa. À Mélusine correspond aussi l'arcane 17 du tarot qui orne la couverture du livre, réédité à Paris en 1965 avec une remarquable étude de Michel Beaujour, « André Breton ou la transparence<sup>1</sup> ». Beaujour, dans cette image parlante de cette dix-septième lame intitulée l'Étoile, décèle justement « la dialectique de la séparation et de l'unité, de la révolte et de l'acquiescement »<sup>2</sup>.

Dans la rêverie de Breton se profilent, sous le drapeau noir de l'anarchie\*, les ombres « porteuses » de Flora Tristan, de Fourier\*, du Père Enfantin... L'Arcadie (si proche d'Arcane) ne fut-elle pas terre d'utopie, territoire de l'ailleurs? Ici, le noir efface le rouge (comme dans l'engagement politique Trotski gommait Staline) et, sur le mythe de la femme médiatrice, se greffe celui du dieu noir Osiris : dieu de la reconstruction du corps morcelé, soleil noir éclaté qu'Isis comme Mélusine reforme et réanime. Un mythe qui rassemble les thèmes fondamentaux d'Arcane<sup>3</sup> 17 (→ antinomie\* et corps\* morcelé). Osiris est distributeur de cette « lumière noire », qui est celle de la révolte et de la révolution qui doit se faire après les longues années d'occupation,

d'occultation, de résistance. Le grand espoir brille comme cette étoile du matin au-dessus de la « ver-seuse » de la lame 17.

*Lumière noire* est justement le titre de l'un de ces *ajours* (→ ajour\*) dont Breton va « enter » son livre, un texte écrit plus tôt, en mai 1943, et qui dénonce la croyance absurde en l'éternelle inélectabilité de la guerre. « Je reste fidèle pour ma part, dit-il, à la conviction que l'action, même sous la forme rigoureuse et indiscutée qu'elle prend aujourd'hui pour ceux qui combattent au nom de la liberté, n'aura de valeur qu'autant que l'interprétation du monde, en même temps, ne sera pas freinée, c'est-à-dire que l'on continuera à chercher, sans absurdes illusions, de quoi cette liberté peut être faite. »

- 1 - L'édition originale, chez Brentano's (1945), est ornée de quatre lames de tarot par Matta. Réédition UGE 10/18 (1965).  
 2 - « André Breton mythographe : Arcane 17 », in André Breton, *essais recueillis par M. Eigeldinger* (p. 234).

**ARCHIBRAS (L')** - Au printemps de 1966, André Breton et ses amis décident de remplacer *La Brèche\** par une nouvelle revue. Ce sera *L'Archibras*. Mais celui-ci ne peut paraître qu'en avril 1967, et Breton n'est plus depuis quelque six mois. Les surréalistes lui rendront un hommage collectif, *Soleil dans le Verseau*.

Le titre de *L'Archibras* est, comme celui de *L'Écart absolu*, emprunté à Charles Fourier\*, qui avait intitulé ainsi un court texte, resté inédit jusqu'à ce que *La Brèche* le publie avec une préface de Jonathan Beecher - texte qui avait été censuré par les disciples éditeurs de *La Phalange* (n° 7, décembre 1964). Les hommes qui vivent dans les soleils, disait Fourier, possèdent « le bras d'harmonie ou archibras réunissant diverses facultés réparties entre nos animaux, celle de la trompe de l'éléphant, celle de la queue prenante du singe » : la queue promise par Fourier aux phalanstériens, terminée par un œil ou par une main griffue, arme redoutable et défense naturelle; si les hommes n'en sont pas encore pourvus, c'est qu'ils n'ont pas dépassé l'âge des discordes. Une image, en tout cas, proprement surréaliste.

Grâce à l'infatigable activité de l'éditeur Losfeld, et du Terrain vague, *L'Archibras* paraît sous la direction du dauphin de Breton, Schuster\*, et réunit les jeunes surréalistes : Audoin, Camacho\*, Bounoure\*, Legrand\*, Silbermann, Pierre... (→ épigones\*).

Politiquement, *L'Archibras* s'engage de toutes ses forces dans les luttes en cours, en particulier dans le n° 4 (mai 1968) et le n° 5 (l'entrée des chars soviétiques dans Prague). Il n'hésite pas à introduire son bras d'harmonie dans les horribles rouges de la machinerie répressive, pour enfin lui faire grincer des dents.

Mais, au début de 1969, le groupe qui tient en mains la destinée de la revue se défait peu à peu. La disparition de Breton, en fait, était trop durement ressentie. La cristallisation n'opérait plus, la liquidation commençait...

**ARCIMBOLDO** - [→ anamorphose\*].

**ARGENTINE** - « Le surréalisme argentin, sans forte unité de groupe, marginal, rebelle à l'engagement politique, est plus esthétisant et introspectif. » (Pierre Rivas.) C'est vrai. Il n'en reste pas moins que, très tôt, un pont fut jeté entre Buenos Aires et Paris, propice à un échange de courant magnétique. L'initiative en revient à Aldo Pellegrini (1903-1973) : en 1928, il lance dans la capitale argentine la revue *Que*, première publication surréaliste de langue espagnole, qui cesse de paraître en 1930 après le second numéro. C'est une revue strictement littéraire. Il faut attendre les années cinquante pour que, toujours grâce aux efforts de Pellegrini, la peinture fasse son entrée dans le surréalisme argentin. En 1952, Pellegrini fonde le groupe des Artistes modernes d'Argentine, qui s'ouvrira non seulement aux peintres surréalistes mais aussi aux représentants de l'abstraction géométrique et de *l'action painting*. En 1967, il organise une exposition consacrée au surréalisme en Argentine, en liaison avec Breton. On lui doit également, écrite en collaboration avec Édouard Jaguer, une *Antología de la poesía surrealista* (1962), que Breton reconnut comme l'ouvrage le plus complet sur ce sujet.

En 1970, la galerie Gradya de Buenos Aires organise une nouvelle exposition consacrée aux forces vives du surréalisme et placée sous le signe de Lautréamont (uruguayen, sinon argentin). Dès lors, malheureusement, « une répression impitoyable s'abat sur les milieux révolutionnaires et les créateurs n'ont plus d'autre alternative que le silence ou l'expression strictement individuelle » (É. Jaguer) [→ Amérique\* latine].

**ARGHEZI Tudor** - [→ Roumanie\*].

**ARMURE** - Le thème de l'armure prend chez les surréalistes une singulière signification. Michel Carrouges, étudiant le mythe du château\* dans *Point du jour* d'André Breton, y relève deux allusions convaincantes : « Je suis dans un vestibule de château, ma lanterne sourde à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures. N'allez pas croire à quelque ruse de malfaiteur. L'une de ces armures semble presque à ma taille; puissé-je la revêtir et retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle ». [→ lanterne\* sourde].

Mais cette récupération énigmatique de la conscience, dit Carrouges, est réversible aussi vers l'avenir, et conduit Breton à prolonger sa rêverie

vers le futur. Après avoir repris la première phrase de la citation ci-dessus, Breton ajoute : « Plus tard, qui sait, dans ce même vestibule, quelqu'un sans y penser endossera la mienne. De socle à socle, le grand colloque muet se poursuivra. »

L'acte d'endosser l'armure, précise Carrouges, relève un sens magique, comme celui de la mue des serpents<sup>2</sup> dans le folklore et l'emploi de vêtements rituels dans la symbolique de la renaissance et de la résurrection. Il signifie la possibilité d'une sorte d'immortalité par communication d'être entre les générations. Dans ce dialogue « muet », hors du temps, on retrouve non seulement le rebondissement « de socle à socle » tout à fait chiriquien (voyez le début d'*Hebdomeros*), mais aussi l'idée d'un contact invisible de fantôme à fantôme, de médium à homme. Butor a mis en évidence cet « accessoire important, l'armure, qui nous permet d'entrer dans la "peau" d'un fantôme, faste ou néfaste, de le faire parler<sup>3</sup> ».

Chez Dalí\*, par exemple, l'armure est bien la carapace des crustacés, qui, au contraire de l'homme, ont leur chair tendre et fragile à l'intérieur de leur cuirasse naturelle. Il y a là une mécanique de l'ouverture, du retournement (de la peau), de l'articulation [→ Bellmer\*], de la confrontation du fer et de la chair [→ Bataille\*]. Et cette mécanique touche évidemment à l'érotique.

Mais l'armure est avant tout protectrice. Elle protège l'homme contre la fragilité de sa chair, elle s'oppose à la mise à nu, à la mise à vif de l'écorché. Elle rassure contre la blessure ou la castration. Elle est aussi bouclier contre la mort, parce que, solide contre fragile, dur\* contre mou, elle utilise la minéralisation [→ minéral\*], la pétrification\*. « Peut-être m'efforcerais-je de croire que je déjouerais [la mort] par cette minéralité qui me constituait une armure, une cachette », dit Leiris dans *Aurora*.

Voyez ce masque de métal, trouvé par Breton et Giacometti\* sur un marché aux puces : « Un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que force d'adaptation à une nécessité à nous inconnue. [...] un descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours ». Cet objet angossant et séduisant, qui finalement influencera la sculpture de Giacometti *L'Objet invisible*, nous ramène encore à cette confrontation du dur et du mou, du dur et du doux, à cette relation érotique exemplaire.

Un des objets les plus banals de l'art 1900 fut une statuette représentant un chevalier armé de pied en cap, embrassant une femme nue. Elle est d'un artiste du nom de Damp et appartenait à la comtesse de Ganay, chez qui le vicomte de Noailles l'admirait : ainsi, par les Noailles, les surréalistes ne pouvaient l'ignorer. Ce couple de l'homme armé et de la femme nue va prendre chez eux figure de représentation symbolique. Breton parlera dans *Clair de terre*

de cette « jeune fille nue aux bras d'un danseur beau et cuirassé comme saint Georges ». Artaud\*, dans *L'Ombilic des limbes* (le jet de sang) évoquera le chevalier médiéval avec une « armure énorme » et la nourrice aux seins « trop enflés ». À titre de curiosité, rappelons qu'en 1930 le sujet imposé aux logistes du prix de Rome fut celui de Geneviève de Brabant retrouvée nue dans la forêt (*sic*) par son époux Siegfried armé de pied en cap. Cette Geneviève de Brabant est justement l'un des seuls personnages historiques que retient Breton (*Point du jour*). Et faut-il rappeler le célèbre montage photographique

de Magritte\*, *Je ne vois pas la (femme nue) cachée dans la forêt*<sup>5</sup>? Paul Eluard\* collectionnait les cartes\* postales d'avant 1914 sur lesquelles était fréquemment représenté le couple enlacé de l'homme armé et de la femme déshabillée. Une gravure de cet homme armé, frontispice d'un exemplaire du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole, appartenant à Breton, illustrera un article de Maurice Heine\* sur le roman noir dans *Minotaure*<sup>6</sup> (n° 5).

Mais la femme se révolte et, revendiquant cette démarche masculine du double inversé, elle se revêt à son tour de l'armure. Là aussi, les exemples surréalistes sont nombreux. Chez Julien Gracq\* apparaît « Vanesse pareille sous sa chevelure lourde et dans sa dureté chaste et cuirassée à ces anges cruels et funèbres qui secouent leur épée... »<sup>7</sup>.

La femme elle-même devient armure. En 1925, André Masson\* peint *L'Armure*, toile immédiatement acquise par Georges Bataille : il s'agit d'une armure, féminine cette fois, d'une femme armée du dedans et redoutable. Elle a un aspect de cristal, dit le peintre : « La tête est remplacée par une flamme. Le cou coupé. Le sexe voisine avec une grenade ouverte, le seul fruit qui saigne. Le corps armé est environné de banderoles mimant les courbes du corps féminin »<sup>8</sup>. [→ acéphale\*].

Apparaît ici l'image de la femme fatale, de la femme-piège, de la castratrice. Après la guerre, Masson

peindra encore une toile intitulée *Hommes écorchés et femmes en armure*, c'est-à-dire le contraire de « ce qu'on faisait à l'époque classique », de l'objet 1900, « où l'on montrait des hommes cuirassés avec des femmes nues ». La femme, piège à homme, se vêt de la cuirasse masculine. L'homme, mis à nu, n'est plus que chair à vif, craignant d'être décapité ou châtré par la nouvelle Judith, mais toujours séduit par la sirène. Voyez le tableau de Labisse\*, *1204*, où l'armure sert d'écrin à la séduction érotique. Le retournement s'est bien effectué, mais l'envers des choses peut être mortel. D'autres peintres surréalistes ont

fait naître des femmes armées : Leonor Fini et ses *Amazones*, « portant stylet et cachant leur chair fragile et sauvage derrière une cuirasse de reître » (Marcel Brion), par exemple, qui ne sont pas sans évoquer *L'Armure* d'Odilon Redon, dont le visage féminin semble masqué-démasqué par un oursin aux durs piquants.

L'armure, chez les surréalistes, demeure toutefois énigmatique, et c'est sans doute son rôle premier. Julien Gracq l'évoque ainsi : « Elles gisent pourtant là derrière tout [Breton] les pièces de l'étréscelante armure, désorientantes, précieuses, comme des boucliers gravés de signes purs qui pleuvaient aux jours fastes sur les campagnes romaines. Il reste à interroger ces messages cristallins et obscurs d'un initié... »<sup>9</sup> Des pièces, car l'armure est toujours articulée comme la carapace d'un insecte, et ce thème renvoie à ceux de la désarticulation et du morcellement [→ corps\* morcelé].

Le thème de l'armure renvoie aussi à celui de la forêt\*, lieu emblématique. Dans son *Colloque des armures*, Breton accumule les allusions sylvestres et Leiris, pour définir l'armure, utilise l'anagramme : « ramures de larmes pétrifiées » (*Glossaire j'y serre mes gloses*). L'armure, ici, devient le corps devenu arbre mort, dit judicieusement Jacqueline Chénieux, qui a longuement analysé ce thème inépuisable<sup>10</sup>.



**L'ARMURE**, 1925 - André Masson. Dessin.  
(Coll. particulière)

- 1 - André Breton et les données fondamentales du surréalisme (Gallimard, coll. Idées, 1950, p. 92). Voir aussi *Colloque des armures*, in *Introduction au discours sur le peu de réalité* (septembre 1924).
- 2 - Voir J.-P. Clébert, *Dictionnaire de symbolique animale* (Albin Michel, 1971) : article serpent.
- 3 - N.R.F., numéro spécial sur André Breton (avril 1967, p. 752).
- 4 - *L'Amour fou* (Gallimard, 1937, p. 35).
- 5 - *La Révolution surréaliste* (décembre 1929).
- 6 - Voir M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste* (Éd. du Seuil, 1959, p. 232).
- 7 - Voir J.-L. Leutret, « La reine du jardin », in *Cahier de l'Herne* consacré à Julien Gracq (1972, p. 282).
- 8 - J.-P. Clébert, *Mythologie d'André Masson* (Cailler, Genève, 1971).
- 9 - André Breton (Corti, 1948).
- 10 - Voir *Le Surréalisme dans le texte*, colloque de Grenoble 1975 (Bourgeois, 1976).

**ARNAUD NOËL** - [-> Main\* à plume (La)].

**ARP Hans** - Hans Arp (1887-1966) est né à Strasbourg, dans une Alsace alors allemande. De mère française et de père germanique, il aimera dire que son nom n'est que la germanisation de la harpe, ce qui convient assez au futur auteur du *Siège de l'air*. Franco-allemand et bilingue (trilingue plutôt, puisque parlant l'alsacien), il milite tout jeune dans les revues poétiques qui défendent la double culture, comme *Das Stürmer*, animée par Schickele.

En 1904, le jeune Hans vient à Paris, où il découvre une partie de la peinture moderne. Jusqu'en 1914, il séjourne à Paris, Strasbourg, Weimar, Munich et Zurich. Fréquentant les écoles des beaux-arts, exposant ses premières toiles en 1907, il rencontre Kandinsky et s'inscrit au groupe du Blaue Reiter, organe du mouvement expressionniste allemand. Il fréquente Max Ernst\* à Cologne, puis Picasso\*, Modigliani, Apollinaire\* à Paris, où il habite, à la veille de la guerre, rue Gabrielle à Montmartre, à côté de Max Jacob.

Réfugié en Suisse pour n'avoir pas à se battre contre des Allemands ou contre des Français, il expose ses premières œuvres abstraites, rectilignes, mais qui préfigurent déjà l'art Dada\*, des objets dus au hasard, irrationnels, mutilés, passés. Il donne ses premiers collages à la galerie Tanner de Zurich. C'est dans cette ville qu'il rencontre une jeune danseuse, peintre elle aussi, Sophie Taeuber, qu'il ne quittera plus. Il l'épousera en 1921. Dans le même temps, il découvre le cabaret Voltaire et le café de l'Odeon, sièges des activités Dada, au cœur desquelles il va se plonger avec passion. Il est alors de

toutes les manifestations et dans toutes les publications. En 1919, il fonde avec Max Ernst la succursale Dada de Cologne.

Soit avec Max Ernst, soit avec Sophie Taeuber, Arp fabrique des collages et des reliefs qu'il veut anonymes ou du moins dépersonnalisés par la collaboration. « C'est la grande tentation de l'anonymat qui deviendra bientôt tentative de l'anonymat du phénomène naturel de l'érosion »<sup>1</sup>. [-> anonymat\*].

Son activité Dada est multiple. Il illustre des œuvres de Tzara\* (*Cinéma calendrier du cœur abstrait*) et de Huelsenbeck (*Phantastische Gebete*)<sup>2</sup>. Il collabore aux revues et y publie des poèmes. En mai 1920, son nom apparaît dans *Littérature* à l'occasion des *Vingt-trois Manifestes du mouvement Dada*. Puis dans *Proverbe*, dans 391...

Son premier recueil de poèmes, *Die Wolkenpumpe* (« La Pompe à nuages »), paraît en allemand, à Hanovre, en 1920. On y décèle l'esprit Dada, non seulement dans une typographie déconcertante, mais à travers une destruction-reconstruction du langage. Ce ne sont que « mots en liberté » : le bilinguisme d'Arp lui permet de jouer admirablement avec les ambiguïtés, les images réversibles, les mots-tiroirs, tous les jeux de mots enfin que revendiquera la poésie surréaliste. Son second recueil, *Der Pyramidenrock* (« La Toilette de la pyramide »), est publié en 1924.

Enfin, en 1925, il publie avec Lissitzky, le constructiviste, un panorama critique des mouvements d'art contemporain, *Les Ismes de l'art*. C'est cette année-là qu'il revient à Paris, où il s'installe définitivement avec Sophie Taeuber-Arp, et dans cet atelier de Meudon qu'ils ne quitteront plus. Arp rencontre les surréalistes, et fera partie du groupe de 1926 à 1930. En 1926, il préface *Histoire naturelle*, le recueil de frottages de Max Ernst, qui a été le premier à écrire sur lui un article paru dans *Littérature* en 1921. Entre 1930 et 1940, bien que n'adhérant plus au mouvement, Arp continue de l'inspirer et de s'en inspirer. Il sera exposé dans toutes les grandes manifestations des surréalistes, qui traduisent ses poèmes toujours écrits en allemand. Dans les années trente, il publiera successivement *Weisst du schwarz? du*, avec des collages de Max Ernst, *Konfiguration*, puis *Muscheln und Schirme* en 1939. Mais, durant la même période, il commence à écrire en français, et c'est dans cette langue que paraissent en 1938 *Des taches dans le vide* et *Sciure de gamme*. Ses poèmes en français seront réunis dans *Le Siège de l'air* en 1946, mais c'est seulement en 1967 que sera publiée la totalité de ses écrits en français sous le titre de *Jours effeuillés*, avec une préface de Marcel Jean\*. Quant à ses textes allemands, ils seront réunis outre-Rhin, *Unsern täglichen Traum* (« Notre rêve quotidien »). Au début de la Seconde Guerre mondiale, Arp se réfugie à Grasse, puis à Zurich encore, où il a la douleur de perdre Sophie, morte asphyxiée (le siège

de l'air!) chez la fille de Picabia\*. Après un bref séjour parisien au lendemain de la guerre, il vit définitivement en Suisse, où il meurt en 1966.

Tous l'ont reconnu : Arp restera au premier rang des surréalistes les plus marquants. Dès 1919, Breton le situe comme trait d'union entre Tzara et Ernst. Surtout, ses dessins et ses « bois » lui apparaissent comme « ce qui s'offre de plus libéré et de plus neuf », ses poèmes en allemand comme « ce qui rend le son le plus original, le plus émouvant » (*Entretiens*, 1952). Breton reconnaît encore que Arp est, non seulement un pivot de Dada, mais qu'il conserve, à l'intérieur même de ce groupe, une spécificité, une personnalité qui brisent malgré lui l'anonymat cher à Dada. Arp donne en effet de ce mouvement une définition percutante : « Dada est pour le *sans-sens*, ce qui ne signifie pas le *non-sens*. » Non le *non-sense* à la manière britannique, celui de Lewis Carroll\*, mais l'absence de sens « comme la nature ». Toute sa poésie à venir « pousse » ainsi, au sens végétal, j'allais dire, dans ce sens. On y reviendra.

Adopté d'emblée par Breton, devenu surréaliste dès son arrivée à Paris en 1925, Arp adhère (colle littéralement) au mouvement. Mais pour y tenir une place à part : lui seul (sinon Tzara un peu plus tard) « n'a jamais cessé de maintenir en vie l'esprit dada à l'intérieur du surréalisme » (P. de Mandiargues). Ses premiers travaux, exécutés pour la plupart en collaboration avec Sophie Taeuber, sont des assemblages, des collages, des confrontations plastiques de matières dérisoires : papier, carton, chiffons, bouts de bois... Ces *matières premières* « y perdent leur identité pour se retrouver à l'état de fragments de produits naturels à qui le seul agencement de la composition donne un sens nouveau, pour partie grâce au hasard, pour partie suivant la volonté de l'artiste, affirmant au départ cette dualité merveilleusement contraignante : conscient-inconscient » (Jean Cathelin).

Les premiers « reliefs » d'Arp apparaissent dès 1916, comme cette *Fleur-marteau* de 1917, qui séduit par la succession de plans colorés et surtout par l'humour qui s'en dégage. Ce ne sont encore que formes agréables agréablement assemblées. « Ces reliefs sont – selon certains titres – des *nombrils* : l'organe de la nutrition dans l'ombre chaude de la vie prénatale. Mais soumises en même temps à la loi des *nombres*, de telles constellations appartiennent tout naturellement à la Voie lactée »<sup>3</sup>. La métamorphose y



LA TROUSSE DES NAUFRAGÉS, 1920-1921 - Jean Arp. Bois.  
(Musées de la ville de Strasbourg)

est totale, de la germination à la constellation, thèmes que l'on retrouvera chez Ernst, Masson\*, Miró\* et tant d'autres.

Métamorphoses qui jouent aussi dans ses premiers poèmes, contemporains de ses reliefs. Des objets disparates s'y rencontrent, s'y opposent, s'y confrontent et s'y accouplent selon le télescopage maldororien. Des meubles\* y sont déjà anthropomorphes et, par exemple, « les tables attendent qu'il leur pousse des chaises ».

Arp fuit l'esthétique. Il veut, selon ses propres paroles, trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature. L'homme ne doit plus être « à la mesure de toute chose, ni surtout rapporter à sa mesure, mais au contraire toutes choses et l'homme devraient être comme la nature, sans mesure ». L'anthropomorphisme\* doit faire place à l'anthropomorphose. Si les objets font l'amour, ce n'est point pour parodier la gymnastique sexuelle des humains, c'est que la mécanique et la poétique de l'amour préexistent à l'homme.

1 - J. Cathelin, *Arp* (Musée de poche, 1959).

2 - Sur Arp et Dada, voir M. Sanouillet, *Dada à Paris* (Pauvert, 1965).

3 - M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste* (Éd. du Seuil, 1967).

**ARTAUD Antonin** - Né en 1896, Artaud est un gosse de Marseille, Artaud-le-Momo comme il le dira lui-même (mais on écrit sans accent circonflexe ce terme du parler marseillais, comme l'exige la graphie provençale). Son père est un ancien capitaine au long cours qui a épousé une jeune femme originaire de Smyrne. Contaminé par les maladies vénériennes contractées au cours de ses escales. Lourde hérédité

syphilitique dont ses enfants seront les premières victimes. Un garçon, né en 1901, meurt quelques jours après. Une fille, née au début de 1905, s'éteint six mois plus tard. L'aîné, Antonin, qui survit, est fortement impressionné par ces morts, qu'il continuera de porter en lui [→ cryptophorie\*], et réagit par des crises nerveuses qui vont en s'amplifiant, et qui nécessiteront des interventions psychiatriques. A cinq ans déjà, une méningite aiguë a ébranlé son esprit. En 1915, il fait un premier séjour dans une maison de santé marseillaise. De 1918 à 1920, il demeure dans une clinique spécialisée en Suisse. En 1920, c'est le fameux Dr Toulouse qui l'accueille à l'asile de Villejuif.

Mais le théâtre est une meilleure thérapie. Artaud débute à Paris comme comédien. Il joue auprès de Lugné-Poe, de Dullin, des Pitoëff. Il a pour partenaire la jeune actrice Genica Athanassiou, et aura avec elle une liaison orageuse qui durera jusqu'en 1924. En 1922, son premier recueil de poèmes, *Tric-trac du ciel*, est édité par Kahnweiler<sup>1</sup>. C'est l'époque où il fait la connaissance, rue Blomet\*, de Masson\*, Miró\*, Leiris\*, Limbour\*... Grâce à eux, il prend contact avec le surréalisme, auquel il adhère officiellement à la fin de 1924, date à laquelle il assure la permanence du Bureau\* de recherches de la rue de Grenelle, dont on lui confie la direction en janvier 1925. À cette occasion, Aragon déclare solennellement aux étudiants madrilenos : « Je vous annonce l'avènement d'un dictateur : Antonin Artaud est celui qui s'est jeté à la mer. Il assume aujourd'hui la tâche immense d'entraîner quarante hommes qui veulent l'être vers un abîme inconnu, où s'embrase un grand flambeau, qui ne respectera rien, ni vos écoles, ni vos vies, ni vos plus secrètes pensées. » Sur son activité au Bureau de recherches surréalistes, on se reportera à l'article concernant ce « laboratoire ». Dans le même temps, Artaud collabore à *La Révolution\* surréaliste*. Sa signature apparaît dans le n° 2 (15 janvier 1925), parmi les auteurs de « textes surréalistes » ; le sien, sans titre, est inspiré par les tableaux de Masson exécutés en 1924 (*Homme*) et « colle » admirablement avec le propos du peintre : on y retrouve la même thématique, ô combien surréaliste déjà, du gel, de la coagulation, de la pétrification, en lutte contre le feu intérieur qui les brûle tous les deux. Artaud voit dans l'œuvre de Masson les sensations qu'il ressent lui-même, un grand froid physique de l'être opposé à la brûlure intense de sa passion. Le texte d'Artaud est lui-même un tableau dont les touches sont des mots clés : ventre, sexe, grenade, soufre, soleil, sein, sang, poisson..., que l'on retrouve dans d'autres textes de la même époque, *L'Ombilic des limbes* ou *Le Pèse-nerfs*.

Dans le même numéro de *La Révolution surréaliste*, il répond à l'enquête sur le suicide\* : « Je suis mort depuis longtemps, je suis déjà suicidé. On m'a suicidé, c'est-à-dire. Mais que penseriez-vous d'un suicide antérieur, d'un suicide qui nous ferait rebrousser

chemin, mais de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté de la mort ? » Ne pas être, c'est la réponse qu'il donne à l'énigme posée. Ce « suicidé de la société » n'entend pas avoir d'existence, pas plus qu'il ne voudra plier sa vie aux contours d'une biographie : « Il y a un mystère dans ma vie dont la base est que je ne suis pas né à Marseille le 4 septembre 1896, mais que j'y suis passé ce jour-là, venant d'ailleurs, parce que, en réalité, je ne suis jamais né et que je ne peux mourir. » Enfin, toujours dans cette publication, paraît de lui, anonymement, un texte sur « la liquidation de l'opium » [→ drogue\*]. Là encore, sa position est conforme à celle des surréalistes : « Tant que nous ne serons pas parvenus à supprimer les causes du désespoir humain, nous n'aurons pas le droit d'essayer de supprimer les moyens par lesquels l'homme essaie de se décrocher du désespoir. »

En avril, le troisième numéro lui est entièrement confié ; il l'ouvre sur un appel pressant à la révolte intellectuelle : « Quittez les cavernes de l'être. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit. Il est temps d'abandonner vos logis. Cédez à la Toute-Pensée. Le Merveilleux est à la racine de l'esprit... » C'est dans ce numéro, surtout, qu'il publie les lettres ouvertes au pape, au dalaï-lama, aux écoles du Bouddha, aux médecins-chefs des asiles de fous, aux recteurs des universités européennes, véritables manifestes lancés à la face des responsables du désordre établi. Les premières sont entièrement de la main d'Artaud. Les autres sont de la main des collaborateurs de la revue, dont Leiris, mais ces textes se voulant collectifs et donc anonymes, Artaud y a certainement apporté des modifications sensibles.

De cette entreprise, Breton est absent. Mais il n'entend pas se laisser déposséder de cette « ardeur insurrectionnelle » qui anime Artaud, dont il craint un « certain proxysme », un recours à la violence verbale ou écrite qu'il n'est pas sûr de contrôler. Il a lui-même longuement commenté le rôle d'Artaud au sein du groupe en ces moments cruciaux<sup>2</sup>. Il fait état de cette fureur\* « qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines », et qui, « par l'étonnante puissance de contagion dont elle disposait, a profondément influencé la démarche surréaliste ». Il ne peut qu'admirer le ton qu'Artaud apporte à *La Révolution surréaliste*, dépouillé de tout ornement littéraire et tout entier préoccupé de cette révolte que revendique le mouvement. Toutefois, il s'inquiète de sa violence même, motivée par une trop grande souffrance personnelle. Il lui paraît qu'autour des surréalistes l'air se raréfie ou que, pour reprendre une image désormais récurrente, les guettent coagulation et pétrification. « Le lieu où Artaud m'introduit me fait l'effet d'un lieu abstrait, d'une galerie de glaces. » Et puis, il y a la question de l'amour qui risque de les opposer. « On oublie trop, constate Breton, que le surréalisme a beaucoup aimé et que ce qu'il a flétri avec rage est précisément

ce qui peut faire tort à l'amour. » Là-dessus, Artaud est plutôt réservé. Alors Breton décide, non sans scrupules, de mettre un terme à cette expérience. Pressé d'en finir avec « l'ancien régime de l'esprit », il n'en consent pas moins à de telles « sommations brutales ». À vrai dire s'avère assez spécieuse sa justification de retirer à Artaud la responsabilité de la revue : les sommations brutales, le surréalisme, après le dadaïsme, ne semble jamais y renoncer. Sans doute Breton pouvait-il craindre que l'empotement passionnel d'Artaud fit de l'ombre à sa propre ligne directrice. En juillet, il prend la direction de *La Révolution surréaliste*, justifiant sa décision dans l'éditorial du n° 4 sans mettre en cause ouvertement le rôle d'Artaud, qui continuera de collaborer à la revue.

Un Artaud dont la production poétique est alors considérable. Il publie presque simultanément des recueils dont les titres sont singulièrement conformes à la thématique surréaliste : *Paul les oiseaux* (sur Uccello), *Jet de sang*, *La Vitre d'amour*, *L'Ombilic des limbes* (avec un portrait de Masson), *Le Pèse-neufs* (dans une collection dirigée par Aragon, et encore illustrée par Masson). C'est qu'il adhère toujours sans restriction à la révolte surréaliste contre toutes les valeurs établies, l'aliénation du monde, la tentation d'un Occident colonisateur de la pensée universelle. « Cette révolution, écrira-t-il, vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation [sic] de l'évidence, à une confusion absolue et renouvelée des langues, au dénivellement de la pensée. Elle vise à la rupture et à la disqualification de la logique qu'elle pourchassera jusqu'à extirpation de ses retranchements primitifs »<sup>3</sup>.

Évincé de la direction de *La Révolution surréaliste*, Artaud n'en continue pas moins de suivre sur ce terrain ses « amis » surréalistes (qu'il nommera en 1945 : Breton, Noll\*, Unik\*, Boiffard\*) et cosigne, en octobre, le manifeste *La Révolution\* d'abord et toujours\**. Mais la fissure s'élargit quant à la « réalité immédiate » de cette révolution. C'est le temps du projet de fusion avec le groupe *Clarté\**; c'est bientôt celui de l'adhésion au parti communiste. En novembre 1926, Breton demande aux surréalistes de préciser leur position à l'égard d'un engagement politique. Artaud est le premier sur la sellette. Il fait figure d'accusé, d'abord en raison de l'activité théâtrale personnelle qu'il entendrait alors en fondant, avec Vitrac\*, le théâtre Alfred-Jarry [→ théâtre\*], dont le but est d'imposer sur scène « l'irruption inédite d'un monde tangent au réel » et dont il a le tort, aux yeux du tribunal, de publier le manifeste dans la *N.R.F.* honnie des surréalistes. Il y a, en fait, incompatibilité profonde entre eux et lui sur la vie même et la réalisation de l'être. « Ce qui me sépare des surréalistes, écrira-t-il, c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise. Leur amour du plaisir immédiat, c'est-à-dire de la matière, leur a fait perdre leur orientation primitive, cette magnifique puissance d'évasion dont

nous croyions qu'ils allaient nous dispenser le secret »<sup>5</sup>. Sans nier la nécessité d'une révolution sociale, il ne peut accepter « tout ce que l'adhésion au communisme dissimulait, à ses yeux, de désir d'action, de vœu d'efficacité immédiate », il « ne pouvait sans fraude se laisser retirer son *impuissance* qui était le point de départ de sa protestation, ni sa solitude sans laquelle il ne pouvait y avoir pour lui de communication »<sup>6</sup>. C'est donc sur le sens donné au mot « révolution » qu'achoppe la divergence. Dans la décision surréaliste de faire cause commune avec le parti communiste, il voit « une incohérence totale, et surtout la volonté de changer la réalité de l'extérieur et de commencer "par la fin" une révolution qu'il veut totale, organique, et dont le premier terrain ne peut être que l'individu » (J. G. Nordmann). Cet engagement politique lui semble contredire l'exploratoire surréaliste au-delà des limites du réel.

À ce tribunal, qui se tient symboliquement au café le Prophète en novembre 1926, Artaud est exclu du groupe en même temps que Soupault\* [→ exclusions\*]. Alors qu'il continue de publier dans *La Révolution surréaliste* (sa « Lettre à la voyante », dédiée à Breton, paraît dans le n° 8 de décembre 1926), il rédige son propre manifeste, *À la grande\* nuit, ou le Bluff surréaliste* (juin 1927), réponse à la brochure intitulée *Au grand\* jour* dans laquelle Aragon, Breton, Eluard, Unik, Péret rendent publique son exclusion (et celle de Soupault), en même temps qu'elle annonce l'adhésion des signataires au parti communiste. Le texte d'Artaud est un long réquisitoire contre le surréalisme, traité de « grotesque simulacre » et de « mascarade » dans des termes qui préfigurent sa violence verbale et témoignent de sa souffrance intérieure. Une brève réconciliation entre Artaud et les surréalistes aura lieu en janvier 1928, à l'occasion de la mise en scène et de la représentation par le théâtre Alfred-Jarry d'un acte de la pièce de Claudel, *Le Partage de midi*, joué sans l'autorisation de l'auteur et même contre sa volonté, et dont le nom ne devait être dévoilé qu'à l'issue du spectacle, affublé du qualificatif d'« infâme traître » auquel Breton applaudit<sup>8</sup>. Mais, en juin de la même année, celui-ci proteste violemment contre la représentation du *Songe* de Strindberg au même théâtre Alfred-Jarry et, dans la manière forte, tente de saboter le spectacle malgré les avertissements d'Artaud et d'Aron<sup>9</sup>. Celui-ci a le tort d'en appeler à la police, ce qui provoque l'écœurement des surréalistes et la condamnation définitive d'Artaud.

Le long parcours initiatique d'Artaud ne concerne désormais plus le surréalisme, encore que sa démarche personnelle – son « Théâtre de la cruauté » (1934), son voyage au Mexique\* (1936) et la parution concomitante de ses *Nouvelles Révélation de l'être* (1937) – ne soit pas sans affinités profondes avec l'exploratoire surréaliste. En 1937, il effectue un séjour en Irlande, avec pour tout viatique une canne

# Crédits photographiques

Véronique Oudin remercie particulièrement : Denise Boiffard, Jean Benoit, Comité Masson, Jorge Camacho, Selma Ertegen, Gustave Falk, Nelly Feuerhahn, Jean-Michel Goutier, Muguette Herold, Delphine Herold, Ruth Henry, Florence Huef, Yvette Lando, Marcel Lannoy, Roger Nellens, Catherine Oudin, Esther Oudin, Manou Poudroux, Bernard Pfrim, Georges Raillard, Vincent Rousseau, Lucien Treillard, Ronny Van de Velde.

p. 9 : photo E. Lotar-Don de Jean-Pierre et Anne-Marie Marchand, de Mme Mitzura Argezi, et de Théo Argezi, 1993 - Paris ; p. 10 : photo Claude Germain - A.D.A.G.P., Paris 1996 - Fondation Maeght Saint Paul ; p. 12 : A.D.A.G.P. Paris 1996 ; p. 13 : photo Henri Cartier-Bresson - © Agence Magnum ; p. 15 : photo Droits Réservés ; p. 16 : photo Gilles Erhmann - S.P.A.D.E.M. Paris 1996 ; p. 37 : photo Descharnes et Descharnes - © Demart Pro Arte - B.V. Genève - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 39 : photo Kunstmuseum Berne - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 44 : photo Lauros-Giraoudon - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 47 : © Man Ray Trust - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 57 : cliché et photo Galerie Louise Leiris Paris - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 59 : photo Musées de la ville de Strasbourg - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 62 : photo Lauros-Giraoudon - S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 66 : photo Ludwig Rheinischer Bildarchiv Cologne - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 79 : photo Véronique Oudin - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 83 : collection Ronny Van de Velde, Anvers ; p. 86 : photo du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 88 : © Gilles Ehrmann ; p. 91 : © photo Tate Gallery Londres - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 95 : photo J.-A. Boiffard ; p. 96 : photo M. Lannoy - S.P.A.D.E.M. ; p. 97 : photo Giraoudon - A.D.A.G.P. ; p. 99 : photo Giraoudon - S.P.A.D.E.M. ; p. 104 : © TMR A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 108 : autorisation de Mme Boiffard ; p. 121 : photo Jacqueline Hyde - S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. ; p. 128 : photo Rosie Dausset - S.P.A.D.E.M. ; p. 130 : photo Descharnes et Descharnes - © Demart Pro Arte - B.V. Genève - A.D.A.G.P. ; p. 137 : photo du Moderna Museet Stockholm - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 146 : photo de la Documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou ; p. 152 : photo Droits Réservés ; p. 159 : photo Lauros-Giraoudon - S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. ; p. 164 : photo Denise Bellon - A.D.A.G.P. ; p. 168 : photo Giraoudon - A.D.A.G.P. ; p. 175 : A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 179 : photo The Museum of Modern Art Purchase - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 182 : photo Descharnes et Descharnes - © Demart Pro Arte - B.V. Genève - A.D.A.G.P. ; p. 187 : photo Statens Konstmuseum - A.D.A.G.P. ; p. 191 : © photo The Museum of Modern Art New York - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 192 : photo Philippe Migeat - © Centre Georges-Pompidou - © cliché Musée National d'Art Paris - S.P.A.D.E.M. ; p. 195 : photo agence Viollet Paris - A.D.A.G.P. ; p. 205 : photo Eric Baudoin - documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 211 : photo Droits Réservés A.D.A.G.P. ; p. 217 : photo Philadelphia Museum of Art - Bequest of Katherine S. Dreier - A.D.A.G.P. ; p. 222 : photo B. Hatala - © documentation du Musée d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris ; p. 226 : © IRPA-KIT Bruxelles - © Fondation Paul Delvaux - St Idesbald, Belgique - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 230 : © Man Ray Trust - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 233 : photo Droits Réservés - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 239 : © The Museum of Modern Art New York - James Tall Soby Bequest - A.D.A.G.P. ; p. 241 : photo Droits Réservés - A.D.A.G.P. ; p. 247 : © photo The Museum of Modern Art New York - Art D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 253 : photo Béatrice Hatala - documentation du Musée d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - A.D.A.G.P. ; p. 259 : A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 264 : photo Denise Bellon - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 268 : © A.C.L. Bruxelles A.D.A.G.P. ; p. 271 : © documentation du C.N.A.M. Centre Georges-Pompidou - photo Béatrice Hatala - S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 282 : A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 291 : © photo Statens Konstmuseum Stockholm - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 290 : photo du Service documentation photographique M.N.A.M. Centre Georges-Pompidou - A.D.A.G.P. ; p. 296 : photo Descharnes et Descharnes - © Demart Pro Arte - B.V. Genève - A.D.A.G.P. ; p. 297 : photo J. Faujour - © S.P.A.D.E.M. (Susse, fondateur exemplaire unique de ce fondeur) ; p. 299 : © Man Ray Trust - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 301 : cliché et photo Galerie Louise Leiris Paris - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 308 : cliché ville de Marseille - S.P.A.D.E.M. ; p. 311 : photo Droits Réservés, S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 319 : photo Béatrice Hatala - documentation du Musée National d'Art, Centre Georges-Pompidou S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. ; p. 328 : photo Galerie Maeght Paris - © Konrad Klapheck ; p. 331 : photo du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 334 : © Man Ray Trust Paris, 1996 - A.D.A.G.P. ; p. 337 : cliché et photo de la Galerie Louise Leiris Paris - A.D.A.G.P. ; p. 344 : photo Guy Jaumotte ; p. 346 : cliché photo Agence Giraoudon - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 349 : photo Lauros-Giraoudon - A.D.A.G.P., 1996 ; p. 352 : © photo Yves Bresson - S.P.A.D.E.M. Paris, 1996 ; p. 357 : A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 361 : photo Bénédicte Petit - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 366 : cliché photo Galerie Louise Leiris - Paris A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 375 : © photo Béatrice Hatala - documentation du Centre Georges-Pompidou Paris ; p. 384 : photo Adam Irepzka - © documentation M.N.A.N.C.C.I. A.D.A.G.P. ; p. 386 : photo Droits Réservés - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 400 : dessin et découpage originaux de Nadja, © Editions Gallimard ; p. 406 : A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 417 : © photo du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 422 : A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 424 : photo Musée d'Art et d'Histoire - St Denis - A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 426 : photo W. Klein - © Kunstat M. Lung Noedrhein - Westalen Dusseldorf - © Ellida Shargo Von Alten-Oelze Archives ; p. 429 : © The Museum of Modern Art New York Purchase ; p. 438 : © El Estache Brassai ; p. 444 : photo Droits Réservés ; p. 448 : photo David Heald New-York, 1990 - A.D.A.G.P. ; p. 450 : photo Hickey Robertson Houston - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 454 : A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 460 : photo Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou Paris - S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P. Paris, 1996 ; p. 464 : © photo Lauros-Giraoudon - A.D.A.G.P. ; p. 467 : © photo R.M.N. S.P.A.D.E.M. ; p. 469 : © photo Tate Gallery Londres - A.D.A.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 470 : photo Droits Réservés ; p. 472 : © The Museum of Modern Art, New-York, Kay Sage Tanguy Bequest - photographe - © 1996 ; p. 492 : © cliché Musée National d'Art Moderne Paris - Service documentation photographique M.N.A.M.C.G.P. et S.P.A.D.E.M. ; p. 498 : © Man Ray Trust - A.D.A.G.P. ; p. 501 : © Man Ray Trust Paris - A.D.A.G.P. ; p. 509 : © I.N.B.A. Mexico ; p. 530 : photo Béatrice Hatala - © Centre Georges-Pompidou - A.D.A.G.P. ; p. 534 : © Man Ray Trust - A.D.A.G.P. ; p. 536 : The Museum of Modern Art Purchase - © 1996 - © Kay Sage ; p. 541 : © Kurt Seligmann © Musée d'art et d'histoire de la ville de Genève ; p. 544 : © Man Ray Trust Paris, 1996 - A.D.A.G.P. ; p. 546 : A.D.A.G.P. ; p. 548 : photo Marcel Lannoy - S.P.A.D.E.M. ; p. 562 : The Museum of Modern Art New-York Purchase - photographe - © 1996 S.P.A.D.E.M. ; p. 565 : photo Béatrice Hatala - © documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou ; p. 567 : cliché et photo Galerie Louise Leiris - A.D.A.G.P. ; p. 572 : photo Philippe Migeat © Centre Georges-Pompidou - S.P.A.D.E.M. ; p. 578 : photo Jacqueline Hyde - S.P.A.D.E.M. ; p. 587 : © Editions d'Art Albert Skira - S.A. - A.D.A.G.P. ; p. 591 : photo Philippe Migeat - © Musée National d'Art C.G.P.P. ; p. 593 : photo Alain Guillard - cliché Musée des Beaux Arts de Nantes ; p. 596 : photo Jacques de Givry ; p. 600 : photo Luc Joubert - S.P.A.D.E.M. Paris 1996.

DICIONNAIRE DU SURREALISME

Impression et reliure : MAME, Tours, France

Prémière édition :

achevé d'imprimer : août 1996 - Dépôt légal : septembre 1996

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

