

**LE LECTEUR
DU SURRÉALISME**

Collection *Les Pas perdus* dirigée par Henri BÉHAR

Ouvrages parus :

Surréalisme et pratiques textuelles, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2002, 224 p.

Cyril BAGROS, *L'Espace surréaliste, promenade en zone interdite*, Phénix Éditions, 2003, 276 p.

L'Entrée en surréalisme, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2004, 272 p.

Intellectuel surréaliste (après 1945), collectif, Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, mai 2008, 240 pages.

La Fabrique surréaliste, études réunies par Maryse Vassevière, Association pour l'étude du surréalisme et les auteurs, juillet 2009, 308 pages.

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire. Le sigle *OC* suivi du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes renvoie aux *Œuvres complètes* des auteurs.

© 2010 – Paris, Association pour l'étude
du surréalisme et les auteurs.

Hans T. SIEPE

**LE LECTEUR
DU SURRÉALISME**

*Problèmes d'une esthétique
de la communication*

Préface du professeur Henri Béhar

Le surréalisme vous cherche
Vous cherchez le surréalisme
(*Papillon surréaliste*, vers 1925)

Première édition : Stuttgart, Klett-Cotta 1977
ISBN : 3-12-910580-8

Ouvrage traduit de l'allemand par Marie-Anne Coadou.
Traduction révisée par l'auteur.
Mise en pages : Sophie Béhar

PRÉFACE RETARDÉE

Discutant récemment des apports de l'esthétique de la réception – c'est-à-dire de la méthode d'analyse des œuvres en rapport avec la lecture de leur premier public – proposée par Haus-Robert Jauss, un universitaire français ne craint pas de déclarer :

Sans jeu de mots, ce qui est proposé ici n'est autre qu'une poétique de la déception. (B. GICQUEL, Œuvres et Critiques, XI, 2, 1986, p. 234).

Il est vrai que le lecteur ne connaissant pas l'allemand peut s'avouer déçu dans ses espérances, non seulement lorsqu'il compare les études ponctuelles de Jauss (sur Iphigénie de Racine et de Goethe, ou la poésie lyrique de 1857) à son programme inaugural (voir : H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978), mais encore lorsqu'il fait la somme des travaux de la dite École de Constance (H.R. Jauss, Wolfgang Iser, Harald Weinrich et leurs disciples) qui lui sont parvenus en français.

La belle ambition de bâtir une nouvelle histoire de la littérature, prenant compte, à la fois, du formalisme et de la critique marxiste, pour les concilier et les dépasser par une approche dynamique des œuvres en relation avec la lecture concrète, cette ambition qui nous aurait sortis des impasses de l'historiographie traditionnelle, n'a pas donné les résultats qu'on en attendait.

Mais peut-être faut-il corriger ce raisonnement : nos grandes espérances ont été déçues parce qu'on ne nous a pas donné à lire, en français, autre chose que les vastes théories du texte et de la lecture où excellent nos confrères allemands. C'est alors l'édition dans son ensemble, la française en particulier, qui est en cause, et non la méthode. Dès lors que les éditeurs ne s'intéressent qu'aux ouvrages théoriques et polémiques de caractère général, et laissent les études sur des œuvres précises aux bons soins de ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature grise », c'est-à-dire les publications relativement confidentiel-

Hans T. SIEPE

les des universités ou des organismes de recherche spécialisés, il est facile de dire que la montagne a accouché d'une souris. Encore faudrait-il aller y voir de plus près, recenser toutes les études découlant des propositions fécondes de l'esthétique de la réception, en Allemagne et ailleurs, avant de dresser un constat négatif. C'est ainsi que la thèse de doctorat d'Hans T. Siepe sur *Le lecteur du surréalisme, préparée sous la direction d'H. Weinrich, a été soutenue dès 1976. Elle était publiée l'année suivante chez Klett-Cotta à Stuttgart. La revue bibliographique Recherches sur le surréalisme, n° 2, 1977, publiée par l'Université d'Amsterdam, en donnait aussitôt une analyse détaillée, en français. Ce qui m'incita à convier son auteur à mon séminaire où ses opinions furent soumises à un feu roulant de questions, au moment même où d'autres étudiants envahissaient les rues pour protester contre certaines mesures visant à contingentier l'accueil de leurs camarades étrangers.*

C'est dire qu'en écoutant Hans T. Siepe, en lui faisant part de nos réticences, de nos doutes et aussi de notre approbation, nous manifestions concrètement notre ouverture à l'herméneutique littéraire, tout en maintenant la grande tradition de l'université française accueillante aux étrangers, et qui leur doit une bonne part de son renom. Cette rencontre, perturbée comme je l'ai dit, eut lieu dans l'appartement d'une collègue amie, qui fort heureusement habitait tout près de la Sorbonne. Elle se poursuivit sous la forme d'un article que notre hôte confia au premier numéro de la revue Mélusine paru, après quelques vicissitudes, en 1980.

Son propos y était on ne peut plus clairement indiqué. Se réclamant de l'esthétique de la réception au départ, il montrait que son travail s'inscrivait bel et bien dans un projet plus complet qui va de l'émetteur vers le récepteur et retour par le canal du texte, qui relève, en conséquence, d'une esthétique de la communication. Des trois types de lecteurs qu'en gros la théorie nous permet de distinguer, pour lesquels je propose la terminologie suivante :

- lecteur inscrit dans le texte,*
- lecteur postulé par l'auteur,*
- lecteur réel ou historique.*

Le lecteur du surréalisme

Hans Siepe ne s'attachait qu'aux deux premiers. En effet, la caractérisation du lecteur réel ou historique requiert une méthodologie différente dont j'ai indiqué la problématique dans ma préface aux Miroirs du surréalisme d'Yves Bridel, paru dans la Bibliothèque Mélusine (éditions l'Age d'Homme).

Ce lecteur inscrit dans le texte, auquel s'adresse le narrateur, ou postulé par l'auteur dans ses écrits, ses déclarations (indifféremment nommé par Siepe lecteur implicite ou impliqué) est bien le deuxième pôle de la communication littéraire telle que l'envisagent les surréalistes qui, à la différence des contemporains traditionalistes, le veulent actif, créateur par lui-même, capable d'intégrer la poésie à sa vie.

Pendant un tel lecteur n'existe pas d'emblée, c'est pourquoi ils hésitent entre « le happy few » et « la masse vorace », susceptible de contribuer à la finitude du texte en comblant les trous, les blancs laissés à la lecture dans les différents textes expérimentaux, les jeux de mots, les proverbes transformés.

A priori, l'écriture automatique, le récit de rêve se donnent comme des textes clos, que l'esprit du lecteur reçoit en tant que tels, où il ne peut intervenir. Une approche plus fine montre que, là aussi le lecteur construit un sens en comblant des lacunes volontairement ménagées par l'auteur.

La coopération bienveillante du lecteur, rémunérée par la découverte du sens, peut aller bien au-delà, jusqu'à la satisfaction des sens. C'est la jouissance effective du lecteur qu'impliquent certains écrits érotiques et, d'une façon générale toute la poésie surréaliste.

Seulement l'accès à un tel dépassement de soi à travers l'écriture et, plus encore, la lecture, n'est, dans les conditions actuelles de la pratique littéraire, que le fait d'une minorité. En dépit de son programme, de ses déclarations et de ses intentions, le mouvement surréaliste n'a pu élargir la sphère culturelle et transformer les comportements des lecteurs réels, à l'exception de quelques-uns, devenus eux-mêmes producteurs de textes.

Ainsi, l'esthétique de la communication surréaliste, en mettant l'accent sur la participation créatrice du récepteur, prouve que le surréalisme avait anticipé la conception actuelle du rôle

Hans T. SIEPE

de la littérature, ce qui confirme, a posteriori, que le surréalisme, en tant que mouvement artistique et littéraire, a bien une signification historique. Les phénomènes essentiels de la poésie surréaliste (négation, liaison entre l'art et la vie, prise en compte de thèmes politiques, etc.) n'ont rien perdu de leur actualité.

On pourra discuter telle analyse, trop expéditive à mon goût, sur l'exclusion du lecteur dans le texte dadaïste par exemple, ou bien telle interprétation des œuvres de Péret, d'Éluard, d'Aragon. Au moins a-t-on désormais entre les mains un ouvrage intégral, dont la traduction a été revue par l'auteur lui-même, ce qui est capital en matière de terminologie. Le lecteur jugera, sur pièces, de la déception ou de l'apport considérable qu'entraîne l'application intelligente d'une méthodologie bien établie à un objet aussi spécifique que le corpus surréaliste.

Qu'il n'oublie pas cependant que cet écrit a trente-trois ans d'âge, et qu'on n'y a porté aucune modification, pas même bibliographique, susceptible d'effacer certaines ridicules en formation, d'infléchir une théorie, de nuancer un terme trop radical.

Bien des ouvrages, qui ont parfois attendu plus longtemps leur traduction en français, ont paru depuis pour mettre en perspective cette esthétique de la réception ou de la communication. À commencer par le livre fondateur de Roman Ingarden : L'Œuvre d'art littéraire (Ed. L'Age d'Homme, 1983), concernant l'œuvre littéraire comme ensemble polystratique et polyphonique, définissant les conditions de sa « concrétisation » par la lecture, ni purement fictive, ni totalement réelle. C'est du concept de « lieu d'indétermination » formulé par Ingarden, que Wolfgang Iser (L'Acte de lecture, Ed. Pierre Mardaga, 1985) a extrait la notion de blanc du texte, fréquemment utilisée par Siepe. Dans le même ordre de préoccupations, il faut citer l'essai d'Umberto Eco : Lector in fabula (Grasset, 1985), qui traite de « la coopération interprétative dans les textes narratifs » (c'en est même le sous-titre) et plusieurs revues présentant, discutant et illustrant par des exemples précis l'idée de « réception esthétique » : Œuvres et critiques,

Le lecteur du surréalisme

II, 2, 1978-79 ; Poétique, n° 39, sept. 1979 ; Revue des Sciences Humaines, n° 189, 1983 ; Romanica Wratislaviensia XX, 1983 ; Études Littéraires en Pologne, IX, 1983 ; Œuvres et critiques, XI, 2, 1986...

*C'est dire que le lecteur français est désormais à même de situer *Le Lecteur du surréalisme* dans le cadre théorique qui lui a donné naissance et d'en apprécier l'originalité à l'égard de son objet. Les années écoulées ne l'ont pas rendu caduc, bien au contraire. La collection « *Les Pas perdus* » qui s'est donné pour objectif de publier des travaux inédits sur le surréalisme et ses alentours, ou des réimpressions numériques d'ouvrages désormais inaccessibles, s'honore de contribuer à la diffusion de recherches étrangères aussi stimulantes pour l'esprit.*

Un mot pour finir : ce livre et cette préface étaient prêts pour l'impression quand des difficultés techniques ont surgi avec l'éditeur qui s'était engagé à le publier. De report en report, l'auteur, loin de se lasser, a corrigé et figolé la traduction, jusqu'à parvenir à une totale satisfaction. Il avait alors atteint l'âge de la retraite, de sorte que l'ouvrage qui, en allemand, l'avait fait entrer dans notre corporation, marque, en français, sa sortie, non pas de la confrérie des chercheurs, du moins de celle des enseignants. Nous lui offrons cette édition en guise d'hommage de ses collègues français.

Henri BÉHAR

REMARQUES PRELIMINAIRES

Dans le cadre d'une « discussion théorique sans fin » concernant la question du lecteur¹, discussion qui depuis les premières approches du groupe de recherche « Poetik und Hermeneutik » (comprenant entre autres W. Iser, H. R. Jauß, H. Weinrich) indique un changement de paradigme dans les Lettres, il est devenu nécessaire de réduire l'exposé des approches théoriques et méthodiques, lorsqu'il ne s'agit pas de donner un compte rendu de ces recherches.² L'étude présente s'inscrit dans une lignée de travaux de recherche accordant la primauté à un lecteur qui soit implicite par le texte et recherché par la poétique plutôt qu'à un lecteur explicite (c'est-à-dire, dans un sens socio-historique, le public³). Il s'intéresse donc aux structures textuelles objectives et aux représentations poétiques du surréalisme et s'interroge sur le rôle d'un lecteur qui, en tant qu'instance de la communication littéraire, serait contenu dans l'œuvre. Comme son rôle ne se déduit pas uniquement de l'esthétique de la réception, mais également de l'esthétique de la production contenue dans l'œuvre et la poétique, le concept d'une « esthétique de la communication » semble mieux convenir à l'objet (le lecteur en tant que participant à un processus de communication au moyen de textes littéraires) et à la méthode (le problème de la communication au moyen de textes littéraires) que le concept d'une « esthétique de la réception » qui, du point de vue terminologique, ne tient pas

1. *Gumbrecht 75.4*. Voir par exemple la bibliographie dans *Grimm 75* (seize pages). Des initiatives renforcées des romanistes à propos du problème du lecteur émanèrent aussi du congrès de l'union des romanistes d'octobre 1975, de la part, entre autres, de H.U. Gumbrecht: « Konsequenzen der Rezeptionssästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie » (= *Gumbrecht 75*), de H.R. Jauß: « Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur » (= *Jauß 75*).

2. Voir à ce sujet les introductions dans *Grimm 75* et *Warning 75*, ainsi que *Segebrecht 72* et *Link 76*.

3. Pour le fondement de cette méthode cf. *Jauß 75.20 sq.*

compte de l'aspect émetteur du processus de communication. « Il ne faut pas remplacer une mythologie du créateur par une mythologie du public », rappelle Pierre Macherey⁴.

La notion de surréalisme, qui fait l'objet de l'étude présente, se réfère ici non seulement à l'œuvre de ceux qui furent connus comme surréalistes (Aragon, Breton, Desnos, Péret, Soupault, Tzara, etc.) mais également à la vie littéraire dans laquelle s'est développé le mouvement. On entend par surréalisme la période allant du début des années 1920 à environ 1938, année marquée par l'exclusion d'Éluard et caractérisée par le détachement d'Aragon du mouvement. Le chemin que prirent les premiers surréalistes après cette période, ainsi que leurs publications, seront également pris en considération dans cette étude, dans la mesure où ils apportent des éclaircissements sur l'esthétique de la communication du surréalisme⁵.

Les textes des auteurs surréalistes cités sont tirés en général d'éditions récentes facilement accessibles. Les revues sont citées en abrégé :

Littérature = Littérature, première série.

Littérature, n.s. = Littérature, nouvelle série.

R.S. = La Révolution surréaliste.

L.S.A.S.D.L.R. = Le Surréalisme au service de la révolution.

4. Macherey 66.88. Cette idée d'esthétique de la communication a été développée également par H. U. Gumbrecht sous l'angle d'une littérature considérée comme sociologie de la communication: « Le 'rôle implicite du lecteur' n'apparaît pas seulement dans les structures objectives du texte. Comme les textes ne s'ouvrent à la compréhension qu'en tant qu'actions, on a plutôt besoin pour les reconstruire de faire une hypothèse (le plus souvent passée sous silence) sur l'intention de l'auteur. Seule la prise en considération réfléchie de cet aspect esthétique de la production garantit l'intersubjectivité scientifique lors de la constitution du 'lecteur implicite' qui doit précéder toute recherche sur l'esthétique de la réception » (*Gumbrecht* 75, traduit par l'auteur comme toutes les citations suivantes tirées d'une œuvre en langue allemande).

5. On renoncera dans cette étude à donner un compte-rendu des recherches sur le surréalisme. Outre les bibliographies ou comptes-rendus de recherches d'*Hardré* 60, de *Prigioni* 62, de *Matthews* 66, de *Le Sage* 68, de *Gershman* 69 et dans *Augenot* 67, on peut citer ici tout particulièrement *Scheerer* 74, et comme revue bibliographique sur le surréalisme le 1^{er} numéro de *Recherches surréalistes* paru en 1976.

Le lecteur du surréalisme

Dans le texte et dans les notes, les citations sont indiquées comme suit :

Nom + année + page (par ex. *Grimm* 75.26)

L'année est suivie d'une minuscule lorsque plusieurs publications d'un auteur sont parues dans la même année (par ex. *Breton* 70a.16). Pour les éditions complètes, le numéro du volume est indiqué après l'année (par ex. *Éluard* 68.I.124). Des indications plus précises sont fournies dans la bibliographie.

1. PROBLÈMES D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION

Si les circonstances de la Première Guerre mondiale avaient fait paraître anachronique l'existence de l'artiste, le dadaïsme français des années vingt ne pouvait alors plus être autre chose qu'un mouvement qui, ayant compris l'insignifiance de l'activité littéraire, ne pouvait plus définir son rôle qu'en opposition à l'art. Partant du droit à l'avant-garde et à l'originalité formulé par ses récepteurs, et en accord avec la modernité exigée dans les premières années du siècle, les dadaïstes se trouvaient devant le dilemme de vouloir refuser l'art tout en ayant à acquérir l'originalité par un isolement socio-artistique et donc, en même temps, de répondre à nouveau à l'idée que la société bourgeoise se faisait de l'art. (*Damus* 73.38)

Le dilemme des surréalistes est du même ordre, sauf qu'il se situe sur un plan différent, entre l'orgueil et la souffrance due à la solitude de l'auteur qui écrit. L'orgueil s'explique dans la déclaration formulée par Apollinaire dans « L'esprit nouveau et les poètes », selon laquelle le poète qui entre le premier dans un monde nouveau est automatiquement isolé :

L'homme qui écrit. Sans doute celui-ci se croit seul. (Aragon 28.30)

On sait que la condition du poète place automatiquement celui qui la revendique valablement en marge de la société et cela dans la mesure exacte où il est poète. (Péret 65.50)

La souffrance s'explique par la communauté, pas encore établie, entre l'auteur et le public, que Paul Éluard voit ensuite réalisée dans les années trente :

La solitude des poètes, aujourd'hui, s'efface. Voici qu'ils sont des hommes parmi les hommes, voici qu'ils ont des frères. (Éluard 68.I.519)

Elle résulte finalement de cette disparité entre poètes et lecteurs, poésie et public, qui détermine le climat culturel depuis le romantisme ou depuis Baudelaire. Cette disparité est liée au problème du fondement de l'écriture, de l'intelligibilité des textes et au problème du lecteur que les auteurs cherchent à atteindre. Les questions du pourquoi de l'écriture et de son destinataire sont ici deux problèmes fondamentaux de la conscience de l'écrivain et en même temps deux problèmes des lettres qui se rappellent leur intérêt social.⁶ Ces deux problèmes ont un rapport secondaire avec le surréalisme dans la mesure où ils s'adressent à lui, mais surtout un rapport primaire, dans la mesure où ils sont traités explicitement par lui.

En 1919, les fondateurs du surréalisme, Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, demandaient à leurs collègues écrivains dans leur revue *Littérature* pourquoi ils écrivaient. En 1933, Louis Aragon posait la question « *Pour qui écrivez-vous ?* » dans la revue *Commune* dont il était secrétaire de rédaction.

Dans les réponses à la première enquête des surréalistes « *Pourquoi écrivez-vous ?* », on relève peu de chose – mis à part l'ordre préférentiel dans lequel elles ont été reproduites par les éditeurs⁷ – qui annonce le développement du surréalisme : peu de futurs surréalistes se sont exprimés ici. À cet égard, une lettre de Tristan Tzara adressée le 21 septembre 1919 à André

6. Cf. Friedrich 67a. 305 sq. qui a étudié trois questions fondamentales de la conscience de l'écrivain chez Montaigne (Pourquoi, pour qui et comment j'écris). Cf. aussi l'entretien radiophonique entre auteurs et critiques publié sous le titre: « Écrire... pour quoi ? pour qui ? » (*Barberis* 74), cf. également *Grimm* 75.11 sq.

7. « *Pourquoi écrivez-vous ?* », question posée dans *Littérature* 9 (nov. 1919) ; réponses dans les numéros 10, 11 et 12. Les auteurs de ces réponses vont de L. Vauxelles à H. Ghéon, J. Giraudoux, M. Jacob, P. Morand, P. Éluard, A. Gide, B. Cendrars, P. Reverdy, Paul Valéry entre autres ; de M. Corday à A. Colomer en passant par R. Ghil, J. Paulhan ; F. Jammes, G. Ungaretti, entre autres ; de M. André à Knut Hamsun, en passant par J. Copeau, P. Dermée, E. Dujardin, Mme de Noailles, R. Radiguet, F. Picabia, entre autres. Elles furent reproduites dans l'ordre inverse de la préférence des éditeurs « afin de maintenir l'intérêt de la lecture et d'éviter à nos correspondants la surprise d'un commentaire » (*Littérature* 10).

Le lecteur du surréalisme

Breton, qui – comme le confirma Breton – avait été le point de départ de l'enquête, donne plus d'informations sur les idées de Breton et sur l'origine de l'enquête :

Je pense, mon cher Breton, que vous cherchez aussi des hommes. Si l'on écrit, ce n'est qu'un refuge : de tout « point de vue ». Je n'écris pas par métier. Je serais devenu un aventurier à grande allure et aux gestes fins si j'avais eu la force physique et la résistance nerveuse pour réaliser ce seul exploit : ne pas m'ennuyer. On écrit aussi parce qu'il n'y a pas assez d'hommes nouveaux, par habitude, on publie pour chercher des hommes et pour avoir une occupation. Et même cela est très triste⁸.

Ces possibilités énumérées par Tristan Tzara, fondateur du dadaïsme français, qui, dans une formulation analogue, précèdent également la publication des réponses dans *Littérature* 10, soulignent la quête d'hommes, voire d'hommes nouveaux. Et quand André Breton reprenait ce passage dans « La confession dédaigneuse » :

On publie pour chercher des hommes, et rien de plus. Des hommes, je suis de jour en jour plus curieux d'en découvrir (Breton 70.9)

il mettait par là nettement l'accent sur le fait que le lecteur est voulu comme partenaire de la communication et la communication comme but de l'écriture. Raymond Radiguet, dans sa réponse à l'enquête, avait sans doute senti que le problème du pourquoi de l'écriture impliquait aussi celui du pourquoi de la lecture, que les jeunes éditeurs de la revue *Littérature* s'intéressaient au processus de communication entre auteurs et lecteurs :

Demandez plutôt à vos lecteurs : pourquoi lisez-vous ? (Littérature 8)

8. La lettre est citée dans l'appendice de *Sanouillet* 65.449. Deux pages plus loin, on trouve une lettre de Breton confirmant que la lettre de Tzara a été le point de départ du questionnaire.

Hans T. SIEPE

Le fait que la littérature existe tout d'abord sur le mode de la possibilité et ne se réalise que par la lecture⁹ est un facteur essentiel de la communication littéraire. La réception devient un acte créateur qui complète le travail de l'auteur. Le lecteur devient l'associé ou le complice de la création littéraire¹⁰: « Le récepteur participe pour moitié à l'acte créateur » écrivait Marcel Duchamp, que les surréalistes admiraient beaucoup et dont l'œuvre artistique ne se réalise que grâce à la participation du récepteur :

Ce sont les regardeurs qui font le tableau. (Duchamp 59.172 et 173)

La rencontre du récepteur et de l'œuvre devient l'acte de communication dans lequel le lecteur représente un facteur essentiel : l'écriture et la lecture sont comme le négatif et le positif¹¹ ; elles jouent toutes les deux des rôles correspondants dans la communication : l'auteur, dans le rôle de l'émetteur, s'adresse au moyen du texte au lecteur qui a le rôle de récepteur. Les textes littéraires représentent donc des objets qui permettent et impliquent un acte de communication. Ce sont des signes qui relient l'artiste au récepteur, l'art à la société et dont l'existence comme « objets esthétiques » dépend d'un acte de communication. Si l'on conçoit la communication comme raison de l'écriture et comme préalable de la littérature, il va de soi pour les auteurs surréalistes qu'il faut aussi s'interroger sur le lecteur qui participe à la réalisation de l'objet esthétique :

9. Cf. Sollers 66.26: « ... qu'une œuvre n'existe par elle-même que virtuellement et que son actualisation (ou sa production) dépend de ses lecteurs et des moments où ces lecteurs s'accomplissent activement. »

10. Krauss 68.39 parle du participant ou complice; R. Sabatier fait parler l'auteur au lecteur: « Toi et moi, nous venons d'écrire ce poème » (Sabatier 61.41).

11. « La poésie de celui qui écrit est comme le négatif de l'opération poétique et le positif se trouve dans le lecteur. Ce n'est que quand l'œuvre a pris toutes ses valeurs dans la sensibilité du lecteur qu'elle peut être considérée comme réalisée, telle l'image photographique fixée sur l'épreuve » (Reverdy, cité dans Charpier/ Seghers 57.508).

Le lecteur du surréalisme

Et il faut demander pour qui sont écrits de tels poèmes.
(Aragon 33.91)

La question « *Pour qui écrivez-vous ?* » fut ensuite posée par Aragon dans *Commune 2* (1933) sous forme d'une enquête menée auprès d'auteurs contemporains¹².

Les réponses à cette question ne se rapportent pas plus directement au surréalisme que les réponses à la première enquête de *Littérature*¹³. Ces deux questions sont cependant importantes dans la mesure où elles montrent clairement une tendance du surréalisme à réfléchir à la communication littéraire – ce qui finalement mène à cette question, sous-entendue dans le titre de cette étude : « Pour qui écrivent les surréalistes ? ».

La classification des réponses qu'Aragon propose dans *Commune 4* (1933) – aussi grossière soit-elle – peut nous servir de cadre pour classer les réponses à la question sur les lecteurs du surréalisme :

[...] on peut grossièrement classer les réponses selon que leur auteur entend n'écrire pour personne, pour quelques-uns, pour tout le monde. Grossièrement, disons-nous, car nombreux sont ceux qui font une réponse hybride, ou qui ont pas plus tôt répondu d'une façon qu'ils désiraient l'avoir fait d'une autre.

On peut déjà nier ici l'hypothèse que les surréalistes aient voulu

12. Les réponses furent publiées dans les numéros 4 à 10. L'idée du questionnaire vient d'ailleurs d'André Gide qui, lors d'une conversation, avait fait remarquer à propos du premier questionnaire « *Pourquoi écrivez-vous ?* » que la véritable question aurait dû être « *Pour qui écrivez-vous ?* » (cf. Aragon 33). Déjà l'exposé de Gide de 1903 : « De l'Importance du public » (*Gide 32-39.IV.181-197*) est important pour la question du public.

13. Aragon commente les réponses reçues (dont la plupart sont « J'écris pour moi » et qui évitent presque totalement le surréalisme) aux formules à la mode, comme « fuite devant le problème », « un des sophismes type de l'idéalisme bourgeois », « ils pressent le rôle politique et social de l'écrivain sans s'élever à l'idée de classe », « désir d'humanisme », « parasitisme » etc., et fait répondre, en conclusion de la première série de réponses, par un ouvrier écrivain (Rabcor) : « [...] qu'il était nécessaire d'écrire pour le prolétariat ».

n'écrire pour personne, car les questions des deux enquêtes impliquent déjà que la littérature est communication. La réponse à la question des lecteurs sera aussi ambivalente que le constatait Aragon déjà auprès de ses collègues écrivains, et oscillera entre « quelques-uns » et « tout le monde ».

La question posée par Aragon était, comme la plupart des réponses le montrent, une interrogation sur le *destinataire* qui, en tant que lecteur implicite, visé, correspond à l'idée que l'auteur se fait du groupe ciblé. Son choix dépend d'un contexte social concret, individuel et littéraire (*Naumann* 71.166) et sa typologie s'étend de l'humanité jusqu'à ce lecteur inconnu que l'auteur n'espère trouver que par son œuvre, en passant par le peuple, la nation, la postérité, la classe sociale, les éditeurs et les critiques. M. Naumann attribue, en outre, trois fonctions au destinataire : 1) Il est l'une des formes dans lesquelles l'auteur réalise sa relation à la réalité sociale dans son ensemble et aux forces sociales qui agissent dans celle-ci. 2) Il a une fonction esthétique qui le fait participer, déjà au moment de l'acte de l'écriture à la construction du monde esthétique propre de l'œuvre. 3) Il exerce une influence sur la relation entre l'œuvre achevée et le lecteur réel et dans cette mesure se constitue « l'intermédiaire entre l'œuvre achevée et le lecteur réel ». Le lecteur dans la poétique et dans le texte est parfois qualifié explicitement de destinataire.

Le concept de lecteur a cependant encore deux autres aspects : on entend par *public* le lecteur réel qui peut être recensé par les méthodes de recherche sur le marché du livre ou dans l'histoire de l'accueil fait aux livres. En outre, la notion de *lecteur implicite* ne se réfère non pas à une catégorie de la création littéraire (*cf.* fonction 1 et 2 du destinataire), mais à une catégorie de l'œuvre : le rôle de lecteur contenu dans l'œuvre, auquel renvoient des signaux du texte. Par rapport au public, le lecteur implicite est « idéalisé de façon immanente¹⁴ » ; par

14. La distinction entre « public idéal » et « public réel » fut introduite en 1937 par Ernest K. Bramsted (*cf.* à ce sujet *Langenbacher* 71.74). Nous désignons par « lecteur recherché » ou « destinataire », le plan de l'idéalité qu'il faut distinguer du plan de la fiction (« lecteur implicite »). Ainsi, le

Le lecteur du surréalisme

rapport au destinataire, il représente un facteur dans la structure de l'œuvre littéraire¹⁵.

On peut donc répondre à la question concernant « le lecteur du surréalisme » sur trois plans :

– par un raisonnement empirique qui fournit des données sur le public et la vie littéraire,

– par un raisonnement esthétique-littéraire et historico-littéraire qui permet des recherches sur le lecteur que l'auteur a en vue,

– par un raisonnement interprétatif qui décrit la fiction du lecteur implicite, immanente dans l'œuvre, et le rôle de lecteur contenu dans l'œuvre par rapport au processus de communication littéraire englobé dans des processus de communication qui constituent la communication sociale.

Comme la linguistique rejette de plus en plus le concept de signe statique et analyse les faits de langue « des points de vues de la communication, du texte et de l'instruction [...] » à l'aide d'un concept du signe dynamique communicatif¹⁶, la littérature peut rejeter le concept de l'œuvre statique et décrire ce réseau de relations de communication qui relie l'œuvre d'un auteur au lecteur, l'art à la société. L'intérêt se déplace du message à la relation de communication¹⁷, si bien qu'en même temps

destinataire a son fondement dans la réalité, dans le public contemporain ou dans une représentation idéalisée d'un public futur. Ces concepts peuvent coïncider avec le rôle du lecteur implicite. Le fait qu'ils puissent aussi s'en écarter sera également montré dans cette étude.

15. Cf. *Blok 60. 341* : « The story 'wills' the reader, it 'creates' the reader as part of its structure ». L'analyse que fait Umberto Eco de l'« opera aperta » est basée essentiellement sur la prise en considération de la perspective du lecteur. Il renvoie au fait « qu'au moment même où il (le poète) projette une opération productive (et par conséquent, un objet, une œuvre), l'artiste projette également un type de consommation (...). Toute poétique explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est *projet* sur un *objet* et sur ses *effets* » (Eco 65.11).

16. La théorie linguistique de l'instruction part d'un tel concept du signe (signe = signal en tant qu'instruction donnée par un locuteur à un auditeur dans le processus de la communication). Cf. à ce sujet *Weinrich 74*.

17. « Et notre attention doit se déplacer du message, en tant que système objectif d'informations possibles, à la *relation de communication* entre

l'importance sociale s'accroît : « Quiconque veut comprendre la société, » écrit Günter Schiwy, « doit étudier les systèmes de signes à l'aide desquels elle communique, car non seulement le contenu, mais aussi le mode de la communication déterminent de plus en plus la particularité de la société » (*Schiwy* 73.13).

Une considération du surréalisme du point de vue de l'esthétique de la communication est aussi justifiée par le succès avec lequel Thomas M. Scheerer, dans ses études d'analyse textuelle de l'écriture automatique, a enrichi le procédé de l'écriture automatique axé initialement sur l'esthétique de la production, par la question de l'esthétique de la réception. Il décrit la prestation fournie par le récepteur pour produire un texte cohérent comme préalable à la communication littéraire, et pose le problème non seulement de la description de caractéristiques intrinsèques du texte, mais aussi de la production et de la réception des textes surréalistes. Scheerer peut alors montrer, même pour une méthode aussi résolument anti-littéraire que celle de l'écriture automatique, que « ce jeu d'actions se produit sous forme de production et de réception littéraire » (*Scheerer* 74.8).

Au cours de cette étude, on attache également une importance particulière aux tendances esthétiques¹⁸, à l'opposé de toutes les définitions – inhérentes à la théorie surréaliste – de l'anti-artistique¹⁹. Au-delà des considérations sur le « lecteur du

message et récepteur: une relation dans laquelle le choix du récepteur quant à l'interprétation constitue la valeur effective de l'information possible » (*Eco* 73.132 sq).

18. Dans *Angenot* 70.460 sq. sont réunies quelques définitions qui ne tiennent pas compte des aspects esthétiques du surréalisme - il faudrait ajouter ceci : « There is no possible excuse for regarding the poetic experiments of the surrealists in an aesthetic light », G. Hugnet, cit. dans *Matthews* 62.41. M. Angenot leur oppose, comme ici, un surréalisme qui s'est intéressé au langage, à la poétique et à la littérature, qui fait du langage l'objet de son activité et a voulu agir sur le monde à travers lui.

19. Cf. par exemple les thèses de la « Déclaration du 27 janvier 1925 » :

Nous n'avons rien à voir avec la littérature.

– Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie.

– Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.

Le lecteur du surréalisme

surréalisme », on se demandera si le rôle anti-littéraire ne s'intègre pas à la communication littéraire, si l'on n'a pas pris conscience des conditions sociales à travers des problèmes immanentes de l'art (*Lenk* 71.1.sq.) et si ce n'est pas finalement le caractère esthétique qui constitue la référence politique²⁰.

Alain Jouffroy, continuateur du surréalisme, a également réfléchi à la composante esthétique du surréalisme. Dans une discussion à ce sujet, il part du fait qu'une révolution surréaliste a eu lieu dans le domaine de la pensée, de l'écriture et de la communication avec le lecteur : « La poésie surréaliste, et cela est exemplairement son action révolutionnaire, a coupé les ponts avec l'interprétation d'une expression. La poésie surréaliste n'exprime rien parce qu'il n'y a rien à exprimer pour celui qui écoute et qui ne cherche qu'à se mettre en état d'écoute » (*Alquié* 68.138). Dans la correspondance établie ici entre auteur réceptif et lecteur réceptif, Jouffroy ne voit d'ailleurs pas que les relations recréées entre le texte et le lecteur dans le surréalisme exigent finalement bien plus la créativité du lecteur que sa réceptivité, que, dans le surréalisme, un processus créatif de la communication ne trouve son accomplissement uniquement dans la lecture et que le lecteur est inclus dans le calcul des auteurs²¹.

Quand le structuraliste tchèque Kvetoslav Chvatik part du fait que l'œuvre d'art dans le surréalisme devient une simple impulsion qui doit stimuler les facultés créatrices du lecteur, qui

– Nous sommes des spécialistes de la révolte.

– Le surréalisme n'est pas une forme poétique.

20. Cf. *Pfaff* 72.9 : « L'art serait alors une sorte de miroir déformant de la situation sociale actuelle. Il est le reflet de la société actuelle et indique de façon négative sa possibilité de changement et sa nécessité de changement. L'art semble être le seul langage capable de faire le lien entre l'utopie actuelle et l'utopie réelle d'une société future libre ». Cf. aussi *Wellershoff* 69 où l'art est défini comme « espace de simulation » ou aussi comme « champ d'expérimentation de l'avenir » (*Wellershoff* 73.9).

21. Cf. *Lenk* 71.29 sq. : « Si l'idée tirée de la théorie de l'art pour l'art, à savoir que l'artiste est seul avec son œuvre devant l'absolu, se révèle être une illusion, alors l'artiste doit nécessairement inclure dans son calcul un tiers qui est le spectateur, le lecteur, le public. »

Hans T. SIEPE

doit le conduire à développer sa propre imagination dont l'activité se projette sur le texte initial, si bien que l'artefact, au sens étymologique du terme, devient un simple prélude à la réalisation de l'objet esthétique (*Chvatik* 70.28), il a aussi une vue plus juste que Jouffroy des intentions esthétiques de la communication des surréalistes, car là où les mots et les images servent de « tremplin » au récepteur pour diriger ses propres projections sur le texte et développer par sa lecture le potentiel sémantique du texte,

Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui les écoute (Breton 69.49),

la langue, la poétique et les textes du surréalisme doivent être mis en relation avec le lecteur.

2. LE LECTEUR ET LE LANGAGE SURREALISTE :

ENTRE LA CONFUSION ET LA CROYANCE DANS LES MOTS

2.1. LE LECTEUR DÉROUÉ : DADA ET SON PUBLIC

2.1.1. Dévalorisation de la signification

« Nous humilierons la parole de bonne façon » – cette révolte contre le langage fait partie du « désordre » dadaïste dirigé contre un ordre inacceptable, contre le conformisme et les platitudes, les conventions et les modèles de pensée, les formes de l'art et de la vie²². La destruction de Dada (dont les éléments constructifs ont été découverts plus tard par les surréalistes) porte sur la dévalorisation de la signification, la production de la non-signification, tout en étant également dirigée contre lui-même. Tzara, Soupault, Breton, Ribemont-Dessaignes, entre autres, dénie à leur propre action un sens communicable, et l'incompréhension du public est un des buts recherchés :

Dada ne signifie rien. (Tzara)

Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fallait quelque chose

22. Citation au début d'une lettre d'Éluard à Tzara du 3 janvier 1920 (cit. dans *Sanouillet* 65.211 et *Dhainaut* 70.32). À propos du « désordre », cf. par exemple le vocabulaire de la négation dans les manifestes de Tzara: « Désordonner le sens – désordonner les notions et toutes les petites pluies tropicales de la démoralisation, désorganisation, destruction, carambolage sont des actions assurées contre la foudre et reconnues d'utilité publique » (*Tzara* 68.59).

Hans T. SIEPE

pour que le public dise : « Nous ne comprenons rien, rien, rien. » (Picabia)

L'art. Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas, ce que nous faisons ? Eh bien, chers Amis, nous le comprenons encore moins, quel bonheur, vous avez raison. (Picabia)

50 Francs de récompense à qui trouve le moyen de nous expliquer DADA. (Manifestation dadaïste, 1929)²³

Comme c'est justement le langage qui établit la signification, l'attaque du langage devient un élément essentiel du processus dadaïste de dévalorisation de la signification par lequel Dada devait finalement se renier lui-même :

Les vrais dadas sont contre Dada (Tzara 68.61)²⁴

Dans le dadaïsme français – comme dans le dadaïsme allemand (Arp, Ball, Schwitters, Huelsenbeck, entre-autres) – il s'agit d'enlever également au langage son sens, qui repose sur la convention (« enlever aux mots leur signification », Tzara)²⁵, de placer sa destruction au premier plan de la révolte contre toutes les valeurs de la culture bourgeoise. Tzara en a donné la recette dans un manifeste :

POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que

23. Tzara 68.15 ; Picabia : Manifeste Dada, 391 12 (1920) ; Picabia, conférence donnée lors de la manifestation dadaïste du 5 février 1920, reproduite dans *Littérature* 13 (1920) - Cf. à ce propos un passage analogue d'un poème ultérieur de Desnos : « Il est vrai que vous vous en foutez / que vous ne comprenez pas la raison de ce poème / Moi non plus d'ailleurs. » (Desnos 69.79) - texte de la Manifestation dadaïste dans *Lacôte/ Haldas* 66.28.

24. L'auto-négation du programme dadaïste conduit logiquement à l'auto-destruction: « C'était dans sa nature même de mettre un terme à son existence » (Tzara 66a.23).

25. Tzara dans une lettre à Jaques Doucet ; cité dans *Sanouillet* 65.571 ; Breton : *Patinage Dada, Littérature* 13 (1929).

Le lecteur du surréalisme

*vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet
article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement
dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sen-
sibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. (Litté-
rature 15, 1920)*

D'après ceci, avec une quantité de mots tirés arbitrairement d'articles de journaux, tout le monde peut devenir poète pour une minorité (« incomprise du vulgaire ») qui se réduit finalement à lui-même (« Le poème vous ressemblera »). L'auteur devient ainsi son propre récepteur et toute relation linguistique devient possible dans les textes. L'extrait d'un poème que Tristan Tzara écrivit d'après cette recette en montre bien le caractère arbitraire :

*prix ils sont hier convenant ensuite tableau
apprécier le rêve époque des yeux
pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit
groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des cou-
leurs
tailla cintres ahuri la réalité un enchantement. (Tzara 68.63)*

Ainsi, le sens du poème dadaïste réside dans la possibilité pour chacun de le produire et dans l'acte de production même. Le livre, en tant que forme de communication du texte, devient superflu : Dada va au marché et devient l'événement dont la description n'a plus qu'une valeur documentaire.

André Breton suivit la méthode de production de Tzara avec un peu plus de réserve quand il publia dans *Littérature* 4 (1919) un montage d'articles de journaux et d'annonces de typographie différente :

Hans T. SIEPE

Le Corset Mystère

Mes belles lectrices,
à force d'en voir **de toutes les couleurs**
Cartes splendides, à effets de lumière. Venise

Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés
solidement aux murs et je me faisais attacher pour écrire :

J'ai le pied marin

nous adhérons à une sorte de **Touring Club**
sentimental

UN CHÂTEAU A LA PLACE DE LA TÊTE

c'est aussi le **Bazar de la Charité**

Jeux très amusants pour tous âges ;
Jeux poétiques, etc.

Je tiens Paris comme – pour vous dévoiler l'avenir –
votre main ouverte

la taille bien prise.

« Le Corset Mystère » est le premier poème, certes cohérent en quelque sorte au niveau de la syntaxe, mais totalement insensé au niveau de la sémantique, paru dans *Littérature*. Aragon a pu dire plus tard que la dernière possibilité du poème était ici atteinte, que le dernier mot de la poésie était dit²⁶. Les deux textes de Tzara et de Breton obéissent au même principe de production (et ne diffèrent que par plus ou moins d'aléatoire,

26. Aragon 68a. Aragon a signalé aussi que Breton essaie ici de donner au poème la qualité d'une affiche publicitaire. Conçu comme « poème-affiche » par Breton, « Le Corset Mystère », qui est un collage de textes, devait attirer les récepteurs comme une colonne Morris, devait être un « poème-événement »: « un poème dont la pierre de touche était qu'il déclenchât les réactions d'un nombre de gens, de la foule » (*Aragon/Arban* 68.134).

Le lecteur du surréalisme

ainsi que par des appels au lecteur dans le texte de Breton). Ils illustrent les deux orientations de la poésie des dadaïstes et des premiers surréalistes telle que la décrit Wolfgang Raible, selon qui les dadaïstes ou bien créent des textes absurdes grammaticalement corrects, ou bien bouleversent totalement la syntaxe (Raible 72.34). Les configurations des textes sont fortuites et ce « hasard » devient une catégorie de l'esthétique de la production (« une source de création », Tzara 66.23) qui doit supprimer aussi bien les limites entre art et vie que celles entre artiste et public : l'artiste est public et le public est artiste. Ainsi, l'expression individuelle immédiate et l'expérience personnelle immédiate sont au centre de la technique aléatoire ce qui mène à l'ouverture voulue de l'art :

L'interpénétration des frontières littéraires et artistiques était pour Dada un postulat.

Elle devait être arbitraire, laissée aux hasards de l'invention et de l'humeur. Comme oui était égal à non, ordre et désordre trouvaient une unité dans l'expression momentanée de l'individu. (Tzara 66.24)

2.1.2. Révolte recherchée

Si donc le hasard fonctionne comme une catégorie de la poétique dans le domaine de l'art et s'il faut, d'autre part, supprimer les limites entre l'art et la vie, le hasard appartient alors aussi à l'existence et il est le principe d'une vie que Breton concevra comme la recherche du « hasard objectif » :

Je vivais au hasard, à la poursuite du hasard, qui seul parmi les divinités avait su garder son prestige. (Aragon)²⁷

C'est d'après cette devise d'une position ultra-réceptive vis-à-vis des choses et des événements, qui veut « aider le hasard » (Breton 52.136), qu'agissent non seulement les participants aux excursions dadaïstes dans le hasard, mais aussi les personnages

27. Aragon 66a.141 ; Breton avait parlé dans son Premier Manifeste du hasard comme d'une « divinité plus obscure que les autres » (Breton 69.22).

Hans T. SIEPE

de ces pièces telles qu'elles ont été représentées lors des manifestations dadaïstes²⁸. Dans la pièce *S'il vous plaît* écrite en commun par Breton et Soupault (1920), Létoile, le personnage principal du deuxième acte, n'agit plus qu'avec le sentiment de « l'inutilité des efforts » (Breton/Soupault 71.139) à la recherche du « hasard objectif » :

Lefebvre, soyez aux Buttes Chaumont à la tombée de la nuit. Tâchez d'inspirer confiance à la première personne que vous verrez s'attarder sur le pont. Trouvez moyen de la conduire ici. (Breton/Soupault 71.150 sq.)

Il publie lui-même des avis de recherche fictifs, arrête arbitrairement un jeune homme après lui avoir tenu des discours sur le mariage, distribue l'argent qu'il brûle à nouveau et philosophe au téléphone :

Là-bas c'est tout ce qu'on rêve, mais là-bas n'existe pas. Il n'y aura jamais qu'ici... (Breton/Soupault 71.151)

Cela résume déjà le second acte dont le contenu n'a aucun rapport avec les deux autres actes publiés dans *Littérature* 16 (1920)²⁹: le premier acte est une histoire larmoyante à trois personnages où, à la fin, l'amant tue sa maîtresse de façon inattendue et sans motif ; le troisième acte décrit la rencontre fortuite de Maxime et de Gilda dans un café parisien : ils se racontent leurs rêves, s'extasient avec nostalgie sur « là-bas » et, à la fin, semblent revenir à la réalité (la petite chambre d'une malade atteinte de syphilis).

Les spectateurs ou les lecteurs s'interrogeront sur le lien entre les scènes et les actes. Alors que les scènes qui se suivent dans les différents actes sont encore rattachées les unes aux autres et que la structure de la pièce obéit aux lois de la dramaturgie, l'enchaînement des actes semble être une succession sans lien, faite au hasard, qui pourrait se continuer indéfiniment.

28. Pour le théâtre dada et surréaliste, cf. Béhar 67 et Matthews 74.

29. Le deuxième acte de la pièce fut représenté par Breton, Soupault, Mlle Doyon, Paul et Gala Éluard, Th. Fraenkel et Ribemont-Dessaignes le 27 mars 1920 dans le cadre d'une manifestation dada.

Le lecteur du surréalisme

La pièce donne une reproduction de la banalité, d'événements fortuits et d'actes gratuits qui n'ont rien à voir avec le titre « S'il vous plaît ». Le titre demeure une offre faite au public, lui donne une « signification » mais peu de « sens », car il manque une détermination³⁰.

Breton et Soupault savaient comment réagiraient les récepteurs d'une telle provocation : dans un quatrième acte, déjà écrit à l'époque mais connu seulement en 1966, la réaction du public est esquissée et devient un élément de la pièce³¹.

La première scène de cet acte IV pousse l'absurdité à son paroxysme : Monsieur X et Monsieur Y se promènent sur la scène ; X regarde sa montre : « Telle heure. Je vous quitte. » On se quitte. Y continue à faire les cent pas sans un mot, regarde en l'air, se nettoie la manche, se mouche de temps en temps.

La scène 2 continue la précédente jusqu'à ce qu'un spectateur dans la salle s'écrie : « C'est tout ? ». Le promeneur réagit sans un mot à cette exclamation et continue son jeu. On l'interrompt et le somme d'en finir. C'est le tumulte dans la salle, car on ne voit aucun sens à toute la représentation (« Je ne comprends rien. C'est idiot. ») et l'on ne peut même pas la trouver drôle (« si encore c'était amusant »). L'action se déplace de plus en plus de la scène dans la salle où un spectateur consterné, tel que le voulaient les dadaïstes³², exprime son mécontentement :

Je répète que je ne comprends rien (Applaudissements). Il est probable que je ne suis pas le seul. (Debout sur son fauteuil). Depuis quelques temps sous prétexte d'originalité et

30. En ce qui concerne la « signification » comme vaste champ dénotatif et le « sens » comme étroitement déterminé, cf. *Weinrich* 66.

31. Il n'est pas reproduit non plus dans *Littérature* où l'on trouve cette note : « Les auteurs de *S'il vous plaît* désirent que le texte de l'acte quatrième ne soit pas imprimé ».

32. Cf. *Sanouillet* 65.154 : « Tous ceux parmi les Dadaïstes et les Surréalistes qui ont pris conscience des problèmes du théâtre (...) ont posé comme condition première à la restauration de la communion théâtrale primitive un changement d'attitude de la part du public. Le spectateur passif et consentant devait céder la place à un participant hostile, constamment fustigé par les provocations de l'auteur et des acteurs. »

Hans T. SIEPE

d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus dont le nombre grossit chaque jour et qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes, des paresseux ou des farceurs. (Le rideau tombe. Applaudissements). Il est plus facile de faire parler de soi de cette manière que d'atteindre la vraie gloire au prix d'un travail sérieux. Supporterons-nous que les idées, les esthétiques les plus opposées, le beau et le laid, le talent et la force sans style se trouvent placés désormais sur un même plan ? J'en appelle à notre vieux bon sens. Il ne sera pas dit que les fils de Montaigne, de Voltaire, de Renan... (Breton/Soupault 71.160).

Ce plaidoyer pour l'art traditionnel (« notre bel art », « la vraie gloire ») et pour ce que l'on attend traditionnellement de l'art (« comprendre », « travail sérieux ») est dicté par le « bon sens » qui est déclaré ici être le bien commun des Français, tout comme l'art, « notre bel art », « notre bon sens ». Le beau et le bien prennent ici un accent de vérité grâce à la référence à des autorités telles que Montaigne, Voltaire et Renan (bien que ces auteurs précisément aient reconnu la dépendance socio-historique de l'idéal du goût et aient nié une esthétique absolue).

L'attente porte sur la réalisation des représentations du goût et des normes traditionnelles. Le spectateur actif voit déjà une atteinte portée à celle-ci dans la seule recherche d'originalité et d'indépendance vis-à-vis des normes et des lois du marché littéraire en vigueur. Dans son hostilité à toute innovation, il ne perçoit pas ce qu'exigent toutes les ruptures avec la tradition littéraire – à savoir que les vieux principes étant usés, un renouvellement est donc implicite, et que l'antinomie en tant que principe de changement continu (même s'il y a parfois répétition) est une loi de l'évolution littéraire. Cocteau avait déjà recommandé, avant que Tzara soit venu à Paris, une telle attitude ouverte du récepteur en se référant à l'évolution en musique et à l'empressement du public mélomane à accueillir de nouvelles formes musicales, et en réclamant un pareil empressement pour la littérature :

Le lecteur du surréalisme

*Tristan Tzara va venir publier à Paris deux numéros de la revue DADA qu'il dirige en Suisse et qui fait scandale. J'y trouve simplement l'atmosphère excitante de l'entracte au Casino de Paris où une foule cosmopolite se pressait pour entendre le Jazz-Band. Si on accepte le Jazz-Band [...] il faut accueillir aussi une littérature que l'esprit goûte comme un cocktail*³³.

Cocteau exigeait cependant trop des récepteurs en leur demandant d'accueillir à Paris dans cet esprit le dadaïsme qui pensait bien moins lui-même à un renouveau qu'à la négation absolue³⁴.

Les dadas recherchent un public qui ait des goûts traditionnels, pour pouvoir ensuite l'englober dans la négation – ce qui dans « S'il vous plaît » devient de façon provocatrice le sujet du dernier acte : le public est voulu comme un public dérouté et déçu qui réagit à la provocation :

Nombreuses furent les inventions qui eurent le don d'exaspérer le public. (Tzara 66a.22)

C'est peut-être cette intention de provoquer le public, liée aux trois premiers actes de la pièce, qui a conduit ses auteurs Breton et Soupault, confiants dans le succès de cette provocation, à renoncer à la publication du quatrième acte : il n'est pas nécessaire d'imprimer le texte, car même non-écrit, il mettra fin, sous cette forme ou sous une autre, à la représentation de la

33. Jean Cocteau : « Carte blanche », *Le Siècle* (8.04.1919), dans *Sanouillet* 65.135.

34. Le surréalisme, pour qui Dada était un préalable, apporta un renouveau. Si Breton peut contester ce dernier point en tant que doctrinaire du surréalisme pur et renvoyer à la formation simultanée des deux mouvements en France (*Breton* 52.56 sq), le surréalisme est cependant né dans le climat du dadaïsme et a essayé de surmonter le « désespoir sans issue » de Dada et l'« anarchie qui se dévorait elle-même » (*Buchole* 56.81). Aragon a défini le surréalisme comme « une tentative désespérée de dépasser la négation de Dada et de reconstruire, au-delà d'elle, une réalité nouvelle » (*Aragon* 35.79). On peut aussi définir ce passage de l'instinctif au méthodique comme la tentative de concilier « la dynamique existentielle du mouvement Dada avec la raison (...) » (*Weinrich* 64.18).

pièce. Il est en quelque sorte l'espace libre où les récepteurs interviennent.

Élisabeth Lenk n'a d'ailleurs pas tenu compte de ce quatrième acte dans son analyse de *S'il vous plaît*³⁵ et aboutit ainsi à une interprétation qui dénie à la pièce la provocation par le non-sens dadaïste et y voit plutôt exposés de sérieux problèmes artistiques : le premier acte serait une parodie de ces pièces de boulevard toujours pareilles qui attirent jusqu'à présent à Paris un public peu concerné par l'art et l'anti-art ; le second acte, où, dans le bureau d'un directeur littéraire, Breton et Soupault parodieraient leurs propres expériences et où les formes littéraires (roman policier, poésie de la misère, roman psychologique, histoire d'amour avec *happy end*) apparaîtraient allégoriquement comme des personnages, donnerait la clé de toute la pièce ; et le troisième acte ressemblerait au premier : ici, un couple d'amoureux incarne l'érotisme du moment, au goût de *Létoile* (Lenk 71.33 sq.). Cette interprétation comme une pièce métapoétique semble justifiée dans la mesure où un débat des auteurs sur les formes et thèmes traditionnels du théâtre ou de la littérature est certainement implicite dans la pièce : « S'il vous plaît » nie déjà par la façon dont elle est représentée tout rapport avec la tradition, et le scandale, l'absurdité, étaient consciemment recherchés pour provoquer non seulement les spectateurs, mais aussi la presse et les lecteurs.³⁶ L'interprétation va cependant plus loin que la pièce elle-même, lorsque l'on cherche dans les détails un sens qui n'existe que dans l'ensemble – erreur dans laquelle voulait nous faire tomber Dada.

35. Elle ne fait référence que dans une note à cet acte qu'elle considère « trop mutilé littérairement » et qui n'a pas été publié « soit par superstition, soit par honte » (Lenk 71.203 et suivante).

36. Le grand retentissement auprès du public et dans la presse surprit même les dadaïstes, comme l'évoque Soupault : « Ce qui me paraît être avec le recul du temps un symptôme fort important fut le retentissement énorme qui, malgré notre insolence qui ne faisait que croître, nous surprit nous-mêmes. Nous ne comprenions pas clairement pourquoi ces manifestations qui étaient délibérément de plus en plus scandaleuses et où l'absurdité était soigneusement exaltée, provoquaient de si profonds remous. » (Soupault 63.157)

Le lecteur du surréalisme

La perte de valeur des moyens et des matériaux artistiques traditionnels au profit de nouvelles possibilités d'utilisation et au profit d'un rapport homogène inattendu (qui ne doit d'ailleurs pas être compris sur le plan de la sémantique) a son origine dans le dadaïsme. Elle peut être également mise en parallèle avec l'évolution dans les arts plastiques où différents matériaux peuvent se faire constituants d'un tableau, et cela sans entretenir de rapport avec la réalité mais en prétendant simplement créer une nouvelle réalité autonome :

Il est à remarquer [...] que les moyens artistiques qui passaient pour strictement définis par la nature, perdent peu à peu leur valeur spécifique. Ces moyens sont interchangeables, ils peuvent être appliqués à n'importe quelle forme d'art et, par extension, faire appel à des éléments hétéroclites, matériaux méprisés ou nobles, clichés verbaux ou clichés de vieux magazines, lieux communs, slogans publicitaires, rebuts justes bons à jeter aux ordures, etc., éléments hétéroclites dont l'assemblage se transforme en une cohérence imprévue, homogène, dès qu'ils prennent place dans une composition nouvellement créée. (Tzara 66.23)

Par-delà la suppression des limitations matérielles qui existaient jusqu'ici, il s'agit pour Tzara, Picabia, Soupault et les autres membres du groupe dada surréaliste, également d'une suppression des genres,³⁷ ainsi que d'une désorganisation du langage.

On peut montrer encore une fois sur un extrait de « Vingt-cinq poèmes » de Tristan Tzara les conditions linguistiques nécessaires pour dérouter le lecteur (1- sémantique détruite/syntaxe détruite, 2- sémantique détruite/syntaxe correcte, 3- utilisation de matériaux autres que ceux fixés par le lexique et la grammaire) :

37. « Mais plus qu'à préconiser l'usage des moyens hors de leur spécialité, Dada tend à confondre les genres et c'est là, me semble-t-il, une de ses caractéristiques essentielles (tableaux-manifestes ou poèmes-dessins de Picabia, photo-montages de Heartfield, poèmes simultanés à orchestration phonétique, etc.) » (Tzara 66.23).

Hans T. SIEPE

*Le sel se groupe en constellation d'oiseaux sur la tumeur de ouate
dans les poumons les astéries et les punaises se balancent
les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balançoires
bonjour sans cigarette tzantzanza ganga
bouzdouc zdouc nfoùnfa mbaah mbaah nfoùnfa
macrocystis perifera embasser le bateau chirurgical
des bateaux cicatrice humide propre (cit. d'après Hugnet
71.220).*

Les parties des premières lignes, correctes au niveau de la syntaxe, sont aussi absurdes pour le lecteur que les lambeaux de phrase en français et en langue fantaisiste qui se succèdent dans une syntaxe détruite dans les dernières lignes. Les constructions phonétiques ne sont plus des signes avec une face signifiante et le lecteur reste confus devant de tels textes, tout comme les spectateurs du théâtre dada. Là où l'œuvre d'art dada – comme le dit Walter Benjamin – est devenue un projectile, a frappé l'observateur et a acquis une qualité tactile (*Benjamin* 61.171) ou bien là où – comme le dit lui-même Tristan Tzara – « chaque page doit exploser » (*Tzara* 68.22), la conséquence immédiate est la consternation, et non pas la possibilité de plusieurs interprétations, comme Tzara veut le faire croire au lecteur dans le « Manifeste Dada 1918 ». ³⁸ Un tel type de textes englobera en général la lecture (en tant que forme de réception traditionnelle) dans la négation totale qui touchait aussi Dada lui-même :

*Il faut lire Shakespeare
C'était vraiment un idiot
Mais lisez Francis Picabia
Lisez Ribemont-Dessaignes
Lisez Tristan Tzara
Et vous ne lirez plus. (W. Serner dans : 391, 14 (1921) 1)*

38. « ...l'œuvre, il appartient dans ses nombreuses variations au spectateur » (*Tzara* 68.21).

Le lecteur du surréalisme

La dernière conséquence de l'écriture dada aurait été de renoncer à la publication des textes en général, d'autant plus que l'art ne devrait être rien d'autre qu'une affaire privée :

L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui, une œuvre compréhensible est le produit de journalistes (Tzara 68.28),

puisque le public – comme il était affirmé verbalement – n'était jamais visé (mais sans récepteurs, le dadaïsme n'aurait nullement été possible). Comme il n'y a rien à comprendre (« des œuvres [...] à jamais incomprises », *Tzara* 68.29) et que la subjectivité est un élément essentiel de l'esthétique de la production des dadas, on ne peut considérer une esthétique de la réception du dadaïsme que sous l'aspect du refus de communication :

Il y a une littérature qui n'arrive pas jusqu'à la masse vorace. Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent. (Tzara 68.22)

Ce caractère restrictif des intentions des dadas à l'égard du public a été combattu par les surréalistes autour de Breton, par le programme d'une « poésie par tous » et d'une « poésie pour tous »³⁹:

Vous savez en effet, qu'avec lui (le surréalisme) l'accent a été déplacé du moi, toujours plus au moins despotique, vers le soi, commun à tous les hommes. (Breton 52.235)

2.1.3. La provocation comme nouvelle convention artistique

Le clivage de plus en plus profond entre société et art, la prise de conscience de l'insignifiance de la communication

39. *Poésie par tous*: « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (Cité plusieurs fois par les surréalistes, Lautréamont); *Poésie pour tous*: titre d'un recueil de poèmes ultérieur d'Éluard: « Poèmes pour tous » (1959).

artistique devant les conséquences désastreuses d'une première guerre mondiale et l'orientation traditionnelle de la culture bourgeoise, avaient plongé les dadas dans une attitude anti-bourgeoise et anti-artistique dans laquelle la provocation du récepteur, qui était donné comme bourgeois, était recherchée pour faire naître une réaction non-conventionnelle. Le dadaïsme qui – sans reposer sur une théorie⁴⁰ – se concevait comme une aventure plus existentielle que littéraire⁴¹, instaure, en intervenant dans la vie de son public, de nouveaux moments d'une esthétique de l'action : « le scandale mêlé d'un certain intérêt » et « la provocation pour mettre le public en état de transe » (Ribemont-Dessaignes 66.18). En outre :

Si, pour Dada, la surprise qu'Apollinaire recommandait comme un facteur poétique important est devenue scandale, ce n'est certes pas un procédé artistique qu'il entendait prôner en lui, mais parce que Dada était lui-même le scandale qui s'identifiait avec son mode de vivre et de se manifester (Tzara 66.24).

Le passage de la littérature à la vie, tel qu'il se produit dans le quatrième acte de « S'il vous plaît », est aussi l'objet d'un dialogue analogue entre acteur et spectateur chez Francis Picabia. Son « Festival-Manifeste-Presbyte » dans *Cannibale 2* (1920) est une discussion entre un dada et un spectateur qui au-delà de la discussion des valeurs et normes artistiques (« beau », « plaire », « imitation », « vrai »), conduit à l'incompréhension (« impossible de nous comprendre ») et à la formulation de la réaction du public voulue par les dadas comme scandale :

40. « Le dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation » (Tzara, cit. dans *Sanouillet* 65.323); « Nous ne reconnaissons aucune théorie » (Tzara 68.18).

41. Les dadaïstes reconnaissaient que l'anti-art est toujours une forme d'art et comprenaient celle-ci aussi dans leur négation: « Les seules choses vraiment laides, n'est-ce-pas, sont l'art et l'anti-art. Où apparaît l'art, la vie disparaît. Il faut nettoyer l'air de tout ce qui est art. Messieurs les artistes, foutez-nous donc la paix. Vous êtes une bande de curés qui voulez encore nous faire croire en Dieu » (Picabia, cité dans *Poupard-Lieussou* 72.82).

Le lecteur du surréalisme

Orateur : Je comprends ce que vous aimez, la gloire officielle ! Voulez-vous que je vous dise ce qui vous déplaît dans Dada ? C'est qu'il n'aime pas les boniments, les bourrages de crânes ; vous sentez qu'il se fout de vous.

Spectateur : Voulez-vous me dire pourquoi il se fout de moi ?

Orateur : Parce que vous êtes sérieux, donc idiot.

Spectateur : Je ne vois pas très bien...

Orateur : Cet artiste ou ce bourgeois n'est qu'un gigantesque inconscient, il prend sa timidité pour de l'honnêteté ! Vos charités et vos admirations, Monsieur, sont plus méprisables que les syphilis ou les blennorragies que vous distribuez à votre prochain, sous prétexte de tempérament ou d'amour.

Spectateur : Il m'est impossible de continuer à me compromettre avec un individu tel que vous, et je vous invite tous, mes collègues spectateurs, à quitter cette salle en même temps que moi, nous ne pouvons rester en contact avec ce personnage.

Certes, on en arrive à la fin de ce dialogue au meurtre de l'orateur par le spectateur, mais la véritable réaction du public en était cependant très éloignée. Les œufs et tomates pourris qui s'écrasaient sur la scène faisaient partie du rituel attendu et mis en scène et donnaient à Dada son auto-consécration⁴².

La réaction consternée du public provenait, en fin de compte, également de la destruction de toutes ces valeurs et normes traditionnelles que Tristan Tzara énumérait dans un écrit ultérieur :

...sans égard pour l'histoire, la logique ou la morale ambiantes, Honneur, Patrie, Morale, Famille, Art, Religion, Liberté, Fraternité, que sais-je. (Tzara 66a.18)

Dans le cadre des attentes et des expériences du public face au sujet de l'art, l'attaque des dadas se comprend comme une atteinte au bon goût, comme la destruction d'une norme

42. « Les injures que l'on nous lançait avec abondance, sur tous les tons et aussi des œufs pourris, des tomates et des morceaux de viande, nous persuadaient que nous étions dans la bonne voie » (*Soupault* 63.15).

esthétique jusqu'alors valable. Le bon goût est ressenti par Marcel Duchamp, par exemple, comme étant anti-artistique (« Le grand ennemi de l'art est le bon goût »⁴³) et c'est avec un « fort penchant pour le mauvais goût » (Tzara 66.23) et un « dégoût dadaïste » (Tzara 68.33), que les membres du mouvement dada touchent précisément le public dans sa conception de l'art comme expression de la culture, de la civilisation et des idées.

Toute la littérature, c'est ta, ta, ta, ta, ta, ta. L'Art, l'Art, ce que je m'en fiche. Merde, nom de Dieu !

écrivait déjà Arthur Cravan dans sa petite revue *Maintenant* 3 (1913).

La « campagne de dévalorisation de l'œuvre d'art et de la poésie » (Tzara 66.23) en tant qu'action anti-artistique n'était cependant pas tant une destruction de l'art qu'une destruction de l'idée que le public s'en faisait :

Dada a essayé non pas tant de détruire l'art et la littérature que l'idée qu'on s'en était faite. Réduire leurs frontières rigides, abaisser les hauteurs imaginaires, les remettre sous la dépendance de l'homme, à sa merci, humilier l'art et la poésie, signifiait leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie. (Tzara 66.23)

Là où l'œuvre d'art et la conception du public de l'œuvre d'art sont transformées en scandale par un avilissement délibéré de son matériau, on provoque très rapidement un scandale public (recherché). De même, l'intervention dans la vie littéraire et artistique par des pamphlets et des campagnes de presse⁴⁴ ainsi que les manifestations publiques (souvent mal annon-

43. Duchamp, cit. dans *Poupard-Lieussou* 72.83. Cf. à ce sujet Éluard: « La vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou laid, et à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires, de leur exaltation sentimentale et du désordre qui en résulta » (cit. dans *Poupard-Lieussou* 72.69).

44. Cf. *Sanouillet* 65, en particulier le chapitre « Dada et son public ».

Le lecteur du surréalisme

cées)⁴⁵, provoquent autant le public que ces insultes directes faites au public, qui se détournent du public tout en le recherchant cependant.⁴⁶ Dans tout cela, il s'agissait de faire du récepteur un ennemi, la devise étant :

Le public a besoin d'être violé dans des positions rares.
(Picabia, dans 391, 15, 1921)

C'est ainsi que Breton insulta son auditoire de la Maison de l'Œuvre (27 mars 1920) par le « Manifeste Cannibale » de Picabia, *Dadaphone* :

Vous êtes tous accusés : levez-vous. L'orateur ne peut vous parler que si vous êtes debout.

Debout comme la Marseillaise

[...]

Enfin debout devant Dada qui représente la vie et qui vous accuse de tout aimer par snobisme du moment que cela coûte cher.

[...]

Que faites-vous ici, parqués comme des huîtres sérieuses – car vous êtes sérieux, n'est-ce pas ? Sérieux, sérieux, sérieux jusqu'à la mort.

[...]

Dada lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien.

Il est comme vos espoirs : rien.

Comme vos idoles : rien.

45. Ici aussi, *Sanouillet* 65 donne de nombreuses informations sur une « crétinisation du public (...) directe, réelle et non filtrée par une littérature même bafoué » (*Bersani* 66.108). Il faut alors tenir compte aussi tout particulièrement du rôle des beaux-arts: les tableaux de Picabia, par exemple, portaient des inscriptions hermétiques dont le sens ne devait être déchiffré que par le spectateur, comme le tableau « Le double monde » exposé le 28 janvier 1920 avec comme jeu de mots « L.H.O.O.Q. » (= elle a chaud au cul), la Mona Lisa de Duchamp avec une moustache et les mêmes initiales (dans « 391 », n° 12), ou provoquaient la révolte, comme le singe exposé le 27 mars 1920, qui était encadré des inscriptions « Portrait de Cézanne », « Portrait de Rembrandt », etc.

46. Pour la typologie des injures au lecteur cf. *Jüttner* 74.

Hans T. SIEPE

*Comme vos hommes : rien.
Comme vos héros : rien.
Comme vos artistes : rien.
Comme vos religions : rien.
Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis et puis.
Je vous dirai encore que vous êtes tous des poires.*

Parmi les vingt-trois manifestes dadas reproduits dans *Littérature* 13 (1920) on compte aussi les insultes de Soupault et Ribemont-Dessaignes telles qu'elles avaient été lancées au public en février 1920 :

*La littérature existe, mais dans le cœur des imbéciles [...].
J'espère d'ailleurs, que ces gens dont je parlais et qui ont pour moi le plus délicieux mépris ne comprendront jamais rien. C'est la grâce que je leur souhaite. Qu'ils hurlent au nom de la morale, de la tradition ou de la littérature, c'est toujours le même hurlement, le même vagissement [...].
Tous ces gens qui sont ici n'auront même pas le courage de siffler pour exprimer leur dégoût. Moi j'ai le courage de siffler et de crier que ce manifeste est idiot et plein de contradictions... (Soupault : Littérature et le reste).*

On fait référence explicitement ici à la réaction attendue du public, on la provoque directement (« siffler »). Elle a dû se produire certainement quand Ribemont-Dessaignes haranguait le public :

*Au public.
Avant de descendre parmi vous afin d'arracher vos dents gâtées, vos oreilles gourmeuses, votre langue pleine de chancres.
Avant de briser vos os pourris –
D'ouvrir votre ventre cholérique, et d'en retirer, à l'usage des engrais pour l'agriculture, votre foie trop gras, votre rate ignoble et vos rognons à diabète –
Avant d'arracher votre vilain sexe incontinent et glaireux –
Avant d'éteindre ainsi votre appétit de beauté, d'extases, de sucre, de philosophie, de poivre et d'encombres métaphysiques, mathématiques et poétiques –*

Le lecteur du surréalisme

*Avant de vous désinfecter au vitriol
[...]*

La réaction du public, à savoir la consternation, la colère, la protestation, était la condition même du dadaïsme. Elle ne dura pas longtemps, car le 14 avril 1921 André Breton, lors d'une excursion à l'église Saint-Julien, fit référence, dans un discours provocateur, à la réaction du public qui s'était modifiée entre-temps :

*Dites-nous donc un peu ce que vous attendez de nous. Croyez-vous que nous avons du talent, que nous sommes voués à un succès quelconque autre que le succès scandaleux que vous nous faites ? Nous pouvons imaginer les pires saletés, vous nous trouverez toujours une excuse.*⁴⁷

Dans ce texte s'exprime l'échec portant sur la réaction du public et ainsi l'échec du mouvement dada. Le dadaïsme a existé tant que sa négation choquait et outrait le public, tant qu'il demandait des protestations et suscitait une résistance. Dès l'instant où on lui pardonnait (« vous nous trouverez toujours une excuse »), sa fin était proche.⁴⁸ C'est ainsi que Benjamin Péret put annoncer en 1922 dans *Littérature* la mort de Dada en la justifiant du point de vue du lecteur : on n'éprouve plus du tout de surprise, encore moins de choc, à lire des textes dadas :

*Dada est mort ! Dada est mort ! Dada est mort ! [...] On n'éprouve, aujourd'hui, pas plus de surprise à lire un poème dada qu'un poème symboliste ou cubiste. Beaucoup attendent que paraisse « La poésie dada en vingt leçons ». (Péret, dans *Littérature*, n.s. 5)*

Le public a appris à comprendre la provocation des dadas comme une nouvelle convention artistique, comme règle du jeu de la communication artistique qu'il accepte et qui lui plaît : il

47. Rapporté par Asté d'Esparbes dans *Comœdia* (15.4.1921), cit. dans *Sanouillet* 65.246 sq. (souligné par moi, H.S.).

48. « Le mouvement Dada n'exista que par et pour son public, naquit de sa résistance et mourut de sa désaffection! » (*Sanouillet* 64.391).

se laisse insulter, consomme ce qu'on lui offre et joue en même temps le rôle de protestataire qu'on lui assignait, conscient de jouer un rôle. Il découvre la qualité du plaisir⁴⁹ et par cette réaction pousse *ad absurdum* les intentions des dadas. Le récepteur historique corrige ainsi par son attente modifiée (en ce qui concerne la provocation, l'absurdité, l'innovation) les intentions des dadas relatives au public, qui supposent que l'horizon d'attente du public est traditionnel et fixé par des normes afin de pouvoir ensuite le corriger. Lors de l'annonce d'un ballet de Picabia et de Satie, on peut ensuite noter (en 1924) le changement dans l'attente et dans le rôle du public :

Apportez des lunettes noires et de quoi vous boucher les oreilles (dans 391 19, 1924).

André Breton aussi a attiré l'attention sur « l'étrange plaisir » du public en reprenant le mot « scandale » pour l'esthétique de la production et de la réception des dadas et en disant, faisant ici allusion aux « Paradis artificiels » de Baudelaire, que le dadaïsme (vers la fin) a créé des « enfers artificiels » :

Il est certain que les manifestations Dada participent d'un autre désir que celui de scandaliser. Ce dernier, si fort qu'il soit (il est facile d'en suivre la trace de Baudelaire jusqu'à nous) ne suffirait pas à procurer la volupté qu'on peut attendre d'enfers artificiels. Il faut tenir compte, aussi, de l'étrange plaisir qu'il y a à « descendre dans la rue » ou à « ne pas perdre pied » comme on voudra...⁵⁰

Comme l'enfer est artificiel, c'est-à-dire que l'enfer est ici dans l'art, ce plaisir, que Breton qualifie d'« étrange » (« étrange » par rapport à un comportement en dehors d'une communication artistique), le récepteur peut le faire naître en évaluant bien son rôle.

49. Cf. Weinrich 71.12. sq. « Trois thèses sur le plaisir de l'art »; Eichhorn 73 - cf. chap.4.7.

50. Tiré d'un manuscrit de Breton, cit. dans *Alexandrian* 75.53.

Le lecteur du surréalisme

Une étude du public historique du dadaïsme en France montrerait probablement que ceux qui manifestent de l'intérêt pour le dadaïsme étaient finalement surtout des littérateurs, des intellectuels. D'autres groupes de référence s'en sont séparés – après avoir été provoqués – et les dadas n'ont pas changé grand-chose à la contradiction entre art et société.⁵¹ Tzara, Picabia et d'autres n'ont pu remplir une fonction négative, axée sur la destruction, que tant qu'ils ont outré et irrité le public et qu'ils ont nié le système de communication en vigueur en affirmant une production subjective ainsi qu'une destruction du code.⁵² En l'absence d'une théorie à la base, le dadaïsme ne pouvait avoir qu'une importance momentanée. Comme le remarquait Max Ernst, c'est « un privilège de Dada que d'être mort jeune »⁵³.

Le changement de vie aussi se révèle être une forme d'art, tout comme les Ready-made de Marcel Duchamp sont acceptés comme art.⁵⁴ Martin Damus indique qu'en refusant les critères traditionnels de l'art, on ne place absolument pas sur le même plan l'art et la vie, car les mécanismes de la société bourgeoise

51. Les dadaïstes reliaient les activités antibourgeoises et anti-artistiques au désintéret politico-social et à une activité artistique audacieuse simultanée, comme les dadaïstes zurichois dont parle Hans Arp: « Ecœurés par les tueries de la guerre de 1914, nous nous consacrons à Zurich aux Beaux-Arts. Alors que dans le lointain grondait le tonnerre des canons, nous chantions, peignons, faisons des poèmes de toutes nos forces » (Arp 55.51) - et Lénine habitait tout à côté.

52. Peter Bürger tend à classer la négation du système de communication dominant comme caractéristique de l'œuvre d'art d'avant-garde et renvoie en même temps au risque d'automatisation possible de la négation simplement formelle – c'est sur quoi porte aussi la critique surréaliste du dadaïsme (cf. Bürger 71.45 sq.).

53. Max Ernst dans une interview avec Patrick Waldberg, à lire dans le catalogue de l'exposition Max Ernst de la société des amis des Beaux-Arts du Wurtemberg, Stuttgart 1970, p.39 (tiré du catalogue de l'exposition de Düsseldorf, 1958: « Dada. Documents d'un mouvement »).

54. Pour la définition du Ready-made voir le « Dictionnaire abrégé du Surréalisme » (Éluard 68.I.771): « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. 'Ready-made réciproque: se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser' ».

Hans T. SIEPE

reprennent toujours les théories qui dépassent le système artistique existant pour les réintégrer dans la conception que se fait la société de l'art (*Damus* 73.45). Si la protestation des dadaïstes contre l'art est devenue un objet d'art à tel point que les produits dada sont arrivés sur le marché de l'art et dans les musées, alors il semble que le caractère commercial de l'art (amplifié par sa reproductibilité) n'est plus seulement attributif, mais constitutif. De ce point de vue, les dadaïstes n'avaient guère à réfléchir à un éventuel caractère commercial de l'art quand, en plaidant pour un « mouvement continu » et pour la « spontanéité », ils opposaient à la statique du produit de l'art présenté jusqu'alors dans les consciences, une dynamique qui ne devient pas tangible comme marchandise :

...aucun dada authentique ne pensa qu'elles (les œuvres dada) devaient durer ou servir de modèle. Dada ne prêchait pas, car il n'avait pas de théorie à défendre, il montrait des vérités en action et c'est comme action que désormais il faudra considérer ce que l'on nomme communément art ou poésie. (Tzara 66.23)

Peter Bürger interprète les rares jugements aphoristiques de Tzara sur un éventuel caractère commercial de l'art comme une critique concrète des formes d'art existantes qui, par leur appartenance à un système de normes reconnu et à reconnaître, affirment leur valeur marchande ; la production loin de tout académisme serait donc une condition pour supprimer le caractère commercial de l'art (*Bürger* 71.42 sq.). Les dadaïstes n'y sont cependant pas davantage parvenus qu'ils n'ont pu, en libérant l'art de son contenu, détruire en même temps l'art. Même dans le dadaïsme, l'art est resté bourgeois (*Damus* 73.42).

Les surréalistes autour de Breton ont ensuite reconnu l'échec du projet dada, après s'être aperçus que des produits intellectuels et esthétiques pouvaient avoir, du point de vue de la réception tout au moins, un caractère attributif de marchandise. Ceci apparaît dans une citation de Marx relevée dans l'article de Breton : « Rapport du travail intellectuel et du capital » de 1930 :

Le lecteur du surréalisme

Une chose, dit Marx, peut être utile et produit du travail humain, sans être marchandise. L'homme qui, par son produit, satisfait son besoin personnel, crée bien une valeur d'usage, mais non pas une marchandise. Pour produire des marchandises, il faut qu'il produise non pas une simple valeur d'usage, mais une valeur d'usage pouvant servir à autrui, une valeur d'usage social. (Breton 70b.85)

La fuite des dadas dans la subjectivité était en un certain sens aussi une fuite devant un caractère commercial éventuel de l'art, que les surréalistes ont ensuite certainement accepté dans la mesure où il leur semblait s'accompagner d'une « valeur d'usage social ». Haussant les épaules en signe de regret, Aragon avait ainsi exposé le tissu de relations qui reliait l'art en tant que marchandise dans le capitalisme :

La pensée n'est pas un objet d'échange à l'état pur, elle n'est pas directement une marchandise, mais pour prendre une réalité sociale, il faut bien qu'elle prenne un poids, une forme, pour constituer un bien qui s'acquiert, qui sera plus tard à tous les encans revendu. Elle prend une forme sociale, elle n'est une marchandise qu'autant qu'elle revêt cette forme sociale, qu'elle tient compte, par suite, des modalités de la société où elle produit ; et, à ce titre, la pensée-marchandise est essentiellement une émanation du capitalisme, la domestique du capitalisme, son auxiliaire.⁵⁵

Si l'art servait jusqu'à présent à la contemplation du récepteur, il devient un dérivatif dans le mouvement dada. Ces deux modes de réception mis en évidence par Walter Benjamin renvoient en même temps à l'importance sociale de la communication littéraire : « A la contemplation qui, dans la bourgeoisie décadente, était devenue une orientation de comportement asocial, s'oppose le divertissement comme variante de comportement social » (*Benjamin* 61.171) – une tendance de l'évolution de l'art dans laquelle des formes de communication collectives actuelles comme le happening, par exemple, se

55. Dans: *Clarté* (15 juin 1926), cit. également dans *Garaudy* 61.186.

rattachent aux manifestations futuristes⁵⁶ et dadaïstes, une activité productive étant alors exigée du récepteur pour y participer.

2.2. RÉFLEXIONS SUR LE LANGAGE ET RENOUVELLEMENT DU LANGAGE

Dans le premier numéro de la petite revue *Cannibale* dont deux numéros parurent en 1920 sous la direction de Francis Picabia, et « avec la collaboration de tous les dadas du monde » (comme l'indique la mention de l'éditeur) se trouvait aussi un poème de Louis Aragon intitulé « Suicide ». Il n'était rien d'autre que la reproduction de l'alphabet mis en vers, que l'on devait réciter comme poème.⁵⁷ Dans le même numéro, Francis Picabia y donnait déjà son interprétation : « ABC est un suicide », le langage se suicide.

La répétition incessante des mots, comme dans le poème d'Aragon « Persiennes », conduisant à la perte du sens⁵⁸, seule une nouvelle utilisation du *langage* peut conduire à de nouveaux textes. Une résurrection après le suicide du *langage* et de la poésie devait être autre chose qu'un simple bouleversement de ce qui existait jusqu'à présent.⁵⁹ Il fallait trouver un nouveau

56. Marinetti écrit à propos du « Teatro di Varietà » (1913): « Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti » (Marinetti 68.72).

57. « *Suicide* - qui est simplement l'alphabet coupé en tranches égales pour être prononcées également comme vers » (Aragon/ Arban 68.24).

58. « Ce sont, l'un et l'autre (« Suicide », « Persiennes ») des transpositions du comportement, qui m'avait frappé, du petit Dombey (Dickens: Dombey and Son), enfant malade sur la plage où on le menait prendre l'air, qui parlait devant la mer, répétant des mots indéfiniment, jusqu'à ce que les mots répétés aient perdu leur sens » (Aragon/ Arban 68.24).

59. Sur « Suicide » d'Aragon parut dans quelques revues un poème le commentant, intitulé « Résurrection », qui reproduisait l'ordre inverse de l'alphabet. Cf. *Sanouillet* 65.208.

Le lecteur du surréalisme

langage comme le réclamait Apollinaire dans son poème « La Victoire » :

*O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire
Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie.⁶⁰*

Quand l'année même où parurent aussi « Suicide » et « Persiennes » d'Aragon, Paul Éluard publia des réflexions sur la sémantique dans sa petite revue *Proverbe* (qui avait pour épigraphe les deux premières lignes du poème ci-dessus d'Apollinaire) et quand Jean Paulhan préfaça le premier numéro par un article sur la syntaxe, une nouvelle étape avait été franchie dans cette discussion des poètes sur le langage ; elle détermine, tout au moins depuis Mallarmé, l'histoire de la poésie moderne.⁶¹

Si Rimbaud, l'ancêtre radical de la poésie moderne, considère la langue moins comme expression que comme création – « trouver une langue », « les inventions de l'inconnu réclament des formes nouvelles »⁶² – son œuvre exprime autant une confiance dans la langue poétique comme moyen d'expression propre à un monde qui reste encore à recréer, que le silence final dans lequel débouche son œuvre avoue la non-communicabilité de l'« alchimie des mots ».

Dans le culte de la langue dans la période de l'esthétisme, la poésie était aussi devenue une fin en soi.⁶³ Chez Mallarmé, elle

60. Extrait de « La Victoire » d'Apollinaire, publié tout d'abord dans la revue de Reverdy *Nord-Sud* 1 (15 mars 1917); repris dans « Calligrammes » comme avant-dernier poème (Apollinaire 69.179 sq., ici p.180).

61. Cette évolution est décrite dans l'essai de H. Weinrich « Linguistische Bemerkungen zur modernen Poesie » (*Weinrich* 71.109.123) et au chapitre « Sprachliches » dans *Raible* 72.29 sq. Cf.aussi: *Borel* 64, *Müller* 66, *Gheorghie* 70, *Vigée* 62.16.sq.

62. Dans la lettre à Paul Demeney, dite « lettre du voyant » (*Rimbaud* 69.347,349).

63. *Blanchot* 49.48 montre au travers du « caractère impersonnel » et de

avait définitivement un programme sémantique : il s'agit de la force d'évocation des mots qui « abandonnent leur rôle de traducteurs des idées pour devenir signes et sources de sensations ». ⁶⁴ La fonction déterminante de la syntaxe qui réduirait la force d'évocation (les valeurs connotatives⁶⁵) des mots est sacrifiée à la sémantique. La dimension paradigmatique passe au premier plan par rapport à la dimension syntagmatique. Quiconque lit des textes de Mallarmé est toujours tenté ou forcé de réfléchir sur les rapports syntaxiques. ⁶⁶ Le texte, qui est ouvert à de multiples interprétations, force le lecteur à être productif, à devenir créatif dans la relation suggestive qui existe entre le texte et lui. ⁶⁷

Cette poésie, en tant que suggestion, n'est pas écrite pour un lecteur qui s'interroge sur le sens et le signifié précis. En renonçant à la détermination syntaxique, elle lui ouvre un vaste champ de signification :

*Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue
aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les
calices sus, musicalement se lève, idée même et suave,
l'absente de tout bouquet.* (Mallarmé 45.857)

l'» espèce d'existence indépendante et absolue » du langage dans laquelle mesure le langage lui-même passe au premier plan chez Mallarmé : « Ce langage ne suppose personne qui l'exprime, personne qui l'entende : il se parle et il s'écrit. Il est une sorte de conscience sans sujet ».

64. « Les mots abandonnent leur rôle de traducteurs des idées pour devenir signes et sources de sensations » - c'est ainsi que *Crastré* 63.135 interprète le « Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » de Mallarmé.

65. La valeur connotative est comprise ici comme qualité du texte pour la réception; cf. *Martinet* 67.1290 : « Les connotations, où le pluriel s'oppose au singulier de 'dénotation', seraient (...) tout ce que ce terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague, chez chacun des usagers individuellement. »

66. A propos de telles tentatives pour compléter le texte, cf. les interprétations d'un poème de Mallarmé (« A la nue accablante ») dans : *Stempel* 66; *Hatzfeld* 66.129-136; *Naumann* 69.

67. Cf. *Friedrich* 67.120 sq. pour le problème du lecteur chez Mallarmé. On y trouve aussi une citation de Mallarmé sur la « compréhension multiple ».

Le lecteur du surréalisme

De tels poèmes qui renoncent à la clarté de leur énoncé sont à la limite du communicable. Ils tendent vers un pôle que l'on peut désigner par « limite du langage poétique », où la langue se concrétise, et où la sémantique passe avant la syntaxe (Neumeister 70).

Avec le programme futuriste des « mots en liberté »⁶⁸ on atteint un sommet théorique et, avec les textes produits par les dadas, un sommet pratique de cette tendance, établie dans la poésie de Mallarmé, à donner à la sémantique un caractère absolu⁶⁹. Pour Tzara et ses amis, la langue était un obstacle sur la voie qui menait à la « libération de la poésie »⁷⁰: des poèmes sonores comme « Karawane » de Hugo Ball :

*jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
bosso fataka
ü üüü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschig zumbada
wulubu ssububu uluw ssububu
tumba ba-umf
kusagauma
ba-umf.⁷¹,*

68. Cf. en particulier les manifestes de Marinetti « Manifeste Technique de la littérature futuriste » (1912), « Supplément au Manifeste Technique » (1912), « Destruction de la syntaxe - Imagination sans fil - mots en liberté » (1913).

69. Il faudrait aussi citer les noms Lucini, Apollinaire et Cravan. Cf. à ce sujet Raible 72.32 sq. Pour la théorie de la syntaxe détruite et de la plasticité du mot dans le dadaïsme, cf. en particulier aussi Ball 27.

70. « Si Dada n'a pu se dérober au langage, il a bien constaté les malaises que celui-ci causait et les entraves qu'il mettait à la libération de la poésie » (Tzara 31).

71. Reproduction typographique exacte dans *Damus* 73.40.

Hans T. SIEPE

des mutilations de la langue comme dans « Cœur de Jésus » de Picabia :

*jardi me cha vide
plu cuses vi gent re
Jan este oses cine resses
Brûl ille mor guée cui
Avo alon allu ndon
Cur emblés chi tite pord
Porch raient couro sotis chrét
Son terrés eff Teprie sa. (Dans : Cannibale 1, 1920),*

ou une destruction totale de la syntaxe dans un texte de Tzara :

*sans je je vous le 1 vend
2 parle du 3 vents
tu traînes les pilules de bijoux 4
comme 5 le vieil ours dans sur 6 la plage
comment 7 comprese manoeuvre
monsieur 8 pardon princesse compresse 9
mais à la 10 raison il faut un coloriste
dit-il sortant de son pourquoi qui 11
les appesantit 12 13 14 en
douane 15. (Dans : Cannibale 2, 1920)*

furent la conséquence d'un programme linguistique qui se concevait comme négation :

*Faut-il ne plus croire aux mots ? Depuis quand expriment-ils le contraire de l'organe qui les émet, pense et veut ?
Le grand secret et là :
La pensée se fait dans la bouche. (Tzara 68.57)*

Les surréalistes ont retourné cette formule :

La pensée se fait dans les mots (Aragon).⁷²

72. La formule nominaliste « La pensée se fait dans les mots » (Gavillet 57.131 se réfère à « Une vague de rêves » d'Aragon) est vraie aussi pour le

Le lecteur du surréalisme

Il n'y a pas de pensée hors des mots. Le « désarroi stupéfiant » (Artaud) au sujet du rapport entre langage et pensée a aussi débouché sur une nouvelle croyance dans les mots :

Les mots [...] ils sont même peut-être tout. (Breton 70b.43)

Aragon, Breton et Éluard déduisent logiquement leurs réflexions linguistiques – réflexions sur le langage et renouvellement voulu du langage – du programme et de l'évolution de la poésie moderne et posent, au début, le problème de la langue-outil : « une opération de grande envergure portant sur le langage » (Breton 69.179)⁷³. Il faut donc étudier le développement du surréalisme aussi d'un point de vue esthético-linguistique : là où (comme dans le Second Manifeste) l'on s'efforce de résoudre le problème de l'« expression humaine » dans toutes ses formes de manifestation, on se heurte d'abord au langage :

surréalisme, car la théorie de Breton implique que le langage est vie intérieure: « La théorie (...) affirme que notre vie intérieure, consciente et inconsciente, se fait à partir des mots » (Vigée 62.88).

Aragon parle de nominalisme surréaliste absolu et retourne explicitement la formule de Tzara: « Il n'y a de pensée que dans les mots », « Il n'y a pas de pensée hors des mots, tout le surréalisme étaye cette position » (Aragon 24.96, 102).

73. La linguistique aussi a ses retombées: que l'on songe à la collaboration d'Éluard et de Paulhan, à l'activité d'Aragon et de Breton dans la bibliothèque de Jaques Doucet (entre autres, lecture et recommandation d'ouvrages linguistiques). Les répercussions s'observent jusque dans un roman plus récent d'Aragon, « Blanche ou l'oubli », dont le narrateur est linguiste et où l'on réfléchit sur les théories linguistiques actuelles.

Pour Aragon, la réflexion sur le moyen que représente le langage est un moment inhérent de la poésie: « Il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire et les lois du discours » (Aragon 66.14).

Il n'est pas surprenant alors que les auteurs rêvent même d'un renouvellement du langage: « Une partie de ma matinée s'était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être - car on venait d'inventer un nouveau temps du verbe être » (Un rêve de Breton, dans: Breton 71.41).

Hans T. SIEPE

Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage et, non plus, au retour de quelque incursion que ce soit, y revenir comme pour le plaisir de s'y comporter en pays conquis. (Breton 69.108 sq.)

Quand dans le numéro 17 de *Littérature* il fut posé la question suivante : « Le langage peut-il être un but ? », tous les dadaïstes et les surréalistes interrogés, sauf Paul Éluard, répondirent que non. Éluard était convaincu que la poésie est langage et que pour cela il fallait avant tout mettre l'étude critique du langage au premier plan ; son ami Aragon était du même avis :

Que la poésie est langage et pour cette raison qu'il n'y a rien de si nécessaire au poète que de faire d'abord le procès du langage, c'est ce dont nul n'a été plus profondément persuadé qu'Éluard, au temps qui suivit l'autre guerre.⁷⁴

La réponse positive d'Éluard au questionnaire signifie qu'une critique du langage est primordiale (c'était le but qu'il avait fixé à sa revue *Proverbe*⁷⁵), ce qui peut ensuite déboucher sur une nouvelle estimation – Francis Picabia croyait encore, en tant que dadaïste, devoir le reprocher à Éluard : « Paul Éluard dit toujours 'Proverbe' au lieu de dire merde ». ⁷⁶ Éluard prit ensuite ses distances vis-à-vis de la négation du langage par Dada et le formula aussitôt dans le premier numéro de sa petite revue : « Le langage n'est pas sténosténo ni ce qui manque aux chiens. » Ainsi, le langage mérite d'être traité autrement, de ne plus être considéré que comme un moyen :

74. Cit. dans *Dionisio* 53.159; cf. aussi *Dhainaut* 70.27 sq.

75. Dans une lettre du 19 décembre 1919, Éluard écrivait à Tzara : « Je vais avoir une revue *Proverbe* qui vous plaira, j'espère (...). Il va s'agir jusqu'à nouvel ordre de montrer que la langue française (et l'expression de la pensée naturellement) n'est plus un instrument littéraire » (cit. dans *Sanouillet* 65.211).

76. Cit. dans *Poupard-Lieussou* 72.112.

Le lecteur du surréalisme

On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris. (Breton 70.138)

Quand le 14 avril 1921, lors d'une manifestation devant l'église Saint-Julien-Le-Pauvre, Aragon lut un article du Petit Larousse, il le fit également à partir des considérations sur la théorie du langage se situant dans la tradition de la libération des mots et considérant le pouvoir propre de la langue comme établi. Ce qui importait d'ailleurs ici à Aragon ce n'était pas la confirmation des mots, mais l'expression de conceptions nominalistes. Dans le nominalisme surréaliste, le langage est le facteur primordial de la faculté de connaissance⁷⁷ et porte en lui une multitude de sens :

Le sens des mots n'est pas une simple définition du dictionnaire. On sait, ou on devrait savoir, qu'ils portent sens dans chaque syllabe, dans chaque lettre, et il est de toute évidence que cet épellement des mots qui conduit du mot entendu au mot écrit, est un mode de pensée particulier, dont l'analyse serait fructueuse. (Aragon 28.191 sq.)⁷⁸

Aragon répète à plusieurs reprises que « Les mots sont ma réalité » (dans : *R.S.* 4 (1925) 23), que la pensée dépend d'eux – comme l'affirme aussi le narrateur dans le roman d'Aragon

77. Le concept philosophique de « nominalisme » est appliqué dans ce sens au surréalisme par Claude Vigée (*Vigée* 60.149, *Vigée* 62.91 sq.) et par André Gavillet qui le définit comme suit: « La reconnaissance du langage sous sa forme lexicale et syntaxique comme facteur premier de notre activité de connaissance » (*Gavillet* 57.130); cf. aussi note 72.

78. On trouve une formulation analogue dans « La Prière d'insérer » des *Pensées sans langages* de Picabia (titre significatif !) dans: *Dossiers Picabia* vol.4, p.6 (cit. dans *Sanouillet* 65.112): « Les mots, pour Picabia n'ont point le sens fermé, absolu, du dictionnaire. Ils se transforment dans son cerveau de peintre en image sensible et changeante suivant les contacts mitoyens. La vision de ce spectacle mouvant, confuse au premier abord, s'impose peu à peu de plus nette aux âmes de bonne volonté, et de souples sensibilités, disons-le aussi ». Il y a en même temps ici une définition du lecteur: on admet sa bonne volonté et sa sensibilité souple.

« Irène » – et que la verbalité est la condition préalable à la compréhension du monde : « Nous avons du monde une représentation verbale ».⁷⁹

Chez André Breton aussi, la discussion sur la théorie du langage a précédé la publication du Premier Manifeste. C'est ainsi qu'on peut lire dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » de 1924 :

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont également pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individu ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable. [...] Mais je l'ai déjà dit, les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre pouvoir d'énonciation ? (Breton 70b.21 sq).

Le nouveau langage recherché ici concerne un monde nouveau ; les expériences sur le langage sont en même temps des expériences sur le monde :

Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour. (Breton 70.141)

Là où ce ne sont plus en réalité les hommes, mais les mots qui communiquent (*Lenk* 71.66), là où les mots servent de porteurs d'énergie qui remplacent les objets et là où se trouve

79. *Les Aventures de Télémaque*, cit. dans *Gavillet* 57.125, cf. aussi *Babilas* 71.95 sq. En 1933, Aragon démentit ensuite sa conception nominaliste et se sépara aussi en ce sens du surréalisme: « Le mot suit la chose et non la chose le mot » (dans: *Commune 4* (1933) 92) ou: l'infrastructure détermine la superstructure. Pour plus de détails sur les idées d'Aragon sur la théorie du langage et leurs différentes étapes, cf. *Gavillet* 57.

Le lecteur du surréalisme

dans le langage la condition d'une réalité surréaliste redécouverte, le langage devient pour Breton un « être » qui s'affirme par un acte d'amour vis-à-vis des « choses » et devant lequel Breton s'incline poliment : « Après toi, mon beau langage » (*Breton* 70b.23). Image et langage ont la préséance, dit Walter Benjamin en s'inspirant de Breton (*Benjamin* 66.201).

Dans la « libération des mots » surréaliste (« il était question de les affranchir »), les jeux de mots constituent une première étape qui peut se déduire aussi bien de l'« alchimie du verbe » de Rimbaud que du programme futuriste « parole in liberté ». Breton place ici au premier plan « considérer le mot en soi » ; il situe la seconde étape dans l'observation de l'interaction des mots entre eux (« étudier aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres »). Quand Rimbaud attribue des sons aux couleurs, c'est, pour Breton, la première fois que le mot fut libéré de sa fonction de signification (« on détourna le mot de son devoir de signifier ») et qu'on lui donna une « existence concrète », une « vie propre ».

La vie propre, en tant que libération de la fonction de signification, est comprise ici aussi, du point de vue de l'esthétique de la réception, comme une agression du lecteur :

...de ne pas satisfaire au besoin de sens – de sens immédiat – ou de violenter ce sens au grand effroi du lecteur ordinaire. (*Breton* 67.95)

On voit que cette agression du lecteur ressemble tout d'abord à celle des dadaïstes, mais le choc a pour arrière-plan l'idée que là où il n'y a pas de sens immédiat on ne postule pas longtemps encore le non-sens. Le « renoncement au sens » des surréalistes repose plutôt sur une redécouverte du sens. Ainsi, le choc linguistique reste lié à une nouvelle croyance dans les mots :

En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que cette propriété des mots de s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins. Ils n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes de lieux obscurs où elles se

forment pour leur faire affronter la lumière du jour. (Breton 67.95)

Ce n'est plus la force d'évocation du mot héritée de Mallarmé qui est au premier plan que la combinaison des mots (« chaînes ») qui implique aussi des rapports musicaux et architectoniques.⁸⁰ Les « mots libres » ne dépendent non plus des choses, mais ils agissent pour leur propre compte, remarquait Maurice Blanchot à propos de l'émancipation des mots dans le surréalisme, et il les décrivait – conformément aux idées de Breton⁸¹ – comme des centres d'énergie (« créateurs d'énergie ») avec une activité magique, qui, dans l'expérience linguistique des surréalistes, renvoient à eux-mêmes : « C'est la rhétorique devenue matière ».⁸²

Un renoncement provisoire au sens peut donc créer une affinité entre les mots en dehors des rapports sémantiques. Si les jeux de mots se limitaient à des considérations linguistiques extérieures à la sémantique, les proverbes, auxquels s'intéressent Paul Éluard et Jean Paulhan, les complètent par les considérations sémantiques qui s'y rattachent.

80. Cf. par exemple *Breton* 70.139 où il est question de « sonorité (...) parfois complexe » d'« audition colorée » et de « côté architectural ».

En général, les surréalistes semblent attendre, lors de la réception, la lecture répétée d'un texte à haute voix dans le sens où Mikel Dufrenne réclame de façon très générale de la réception de la poésie: « ...que ce texte soit lu, c'est-à-dire transposé dans la langue par une parole muette ou sonore, c'est la langue qui délivre le message que l'écriture transporte » (*Dufrenne* 63.10).

Cf. sur ce point *Breton* 52.14, où il est dit, à propos du « volume musical » des poèmes de Ghil: « La lecture des yeux laisse si mal passer le sens même fragmentaire ».

81. Breton écrit dans « Les Mots sans rides » à propos des conceptions pré-surréalistes: « Toutefois on n'était pas certain que les mots vécussent déjà de leur propre vie, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie » (*Breton* 70.140).

82. *Blanchot* 49.96 sq. La vie des mots qui nous dominent (« les mots, ils bougent, ils ont leur existence, ils nous dominent ») est caractérisée par Blanchot, pour le surréalisme, à l'aide du concept de « transcendance du langage » de Brice Parain.

Le lecteur du surréalisme

Ces deux orientations des expériences sur le langage et les préoccupations des surréalistes qui s'y rapportent ont été formulées par Jean Paulhan lors d'un entretien radiophonique :

Je crois que le langage contient la clef de tous les problèmes qui nous préoccupent. Encore faut-il savoir l'y trouver. Remarquez qu'il constitue une sorte de microcosme du monde entier : il a sa part de matière : les lettres, les mots qu'elles forment, leur son. Il a aussi sa part d'esprit : les idées que nous représentent ces mots, leur sens. Et les milliards de combinaisons de cet esprit avec cette matière. Et, je suppose, les lois de ces combinaisons. Avec ça ils sont à notre portée, comme une sorte de laboratoire, que nous porterions avec nous, où faire nos expériences. (Paulhan 70.117)

Le langage en tant que clef des problèmes matériels et microcosme du monde entier, réclame l'expérience qui, dans le surréalisme, tient compte avec les *jeux de mots* de l'aspect que Paulhan désigne par plan matériel du langage et avec les *expériences sur les proverbes* de l'aspect sémantique également.

2.3. LE LECTEUR-DÉCHIFFREUR : JEUX DE MOTS DANS LE SURRÉALISME

Si les expériences sur le langage prennent une nouvelle importance, il faut alors les comprendre non seulement comme jeux artistiques mais également comme « magische Wortexperimente », expériences magiques avec les mots (*Benjamin* 66.207) – des expériences qui tentent de réunir, dans une perception analogique, le langage et le monde, les mots, les choses et les sentiments.

En tant que révolte contre la fonction de signe du langage et contre la convention du langage, elles s'inscrivaient déjà dans le programme linguistique des *dadas*, dont Aragon est aussi le successeur quand il écrit dans *Littérature*, n.s. 2 (1922) :

En 1907, au cirque Z, le clown F chantait :

Hans T. SIEPE

Premier couplet

Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne rentrerai plus à la maison.

Deuxième couplet

Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne rentrerai plus à la maison.

Troisième couplet

Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne rentrerai plus à la maison.
Non, je ne.....plus...m...son.
Non, je..... plus...a m...son.
Non, je ne re..... à la m...son.
Non,.....plus...m
Non plus.....je ne r...mson.
Jamais je ne rentrerai..... à la maison.
Jamais plus je ne à la maison.

ou dans le *Paysan de Paris*, quand il renvoie de la même manière à la stéréotypie du « sentiment de l'inutilité » ou de « l'ennui » et quand il déconstruit la réalité :

PESSIMISME. Passez-moi ce morceau d'azur, mon cher Sentiment de l'inutilité, sa chanson plairait à mes oreilles. Quand j'en rapproche les soufflets on ne voit plus que les consonnes :

..... *PSSMSM*

Je les écarte et voilà les I :

..... *PSSIMISM*

Les E :

..... *PESSIMISME*

Et ça gémit de gauche à droite :

Le lecteur du surréalisme

*ESSIMISME – PSSIMISME – PESIMISME
PESIMISME – PESSMISME – PESSIISME
PESSIMSME – PESSIMIME – PESSIMISE
.....PESSIMISM – PESSIMISME
..... P E S S I M I S M E
L'onde aboutit sur cette grève avec un éclatement
barbare. Et reprend le chemin du retour :
PESSIMISME – PESSIMISM – PESSIMIS
.....PESSIMI – PESSIM – PESSI
PESS – PES – PE – P – p..., plus rien. (Aragon 66a.62sq.)*

*Écoutez la chanson de l'ennui sur un air connu,
La chanson connue sur un air d'ennui :
..... À quoi A quoi À quoi bon
..... A quoi bon A quoi bon
..... À quoi A quoi À quoi bon
..... À quoi A quoi bon bon bon
..... Ad libitum :
..... A A A – A A A quoi bon.
(Aragon 66a.160)*

*Ité ité la réa
Ité ité la réalité
La réa la réa
Té té La réa
Li
Té La réalité
Il y avait une fois LA RÉALITÉ. (Aragon 66a.71)*

Le principe de découpage du langage et de sérialisation que nous trouvons ici s'applique à un état des choses dont une dénomination tournant sur elle-même – et donc vidée de sens – semblerait être la plus adéquate (pessimisme, ennui, réalité). Le signe linguistique acquiert par son découpage une signification secondaire.

Le découpage et la stéréotypie dirigés contre le langage et la matérialité des faits touchent aussi le lecteur qui n'entend certes pas devoir stagner dans la lecture discursive – même si

Hans T. SIEPE

l'invitation à écouter (déguisée en chiasme) ou le lieu commun du début du conte semblent le renvoyer à un arsenal familier de signaux littéraires : ces illusions visent à le décevoir dans ses espoirs auxquels les textes ne répondent pas.

De telles expériences sur le langage ne sont pas celles dont André Breton a dit que s'était passé de plus important depuis longtemps dans la poésie (*Breton* 70.140). Pour Aragon, les « chefs-d'œuvre » de la poésie surréaliste sont aussi ces jeux de mots que l'on doit principalement à Marcel Duchamp et à Robert Desnos, mais aussi à Roger Vitrac, Michel Leiris et au Belge Paul Nougé⁸³. André Breton les qualifie d'opérations linguistiques dont le but serait de forcer les mots à dévoiler leur vie secrète et à trahir leurs rapports secrets à l'extérieur du sens (*Breton* 52.106).

Ils ont paru pour la première fois dans *Littérature* n.s. 5 (1922) où, sous le nom énigmatique de « Rose Sélavy », plusieurs jeux de mots sont imprimés en marge de textes d'autres contributions :

*Rose Sélavy trouve qu'un insecticide doit coucher
avec sa mère avant de la tuer ; les punaises sont
de rigueur.*

*Litanie des Saints
Je crois qu'elle sent du bout des seins.
Tais-toi, tu sens du bout des seins.
Pourquoi sens-tu du bout des seins ?
Je veux sentir du bout des seins.*

*Conseil d'hygiène intime :
Il faut mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée.*

*Oh ! Crever un abcès au plus lent.
Sa robe est noire dit Sarah Bernhard.*

83. « ...peut-être le chef-d'œuvre de la poésie proprement surréaliste » (Aragon: *La rime* en 1940, cit. d'après *Clancier* 59.377).

Le lecteur du surréalisme

Abominables fourrures abdominales.

Dans un article « Marcel Duchamp » du même numéro, Breton en explique ensuite la paternité. Deux numéros plus tard, paraissent ensuite les jeux de mots de Robert Desnos sous le titre « Rose Sélavy » ; dans le numéro 8 : « Amour des homonymes » de Desnos, dans le numéro 9 : « Peau-Asie » de Vitrac, dans le numéro 10 : « L'Aumonyme » de Desnos – on assiste à un déluge de jeux de mots.

Le lecteur dérouté par la destruction de la syntaxe et du sens dans les textes dadaïstes peut à nouveau respirer : les jeux de mots sont sans aucun doute un amusement et se rangent dans la catégorie de l'humour. C'est ainsi que Breton a pu aussi admettre dans son « Anthologie de l'humour noir », outre Raymond Roussel, le précurseur des jeux de mots surréalistes, Jean-Pierre Brisset qui, par sa tentative d'expliquer le monde par une analyse du langage, fit sensation au début du siècle :

*Les dents, la bouche.
Les dents la bouchent,
l'aidant la bouche.
L'aide en la bouche.
Laides en la bouche.
Laid dans la bouche.
Lait dans la bouche.
L'est dam le à bouche.
Les dents-là bouche.*

Le lecteur est capable de reconnaître l'homonymie comme principe d'écriture. Il voit que les possibilités de combinaisons binaires ont été épuisées et ne s'attend guère à trouver un sens au poème, passé le moment d'amusement. Mais c'est justement cela que Brisset lui fournit ensuite et qui constitue l'aspect humoristique de son écrit :

Si je dis : « dents, la bouche », cela n'éveille que des idées bien familières : les dents sont dans la bouche. C'est là bien comprendre le dehors du livre de vie caché dans la parole et

Hans T. SIEPE

scellé de sept sceaux. Nous allons lire dans ce livre, aujourd'hui ouvert, ce qui était caché sous ces mots : *les dents, la bouche*.

Les dents bouchent l'entrée de la bouche et la bouche aide et contribue à cette fermeture : *Les dents la bouchent, l'aidant la bouche*.

Les dents sont *l'aide*, le soutien *en la bouche* et elles sont aussi trop souvent *laidés en la bouche* et c'est aussi *laid*. D'autres fois, c'est un *lait* : elles sont blanches comme *du lait dans la bouche*.

L'est dam le à bouche se doit comprendre : il est un *dam*, mal ou dommage, ici à la bouche ; ou tout simplement : j'ai mal aux dents. On voit en même temps que le premier *dam* a une dent pour origine. Les *dents-là bouche* vaut : bouche ou cache ces dents-là, ferme la bouche.

Tout ce qui est ainsi écrit dans la parole et s'y lit clairement est vrai d'une vérité inéluctable ; c'est vrai sur toute la terre. (Dans : *Breton* 70a.239)

Dans leurs jeux verbaux, les surréalistes Arp, Desnos, Duchamp, Leiris, Vitrac, entre autres, renonçaient en général à une interprétation ou à l'insertion dans un contexte qui puisse fournir un code pour les déchiffrer. Leurs textes renvoient le lecteur notamment à participer à l'acte de communication : il décode en tant que lecteur « déchiffreur » et cherche à déchiffrer l'arrangement particulier des signes linguistiques dans le texte et la relation entre signes qui en résulte moins au début sur un « plan signifié » que sur le « plan signifiant ». Dans son étude « Aspects logiques du jeu de mots poétique » F. Edeline voit dans une relation établie ainsi : « Mot₁ – Mot₂ » (par rapport à la relation habituelle : « Mot₁ – Référent₁ » ou « Mot₂ – Référent₂ ») l'idée de montrer au lecteur d'abord une analogie de mots qui peut ensuite éventuellement déboucher sur une analogie de faits (*Edeline* 63).

Avant que le lecteur n'établisse une relation entre signe et fait ou « mot » et « concept », ou avant qu'un enchaînement des signes ne devienne possible sur le plan sémantique, il lui reste à établir ou à déchiffrer ce plan de référence qui – sans l'aspect

Le lecteur du surréalisme

du signifié – ne met en relation que des morphèmes et associations de morphèmes basées sur des similitudes de forme. L'équilibre du rapport entre « signifiant » et « signifié » est alors rompu : « L'ensemble des techniques surréalistes en matière phonique a eu pour effet de déranger l'équilibre signifié-signifiant, à l'avantage de ce dernier » (*Angenot* 72.156).

Desnos parle du lecteur déchiffreur quand il remarque, à propos du titre de son recueil « Rose Sélavy » :

L'auteur regrette ici de ne pouvoir citer le nom de l'initiateur à Rose Sélavy sans le désobliger. Les esprits curieux pourront le déchiffrer au n° 13. (Desnos 68.31)

Dans le numéro 13, parmi les aphorismes sous forme de jeux de mot, le lecteur implicite, qui est voulu « curieux », trouve :

Rose Sélavy connaît très bien le marchand du sel.

« Marchand du sel » est l'anagramme de Marcel Duchamp. Desnos prend le nom de Rose Sélavy (qui est lui-même un jeu de mots et que Duchamp a utilisé comme pseudonyme⁸⁴) et publie ses expériences sur le langage comme produits d'une communication télépathique avec Marcel Duchamp à New

84. Duchamp écrit à ce propos: « Ce nom provient d'un jeu de mots en français: C'est la vie! Sélavy; Rose étant le nom féminin le plus banal, si l'on se reporte au goût de l'époque, que je pusse trouver ». Il écrit Rose avec 2 « r » depuis qu'il a signé un tableau de Picabia: « Pi qu'habilla rose Sélavy »: « L'a de 'habilla' me donna l'idée de continuer le jeu de mots 'arrose' (le verbe arroser prenant deux « r »). Puis je trouvais très curieux de commencer un mot par consonne double » (*Duchamp* 59.96 et suivante). Le décodage supposé dans *Raible* 72.34 de « rose c'est la vie », dans le sens de « La vie est rose » est également possible. Le lecteur peut comprendre cette phrase dans trois directions: le redoublement des deux consonnes de « Rrose » l'amène à « Rose, c'est la vie! », et à « rose, c'est la vie (la vie est rose) ». Le résultat de la troisième lecture qui implique la présence des deux consonnes (majuscule et minuscule) est la plus convainquante: « Eros, c'est la vie ». Desnos a d'ailleurs développé ce jeu de mots: « Rose aisselle a vit./ Rr'ose, essaie là, vit./ Rôts et sel à vie./ Rose S, L, have I./ Rosée, c'est la vie./ Rrose scella vît./ Rrose sella vît./ Rrose sait la vie./ Roses, est-ce, hélas, vie?/ Rrose aise hêla vît./ rrose est-ce aile, est-ce elle?/ Est celle AVIS. » (*Desnos* 68.67).

Hans T. SIEPE

York (*Breton* 52.84). L'auteur se conçoit comme médium qui communique – souvent dans un demi-sommeil – un message à ses amis pour qu'ils le notent. Desnos donne une définition (sur le plan d'une esthétique de la production et de la réception) du jeu de mots surréaliste prenant elle-même la forme d'un jeu de mots :

*Dormir
Les sommes nocturnes relèvent
la somme des mystères des hommes.
Je vous somme, sommeils
de m'étonner
et de tonner. (Desnos 68.58)*

Ce jeu de mots avec « (le) somme, (la) somme, des hommes, (je) somme, sommeils », et avec « étonner, de tonner » décrit l'étonnement (« étonner ») et le choc (« tonner ») comme effets recherchés lors de la réception du mystérieux (« mystère ») qui signifie ici le rêve, se rapporte aussi aux jeux de mots (comme le reconnaît Robert Desnos dans sa préface « Amour de l'homonyme » au recueil *L'Aumonyme*) :

*...le mystère est leur but, leur fin... leur faim c'est le mys-tère. Elles
ont bu, mais elles ont faim, la fin du mystère est-elle le but de leur
fin ?
Pitié pour l'amant des homonymes. (Desnos 68.15)*

L'un des caractères des jeux de mots de Duchamp et Desnos, que le lecteur saisit très vite, est la bi-articulation :

*Étrangler l'étranger.
À charge de revanche et à verge de rechange.
Du dos de la cuiller au cul de la douairière. (Duchamp 59.105, 101,
103)*

*L'acte des sexes est l'axe des sectes.
Le temps est un aigle agile dans un temple.
Est-ce que la caresse des putains excuse la paresse des culs teints ?
(Desnos 68.42,35)*

Le lecteur du surréalisme

On renonce aux expériences sur la syntaxe au profit des structures parallèles sur le plan phonétique (ici sur le modèle de la contrepèterie) et au profit également d'une « immense chirurgie sémantique »⁸⁵ qui peut établir les relations par exemple entre « dos », « cuiller », « cul » et « douairière ». C'est d'abord à partir d'une analogie de forme que l'on arrive à une analogie de sens (*Edeline* 63.306).

Le principe d'écriture des aphorismes et des définitions courts est la juxtaposition ou l'opposition de morphèmes et complexes de morphèmes d'après des figures de rhétorique telles que la paronomase, l'homophonie, l'homographie, l'anagramme, la contrepèterie, etc.⁸⁶:

O saints que n'êtes-vous ceints de seins sains, Votre seing... (Péret 69.103)

Le cœur m'en dit [...] le cœur mendie. (Breton 71.125)

My niece is cold because my knees are cold.

Rose Sélavv et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.

Nous nous cajolions (nounou : cage aux lions).

Anemic cinéma. (Duchamp 59.102, 99, 104, 105)

La solution d'un sage est-elle la pollution d'un page ?

O mon crâne, étoile de nacre qui s'étiolé.

Ah ! meurs, amour ! (Desnos 69.33, 35, 36)

Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle. (Aragon 66a.81)

La lectrice excitée éteint l'électricité. (Breton, dans : *Littérature n.s.* 13)

...un air de Lulli que je n'ai jamais lu au lit. (Éluard 68.I.321)

85. *Schuster* 69.8 parle d'une « immense chirurgie sémantique » à propos des expériences de Roussel et de Brisser sur le langage.

86. Pour la rhétorique en général, cf. *Lausberg* 60; pour la rhétorique des jeux de mots et du surréalisme, cf. *Angenot* 72, *Angenot* 67. Pour le rôle de la comptine dans le surréalisme, cf. *Balibar/ Tret* 74.

Hans T. SIEPE

On peut multiplier les exemples ; on les trouve chez tous les premiers surréalistes. Le lecteur déchiffre facilement tant que l'on procède par bi-articulation : il n'y a pas à rechercher de référent, car le texte le donne.

Duchamp a ironisé sur l'utilisation du langage et des règles morphologiques en créant une règle de grammaire pour des assonances occasionnelles :

Si vous voulez une règle de grammaire : le verbe s'accorde avec le sujet consonnamment : par exemple : le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent. Mâcheur Fran(cfort sau)cisse Pisqu(e quand elles) habilla.

La dernière phrase renvoie au contexte : Francis Picabia était le destinataire de la lettre d'où est tiré ce passage.⁸⁷ Une telle dissection et explication des différents noms et titres d'auteurs surréalistes constitue un autre principe des jeux de langage :

*Aragon recueille in extremis l'âme d'Aramis sur le lit d'estragon.
Francis Picabia l'ami des Castors
fut trop franc d'être un jour picador
À cassis en ses habits d'or.
Paul Éluard : le poète élu des draps.
O laps des sens, gage des années aux pensées sans langage.
Fleuves ! portez au Mont-de-Piété les miettes de pont.
Cravan se hâte sur la rive et sa cravate joue dans le vent.
Dans le ton rogue de Vaché il y avait des paroles qui
se brisaient comme les vagues sur les rochers.
Les joues des fées se brûlent aux feux de joie. (Desnos 68.34, 35, 37,
45, 41, 45)*

Par leurs allusions à des noms et titres (Pensées sans langages, Mont de Piété, Feu de joie), ces jeux de mots sont destinés à un initié, à un lecteur familiarisé avec la littérature surréaliste, avec ses noms et ses titres. Cela signifie qu'ils s'adressent

87. Extrait d'une lettre de Marcel Duchamp à Francis Picabia; publié dans « 391 » (10.7.1921) 6; cf. aussi Duchamp 59.184.

Le lecteur du surréalisme

directement au lecteur de la revue *Littérature* dans le contexte de laquelle une réception adéquate des textes était possible.

Dans trois numéros de la revue *La révolution surréaliste* (3, 4, 6) Michel Leiris développera dans un lexique le principe de dissection et d'explication des différents concepts : « Glossaire : j'y serre mes gloses » ; c'est par des jeux de mots qu'il désignait ses définitions de concepts :

Langage : bagage lent de l'esprit

Vocabulaire : le câble ou le volcan

Révolution : solution de tout rêve

Gorge : (les deux G se recourbent et figurent deux seins ; l'or du centre est leur gage)

Semur : mesure

Colonel : (ô le con !).

C'est selon des principes analogues que sont rédigées les définitions que Cattawi-Ménasse (= Francis Picabia) avait publiées un an auparavant :

Tabac

L'armoire est l'ard de dire l'art.

La piscine a pissé sur Passy.

Le tabouret est tabac comme tableau.

Le poireau est poil à poêle.

L'herbe est hermétique à Erblay.

La chaise en chêne est chère.

...

(Dans : 391, 16 (1924) 3)

À partir du titre « Tabac », on peut élucider une autre perspective de la manipulation du langage par les surréalistes. Dans le « Dictionnaire abrégé du surréalisme » on trouve sous le mot « tabac » la remarque suivante de Péret : « J'appelle tabac ce qui est oreille » (*Éluard* 68.I.781). Le fait que le langage puisse réunir dans un rapport sémantique des choses qui s'excluent est mis en évidence par les jeux de mots, tout comme par le traitement des métaphores dans le surréalisme (*cf.* chap.4.5) et

par deux remarques d'Aragon et de Desnos qui renvoient à la suppression des limitations grammaticales et sémantiques :

Tout paraît simple maintenant : le sujet ou l'attribut, c'est tout un. (Aragon)

Chaque énigme a vingt solutions. Les mots disent indifféremment le pour et le contre. (Desnos)⁸⁸

C'est ainsi que Jean-Paul Sartre a pu décrire les expériences de Michel Leiris comme définitions poétiques et comme synthèse des relations mutuelles entre le corps sonore et l'âme des mots (*Sartre* 66.21 sq.).

Leiris a signalé dans un commentaire sur ses expériences sur le langage que le langage transformé pouvait nous servir de guide à travers la Babel de l'esprit – partant de la confusion babylonienne du langage, la langue est devenue un moyen de se retrouver dans la confusion de l'esprit. Il décrit la fonction de ses expériences sur le langage comme l'avait fait avant lui Paulhan (*cf.* chap. 2.4.), par la découverte de nouvelles capacités du langage, et définit les jeux de mots surréalistes comme le résultat d'associations de sons, de formes et d'idées. Le fait que le langage se transforme alors en oracles signifie pour le lecteur qu'il doit l'interroger, le déchiffrer :

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si tenu qu'il soit) un fil pour nous guider dans la Babel de notre esprit. (R.S. 3, 1925)

88. Aragon dans une critique de « Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux » dans: *Littérature* 14 (1920); Desnos: « La liberté ou l'amour », cit. *Le Brun* 70.23.

Le lecteur du surréalisme

L'usage surréaliste du langage réclamé par Breton (« Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste », *Breton* 69.46) est ici mis en pratique.

Le travail de déchiffrement réalisé par le lecteur devient plus difficile encore avec des jeux de mots plus vastes. Dans « Peau-Asie », par exemple, Roger Vitrac a accumulé les jeux de mots binaires dans de plus grandes unités de textes :

Désirs nouveaux. Douze aux navires se lamentent tendent la main vers l'aine blanche, vers les branches blêmes. Les cierges avides auprès des vierges assises brûlent des cris lubriques. La bouche vidée, biche dévouée des sons, des dons glanés par les paroles, parés de nos glas nous faisons la cour selon la raison des fous (dans : Littérature, n. s. 9, 1923).

« L'Aumonyme » de Desnos (dans : *Littérature, n.s.* 10 (1923) et les poèmes publiés la même année sous le titre « Langage cuit » sont, pour la plupart, des jeux de mots à plusieurs articulations qui élargissent les principes indiqués jusqu'ici, parodient des formes familières au lecteur ou, par un codage différent des signes linguistiques, se transforment en devinettes posées au lecteur. Trois textes illustreront ces trois stades d'évolution et expliqueront le travail spécifique accompli dans le processus de réception.

Le premier texte de « L'Aumonyme » dans *Littérature* diffère des éditions ultérieures. Comparons les deux versions :

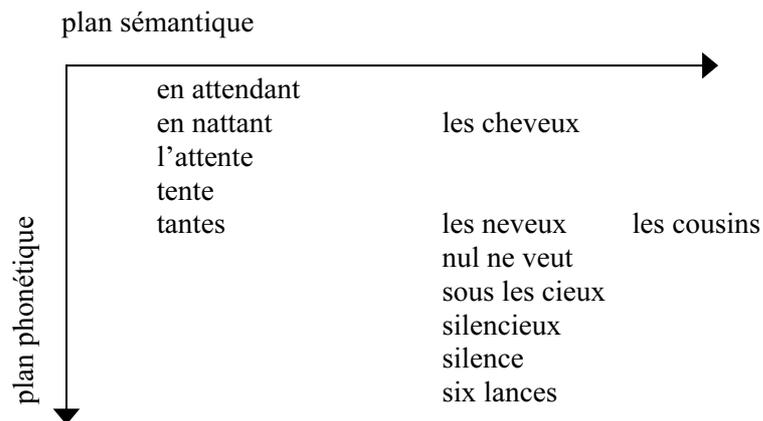
*À André Breton
21 heures le 26-11-22
En attendant Breton
en nattant l'attente
sous quelle tente ?
nos tantes
ont-elles engendré
les neveux silencieux
que nul ne veut sous les cieux
appeler ses cousins
en nattant les cheveux de silence ?*

Hans T. SIEPE

*six lances
percent mes pensées en attendant
Breton (Dans : Littérature, n.s. 10, 1923)*

*21 Heures le 26-11-22
En attendant
en nattant l'attente.
Sous quelle tente
mes tantes
ont-elles engendré
les neveux silencieux
que nul ne veut sous les cieux
appeler ses cousins ?
En nattant les cheveux du silence
six lances
percent mes pensées en attendant. (Desnos 68.51)*

Dans la première version tirée de *Littérature*, la situation est concrétisée : Breton est attendu, ce dont il n'est plus question dans la deuxième version – à moins que les deuxième et troisième syllabes du participe « engendré » ne donnent par assonance avec « André » le prénom de Breton. C'est ce qui vient à l'esprit dans la mesure où aucun mot ne se déduit des autres :



Le lecteur du surréalisme

Le texte en tant que tissu joue (« en nattant ») surtout avec des affinités sur le plan phonétique et présente un lien sémantique entre « neveux », « cousins » et « tantes ». Desnos expérimente surtout la possibilité de rapports phonétiques, et non de rapports sémantiques.

La place différente des signes de ponctuation dans les deux textes renvoie à différentes lectures (sémantiques). Les deux possibilités données ici par la ponctuation épuisent toutes les variations possibles et l'on reste libre d'opter pour l'une ou l'autre.

Le second texte de « L'Aumonyme » fait allusion à des formes de textes familières au lecteur :

*Notre paire quiète, ô yeux !
que votre « non » soit sang (t'y fier ?)
que votre araignée rie,
que votre vol honteux soit fête (au fait)
sur la terre (commotion).*

*Donnez-nous aux joues réduites,
notre pain quotidien.
Part, donnez-nous, de nos œufs foncés
comme nous part donnons
à ceux qui nous ont offensés.
Nounou laissez-nous succomber à la tentation
et d'aile ivrez-nous du mal. (Desnos 68.52)*

Ce pastiche du « Notre père » est dédié de façon caractéristique à Benjamin Péret, l'« opposant-né » à tout ce qui touche à la religion et l'église (*Bedouin* 61.15). Péret s'est ensuite souvenu de la parodie de Desnos dans son conte érotique « Les Rouilles encagées » (qui est le contrepet de « Les Couilles enragées »⁸⁹) :

89. C'est ce qu'on peut lire sur la page de titre de l'édition de 1970 « Les Rouilles encagées » la page de garde à l'intérieur portant cependant comme titre « Les Couilles enragées ». Péret parodie ici la multitude de formules de textes religieux (cantiques, prières, etc.) dont la forme est supposée connue du

Hans T. SIEPE

*Notre pine qui êtes au con
Que votre cul soit défoncé
...(Péret 70.71)*

Jaques Prévert aussi, qui est passé par l'école surréaliste, recourt dans son « Pater noster » à un arsenal formel et sémantique qui est familier au lecteur et retourne simplement la situation attendue :

*Notre Père qui êtes aux cieux
Restez-y
...(Prévert 71.24)*

Il n'est pas difficile pour le lecteur d'établir une intertextualité entre ces parodies qui dérivent d'autres textes et ont un rapport avec eux.

Il en va autrement du texte « P'OASIS » de Robert Desnos tiré du même recueil « L'Aumonyme » et dont les deux parties seront considérées ici de plus près :

*P'OASIS
Nous sommes les pensées arborescentes qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux.
– Sœur Anne, ma Sainte-Anne, ne vois-tu rien venir... vers Sainte-Anne ?
– Je vois les pensées odorier les mots.
– Nous sommes les mots arborescents qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux.
De nous naissent les pensées.
– Nous sommes les pensées arborescentes qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux.
Les mots sont nos esclaves.
– Nous sommes
– Nous sommes*

lecteur.

Le lecteur du surréalisme

– *Nous sommes les lettres arborescentes qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux.*
Nous n'avons pas d'esclaves.
– *Sœur-Anne, ma sœur Anne, que vois-tu venir vers Sainte-Anne ?*
– *Je vois les Pan C*
– *Je vois les crânes KC*
– *Je vois les mains DCD*
– *Je les M*
– *Je vois les pensées BC et les femmes ME*
et les poumons qui en ont AC de l'RLO
poumons noyés des ponts NMI.
Mais la minute précédente est déjà trop AG.
– *Nous sommes les arborescences qui fleurissent sur les déserts des jardins cérébraux.*

Cette première partie parue dans *Littérature*, n.s. 10 (1923) fait déjà allusion dans son titre « P'OASIS » à un recueil de jeux de mots paru dans un numéro précédent, que Roger Vitrac avait publié sous le titre : « Peau-Asie ». La référence à « poésie », « poiesis », est commune aux deux titres et, dans le texte de Desnos, « les déserts » établissent au premier plan seulement une connotation du titre « oasis ». Au second plan, ce texte demeure plutôt métapoétique, se rapporte à la poésie, et reflète la relation entre « mots », « pensées » et « lettres », qui s'interposent dans la lutte entre langage et pensées pour l'interdépendance :

Nous sommes les mots... De nous naissent les pensées.
Nous sommes les pensées... Les mots sont nos esclaves.
Nous sommes les lettres... Nous n'avons pas d'esclaves.

Outre la référence aux jeux de mots de Vitrac, on a ici un modèle d'interrogation qui est familier à un grand nombre de lecteurs : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » est la phrase répétée quatre fois dans le conte de Perrault « Barbe Bleue » par l'épouse de Barbe Bleue menacée de meurtre, qui interroge sa sœur sur l'arrivée attendue de son frère pour la sauver. Mais dans cette citation, légèrement modifiée et

Hans T. SIEPE

développée (« Sainte Anne »), se trouve une autre allusion importante à Léonard de Vinci et à Sigmund Freud que nous explique André Breton :

...la fameuse Sainte-Anne du musée du Louvre qui nous a valu l'admirable communication de Freud : Un souvenir de Léonard de Vinci. (Dans : Minotaure 8 (1936) 33)

Le tableau « Sainte-Anne et Marie et Jésus » avait servi à Freud de motif et d'argument pour essayer de tirer des conclusions psychanalytiques sur l'enfance de Léonard – toute sa théorie, très prisée par Breton, reposait d'ailleurs sur une erreur de traduction (*Gmelin* 75.43 sq.). La troisième allusion dans l'interrogation du conte modifiée semble faire référence à une localité du nom de Sainte-Anne (« vers Sainte-Anne ») dont la valeur connotative apparaissait sans doute aux contemporains : peut-être s'agit-il de la « rue Saint-Anne », lieu de rencontre des homosexuels à Paris, ou bien, comme la suite du texte semble le confirmer, d'une maison de santé pour malades mentaux.⁹⁰ Avec le motif du fruit et de l'arbre (arborescent, fleurir, jardin, arborescences/désert ; cf. chap. 4.3.2.), la poésie est représentée comme la végétation d'un jardin intérieur dans lequel – comme l'indique la dernière ligne – elle joue le rôle de fleur de givre dans le désert ; l'équation « poésie = oasis » est alors justifiée par la conclusion. Ce sont finalement les « lettres » qui sortent vainqueurs de la lutte pour la relation entre « mots » et « pensées » ; ce sont elles, qu'il faut saisir également dans le sens immédiat comme des « arborescences » sur la page blanche (« désert »), qui, étant les plus petits éléments du *signifiant*, forment finalement cette unité d'où dérivent « mots » et « pensées » et qui porte en elle les deux à la fois. Le lecteur doit ainsi déchiffrer le texte :

les Pan C – les pensées
les crânes KC – les crânes cassés

90. Comme aussi dans le « phototexte » de Georges Simenon et de Germaine Krull, « La Folle d'Itteville », de l'année 1931.

Hans T. SIEPE

Art rythmé tic
Lit temps nie.
Prenez vos 16
litanies
n'italie
Inde œuf, un deux, la muscadence
Troie, qu'âtre neuf dans les seins (les siens) sise
les seins, cet étui pour le 9
Troie m'Illion
zéro
rosée rose si 12
réseau
navigateurs traversez les 2-3
à toute 8-S
11 ondes jusqu'à vos bouches portent l'odeur marine
des 13 fraises
Par nos amours décuplées nous devenons vains
mais 10-20-2-20

quand je vins vous mourûtes



dans vos cerveaux



En somme, F M. R F I J
sommes-nous des cow-boys de l'Arizona dans un laboratoire ou
des cobayes prenant l'horizon pour un labyrinthe ?

Le lecteur découvre l'énigme quand il prononce le texte (sans
attendre une cohérence sémantique) :

Art rythmé tic Arithmétique
Lit temps nie Litanie

Le lecteur du surréalisme

Prenez vos 16	Prenez vos aises
litanie/n'italie	(anagramme)
Inde œuf	un (1), deux (2)
La muscadence	Contraction : la muscade, la cadence
Troie	Trois (3)
Qu'âtre	Quatre (4)
neuf	neuf (9)
seins	cinq (5)
sise	six (6)
cet étui	sept et huit (7+8)
9	neuf
Troie m'llion	trois millions
zéro	(0)
rosée	(anagramme de « zéro »)
rose si 12	rose si douce
Les 2-3	les détroits
à tout 8-S	à toute vitesse
11 ondes	on sonde
des 13 fraises	des tresses fraises, détresses fraises
10-20-2-20	divin de vin

quand je vins vous
mourûtes



quand je vins vous mourûtes/Sicile
alla/six il alla/
Cécile alla/ce cil alla (?) (les notes
sont si, si, la, la : deux si, deux la :
« de ci, de là »)

dans vos cerveaux



dans vos cerveaux dorés
(les notes sont do, ré)

Hans T. SIEPE

trop



trop fat
(la note est fa)

boire le 100 du



boire le sang du sol
(la note est sol)
éphémère effigie⁹²

FMRFIJ

Les jeux de mots de Desnos et de ses amis⁹³ passèrent à la fin du surréalisme pour des « poèmes », bien qu'au début ils

92. Aragon a repris le jeu de mots avec « F M R » et écrit: « Robert Desnos, ce singulier sage moderne (...) s'est longuement penché, cherchant par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages:

EPHEMERE

F.M.R.

(folie-mort-rêverie)

Les faits m'errent

LES FAITS, MERES

Fernande aime Robert

pour la vie

EPHEMERE

EPHEMERES

Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain. Syllabes prophétiques: Mon cher Desnos, prenez garde aux femmes dont le nom sera Faënzette ou Françoise, prenez garde à ces feux de paille qui pourraient devenir des bûchers, ces femmes éphémères aimées, ces Florences, ces Ferminas, qu'un rien enflamme *et fait mères*. Desnos, gardez-vous des Fanchettes » (*Aragon* 66a.112 sq).

93. Les éditeurs de *Littérature*, n.s. 6 (1922) établissent même une relation directe entre le jeu de mots bien connu de *Gal, amant de la Reine, alla (tour magnanime) - galamment de l'arène à la tour magne à Nîmes* et Robert Desnos (ce qui doit bien traduire l'affinité entre produit et créateur): Desnos parle, dans un récit de rêve publié, de « Nîmes » et de « la tour » qui, pour lui, est une femme. Les éditeurs mentionnent que Desnos appelait toujours *Gala*, la femme d'Éluard, « La Tour ».

Le lecteur du surréalisme

n'aient voulu être rien d'autre que des documents cliniques pour l'étude de l'hystérie.⁹⁴ Comme poèmes, ils correspondaient aussi, par leur caractère artistique et l'accent particulier mis sur les valeurs de la rime et de la sonorité, aux conceptions traditionnelles de la poésie. En insistant sur les préoccupations (pseudo-) scientifiques, mais aussi par leur côté « arbitraire » et « intemporel » en ce qui concerne leur production, ils se distinguent cependant considérablement des conceptions traditionnelles qui considéraient que l'« état poétique » dépendait de règles et de rites. En revanche, Breton a mis en évidence ce qu'apportaient précisément les jeux de mots : le passage immédiat de la réalité dans la poésie :

...Le pouvoir [...] de se transporter à volonté, instantanément, des médiocrités de la vie courante en pleine zone d'illumination et d'effusion poétique (Breton 52.85).

À ce « comme-bon-vous-semblera de l'auteur » correspond sur le plan de l'esthétique de la réception la liberté du récepteur de lire ou de se laisser transporter dans un état poétique toutes les fois qu'il le désire. C'est aussi ce à quoi fait allusion le frontispice de Picabia réalisé pour *Littérature* n.s. 7 (1.12.1922) où étaient publiés « Rose Sélavy » et le traité théorique de Breton sur le jeu de mots.⁹⁵

94. Aragon a écrit plus tard dans *L.S.A.S.D.L.R.* 1 (1930) 14 sq: « Il est à signaler que les jeux de mots de Rose Sélavy, imités et vulgarisés de Marcel Duchamp, sont ici donnés comme des poèmes alors qu'on peut se rappeler qu'à l'époque où ils furent écrits ils avaient essentiellement la valeur de documents cliniques pour l'étude de crises hystérisiformes que Desnos et quelques autres arrivaient à reproduire ».

95. Picabia a utilisé ici un jeu de mots de Marcel Duchamp (*cf. Duchamp* 59.105).

Hans T. SIEPE

LITS

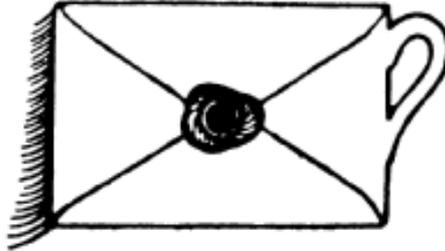


RATURES

Comme le nom de la revue n'apparaît nulle part ailleurs sur la page de titre – contrairement aux autres numéros – LITS ET RATURES équivaut, si l'on ne respecte pas la règle de liaison, à *Littérature*, mais est aussi, sur le plan de l'esthétique de la réception, une invitation au lecteur à lire et à effacer ce qu'il a lu : « Lis et rature ». L'œuvre d'art a été descendue de son socle de validité intemporelle ; il reste au lecteur la liberté de décider également de son propre état poétique tel que présentaient les auteurs surréalistes.

Le déchiffrement est la prestation de lecture contenue dans le texte, ce qui joue aussi un rôle particulier dans la peinture surréaliste : à un « cadavre exquis » (cette œuvre collective pour laquelle les partenaires ne connaissaient pas leur participation mutuelle), paru dans *La Révolution surréaliste* 9/ 10, fut donné le titre « Silence » sans rapport a priori évident entre l'image et le titre. Une telle absence de rapport peut bien entendu être voulue, mais ici, c'est le rapport qu'il faut déchiffrer : ce qui fut reproduit comme « objet fantôme » par André Breton dans un numéro suivant de la revue *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1931)

Le lecteur du surréalisme



était aussi un élément de ce « cadavre exquis » et la clef qui permet de déchiffrer le rapport entre image et titre. Breton lui-même en donna la solution :

...une enveloppe vide, blanche ou très claire, sans adresse, fermée et cachetée de rouge, le cachet rond sans gravure particulière, pouvant fort bien être un cachet avant la gravure, les bords piqués de cils, portant une anse latérale pouvant servir à la tenir. Un assez pauvre calembour, qui avait toutefois permis à l'objet de se constituer, fournissait le mot Silence, qui me paraissait pouvoir lui servir d'accompagnement ou lui tenir lieu de désignation. (Breton 70c.66 sq)

Alors qu'ici un calembour devenait la condition préalable de l'objet dessiné, les jeux de mots proprement dits des surréalistes sont plutôt une tentative de représenter les possibilités immanentes du moyen de représentation « langage » dans ce système de signes lui-même. Ils offrent au lecteur leur mode d'expérimentation. Leur sens théorique coïncide avec leur sens pratique : en eux – comme l'exposait Jaques Rivière déjà en 1920 dans la théorie du langage des dadas (mieux : des premiers surréalistes) – on s'attaque à la langue comme « moyen » et on la reconnaît comme « être ». Derrière la perte de signification se développe un nouveau type de mysticisme : la croyance dans les mots, le monde propre du langage.⁹⁶

96. L'article de Rivière: « Reconnaissance à Dada » parut - comme « Pour Dada » de Breton - dans *N.R.F.* 83 (1920). Cet article est intéressant pour le rapport de Dada au surréalisme dans la mesure où Breton lui a reconnu rétrospectivement un rôle particulier dans la séparation des surréalistes et des

2.4. LA CROYANCE DU LECTEUR DANS LES MOTS : LES PROVERBES COMME JUSTIFICATION DES MOTS.

Éluard et Paulhan ont fourni une contribution importante à la théorie surréaliste sur le langage (comme le reconnaît André Breton) :

Éluard, avant de devenir le nôtre, est l'ami de Jean Paulhan et il participera longtemps des préoccupations de celui-ci ; il cultivera sur le plan poétique ses savantes objections en matière de langage. Ce que dit Paulhan et, plus encore, ce qu'il sous-entend, les arrière-pensées qu'il excelle à marquer, tout cela est à ce moment près de nous.⁹⁷

La revue *Proverbe* d'Éluard fondée en 1920, dont six numéros en tout parurent, avait été annoncée par un slogan très prétentieux :

*PROVERBE
Feuille mensuelle
Pour la justification des mots.⁹⁸*

La « justification des mots » va de pair avec la recherche d'un autre langage :

Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous.⁹⁹

dadaïstes (Breton 52.63).

97. Breton 52.51 sq. De Paulhan, Breton dit qu'il a marqué la transmission entre les derniers symbolistes (Gide, Valéry, Fargue), le groupe formé autour d'Apollinaire (Jacob, Reverdy, Cendrars) et les surréalistes (ibid. p.46).

98. C'est ce qui figure sur un bulletin de souscription broché dans *Littérature* 12 - exemplaire de la Bibliothèque Nationale.

99. Éluard dans sa préface à « Les Animaux et leurs hommes, les hommes et

Le lecteur du surréalisme

Le « nouveau langage » dont il est question dans le vers d'Apollinaire (cité en-tête de *Proverbe* 1) (*cf.* plus haut) est ici précisé : pour Éluard la réduction (« réduisons-le ») est la base d'un nouveau moyen de communication (« de commun échange entre nous ») ; son ami le linguiste Jean Paulhan en fait de même :

Je suis préoccupé de démontrer que les mots ne sont pas une traduction des pensées (comme il arrive pour des signes télégraphiques, ou les signes de l'écriture) mais une chose eux-mêmes, une matière à réduire, et difficile.¹⁰⁰

Cette réduction est dirigée contre le langage comme moyen (instrument) et recherche un langage en tant que tel (être, sujet, chose) postule un monde propre.¹⁰¹

Dans le cadre de la discussion sur le rapport entre langue et pensée, Jean Paulhan admet la possibilité que, dans certaines conditions, la langue apparaisse séparée de la pensée, qu'elle soit autonome. Il est indispensable d'esquisser sa théorie linguistique pour comprendre les idées des écrivains surréalistes sur la communication : l'association voulue d'une « recherche verbale » et d'une « recherche intérieure » (*Blanchot* 49.104), du monde intérieur et du monde extérieur, repose sur des hypothèses linguistiques qui ont été élaborées principalement par Paulhan au début du mouvement surréaliste.¹⁰²

leurs animaux » (1920). *Éluard* 68.I.37, initialement dans *Littérature* 5 (1919).

100. Paulhan dans une lettre à Éluard datant de l'année 1920 (brochée dans *Littérature* - exemplaire de la Bibliothèque Nationale; *cf.* aussi *Sanouillet* 65.213).

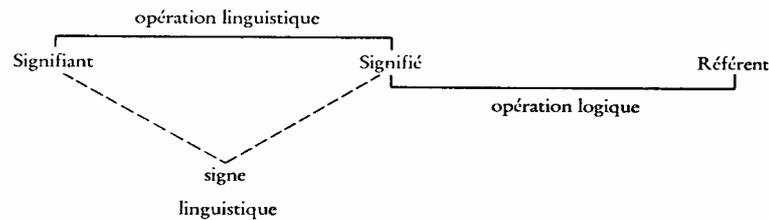
101. « Le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet » (*Blanchot* 49.45, inspiré de Rivière, *cf.* plus haut). Voir aussi la distinction que fait Tzara entre « la poésie - moyen d'expression » et « la poésie - activité de l'esprit » (*Tzara* 31).

102. Les théories de Paulhan sur le langage sont rassemblées dans les volumes 2 et 3 des œuvres complètes (*Paulhan* 66.70). En ce qui concerne la théorie de Paulhan sur le langage et son importance pour le surréalisme, voir en particulier *Ferenczi* 68, *Ferenczi* 70 et *Baudouin* 70. Mes explications tiennent compte des résultats de ces études (qui se répètent parfois).

2.4.1. Réflexions sémantiques de Paulhan : la ressource naturelle des mots

Contre l'idée selon laquelle les mots sont les signes de la pensée (« Chaque idée a son mot, chaque mot a son idée »), Jean Paulhan objecte que l'on aurait négligé ici ce qu'il appelle la « première ressource des mots, leur ressource naïve ».¹⁰³

Comme l'expose Thomas Ferenczi, Paulhan se base sur la théorie linguistique de Saussure et distingue les trois catégories : *signifiant*, *signifié*, *réfèrent* ; par cette relation triangulaire, il réalise une double opération : l'opération linguistique relie la séquence phonétique (*signifiant*) à une représentation (*signifié*) ; l'opération logique relie la représentation (*signifié*) à un fait matériel externe (*réfèrent*) :



Le rapport entre langage et pensée, mot et chose doit être décrit par une notion abstraite, intralinguistique, qui fonctionne comme point de départ et n'est aucunement identique au *réfèrent*. Breton se révolte contre la conception contraire, conventionnelle :

*...avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention. On peut très bien connaître le mot bonjour et dire Adieu à la femme qu'on retrouve après un an d'absence.*¹⁰⁴

103: Paulhan: « Si les mots sont des signes. » Dans: *Littérature* 14, 15, 16. Citation tirée ici de *Littérature* 16 (cf. aussi la reproduction dans *Paulhan* 66-70.II.127 sq).

104. Breton: « Patinage Dada ». Dans *Littérature* 13 (1920). Pour l'explication, cf. *Ferenczi* 69.803 et *Ferenczi* 70.49 sq. A ce sujet, il faut aussi

Le lecteur du surréalisme

Paulhan voit dans l'opération linguistique une preuve de l'autonomie de la langue. Le *signifié* est une abstraction qui, cependant, se manifeste ; c'est un peu comme un archi-sens dans lequel sont neutralisées et réunies les caractéristiques sémantiques distinctives :

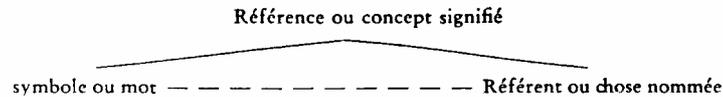
Il faut commencer par faire retour aux mots, en quelque sorte, avant qu'il leur soit donné un sens (qui se trouve être, dans la suite, ambigu). (Paulhan 66-70.III.384)

C'est cet archi-sens qu'il appelle la « ressource naturelle des mots ». Ce qui importe à Paulhan (et avec lui aux surréalistes) ce n'est donc pas la mise en question de la relation linguistique, mais celle de la relation logique (*Ferenczi 70.52*).

La distinction entre *signifiant* et *réfèrent* correspond à celle entre *langue* et *parole*. Elle est importante sur le plan du mot ; la phrase, en revanche, produit par la situation et/ou le contexte une relation directe entre *signifiant* et *réfèrent* : les opérations linguistiques et logiques ne sont plus distinguées ; la « ressource naïve » visible sur le plan du mot se volatilise sur le plan de la phrase. Il existe cependant un type de phrases ou de textes – Paulhan les désigne par « mots longs » – où la « ressource naïve » est manifeste : ce sont les proverbes (*Paulhan 66-70.III.395*).

Dans « L'Expérience du proverbe », Paulhan décrit les difficultés qu'il a eues avec des proverbes malgaches. Il découvre que dans les proverbes aussi, le *signifié* est quelque chose

mentionner les réflexions ultérieures d'Ogden-Richards, comme l'a fait J. Edeline dans son étude sur le jeu de mots: « Si l'on se reporte au triangle bien connu d'Ogden-Richards:



on voit qu'il permet un fonctionnement direct de la poésie entre les références et les symboles, sans appel aux référents » (*Edeline 63.304*).

Hans T. SIEPE

d'autre que le *référent*. Dans un proverbe (« Le bœuf mort ne se protège pas des mouches ») l'auditeur perçoit une idée globale (quand on est vieux ou mort, on ne peut plus se défendre, tout grand que l'on est) ; le *signifié* (un vieux bœuf exposé aux mouches) n'est cependant pas perçu. Il existe indépendamment du *référent*, conserve son autonomie (Paulhan 66-70.II.106).

Ferenczi commente un autre exemple : « le proverbe offre cette particularité de présenter un sens (« signifié ») antérieur à la pensée (« référent ») qu'il est chargé d'exprimer. Si je dis « Il n'y a pas de roses sans épines », mon énoncé présente dès l'abord un sens (l'inexistence des roses dépourvues d'épines) ; il exprime ensuite une idée (la contrepartie malheureuse de tout événement heureux) » (Ferenczi 70.54). Dans les proverbes – et ce n'est pas pour rien que la revue d'Éluard s'intitule *Proverbe* – Paulhan et Éluard voient un type de texte où l'autonomie de la langue demeure conservée, tout au moins en partie. L'étude de ces textes semble ainsi fournir aux surréalistes la possibilité de « restituer la langue à sa vraie vie » (Breton 69.181 sq) qui n'est pas corrompue par le rapport avec la réalité et qui est pleine de force créatrice :

rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelle (Breton 52.79).

Si l'on voit à l'arrière-plan les réflexions de Paulhan on comprend alors mieux ce qu'André Breton voulait dire quand il écrivait dans *Proverbes* 1 :

*SA CHOSE demande SON NOM
et il fait des difficultés.*

L'opération logique est ici mise en doute, comme c'est le cas chez Paulhan. Et on peut également retrouver chez Breton la conviction de Paulhan que ce ne sont pas seulement les mots qui doivent suivre les idées/choses, mais que l'inverse aussi est possible (Paulhan 66-70.II.127), c'est-à-dire la conviction qu'il existe entre le *signifié* et le *référent* une marge de relations :

Le lecteur du surréalisme

Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer (Breton 70.139).

Parmi les surréalistes, c'est surtout Paul Éluard qui travaille avec des proverbes afin de montrer la force propre du langage, au sens de Paulhan. De ses proverbes, Tristan Tzara pense ceci :

Paul Éluard veut réaliser une concentration de mots, cristallisés comme pour le peuple, mais dont le sens reste nul.¹⁰⁵

Les trois moments cités de *concentration des mots*, de *détermination du lecteur* et de *renoncement au sens* doivent être expliqués plus en détail.

2.4.2. Concentration des mots

- I. Je me demande un peu : « Qui trompe-t-on ici ? »
Ah.
Je me trompe un peu : « Qui DEMANDE-T-ON ici ? »
- II. Si j'y reviens je les quitte.
Si je les quitte je veux revenir.
- III. Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse.
Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle casse.
Tant va la cruche à l'eau qu'elle casse.
Tant va la cruche qu'elle casse.
Tant la cruche qu'elle casse.

105. Tristan Tzara: « Proverbe dada ». Dans *Proverbe 6*.

Tzara, qui qualifie les proverbes d'Éluard de dadaïstes, donne des indications importantes: le motif du proverbe habituel est l'observation, l'expérience, c'est-à-dire la relation entre le texte et le domaine de la réalité. Les proverbes d'Éluard, en revanche, n'ont que l'apparence du proverbe habituel. L'ancien et le nouveau proverbe ont en commun l'art et la manière dont ils sont manipulés dans le processus de communication: comme plaisir ancré dans la conscience collective que procurent des mots qui sonnent bien. « Par exemple, la définition: 'un proverbe est un proverbe' ou 'un proverbe très proverbe' - Le proverbe dada résulte d'une sonorité aux apparences multiples, partie de toutes les bouches avec la force d'inertie et la conviction du ton, mais qui se pose avec le calme sur le vin. Le motif du proverbe populaire est l'observation, l'expérience, celui du proverbe dadaïste une concentration spontanée qui s'introduit sous les formes du premier et peut arriver au même degré et résultat: petite folie collective d'un plaisir sonore ».

Tant qu'elle casse.
Tant

IV.

Il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître. <i>L'Intransigent</i>	Il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer.
Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer.	Il faut régler les viols, oui, mais pour les régler il faut les connaître.
Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler.	Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer il faut la régler.

Dans ces exemples tirés de *Proverbe 5* et de *Proverbe 2* des variations sont faites non pas sur la syntaxe, mais sur la sémantique : un schéma syntaxique fournit l'occasion de permuter ou de remplacer des positions sémantiques dans la phrase (ex. 1, 2, 4), ou de réduire la phrase pour la concentrer (ex. 3), pour éprouver des possibilités sémantiques. Dans l'exemple 4, on déduit du substantif « règles » de la phrase initiale le verbe correspondant « régler », des verbes « connaître » et « violer » les substantifs correspondants « connaissances » et « viols ». Ainsi, en excluant la tautologie, six phrases au total sont possibles. La disposition typographique permet deux modes de réception : une lecture horizontale et une lecture verticale. Les blocs de phrases forment alors plusieurs systèmes (chiasmes, parallèles), si bien que ce texte devient la systématisation complète d'une seule phrase.

Dans *152 proverbes mis au goût du jour* (1925), écrits par Éluard et Péret, une phrase – ici un proverbe – donne lieu aussi à des variations :

Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune.
[Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud]
Qui s'y remue s'y perd
[Qui s'y frotte s'y pique]
Il n'y a pas deux cheveux sans rides.

Le lecteur du surréalisme

*Il n'y a pas de bijoux sans ivresse.
[Il n'y a pas de fumée sans feu]
Qui sème des ongles récolte une torche.
[Qui sème le vent récolte la tempête]
Un clou chasse Hercule.
[Un clou chasse l'autre]
Le son fait la Beauce.
[Le ton fait la chanson]. (Éluard 68.I.153 sq).*

Il y est attendu du lecteur, à qui l'on n'a pas indiqué le proverbe initial, qu'il établisse des relations intertextuelles – ce qui n'est pas toujours aussi simple que dans ces exemples.¹⁰⁶ Cependant au moins le type de textes auquel le lecteur doit se référer y est indiqué. Le cas se présente différemment lorsqu'Éluard et Breton dans « Notes sur la poésie » modifient un texte de poétique de Valéry (Éluard 68.I.473-482) : la méthode également appliquée ici, consistant en l'adaptation de textes étrangers à des propres conceptions, refuse de relever le texte de référence. Ainsi, le lecteur tombe dans le piège, à la joie des auteurs.¹⁰⁷

106. Dans un mémoire (Université de Bonn 1972), Annette Lukat a essayé d'analyser un à un les 152 proverbes d'Éluard et de Péret. Il apparaît clairement ici qu'il y a parfois aussi contamination de plusieurs proverbes (sur le plan sémantique, syntaxique ou phonétique), par exemple: « Pour la canaille obsession vaut mitre » (= 'Possession vaut titre' + 'pour la canaille, nécessité fait loi') ou, dans l'exemple que nous avons cité, « il faut battre la mère pendant qu'elle est jeune » (= 'Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud' + 'Il faut courber le rameau quand il est jeune'). Là où le lecteur ne connote pas un proverbe déterminé de même structure, il connote au moins « la fonction normative des proverbes. Il en résulte aussi une tension intéressante entre le sens général cherché sur la base de la connotation et le « non » - sens manifeste du texte surréaliste. (...) Le sens de cette technique d'Éluard/ Péret est clair: la logique apparente du proverbe avec sa force malgré tout intacte est dévoilée par l'exagération » (Kloepfer 75.98).

107. Cf. ce qu'écrit Claude Roy dans un compte rendu (dans: *Le Nouvel Observateur* 562 (18 août 1975)): « Paul Éluard me fit don un jour d'une plaquette rare, imprimée par G.L.M. : 'Notes sur la poésie' par André Breton et Paul Éluard. Le cadeau recelait un piège. J'y tombai. Je flairai cependant quelque chose mais ne sus pas trouver quoi. Appliquant la méthode du

Même si le lecteur des nouveaux proverbes d'Éluard peut identifier le texte de référence, il prend cependant conscience d'une différence particulière : les proverbes ont la valeur de phrases sur le plan de l'abstraction. Ils ne sont ensuite utilisés que si le contexte et/ou la situation y sont reproductibles, ou si le proverbe est en relation avec le contexte et/ou la situation. Il faut cependant dire des nouveaux proverbes d'Éluard qu'ils n'ont pas de *référent* au sens où on l'entend pour le proverbe habituel. Il reste donc à savoir si cette « ressource naïve » est alors évidente en eux, comme ce devrait être le cas conformément à l'exigence de Paulhan d'un langage autonome. Quel est ici le rôle du *signifié* ?

2.4.3. Renoncement au sens

Comme Tzara, Ferenczi propose également d'annuler ici le sens, c'est-à-dire, comme dans d'autres domaines de la linguistique, d'opérer avec une valeur zéro : « le sens reste nul »/« un signifié égal à zéro ». Ses arguments s'appuient sur l'analyse faite par Paulhan à propos d'un « proverbe intermédiaire » situé entre le proverbe habituel et le nouveau proverbe (*Ferenczi* 70.60). L'exemple de Paulhan : « un sou est un sou » est une forme intermédiaire dans la mesure où ce proverbe se distingue du proverbe habituel par son caractère tautologique (par exemple : « un proverbe est un proverbe ») et du nouveau proverbe par sa référence (= il ne faut pas gaspiller). Des proverbes comme « un sou est un sou » ou « un franc est un franc » ont un référent : « il ne faut pas gaspiller ». Qu'en est-il cependant de : « un proverbe est un proverbe » ? Le nouveau proverbe ne renvoie plus au « monde », comme le proverbe habituel, mais à des textes où le « monde » est traité de façon

'retournement' pratiquée par Lautréamont dans ses 'Poésies' (où il inverse des maximes célèbres, les retourne comme une peau de lapin) Breton et Éluard avaient ici simplement 'détourné' des phrases de Valéry. (...) Éluard sourit de me voir joué ». Cf. aussi *Gershman* 64.

Le lecteur du surréalisme

particulière ; il renvoie à lui-même, au type de texte « proverbe » et il est métatextuel.¹⁰⁸

Ce qui est intéressant – et c’est à cela que se réfère l’analyse de Paulhan – c’est que dans toutes ces formes de proverbe tautologique¹⁰⁹ le rôle du *signifié*, dont la particularité réside dans une contradiction interne, demeure : « il suggère à la fois qu’un sou est un sou ($A = A$) et qu’un sou est beaucoup plus qu’un sou ($A > A$) » (*Ferenczi* 70.60). On postule aussi bien l’égalité que l’inégalité. Selon Paulhan, conclut Ferenczi, le *signifié* existe dans cette absurdité même ; il la définit comme « déraison », comme « état normal et commun de la donnée naturelle de notre esprit ». Ainsi, le pivot de la relation entre l’opération linguistique et l’opération logique est pour Paulhan un lieu de contradiction où le sens est négligé et où un moment absurde semble caractériser la relation entre langage et monde, langage et pensée :

Pour les proverbes, exemples et autres mots à jamais marqués d’une première trouvaille, combien ce vide autour d’eux les fait plus absurdes et purs, pareillement difficiles à inventer, à maintenir. (Paulhan, dans : Éluard 68.I.55)

Dans le nouveau proverbe on retrouve le langage autonome par le refus d’une détermination sémantique sur le plan référentiel, telle qu’elle existe dans le proverbe habituel. Le lecteur a affaire à « un continuuel déplacement du sens » (dans : *Proverbe* 6) s’il ne capitule pas a priori devant l’obscurité et la confusion, car, si l’on doit préserver l’autonomie relative du *signifié* par rapport au *réfèrent* dans le nouveau proverbe, les opérations linguistiques et logiques doivent alors être différenciées. Ceci

108. Ce qui sépare le proverbe initial du nouveau proverbe peut aussi être montré sur un exemple tiré de la publicité: pendant la crise pétrolière de 1973/74, Citroën lança comme slogan publicitaire: « Un franc est un franc. Un litre est un litre. » Par sa référence à l’actualité, la deuxième partie du slogan prend le référent de la première et renvoie, du point de vue de l’effet publicitaire, au produit propre. Sans rapport contextuel/situationnel on aurait affaire avec « un litre est un litre » à un proverbe « surréaliste ».

109. Pour le proverbe tautologique, cf. aussi Roland Barthes: Racine est Racine. Dans: *Barthes* 70.96-98.

signifie aussi que l'obscurité et l'absence de transparence deviennent un caractère constitutif.

Il reste improbable que la communication soit donc aussitôt remplacée par une énigme, comme le suppose Dominique Baudouin dans sa description du « proverbe surréaliste » (*Baudouin* 70.299). Il ne subsiste un caractère énigmatique que dans la mesure où les nouveaux proverbes (comme par exemple : « Pour une revue c'est une revue » (dans : *Proverbe* 2), « une ombre est une ombre quand même » (*Éluard* 68.I.157) ou les proverbes d'Éluard et de Péret « adaptés au goût du jour », recourent à des modèles antérieurs que le lecteur doit deviner.¹¹⁰ Il semble plus important pour l'aspect communicatif que la logique des mots recherchée dans les proverbes d'Éluard se réfère au code propre, à l'opération linguistique, à la forme de leur message. C'est ce qui, selon Roman Jakobson, fait la fonction poétique et, selon Michael Riffaterre, la particularité des métaphores surréalistes.¹¹¹

2.4.4. Détermination du lecteur

Les réflexions linguistiques théoriques d'Éluard et de Paulhan sur la dialectique du signe et de l'idée, des mots et des choses, se retrouvent dans les textes d'Aragon, Breton, Desnos et Leiris, entre autres. Il y est attendu du lecteur qu'il englobe dans sa lecture des réflexions linguistiques et que, pour les textes surréalistes, il réfléchisse au rapport entre langage et

110. *Baudouin* 70.300 parle d'un « jeu d'un texte contre un pré-texte », pour décrire la référence aux modèles linguistiques précédents. Parler par jeux de mots est justifié aussi dans la mesure où un sens de l'humour (ironie, parodie) est incontestable dans les proverbes d'Éluard; le recours aux formes de texte populaires et traditionnelles met cependant en même temps la valeur morale des proverbes en question tout en les rendant esthétiques par aliénation.

111. *Jakobson* 60; *Riffaterre* 69.45 écrit : « ...une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale: elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépassement de la sensation où les surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique ».

Le lecteur du surréalisme

pensée, qu'il ait affaire à la « création d'un monde écrit, mais d'un monde qui dépasse les emplois ordinaires du langage ». ¹¹²

La technique d'Éluard ne se déduit pas, comme il est apparu, des jeux de mots (où le son devenait le principe de mutation), ¹¹³ mais de réflexions sémantiques qui, à partir d'une libération des mots, veulent provoquer une libération du langage.

Une réception adéquate des textes influencés par les réflexions sémantiques de Paulhan et d'Éluard devrait prendre en considération qu'un nouveau type de communication est recherché là, où le langage est postulé dans son univers propre. Paulhan a ébauché le langage surréaliste, en tant que moyen d'illusion, de déconnection de la pensée, de rupture, comme labyrinthe de l'absurde (Artaud dans *R.S.* 3) a été ébauché tout d'abord théoriquement par la description des « proverbes ». Comme les proverbes appartiennent à un type de phrases où le *réfèrent* n'apparaît en quelque sorte qu'ultérieurement, Paulhan cherche à prouver l'autonomie d'un langage qui est antérieur à la pensée. Par le biais du proverbe, Paulhan a pu libérer le langage du monde et mettre en évidence la structure d'un langage autonome qui n'est plus un langage dans l'inconscient, mais le langage de l'inconscient (*Ferenczi* 70.62 sq.). Selon Benjamin, il ne reste plus ici de place pour un sou de sens (*Benjamin* 66.201, 286).

Le choix du lecteur est en rapport avec la théorie linguistique ébauchée. Tristan Tzara, dans sa remarque sur les proverbes d'Éluard, désignait par « le peuple » le destinataire supposé, mais insistait alors sur le *comme si*, sur l'apparence : « *comme pour le peuple* ». La prestation de lecture n'est pas celle de tout le monde – même si au début les textes semblent appartenir à un fonds commun de textes populaires. Le nouveau proverbe n'a cependant que l'apparence du proverbe habituel.

112. Legrand, dans *Alquié* 68.23.

113. Cette hypothèse se trouve chez *Sanouillet* 65.212; critique également chez *Dhainaut* 70.40 sq.

Ce qui dans un proverbe habituel touche le lecteur, ce qui l'intéresse, c'est avant tout le thème comme le constate Jean Paulhan :

Ce n'est point ordinairement la phrase en eux qui nous retient, mais bien, tout au contraire, le sujet : fable, moralité, loi de la nature. (Paulhan 25.51)

Or, le nouveau proverbe chez Éluard dénie précisément le rapport au monde propre des faits, alors que chez Francis Ponge (dont « Plus que raisons » avait été publié dans *L.S.A.S.D.L.R.* 1 (1930) le proverbe, en tant que fable réduite, est une clef qui donne accès à ses textes (*Raible* 72.72) qui, quant à eux, font référence d'une manière particulière au monde de nos faits. Francis Ponge a même fait aussi des mutations sur des proverbes :

*Je suis donc du bois dont on fait les haches
Je suis donc du bois dont on fait les bombes atomiques. (Ponge
61.II.234 sq.)*

et a fait la même découverte que Paulhan, à savoir que le langage peut précéder la pensée :

*Que les idées peuvent bien venir des mots (Ponge 61.II.236).
Que l'idée parfois suive le mot, sorte de lui, le traduise (Paulhan 66-
70.II.128).*

Si Paulhan s'était référé au besoin d'un « sujet » chez le lecteur, que le proverbe d'Éluard donnait simplement l'impression de satisfaire, Ponge répondait au problème du besoin des auteurs vis-à-vis des proverbes. Il voyait dans tout acte de parler une tendance au proverbe,¹¹⁴ qui est fondée par une valeur d'usage attendue :

On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances, que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans une discussion. (Ponge 61.II.238)

114. « C'est toujours au proverbe que tout langage tend » (*Ponge* 61.II.38).

Le lecteur du surréalisme

De la même façon, on aurait pu décrire aussi les intentions des surréalistes, si dans la présentation on avait pris en compte dans la description un « comme-si » : l'apparence que donne le nouveau proverbe sert le but d'une valeur d'usage surréelle qui, en bouleversant les conceptions éthiques, morales et esthétiques traditionnelles, démasque l'ancien et propage une nouvelle vision du monde.

Il est logique que Jean Paulhan relie ses réflexions sur la sémantique à des réflexions sur la syntaxe. Il les publie dans le premier numéro de la revue d'Éluard et semble se référer implicitement à un article dans lequel Pierre Reverdy avait réclamé une nouvelle syntaxe :

Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir ; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devons nous servir. Les mots eux-mêmes devaient être différents. (Dans : Nord-Sud 14 (1918))

Paulhan discute des reproches faits à Breton et à Reverdy de critiquer une absence de syntaxe (mieux : une syntaxe incomplète) dans des phrases comme : « Barrez-vous, les flics » et « On se trotte, tant pis ». En exigeant que l'art du langage soit relié à la pensée (comme autrefois à la morale), les critiques de la syntaxe, Breton et Reverdy, proposent de compléter les phrases citées : « Barrez-vous *parce que* les flics... », « Je regrette que l'on s'en aille ».

Paulhan rejette aussi bien la nécessité de ce rapport que les reproches faits à Breton et à Reverdy :

Les mots s'usent à force de servir, et quand ils ont une fois réussi ne donnent plus beaucoup d'eux-mêmes (comme il arrive aux hommes).

Parmi les mots qui s'usent, Paulhan range de vieux lieux communs tels que « puisque » et « comme ». Seule leur suppression précisément là où ces monèmes seraient trop attendus, pourrait « contraindre un sens neuf ». La nouvelle syntaxe est donc pour Paulhan une syntaxe réduite au sens d'un programme sémantique qui irait aussi contre l'attente d'une cohérence syntaxique de la part du lecteur.

Hans T. SIEPE

La violation de normes syntaxiques traditionnelles aurait dû provoquer une réaction particulière du lecteur en rapport avec sa surprise :

Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit (Aragon 66.9).

Cependant, dans les textes surréalistes on trouve très peu d'exemples d'une telle confusion syntaxique capable de surprendre le lecteur. Il n'y a pas eu de modification particulière de la syntaxe ; au contraire, il s'agit plutôt d'un « torpillage de l'idée au sein de la phrase qui l'énonce » (Breton 69.127). Et si Breton écrit dans *Point du jour* que « les mots méritent de jouer un rôle autrement décisif » et que « le langage peut et doit être arraché à son servage », et s'il pose la question rhétorique qui est de savoir ce qui l'empêcherait de « brouiller l'ordre des mots » (Breton 70b. 22/23), il souligne cependant déjà au paragraphe suivant son respect pour la syntaxe :

Je sais le sens de tous mes mots et j'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline). (Breton 70b.23)

Breton conçoit la syntaxe non pas comme un ordre imposé de l'extérieur, mais comme un système de règles internes qui peut être un moyen de découverte et de libération (*Gracq* 66.149.152). Une conception analogue se retrouve chez Aragon :

...il [scil. l'homme] conçoit suivant elle [scil. la syntaxe], et son cerveau n'est au fond qu'une grammaire. (Aragon 69a.7)

L'hypothèse postérieure lacanienne postulant la correspondance de la structure de l'inconscient avec la structure du langage, semble anticipée. Il est frappant que ce soit précisément dans ces textes qui en tant qu'écritures automatiques devaient porter l'inconscient directement dans le langage et de le coucher sur papier, que l'on n'observe pas une telle violation de la syntaxe qui aille jusqu'à l'illisibilité. Thomas M. Scheerer

Le lecteur du surréalisme

décrit dans son étude sur « l'écriture automatique » de façon positive les effets du mode de production d'une écriture automatique sur la textualité, c'est-à-dire qu'il essaie de faire des conditions que le texte crée lui-même pour permettre sa lecture, le critère de son intelligibilité (*Scheerer* 74.44). Pour ce qui est de la syntaxe de l'« écriture automatique », malgré quelques anomalies (par exemple : mauvaise indication relationnelle, abréviation sténographique), on ne peut jamais parler dans l'ensemble d'une modification. L'automatisme représente plutôt, dans des textes corrects au niveau de la syntaxe, ce qui est antérieur à la pensée – ce qui, éventuellement, peut être une contradiction en soi et mettre en doute la crédibilité de la méthode.

Une importante modification de la syntaxe n'a pas eu lieu non plus dans d'autres textes surréalistes, au contraire : un schéma syntaxique en série semble plutôt être une caractéristique structurale des textes surréalistes (*cf.* 4.5.1). Le principe des séries permet de nouvelles configurations imprévues d'images pour lesquelles la technique d'assemblage peut souvent être présentée comme un parallélisme syntaxique.

À propos d'un de ses poèmes, Aragon remarque d'ailleurs qu'il tente des modifications syntaxiques, qu'il expérimente des méthodes syntaxiques particulières :

BOUÉE

*Dans une neige de neige
un enfant une fois
jeta l'âme de lui
et ne savait pas
il ferme les paupières des yeux*

*Un couple
il veut dire un homme et une femme
une fois une fois*

Hans T. SIEPE

*tout le long du chemin
un couple d'eux deux*

*Le froid et le chaud une fois
Or il fut sur le point
Or il se mit
il chantait
il mange une gaufre au soleil gaufre*

*L'image d'elle dans l'eau
Une fois dans l'eau une fois
c'était une fleuve d'eau
L'eau mouille clair blanc
Fleur humide. (Aragon 69.78)*

Dans ce poème – comme l'expliquait Aragon quarante ans après la publication (*Aragon/Arban* 68.70 sq.) – il essaye de reproduire la syntaxe d'une version interlinéaire ; le poème est caractérisé par une hésitation permanente à propos de l'utilisation de morphèmes et de structures grammaticales :

*Or il fut sur le point
Or il se mit
il chantait
il mange une gaufre...
(Or il fut sur le point de chanter/Or il se mit à chanter).*

L'hésitation est également montrée par les répétitions (« neige de neige », « une fois une fois », « d'eux deux », « une gaufre au soleil gaufre », par la répétition à plusieurs reprises d'« une fois » et d'« eau »), ainsi que par un changement de temps permanent (« un enfant [...] jeta [...] et il ne savait pas il ferme »/« il se mit il chantait il mange »).

Si Aragon souligne dans ses souvenirs les points communs des réflexions sur la syntaxe dans le surréalisme, l'une des caractéristiques de la littérature surréaliste est cependant que les exigences théoriques d'une nouvelle syntaxe sont devenues moins importantes que les réflexions sémantiques. La tendance,

Le lecteur du surréalisme

établie depuis Mallarmé, à introduire un programme sémantique dans la poésie et, avec elle, à la croyance dans les mots de la part du lecteur, a gagné le surréalisme. La syntaxe modifiée de « Bouée » d'Aragon souligne également les moments sémantiques des mots et des constellations de mots. Ce poème est l'une des rares preuves de modifications syntaxiques dans la poésie surréaliste qui, en général, évite de changer profondément la syntaxe.

3.

LE LECTEUR ET LA POÉTIQUE SURREALISTE : ENTRE « TO THE HAPPY FEW » ET « TO THE UNHAPPY CROWD »

3.1. PROVOCATION SURREALISTE : INNOVATION, CHOC ET SCANDALE

Pour leur projet d'un nouveau monde dans un nouveau langage, les surréalistes se réclamaient surtout de Guillaume Apollinaire qui non seulement avait créé le premier – avant la lettre – la notion de « surréalisme »,¹¹⁵ mais qui avait aussi défini dans son traité de poétique « L'esprit nouveau et les poètes » l'innovation et la surprise qu'elle provoque comme composantes fondamentales de l'art moderne.¹¹⁶

La définition apollinarienne de la surprise comme l'un des éléments principaux de la poésie moderne est devenue pour les surréalistes la maxime servant à caractériser la théorie surréaliste de l'insolite dans la vie (rencontre fortuite, trouvaille, etc.) comme dans l'écriture.

Aragon qui, dans son « Introduction à 1930 » (dans *R.S.* 12 (1929) 57 sq.), traita de la relation entre surréalisme et modernité, le fit dans la tradition d'Apollinaire : il définit la modernité comme la découverte d'un nouvel usage des choses faisant

115. « Drame surréaliste », c'est ainsi qu'Apollinaire qualifiait *Les Mamelles de Tirésias*.

116. Au sujet de l'influence d'Apollinaire sur le surréalisme, cf. « Apollinaire et le surréalisme ». Dans: *La Revue des lettres modernes* 104-107 (1964). Même un des derniers surréalistes comme Jean Schuster insiste sur l'innovation (léguée par Apollinaire) comme constante fondamentale: « Si l'appétit du nouveau vient à nous abandonner, prenons précipitamment notre retraite » (*Schuster* 69). *Abastado* 71.20 cite Apollinaire comme étant le germe de toute la théorie surréaliste de l'insolite: « La surprise, l'inattendu, est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui ».

oublier le précédent et voyant le surréalisme lié à la modernité dans la mesure où il renie de même aussi l'(ancienne) réalité, mais dépasse cette négation et la relie à l'affirmation du nouveau dans la surréalité. La surprise en tant que résultat de la méthode surréaliste devient ainsi une valeur propre :

La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. (Breton 73a. 97)

Outre la prise de conscience recherchée,¹¹⁷ le choc apparaît, sur le plan du texte, comme une variante particulière de la surprise, dans la mesure où il doit agir de plus en plus fort sur le lecteur :

...nous voulons entendre parler un langage de catapulte, à crouler les plafonds, à décorner les bœufs. La poésie est par essence orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle ! (Aragon 28. 139 sq.)

Dans la vie pratique, ceci signifie provoquer « le scandale pour le scandale ».¹¹⁸ Si Breton a qualifié plus tard aussi cette tournure d'outrance verbale qui préfère mettre l'accent sur le nouveau pour le nouveau, et s'il a fait mention de la violente critique adressée à cette formulation d'Aragon dans les milieux surréalistes,¹¹⁹ la recherche du scandale est cependant un héritage du dadaïsme dont les surréalistes n'ont jamais pu tout à fait se détacher. On peut même dire que le surréalisme s'est exprimé à certains moments « moins par des œuvres que par la pratique systématique du scandale, de l'injure, de la provocation, de la compromission, de toutes les sortes possibles de

117. « ...que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave », écrit Breton dans le Second Manifeste (*Breton* 69.76).

118. Dans: *Littérature*, n.s. 10 (1923). Aragon s'adresse aux « jeunes gens » et écrit en outre: « Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même. »

119. *Breton* 52.96. Il faut d'ailleurs tenir compte ici du fait que la notion de scandale chez Aragon signifie également le choc causé par le texte. Ainsi, Aragon parle de son poème « Suicide » comme étant « le poème de moi qui a fait le plus scandale à l'époque Dada » (*Aragon/ Arban* 68.24 sq.).

Le lecteur du surréalisme

menées subversives». ¹²⁰ Les définitions provocatrices du surréalisme par les surréalistes eux-mêmes, comme « nouveau vice » (*Breton* 69.50) et « anarchie épidémique » (*Aragon* 66a.84) ou la définition de l'acte surréaliste le plus simple (= descendre dans la rue avec un revolver et tirer au hasard dans la foule) ¹²¹ furent suivies de faits qui – bien loin cependant d'une provocation auto-suffisante comme dans le dadaïsme – excitèrent les esprits :

- projet d'une littérature de l'inconscient, avec référence à Sigmund Freud dont les recherches étaient considérées par beaucoup comme immorales,
- publication de textes érotiques (bien qu'à faible tirage),
- ralliement temporaire à un parti politique révolutionnaire,
- nombreux pamphlets, manifestes et manifestations par lesquels les surréalistes participèrent à l'actualité, jusqu'à en aller aux conflits violents.

L'histoire du surréalisme, ainsi que les mémoires d'anciens membres du groupe fournissent suffisamment de données pour étayer l'affirmation de la provocation surréaliste qui, vers 1930, donna lieu à des réactions diverses du public :

Il n'y a pas de domaine où, avec une soudaineté sans précédent, les surréalistes ne se trouvent traqués. (Aragon, dans : L.S.A.D.L.R. 3 (1931))

Le surréalisme a été boycotté par les critiques d'art et les critiques littéraires qui ont passé sous silence son existence. Les surréalistes eurent à souffrir aussi bien des débats énergiques avec des adversaires politiques/culturels que des représailles financières, de la censure, de procès, d'interdictions de sortie du territoire et de séjours en prison. Les répressions citées par

120. Vailland 48.

121. « ... on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (Second Manifeste, *Breton* 69.78).

Hans T. SIEPE

Aragon sont le signe que le surréalisme était enfermé dans une prison moderne imaginaire :

En 1930 et 1931, nous en sommes arrivés à ce résultat paradoxal : que notre pensée a été considérée comme un projet de luxe précisément à cause de son caractère révolutionnaire. La société bourgeoise ne l'admet plus qu'à tirage de plus en plus limité. Un scandale est qu'il se trouve de prétendus révolutionnaires pour prendre au pied de la lettre, les hypocrites, la légende qui fait de nous des écrivains pour les snobs, alors que si on nous confine (par des moyens coercitifs dans le domaine pécuniaire) à ce public que nous n'avons jamais considéré qu'avec mépris, ce confinement même est une forme perfectionnée de la répression.

Aragon souligne ici la volonté des surréalistes de toucher d'autres lecteurs que le public bourgeois ou ces snobs qui représentaient bien ces années-là le public des surréalistes. On a pu reprocher aux surréalistes de n'être qu'un jouet pour gens riches :

En 1929 la plus belle surprise du monde, si elle n'est que surprise, son sort n'aura rien de surprenant : les snobs sont là [...]. C'est à Dada que je rends ici hommage, car du temps de ce mouvement au moins, l'art rendu impossible, n'était pas une entreprise de jouets pour gens riches. (Aragon, dans : R.S. 12 (1929))

Il n'est pas sûr que le résultat paradoxal du rapport entre le surréalisme et son public soit à imputer à ce dernier uniquement. La faible diffusion du texte d'Aragon lui-même, par exemple,¹²² témoigne de ce dilemme paradoxal inhérent au surréalisme, à savoir qu'il est hermétique par essence, qu'il

122. De son roman *Anicet ou le panorama roman* et du recueil de poèmes *Feu de joie* – tous deux étant des œuvres capitales du surréaliste Aragon – Aragon dit lui-même qu'ils n'étaient lus que dans un cercle restreint et n'avaient pas un grand tirage: « Cela ne pouvait avoir de grand tirage, cela n'y prétendait pas » (*Aragon/ Arban* 68.37).

concerne un petit cercle de lecteurs, mais recherche la plus grande diffusion possible.¹²³

3.2. DE LA NÉGATION DE LA LITTÉRATURE À LA RÉVOLUTION : LA POÉTIQUE DANS LES REVUES SURREALISTES.

De mars 1919 à mai 1939 parurent au total 64 numéros de revues surréalistes, presque régulièrement tous les deux mois. Il s'agit de :

<i>Littérature</i>	1 (mars 1919) – 20 (août 1921)
<i>Littérature, nouvelle série</i>	1 (mars 1922) – 13 (juin 1924)
<i>La Révolution surréaliste</i>	1 (déc. 1924) – 12 (déc. 1929)
<i>Le Surréalisme au service de la révolution</i>	1 (juillet 1930) – 6 (mai 1933)
<i>Minotaure</i>	1 (juin 1933) – 13 (mai 1939)

Les prix du numéro et de l'abonnement, qui étaient encore de 1,50 FF et de 15 FF en 1919 et se situaient donc dans un rapport avantageux par rapport au coût de la vie,¹²⁴ augmentèrent du double et plus les années suivantes : si *Littérature* coûtait encore 2 FF, le prix de *La Révolution surréaliste* était déjà de 4 FF, celui de *Le Surréalisme au service de la révolution* de 8 FF, celui du *Minotaure* enfin, de 25 FF dans l'édition ordinaire, sans compter les éditions de luxe qui étaient publiées chaque fois à des prix en général de quatre à six fois supérieurs.

123. Cf. *Crastré* 63.102. A propos de l'hermétisme et du mysticisme chez Breton, par exemple cf. *Balakian* 63 et *Balakian* 67.

124. Dans une lettre à Tzara du 8 nov. 1919 Breton cite quelques prix (qu'il trouve du reste très élevés) : chambres d'hôtel : 120 - 160 FF par mois ; on ne peut se nourrir à moins de 5 FF par repas ; chapeau 30 - 40 FF ; complet : 250 - 300 FF ; par dessus : 200 FF ; chaussures : 75 FF (cit. dans *Sanouillet* 65.541 sq).

On observe une évolution analogue pour les prix des livres publiés par les surréalistes.¹²⁵

On ne peut parler d'une mise à prix particulière consentie au lecteur/acheteur. Le groupe rassemblé autour de Breton avait même beaucoup de mal à compenser l'augmentation du coût des revues par un rapport de fonds personnels (*Breton* 52.387). Il le faisait, pleinement conscient de ce que les revues avaient l'importance d'un « fait littéraire » (Tynjanov), car elles jouaient un rôle bien plus grand que les publications de livres surréalistes.¹²⁶ Elles offraient un forum où Aragon, Breton, Desnos, Éluard, Péret, Vitrac, Baron, Picabia, Bataille, Leiris, Prévert, Artaud, Soupault, Unik et bien d'autres avaient l'occasion de constituer, par leurs contributions, le surréalisme et de le présenter au public. Les revues avaient alors en général un public bien défini auquel elles voulaient s'adresser. Elles avaient une idée du lecteur qui – aussi globale fût-elle – nous renseigne sur l'esthétique de la communication des auteurs surréalistes ainsi que de l'ensemble du groupe.

3.2.1. « Littérature »

Aragon, Breton et Soupault dirigèrent ensemble la première série (*Littérature*, 1-20) jusqu'à ce que Breton en prenne seul la direction en mars 1922, l'orne d'une nouvelle couverture et lui donne une nouvelle numérotation (*Littérature, nouvelle série*, 1-13).

La gamme des textes publiés va des « Nourritures Terrestres » de Gide, qui parurent dans le numéro 1 (avec des textes de Valéry, Fargue, Salomon, Jacob, Reverdy, Cendrars, Paulhan, Aragon et Breton) à ce « numéro démoralisant »¹²⁷ où l'on trouve à côté des textes des surréalistes déjà mentionnés ci-dessus, les noms de Rimbaud et d'Apollinaire, les ancêtres du

125. Les annonces des éditeurs dans les revues surréalistes fournissent des indications sur ce point.

126. Cf. aussi *Cassou* 23.33: « Le succès des gazettes littéraires nous enseigne que, plus que pour la littérature, les littérateurs n'ont de goût que pour la vie littéraire. »

127. Figure ainsi dans la mention de l'éditeur dans le dernier numéro.

Le lecteur du surréalisme

surréalisme, dont l'un détermina le programme, l'autre le nom.¹²⁸

La gamme des couvertures de la deuxième série va de ce chapeau haut de forme d'où sort le mot « littérature » (*Littérature, n.s.* 1, Man Ray), aux deux oiseaux embrochés sur un gril que l'on est en train d'épicier (*Littérature, n.s.* 13). Les deux dessins expriment la distance ironique qui sépare la littérature de l'art (littérature vue comme gag magique, oiseaux d'inspiration pour le repas de midi), tout comme le titre de la revue lui-même : Paul Valéry l'avait proposé avec intention ironique, « par antiphrase » :

Valéry a suggéré ce titre, qui est déjà chargé pour lui d'ambivalence en raison du dernier vers de « L'art poétique » de Verlaine : « Et tout le reste est littérature ». (*Breton* 52.46)

Si le titre prévu initialement était encore « Le Nouveau Monde » (*Soupault* 63.151), la revue aurait pu s'appeler aussi, peu après sa parution, « Antilittérature » (*Ribemont-Dessaignes* 66.18), au plus tard à partir du numéro 13 qui comportait 23 manifestes dadas.

Les premiers numéros observaient encore toutes les règles du « bon goût ». Ils avaient pu sans difficulté gagner un public parisien dont les connaissances littéraires suffisaient pour comprendre la première publication des « Poésies » de Lautréamont ou de textes jusqu'alors inédits de Rimbaud, Mallarmé, du groupe symboliste ou du groupe réuni autour d'Apollinaire, dans le contexte de la vie littéraire de l'époque.¹²⁹ En 1923 cependant, André Breton dut reconnaître l'échec de la revue et en même temps, sa position *antilittéraire* :

La revue Littérature a de moins en moins de lecteurs, et dans très peu de temps elle n'en aura plus vingt-cinq. Désormais

128. A propos de Rimbaud comme ancêtre, cf. *Hackett* 67; *Bays* 64.

129. « Une publication de ce genre ne pouvait que recueillir l'adhésion du Tout-Paris littéraire que les audaces, comme on sait, n'effraient point, pourvu qu'elles soient présentées selon les règles du bon goût. Et ceux-là même qui quelques mois plus tard allaient, sous le coup de fouet de Dada, se faire huer sur les scènes publiques, observaient, pour l'instant, ces règles avec un soin scrupuleux » (*Sanouillet* 65.103).

Hans T. SIEPE

*je désire tout ignorer : revues, livres, journaux, etc. Je n'aurai aucune activité littéraire. Littérature ne paraîtra plus.*¹³⁰

Trois autres numéros parurent néanmoins encore, et Breton et ses amis surréalistes ne quittèrent plus jamais la voie littéraire. La négation personnelle de la littérature exprimée ici s'explique dans le cadre restreint de cet échec. Elle a cependant aussi une autre dimension dans le cadre de la négation dadaïste et forme la condition du projet surréaliste d'un « nouveau monde » par lequel Breton et ses amis transformèrent le surréalisme en un mouvement positif :

Du négatif, de l'interrogation, on passe au positif. (Crevel, dans *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1931) 36)

Appliqué au domaine esthétique, ceci signifie que l'action créatrice remplace la destruction.¹³¹

À côté de cet accent positif qui le sépare du dadaïsme, le surréalisme doit cependant aussi être défini négativement. Il nie les obligations intellectuelles, artistiques, morales et sociales, s'oppose à la « raison », au « goût » et à la « morale », ainsi qu'à la « religion », à la « patrie » et à la « famille ». Il se conçoit comme négation continue, comme révolte au cours de son évolution et se présente comme « surréalisme » à l'encontre de ce que Crevel nomme réalisme :

Ne point tenter d'agir sur le monde extérieur, l'accepter tel qu'il est, soi-même accepter de devenir tel qu'il est, par hypocrisie, opportunisme, lâcheté, se camoufler aux couleurs de l'ambiance, ça c'est du Réalisme. (Crevel 66.77)

Il propage le « non-conformisme absolu » dans son Premier Manifeste (*Breton* 69.63), libère le premier – comme le dit

130. André Breton dans une interview de l'année 1923 (avec R. Vitrac, dans: *Le journal du peuple*, 7.4.1923), cit. dans *Sanouillet* 65.377.

131. Cf. par exemple l'opinion de Huyghas dans la revue *Amour de l'art* 3 (1934) 318: « L'action destructrice dans le surréalisme n'est qu'un prélude à une action créative. Son but c'est celui, au fond, de tout art: exprimer l'homme et l'approfondir en l'exprimant. »

Le lecteur du surréalisme

Walter Benjamin – le regard sur les ruines de la bourgeoisie¹³² et semble non seulement vivre dans l'« horreur du bourgeois » (*Tzara* 66a.19), mais aussi la propager. Tout ceci se trouve déjà dans *Littérature*.

La haute estime en laquelle Breton tenait Valéry en raison de son « refus » de l'exploitation littéraire¹³³ est caractéristique de la tendance antilittéraire, tout comme l'est la dernière thèse de la déclaration commune des surréalistes du 27 janvier 1925 :

Le surréalisme n'est pas une forme poétique.

Les modes d'écriture surréalistes (écriture automatique, récits de rêves, etc.) sont une protestation bien plus forte contre les modes d'écriture traditionnels que si l'on n'avait suivi ici qu'une loi d'évolution de l'art. Les nouveaux procédés poétiques nient la différence entre art et non-art, artiste et public, et protestent ainsi contre l'art comme processus particulier de la communication :

*Tuer l'art est ce qui me paraît aussi le plus urgent, mais nous ne pouvons guère opérer en plein jour.*¹³⁴

Le fait que l'art moderne se révolte contre ses conditions idéales et matérielles et sorte du cercle culturel traditionnel est devenu depuis l'une de ses caractéristiques à laquelle se réfère encore aujourd'hui Helmut Heißenbüttel en se tournant vers la matérialité de la langue, propre de l'art (*Heißenbüttel* 69.240sq.). Breton et Éluard ont défini la poésie comme le développement d'une protestation ; René Daumal a placé la négation à l'origine de la poésie,¹³⁵ et un tract de la centrale parisienne a finalement proclamé : « Le surréalisme c'est

132. Dans le plan d'ensemble de Benjamin pour « Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts », cf. *Frommhold* 68.46.

133. Cf. *Bürger* 71.52 sq.

134. Breton dans une lettre à Tzara du 4. avril 1919 (cité en appendice chez *Sanouillet* 65.443).

135. « Le lyrisme est le développement d'une protestation » (Breton/Éluard: Notes sur la poésie. Dans *Éluard* 68.I.447). « Il faut entendre dès maintenant que toute poésie a sa racine dans l'acte immédiat de négation » (René Daumal, cit. chez *Bosquet* 61.250).

l'écriture niée ». Malgré ces tendances antilittéraires, comme derrière cette négation des valeurs, des idées et des faits, il est clair que le surréalisme a introduit et suivi une nouvelle évolution artistique et littéraire, tout comme il a développé aussi de nouvelles valeurs (amour, liberté, poésie) et conceptions (hasard objectif, humour noir, etc.) qui présentent un complément positif à la négation et peuvent tout autant se décrire par le mot « révolution » que ses intentions politiques.

Si la négation a dérouter le lecteur (comme dans le dadaïsme, cf. chap.2.1.) ou provoqué la discussion, la nouvelle échelle des valeurs dans le domaine esthétique, politique, éthique et social a montré au lecteur une voie qui lui permet d'échapper à cette confusion qui gagne sa vie et – c'est finalement ici un échec du surréalisme par rapport à son intention – qui le ramène à l'art.

Littérature, qui ressemblait au début dans sa mise en page à la plupart des revues sérieuses de l'époque et renonçait à une présentation particulière des textes (par la typographie, des dessins, etc.)¹³⁶, répondait dans ses premiers numéros à l'attente de ses lecteurs (esthétique de l'identité) dans la mesure où elle ne proposait rien de réellement nouveau qui n'aurait pu être également publié dans d'autres revues littéraires de l'époque. Ce n'est qu'avec les lettres de Jaques Vaché, avec des fragments des « Champs magnétiques » ou la reproduction de manifestes dadas, avec « Si les mots sont des signes » de Paulhan, ou le sketch « S'il vous plaît » de Breton et Soupault, avec la protestation contre l'arrestation de Marinetti ou la publication de l'« affaire Barrès » que *Littérature* acquiert cette particularité qui la caractérise comme revue surréaliste/dadaïste proposant au lecteur du nouveau et de l'inattendu (esthétique de

136. Cf. Sanouillet 65.150: « *Littérature* (...) ressemblait dans sa mise en page à la plupart des revues sérieuses de l'époque, du *Mercur de France* à la *N.R.F.*, qui toutes professaient le même respect pour la chose imprimée, surtout quand cette chose était de la 'littérature'. L'aspect extérieur comptait pour peu, la valeur du texte était tout intrinsèque, et l'on eût jugé malséant d'attirer l'attention du lecteur, par des procédés dégradants, sur autre chose que ce texte lui-même. »

l'opposition).¹³⁷ Son premier public fut le groupe d'écrivains parisiens (parfois, elle s'adressait aux auteurs en particulier, comme dans l'enquête : « Pourquoi écrivez-vous ? »). Son deuxième public n'est, sociologiquement parlant, guère différent du premier : la seule différence est que, dans ce groupe de gens de lettres, on doute de la littérature – bien que dans un cadre littéraire ; en outre, on prend vis-à-vis du lecteur une nouvelle attitude qui vise à le provoquer. Mis à part la publication de Lautréamont (numéro 10), d'un fragment de textes de Rimbaud et de deux textes d'Apollinaire (numéro 13), on ne trouve plus, dans la deuxième série, de textes d'un auteur qui ne soit connu comme surréaliste ou dada.

Le surréalisme a donc rompu avec la tradition et la généralité du cadre culturel et a perdu les lecteurs qui voyaient encore dans les premiers numéros de *Littérature* la consécration de leurs espoirs et pouvaient placer dans leur lecture leur conscience culturelle. Il a cependant aussi gagné les lecteurs qui étaient prêts pour une nouvelle aventure littéraire et espéraient gagner, à partir de la négation du dadaïsme, une nouvelle foi en une autre littérature et un autre art que le groupe surréaliste autour d'André Breton s'appropriait à réaliser.

3.2.2. « La Révolution surréaliste »

Pour ce qui est de la revue *La Révolution surréaliste* parue depuis 1924, André Breton en prit seul aussi la direction dès le numéro 4, après que Pierre Naville et Benjamin Péret en avaient rédigé les trois premiers numéros. Ils avaient commencé très timidement si l'on en juge par la préface de la revue par rapport à la revendication du titre :

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de La Révolution

137. Notions d' « esthétique de l'identité » et d' « esthétique de l'opposition » d'après Lotmann 72.408 sq.

Hans T. SIEPE

surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir. (Avant-propos, R.S. 1)

La révolution surréaliste fut donc à ses débuts ouverte à tous les courants (avec une orientation marquée vers les méthodes de constitution de texte qui font apparaître finalement le surréalisme comme un groupe littéraire). Si le numéro 1 porte aussi en épigraphe le souhait de nouveaux droits de l'homme, les aspects politiques y sont encore absents. L'enquête du numéro 1 qui veut savoir si le suicide est une solution s'adresse à tous (« s'adressant indistinctement à tous ») – à la différence de la première enquête faite dans *Littérature*. Suivent ensuite des récits de rêves, des textes surréalistes, des communiqués de presse, des annonces de conférences, des propositions de lecture, en somme une révolution bien inoffensive qui veut ici être propagée par une revue fonctionnant plutôt comme la gazette d'un club que comme une arme politique.

On est encore très loin, dans le numéro 1, de la revue la plus scandaleuse du monde – c'est ainsi qu'Aragon la désignait en 1928. Le scandale de l'aspect révolutionnaire devait encore se produire, au plus tard après la remarque d'André Masson, dans le numéro 3, qu'« il faut se faire une idée physique de la révolution », ou après l'annonce d'une revue intitulée « La Guerre civile », qui devait paraître en avril 1926 avec la collaboration de tous les surréalistes (et qui ne parut jamais). Aragon écrit, certes, dès le numéro 2 un article sur le communisme et la révolution, les recteurs d'universités européennes comme le pape sont attaqués dans les lettres ouvertes, on trouve aussi de temps à autre une citation d'Engels, mais l'épithète « scandaleux » se rapporte essentiellement au domaine littéraire : *La Révolution surréaliste* est une revue littéraire pleine de récits, de rêves et de modes d'écriture surréalistes, d'exposés théoriques sur la littérature et la peinture (Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, Le cas de Lautréamont, etc.), sur la

Le lecteur du surréalisme

psychanalyse (S. Freud : La Question de l'analyse par les non-médecins), elle est pleine de poèmes et d'enquêtes (Recherches sur la sexualité, le suicide, l'amour), et se termine par la publication du Second Manifeste. Le rappel de la tradition littéraire (Lautréamont, fatrasies du moyen-âge, Xavier Forneret, Sade, Fénelon : Vie d'Héraclite, etc.) fait autant partie du programme que la publication de textes d'auteurs jusqu'alors inconnus (Leiris, Queneau, etc.).

Le millier d'exemplaires vendus du dernier numéro (tirage : 3.000 exemplaires) dans lequel parut tout de même le Second Manifeste, est caractéristique du cercle restreint de lecteurs que les surréalistes pouvaient toucher à l'époque par leurs publications.¹³⁸ Si les différents textes des douze numéros visaient de différents types de lecteurs, on peut cependant dégager de l'ensemble une intention de toucher un large public – qui correspond dans le temps avec l'ouverture d'un *Bureau de Recherches Surréalistes*, rue de Grenelle :

*Nous sommes à la veille d'une RÉVOLUTION
Vous pouvez y prendre part.
Le BUREAU CENTRAL DE RECHERCHES SURRÉALISTES,
15 rue Grenelle, Paris 7^e, est ouvert tous
les jours de 4h ½ à 6h ½. (Dans R.S. 1 (1924)).*

Le « vous » se réfère à tout le monde, mais surtout aux Parisiens, car c'est à Paris que l'on pouvait non seulement avoir des contacts directs avec la centrale, mais qu'étaient également vendus la plupart des exemplaires de la revue.

Tout le monde a des rêves, et faire des rêves c'était le premier point du programme annoncé dans l'avant-propos du numéro 1 (Boiffard, Éluard, Vitrac) :

138. Au sujet de la vente, cf. *Thirion* 72.323; au sujet du tirage, cf. la page de titre de *R.S.* 12 où l'on indique comme tirage: « 3000 exempl. ordinaires/ 10 exempl. de luxe ».

Hans T. SIEPE

*Le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté [...].
Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et
les enfants, s'ils n'ont rien de mieux à faire, se racontent leurs rêves.
Nous sommes tous à la merci du rêve [...]. Qu'est-ce que le papier
et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce
géant [...]. Vous êtes là, les feuilles mortes et les pièges de verre,
vous craignez pour votre fortune, pour votre cœur et vos plaisirs et
vous cherchez dans l'ombre de vos rêves tous les signes [...].
Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit
est avare [...]. Vous, collés aux échos de nos oreilles comme la
pieuvre-horloge au mur du temps, vous pouvez inventer des pauvres
histoires qui nous feront sourire de nonchalance. [...] Vous, à qui la
nature a donné le pouvoir d'allumer l'électricité à midi...
(Dans : R.S. 1 (1924))*

On voit dans cet extrait que les éditeurs cherchent tout d'abord à gagner le lecteur en faisant référence à la généralité des rêves (« dans toutes les familles ») et en considérant le rêve en quelque sorte comme peu singulier (« s'ils n'ont rien de mieux à faire »), tout en lui attribuant dès le début un certain rôle (« le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté »). Ce rôle particulier est ensuite souligné quand, vis-à-vis du rêve considéré comme géant, la poésie devient nain (« qu'est-ce que la poésie devant ce géant »).

Le lecteur constamment interpellé est renvoyé à son espoir de trouver dans ses rêves une réponse (« et vous cherchez dans l'ombre de vos rêves tous les signes ») qui s'applique au jour et signifie plus que le simple rêve de la nuit (« Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare »).

À la fin, on passe d'une manière presque imperceptible du général au particulier, d'un récepteur de rêve à un producteur poétique de l'*inventio* (« vous pouvez inventer ») et à qui l'on attribue, par l'image (courante dans la littérature surréaliste) de l'électricité qu'on allume, l'inspiration comme don général de la nature (« vous à qui la nature a donné le pouvoir d'allumer

Le lecteur du surréalisme

l'électricité à midi ») qui n'est pas réservé aux poètes.¹³⁹ Celui qui vivait jusqu'à présent ses rêves (comme spectateur d'un spectacle intérieur) les mettra désormais lui-même en scène. Ainsi, le lecteur ressemble au poète, ce qui représente en fait un trait caractéristique de la poésie surréaliste.

Dans la suite de l'avant-propos de Boiffard, Éluard et Vitrac, apparaissent en outre des images métapoétiques d'arbre et d'oiseau qui démasquent la théorie d'inspiration traditionnelle, et la notion poétique d'« étonnement » qui représente une catégorie de l'esthétique de l'action.¹⁴⁰

Lorsqu'en 1925 André Breton prit la direction de la revue, il justifia le changement de rédaction et en vint à parler aussi de l'intention du lecteur :

Nous sommes en 1925. Je parle pour ceux qui ont vu la paix s'insinuer, pas mal de gouvernements tenir, pour ceux qui ont vu l'indicible but qu'ils se proposaient de s'éloigner, quelques hommes et même quelques femmes faiblir. Leurs yeux ont la couleur de la perte de temps. Ceux-là, ont-ils tort de se défier l'un de l'autre... (Dans : R.S. 4 (1925)).

L'adaptation au lecteur contemporain qui – déçu par la réalité après la Première Guerre Mondiale – demeure sous l'impression du temps perdu, est une caractéristique de toutes les revues surréalistes.

Par la suite, Breton signale qu'il s'agit dans les premiers cahiers de la revue de souligner au moyen du langage l'insignifiance profonde du langage. « Revenir à l'innocence première » est, selon lui, un des buts du surréalisme, il ne

139. Pour le domaine des métaphores faisant appel à la mécanique et aux techniques énergétiques en liaison avec la poétique surréaliste, cf. *Weinrich* 63.330 sq, *Lenk* 71.56, 207, ainsi que les images mentionnées au cours de cette étude, « étincelle à produire », « les deux conducteurs », « mécanisme de l'inspiration poétique », « allumage poétique », « étincelle jaillissante de la poésie », « machinerie de nos rêves », « l'aimant communique au fer ses propriétés », « explosion ».

140. Au sujet des métaphores: arbre/ oiseau, cf. chap. 4.3.2.

faudrait cependant pas commettre l'erreur de croire à la possession de « la pomme de la clarté » :

Au-dessus de la pomme tremblait une feuille plus claire, de pur ombrage.

Dans le contexte de ses déclarations sur le langage surréaliste (« Et qu'importe si c'est par le chemin des mots que nous avons cru pouvoir revenir à l'innocence première ! »), Breton fait ici allusion à la tendance hermétique-mystique du surréalisme qui voit la clarté dans l'obscurité, découvre l'ombre comme clarté :¹⁴¹

Quelle était donc cette feuille ? C'est sur quoi tous les chefs-d'œuvre littéraires se taisent. C'est ce que nous, surréalistes, nous pourrions dire sans nous gêner. En ce qui me concerne, j'éprouve, devant une certaine manière conventionnelle de s'exprimer, où l'on ménage exagérément l'interlocuteur ou le lecteur, le sentiment d'une telle dégradation d'énergie que je ne puis manquer de tenir celui qui parle pour un lâche. Ce serait déjà trop de toujours se comprendre : s'égaliser toujours ! Le désir de comprendre, que je n'ai l'intention de nier, a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait. [...] Plutôt que de m'en faire comprendre, n'est-il rien que je puisse leur apprendre, oui leur faire apprendre par cœur ?

Breton condamne la considération exagérée à l'égard du lecteur tout comme une compréhension totale en tant qu'instance de la communication et justifie par ces arguments sur la théorie de la communication les composantes hermétiques, ésotériques et mystiques du surréalisme :¹⁴² « L'obscurité de nos

141. « L'obscurité est productive si elle est lumière tellement blanche et pure que nos prochains en sont aveuglés » (*Tzara*, cit. dans *Poupard-Lieussou* 72.28).

142. Cf. surtout le Second Manifeste, *Crastre* 63 et *Carrouges* 71. Cf. aussi Leiris (Glossaire, dans: *R.S.* 3 (1925): « Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles »).

Le lecteur du surréalisme

paroles est constante ».¹⁴³ L'hermétisme en tant qu'« opposition à la littérature du juste milieu : Breton contre Drieu La Rochelle » (*Bohrer* 70.47) est la condition du surréalisme :

La lucidité est la grande ennemie de la révélation. Ce n'est que lorsque celle-ci s'est produite que celle-là peut être autorisée à faire valoir ses droits. L'aventure poétique prend ici un tour angoissant : Les ponts de communication de l'homme avec ses semblables, au moins momentanément, sont coupés. Tout, de sa part, prend figure de course à l'abîme. (Breton 73.11)

Conscient d'une communication perturbée (peut-être passagèrement seulement) entre auteur et lecteur, Breton pose dans son article comme constante de la communication l'attente chez le lecteur d'une compréhension et d'une intelligibilité et souligne en même temps que celle-ci n'est pas complètement satisfaite. Le fait que bien des choses demeurent énigmatiques pour le lecteur représente un élément constitutif des textes surréalistes et est enraciné dans les conceptions surréalistes de l'esthétique de la communication.¹⁴⁴

Lorsque l'on parcourt *La Révolution surréaliste*, on constate toujours que la révolution surréaliste dans cette revue est tout d'abord et surtout une révolution des modes d'écriture et des formes de communication liées à ceux-ci. Seul le titre de la

143. *Breton* 70.76; on trouve plus loin: « La devinette du sens doit rester entre les mains des enfants. Lire un livre pour savoir dénote une certaine simplicité. Le peu qu'apprennent sur leur auteur, et sur leur lecteur, les ouvrages les mieux réputés devrait bien vite nous déconseiller cette expérience. »

144. Parfois, pour telles raisons d'esthétique de la communication, la référence n'est pas mentionnée (par exemple dans Éluard/ Breton: « Notes sur la poésie » dans: *L.S.A.S.D.L.R.* 12 (1929) où des citations de Valéry sont détournées). Un manuscrit d'Aragon décrit l'intention d'une telle méthode sur le plan de l'esthétique de la communication: « Il est bon de dire que de nombreux emprunts, parfois de plusieurs pages, faits par l'auteur aux ouvrages les plus divers (de Fénelon à Jules Lermina) ne seront pas signalés au lecteur dans les notes suivantes afin de lui ménager le plaisir de les découvrir soi-même, de s'en indigner et de se réjouir de sa propre érudition » (manuscrit inédit de la collection Doucet 7.206, 1, cit. dans *Garaudy* 61.97).

revue qui lui succéda *Le Surréalisme au service de la révolution*, semble donner au surréalisme une orientation vers une révolution politique et sociale. Cependant, les textes politiques (par exemple Breton : Rapports du travail intellectuel et du capital ; Kroupskaia : Sur Lénine ; Aragon : Le surréalisme et le devenir révolutionnaire ; Lénine : En lisant Hegel, etc.) persistent à s'ancrer dans le contexte d'une revue essentiellement littéraire qui (à quelques exceptions près) évite une orientation à contenu politique dans sa partie littéraire en restant vis-à-vis du public ce que Naville disait en 1927 du surréalisme en général : « Un acteur sans voix » (dans : *R.S.* 9/ 10).

Les surréalistes n'ont que rarement perçu la révolution, qu'ils voulaient servir, comme le firent par exemple les éditeurs de la revue *Commune*. Ceux-ci, à partir de 1933, cherchèrent à intégrer les travailleurs écrivains dans l'activité culturelle et la vie culturelle dans le monde du travail. Le surréalisme a finalement échoué auprès du public par les difficultés qu'il lui offrait :

*J'ai fait remarquer que le surréalisme, qui est une méthode de recherche fort intéressante et probablement féconde, ne devrait pourtant pas perdre de vue que si un auteur écrit un livre c'est pour rencontrer l'assentiment, sinon la compréhension d'au moins un lecteur.*¹⁴⁵

Il reste encore beaucoup à dire du surréalisme au service de la révolution. Signalons simplement ici qu'à la vaste ambition de « Révolution » s'oppose également dans les revues surréalistes une très étroite détermination du lecteur qui s'adresse plutôt à un intellectuel qu'à un membre de cette classe dont on attendait tant la révolution.

145. C'est ce qu'écrivit en 1925 le critique Louis Laloy dans la revue *Comœdia*, ce qui incita les éditeurs de *La Révolution surréaliste* à reproduire ces lignes dans la rubrique « Notices de presse » du deuxième numéro.

3.3. DU COLLECTIF SURRÉALISTE À LA SOCIÉTÉ SURRÉALISTE

Dans le Premier Manifeste, il est question, à un moment, de portes ouvertes dans le château des surréalistes, de relations avec les semblables, mais aussi de grande solitude :

L'esprit de démoralisation a élu domicile dans le château et c'est à lui que nous avons affaire chaque fois qu'il est question de relation avec nos semblables, mais les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par « remercier » le monde, vous savez. Du reste, la solitude est vaste, nous ne nous rencontrons pas souvent. (Breton 69.27)

Le « château imaginaire » en tant qu'image du groupe, de « l'effet de groupe » surréaliste, a été étudié de plus près par Élisabeth Lenk (*Lenk* 71.57 sq.). Le groupe surréaliste est, pour elle, non pas une union, mais un groupement de déserteurs de la société qui, par leur seule existence sapent le moral de la société qui les entoure. À l'intérieur de ce groupe, le flou l'emporte sur les engagements et l'absence de contact sur la communication – ce qu'Élisabeth Lenk définit par « communication surréaliste », « surrealistische Kommunikation » : « la communication surréaliste n'est pas l'effort de parler une langue commune, mais la joie de la conscience communiquée et partagée à l'infini de l'étrangeté insurmontable ». Le groupe est donc une fin en soi, il est le collectif esthétique qui veut être pour lui-même la société inspirée et qui inspire en même temps, « inspirierende und inspirierte Gesellschaft ». Il est, d'après Lenk, à la fois parti et communauté de vie, groupe mondain qui s'amuse et collectif qui produit.¹⁴⁶

Si la citation ci-dessus tirée du Premier Manifeste souligne tout au moins la volonté de parvenir, à partir de la solitude de l'artiste, à une collectivité d'artistes (« relations avec nos

146. *Lenk* 71.62 sq 74; cf. plus loin *ibid.*: « Il ne s'agit pas tant pour les surréalistes de produire des œuvres d'art: c'est plutôt le groupe lui-même qui devient œuvre d'art, l'art devient une affaire collective dont le résultat, qui fonctionne toujours, serait la société surréaliste. »

Hans T. SIEPE

semblables, mais les portes sont toujours ouvertes ») qui ne sert pas uniquement – comme d’autres orientations artistiques de cette époque – à imposer une nouvelle théorie et pratique poétiques, mais cherche l’expérience collective (et ceci aussi dans le processus de création artistique), alors se trouve déjà annoncée ici l’évolution qui, dans une deuxième citation de Breton, détermine l’étape suivante du surréalisme. Partant d’un code particulier de la langue poétique, Breton écrit :

La langue qui sert à la communication directe des émotions obéit nécessairement à des lois plus complexes que celle qui a pour but de nous faciliter toutes sortes d’autres échanges inférieurs. Certes ce n’est pas une raison pour assimiler à certains langages techniques dont les propriétés sont, par définition, tout à fait différentes des siennes. Mais l’isolement du poète, du penseur, de l’artiste, isolement par rapport à la masse et ce qui est également préjudiciable à celle-ci et à ceux-là, résulte, je pense, avant tout, des manœuvres de ceux qui, à les laisser en rapports, sentent qu’ils auraient tout à perdre. C’est par là que toute l’histoire intellectuelle de ce dernier siècle est faussée. Je veux croire qu’il n’est pas une œuvre de l’esprit qui n’ait été conditionnée par le désir d’amélioration réelle des conditions d’existence de tout un monde [...]. Ce rapprochement que d’aucuns ont tant voulu éviter, nous savons, nous, qu’il se produira. Il se produira à la faveur de la Révolution. (Breton 25/26.13)

Selon Breton, la discontenance entre poètes et public, poésie et société est préjudiciable aux deux et n’est due ni à l’une ni à l’autre partie exclusivement. Les responsables en sont – pour Breton – les éternels traditionalistes qui font tout pour maintenir cette disproportion. En revanche, Breton cite l’intention latente dans toute « œuvre d’esprit » qui comporte une amélioration pratique de la qualité de la vie pour tous (« de tout un monde ») et classe la révolution dans l’art. En termes plus neutres, il y voit un rôle dynamique dans la société où l’isolement du poète n’existe plus :

Le lecteur du surréalisme

L'idéal du poète se réalise : il crée pour les autres et par les autres. (Éluard 68.II.939)

Compte tenu des diverses déclarations des surréalistes, comme celle d'Éluard, on peut s'étonner que dans le chapitre 12 de l'« Histoire de l'art contemporain », dans la revue *L'amour de l'art* (1934), le surréalisme soit traité en même temps que le dadaïsme sous la rubrique « La Nouvelle Subjectivité ».

Cette appréciation souligne des conceptions plus dadaïstes que surréalistes. D'après « L'art est une chose privée » de Tristan Tzara, le dadaïsme se rapportait notamment plus que toute autre tendance artistique à la personnalité de l'individu. Car, c'est que le dadaïste Hans Richter répondit au cours d'une interview, la caractéristique de cette tendance était que chacun de nous fondait son propre mouvement et surtout décrivait sa propre personnalité.¹⁴⁷ On retrouve précisément dans les anthologies ou des monographies sur le dadaïsme des déclarations sur la référence à soi-même de l'artiste : le texte d'Aragon intitulé « Moi » figure dans *Littérature* 13 (1920) comme manifeste du dadaïsme. Ici le moi est placé au centre de la pensée, de toutes les activités et manières d'être.¹⁴⁸ La remarque de Desnos :

La signature, le nom de l'auteur, est la partie la plus importante d'une œuvre, la figuration de son sens dans la vie, la clef.

est reproduite dans l'étude de Michel Sanouillet sur dada et dans l'anthologie dada de Georges Hugnet (*Sanouillet* 65.286 ; *Hugnet* 71.129). Il faut souligner que la subjectivité est restée une caractéristique essentielle du surréalisme – comme

147. *W. Krüger*: Dada war kein Rüpelspiel. Gespräch mit dem Maler Hans Richter. Dans: *Kölner Stadt-Anzeiger* 121/10 (25 mai 73)

148. Dans le texte d'Aragon qui commence par « Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible » et se termine par « Tout ce qui est moi est incompréhensible », on lit par exemple: « Le langage quoi qu'il en paraisse se réduit au seul Je et si je répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit organique par lequel ma vie se manifeste. »

l'indique l'épigraphe du dictionnaire surréaliste¹⁴⁹ - et que l'écriture surréaliste signifie fixer ses secrets¹⁵⁰ et sacrifier alors moins à un certain idéal de l'art que chercher plutôt à s'exprimer soi-même :

Ce qu'en particulier ont voulu les surréalistes, c'est bien moins créer la beauté que s'exprimer librement et ainsi chacun exprimer soi-même (Breton 52.298).

Le surréalisme est même défini chez Aragon comme « anarchie épidémique qui tend à arracher chacun au sort commun pour lui créer un paradis individuel » (Aragon 66a.84). Cependant, le surréalisme est, contrairement au dadaïsme, une tentative de donner à l'art, en tant qu'affaire privée, une fonction sociale. Si dans le surréalisme la production collective supprime déjà dans une certaine mesure la solitude et l'insociabilité de l'individu,¹⁵¹ il se produit alors un déplacement d'accent par rapport à Dada : avec la politisation continue du surréalisme l'œuvre d'art apparaît comme fait social en comparaison de la solitude et de l'insociabilité dont elle est issue. L'esthétique devient un principe de formation de la société : c'est aussi une révolution. La subjectivité devient

149. « Le langage ne sert pas seulement à l'homme à exprimer quelque chose, mais aussi à exprimer lui-même » - Comme il n'est indiqué comme auteur que « von der Gabelentz », les éditeurs d'*Éluard* 68 font référence, dans une note en bas de page (vol.I, p.1514), à Hans Colon von der Gabelentz, ce qui est faux. Comme les intérêts linguistiques des surréalistes jouent un rôle dans cette étude, il faut souligner que l'épigraphe est de Georg von der Gabelentz qui a influencé Saussure. Le passage du texte allemand original de Georg von der Gabelentz est le suivant: « Je veux non seulement exprimer quelque chose, mais aussi m'exprimer » (Gabelentz 72.81; l'ouvrage sur la linguistique était paru en 1891).

150. Cf. Aragon 69b.35: « Que pour moi écrire, c'était toujours confier au papier des secrets, les fixer (...). Écrire ses secrets, n'était pas qu'une idée d'enfant: c'est peut-être la clé de tout art, qui se propose, au-delà du langage, un gage à soi, la création de signes, à la lumière de Matisse ou à celle de Kandinsky. »

151. Cf. à ce sujet Breton: Note à propos d'une collaboration (= Préface à l'édition japonaise de « L'Immaculée conception »). Dans: *Cahiers d'Art* 5/ 6 (1935) 137.

Le lecteur du surréalisme

objectivement fausse. Le côté illusoire de la distanciation des dadaïstes vis-à-vis de la société a fait comprendre aux surréalistes combien l'art est intégré dans le mécanisme social comme une fonction particulière.

Le qualificatif de « poésie impersonnelle »¹⁵² de Lautréamont a été repris ensuite par l'ancien surréaliste Antonin Artaud qui – conformément à la « poésie pour tous » d'Éluard – réclame une poésie qui pense au récepteur :

Assez de poèmes individuels qui profitent à ceux qui les font beaucoup plus qu'à ceux qui les lisent. (Artaud 64.120)

Cette large ouverture des surréalistes au public au cours des années suivantes est cependant certainement plus post-surréaliste que surréaliste. Au surréalisme du début on peut plutôt appliquer la phrase par laquelle Breton en 1925 concluait « La force d'attendre » :

Il nous reste la raison, à nous, à ceux qui sont nos frères. Perdue pour tous les autres, elle attend notre heure, notre lieu. Qu'on me fasse l'honneur de croire que le surréalisme est un des voiles dont elle s'entoure pour qu'on ne la reconnaisse pas. (Breton 25/26.13)

Le surréalisme en tant que « voile de la raison » reste réservé à ce groupe de récepteurs auquel il correspond par ses aspirations et tendances à la conscience collective (Goldmann). Dans cette mesure, il est aussi éminemment social. Ce groupe comprenait tout d'abord le collectif surréaliste qui, avec une certaine « vision du monde » (Goldmann), est porté dans sa conscience, sa sensibilité et son comportement, vers une réorganisation globale de toutes les relations humaines et des rapports entre l'homme et la nature (*Goldmann 70*). Il est frappant que, dans les réflexions sur l'élargissement du collectif surréaliste, il soit très souvent question – comme ici aussi – de

152. « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle! » (*Lautréamont 70.268*).

Hans T. SIEPE

« frères ». ¹⁵³ On ne s'adresse plus à l'« ami lecteur », mais au « frère lecteur » dont le lien avec l'auteur repose sur un accord profond de leur « vision du monde ». Ainsi le concept de « surréaliste » ne reste donc pas attaché à l'artiste producteur qui se range dans le groupe de Breton. Dans le Premier Manifeste, est citée toute une généalogie de surréalistes, à commencer par Dante et Shakespeare (*Breton* 69.38 sq.) et dans la préface à la *Révolution Surréaliste*, Boiffard, Éluard et Vitrac définissent comme fait surréaliste toute découverte entraînant un changement :

Toute découverte changeant la nature, la destination, la tendance d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste. (Dans : R.S.1 (1924))

Ces auteurs caractérisent ainsi, avec exagération, la tendance à faire du plus grand nombre possible d'individus des surréalistes :

Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés ils demandent vite de quoi écrire...

L'étude d'Élisabeth Lenk sur le groupe surréaliste nécessite d'être complétée, tout au moins par la référence aux tendances inhérentes à ce groupe à vouloir passer du collectif surréaliste à la société surréaliste, c'est-à-dire à développer les rapports de communication, à trouver des lecteurs. ¹⁵⁴ Une première étape dans ce sens fut l'élargissement de la notion de poésie.

3.4. LA POÉSIE COMME ART DE VIVRE

3.4.1. L'aventure et la quête du merveilleux

André Breton parle de l'aventure surréaliste dans différents domaines (dans le langage, dans la rue, dans le rêve) et il entend

153. En particulier chez Éluard ; voir les références chez *Guyard* 74.182-187.

154. Dans les explications de *Lenk* 71.74 cette tendance est finalement toujours limitée au groupe, ce qui réduit cependant considérablement les conceptions du surréalisme sur l'esthétique de la communication.

Le lecteur du surréalisme

par là aussi bien l'aventure intérieure qu'extérieure (*Breton* 52.135). C'est un aventurier que Tristan Tzara voulait être et c'est à des aventuriers que Jean Cocteau s'attendait chez les surréalistes.¹⁵⁵

Les surréalistes en tant qu'aventuriers qui, à la recherche du merveilleux – « comme une armée d'aventuriers qui agissent sous les ordres du merveilleux » (*Breton*, dans : *R.S.* 4) – se tenaient à l'écart des normes sociales et artistiques générales, cherchaient un idéal qui devait allier la négation de la réalité avec l'expérience de la surréalité et les fondre en une même unité, ceci d'ailleurs non pas au sens d'un reniement de la réalité, mais d'une extension de la réalité par le merveilleux. Ce que Breton appela ensuite « réalité absolue » devait représenter une osmose entre le réel et l'imaginaire (*Alexandrian* 71.84 sq.).

Le merveilleux est pour les surréalistes un idéal éthique et esthétique qui est en opposition avec la morale du monde d'où il surgit, et qui est toujours beau.¹⁵⁶ Être en opposition avec la réalité ne veut pas dire être un mystère caché, mais être l'inconnu dans le connu, la rencontre inattendue du réel et du surréel, du conscient et de l'inconscient.¹⁵⁷ Cela signifie que la poésie, au sens surréaliste, est une aventure intérieure qui ne naît pas seulement de la rencontre avec la langue, mais est

155. « Je serais devenu un aventurier de grande allure, aux gestes fins, si j'avais eu la force physique et la résistance nerveuse de réaliser ce seul exploit: ne pas m'ennuyer » (Tzara, cité par *Breton* 52.52). « J'espérais une bonne rencontre d'aventuriers » (Cocteau, dans une lettre inédite citée par *Sanouillet* 65.135).

156. « Le merveilleux est toujours beau » (*Breton* 68.24 = Premier Manifeste). « Le merveilleux c'est la contradiction qui apparaît dans le réel » (*Aragon* 66a.250). « Le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique, et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit » (*Aragon: La peinture au défit*, cité dans *Garaudy* 61.95).

157. Cf. Breton: « Le Merveilleux contre le mystère ». Dans: *Breton* 67.7.sq (initialement dans *Minotaure* 9 (1936) ainsi que dans *Breton* 37).

Hans T. SIEPE

partie intégrante de la vie. Ainsi, les notions de « poésie » et de « merveilleux » sont également interchangeables :

La poésie doit être faite par tous. (Lautréamont)

Le merveilleux doit être fait par tous. (Aragon 71.103)

La poésie et le merveilleux se distinguent des expériences individuelles subjectives et acquièrent des dimensions collectives.

En réagissant contre une limitation absolue de la fonction esthétique au domaine de l'art et en polémiquant contre l'artistique, le surréalisme chercha à développer le domaine et la conscience esthétiques, à faire entrer l'art dans la vie et la vie dans l'art (*Mukařovský* 70.29 sq.). Dans cette tentative de décloisonnement de l'esthétique et du pratique, la poésie et la vie sont liées comme « seule et indivisible expression de l'homme en quête d'un impératif vital » (Tzara).¹⁵⁸ Ainsi, quand Breton demande, dans le Premier Manifeste, de pratiquer la poésie, il n'entend pas la poésie seulement au sens strict, comme genre littéraire, mais aussi comme manière de vivre. Breton, comme Tzara, souligne que la poésie, au sens surréaliste, n'est pas un moyen d'expression, mais une activité de l'esprit, un comportement, une conscience :¹⁵⁹

...que la poésie [...] émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. (Breton, dans : Littérature, n.s. 4 (1922))

158. « La poésie n'est pas uniquement un produit écrit, une succession d'images et de sons, mais une manière de vivre » - « La vie et la poésie n'étaient qu'une seule et indivisible expression de l'homme en quête d'un impératif vital » (*Tzara* 66.15, 24).

« Pour ma part, j'aimais et j'aime encore (...) cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours, ce halo d'appréhension et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes » (*Breton* 52.41).

159 Cf. Tzara: « Essai sur la situation de la poésie » dans: *L.S.A.S.D.L.R.* 4 (1931); *Tzara* 66a.

Le lecteur du surréalisme

Ceci veut dire aussi que l'on peut être « poète » sans jamais avoir écrit un vers :

Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe où, la confusion est grande, elle est poétique. (Tzara 31)

Avec la modification de la notion de poésie qui passe de la désignation d'un genre à la notion du poétique non limité à des textes littéraires s'opère en même temps une modification de la notion d'auteur : tout récepteur peut et doit être aussi un émetteur potentiel (poésie pour tous). Si l'on se base sur le double concept de la poésie dans le surréalisme (désignation d'un genre/manière de vivre), cela signifie alors pour le lecteur qu'il peut et doit pratiquer la poésie dans la vie (= reconstitution des expériences reçues et découverte de nouvelles expériences), opérer le changement de monde et de vie recherché à l'aide des textes comme instance intermédiaire, mais en même temps aussi reconnaître et tester les moyens artistiques du texte comme possibilité propre, c'est-à-dire réaliser la poéticité à travers sa réception.

L'extension de la notion de poésie dans le surréalisme à des domaines extérieurs aux textes classés comme littéraires peut être vue comme un programme que l'on ne peut saisir qu'aujourd'hui grâce aux connaissances acquises dans la science des textes ; ce que l'on peut retenir comme éléments poétiques dans les textes littéraires se trouve aussi dans des textes non-littéraires et dans différents autres systèmes de signes. À partir de « La poésie par tous » de Lautréamont, la poésie n'est pas comprise comme le résultat de poètes particulièrement doués, mais comme une possibilité présente partout de façon latente. Si les surréalistes se sont intéressés à des comptines, à des jeux de mots et des proverbes, à la publicité et aux objets détournés de leur fonction habituelle, cela montre déjà qu'ils étaient convaincus de la possibilité de nouvelles créations de signes comme élément naturel de la faculté d'adaptation de l'homme (*Kloepfer* 75.30 sq.). Ce déchaînement de l'imagination doit préserver la dimension de l'avenir –

c'est ce que dit Peter Bürger de l'intention de Breton (*Bürger* 71.65).

3.4.2. « Il y aura une fois » – Perspectives d'avenir chez René Char

Une telle foi dans l'avenir chez les surréalistes, qui est diamétralement opposée à la négation dadaïste,¹⁶⁰ est la conséquence logique de cette intention de l'art qui semble être l'unique langage qui, selon Pfaff, puisse faire le lien entre la société réelle et l'utopie réelle d'une société libre future (*Pfaff* 72.19), est d'autre part aussi en même temps une condition pour établir un rapport direct entre l'art et la vie.

Les surréalistes avaient confiance en l'avenir dans la mesure où ils croyaient en la réalisation de l'imaginaire : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel ! » (Breton).¹⁶¹ Breton attend de la poésie, outre la création audacieuse de nouvelles formes (*Breton* 69.188), de l'engagement pour la réalisation de possibilités futures :

Son rôle est de se porter sans cesse en avant, d'explorer en tous sens le champ des possibilités, de se manifester – quoi qu'il advienne – comme puissance émancipatrice et annonciatrice. (Breton 52.233)

Il attend que se réalise la suppression des antinomies entre sommeil et veille, réalité et rêve, raison et folie, objectivité et subjectivité, perception et représentation, passé et futur, vie et mort.¹⁶²

160. « Dada est contre le futur » (*Tzara* 68.71); en revanche, la foi dans l'avenir se retrouve plutôt chez les futuristes - du reste sous d'autres aspects.

161. *Breton* 71.100. Le texte consacré à l'imagination est intitulé : « Il y aura une fois » qui transpose le conte dans le futur (cf. à propos de ce texte : Chénieux : « Pour une imagination poétique et pratique » dans : *Bonnet* 74.83-97).

162. Cf. *Breton* 67.21, également : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (*Breton* 69.76 sq).

Le lecteur du surréalisme

La relation : poésie-vie-avenir constitue le thème de l'œuvre du poète René Char qui même s'il s'est « plus prêté que donné » au surréalisme¹⁶³ a certainement repris et développé ainsi les idées surréalistes.¹⁶⁴

Le lecteur de Char est déterminé esthétiquement si l'on songe que la lecture de la poésie difficile n'est entreprise que par ceux qui manifestent un intérêt particulier pour la poésie et se rappellent le rôle du poète et de la poésie pour la poésie à cette époque, qui sont prêts à donner au langage poétique un cadre propre sans le réduire à l'information, à la communication ou à la description. On a parfois reproché à Char son hermétisme, mais l'obscurité de ses textes n'est pas voulue. André Rousseaux et Albert Camus appellent cette obscurité une concentration de lumière.¹⁶⁵ Elle ne cherche pas à dissimuler, même si dans le poème de Char qui représente une « marche forcée dans l'indicible » (*Char* 59.10) elle ne permet pas un accès habituel. Ainsi, Hans Magnus Enzensberger donne à son compte rendu de Char le titre dialectique de « Ouvert et obscure », « Offen und dunkel », qualifie la poésie de Char de « secret de polichinelle », de transparente (même si elle ne l'est pas pour tous), et remarque à propos de la notion d'intelligibilité : « La notion d'intelligibilité mérite réflexion si elle veut être prise au sérieux. Presque tous ceux qui l'ont à la bouche en font l'arme

163. Camus, qui tenait Char pour le plus grand poète vivant, écrit dans sa préface à l'anthologie bilingue (= *Char* 59) : « Il a sans aucun doute traversé le surréalisme, mais lui a plus donné qu'emprunté, ceci suffisamment longtemps pour remarquer que sa démarche était plus assurée quand il allait seul. »

164. « René Char qui mieux qu'aucun autre a étroitement identifié la poésie et l'action, leur donnant les mêmes raisons d'être, en chargeant le langage d'une annonce de l'avenir [...] est de ceux qui pensent que le poète prépare un avènement humain et qu'un âge historique viendra où [...] la poésie ne sera plus dans les mots, mais dans les actes quotidiens » (*Béguin* 57.254 sq). Il ne faut donc pas intégrer tout Char dans le surréalisme, mais comme les marques de l'alliance surréaliste « se retrouvent jusque dans les derniers recueils de poèmes » (*Lange* 71.137), il est légitime de s'attarder ici sur l'exemple de René Char pour le surréalisme.

165. *Rousseaux* 49.134; Camus, dans la préface à *Char* 59.

devant laquelle se ferment aussitôt les volets de cristal de la poésie » (*Enzensberger* 60.68).

Si, en revanche, on découvre dans la poésie de Char – comme Marianne Kesting, par exemple – une exorbitante faiblesse de réflexion, « eine exorbitante Schwäche der Reflexion » (*Kesting* 68), il ne reste alors plus au récepteur que de s'enivrer du pouvoir de l'évocation des images. C'est ce qui est recherché ici en concevant l'imagination poétique comme la réduction et l'abstraction de la réalité et en ébauchant un programme sémantique de la force d'évocation du mot (*Weinrich* 69.771).

Au lieu d'un espoir de compréhension, on exige du lecteur de Char, outre de la patience, une nouvelle sensibilité qui le rende prêt à déchiffrer les images hardies de ses poèmes et à inclure dans la réception des réflexions métapoétiques.¹⁶⁶ René Char écrit pour un lecteur qui ne cherche aucun sens premier, qui est prêt à s'abandonner à la métaphore ; celle-ci, en renonçant à reproduire la réalité en elle-même, veut fasciner au nom de la beauté et du mystère. C'est ainsi que Char définit dialectiquement le rôle de la poésie par rapport à la réalité comme « énergie disloquante destructrice » dont la réalité a besoin :

La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? (Char 68.158)

et comme « connaissance productive du réel » (*Char* 36.1).

Sa poésie contient « la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié » (*Char* 59.244). Elle répond aux questions d'avenir (par exemple, dans le poème en prose « Transir ») et est elle-même prometteuse pour l'avenir : le poète a la double fonction (« cette double sentinelle », *Char* 59.110) de maintenir la tradition du vivant :

166. Pour la « patience », cf. *Weinrich* 69.770 et pour la nouvelle sensibilité, cf. *Fowlie* 58.88 sq: « To read Char, a new mechanism of sensibility is necessary. A mere knowledge of Char's commitments and an awareness of his literary affiliations will never reveal his poetic excellence. The best way to approach Char is a study of those moments in his writing when he is aware of the poet's vocation ».

Le lecteur du surréalisme

Le poète, conservateur des infinis visages du vivant. (Char 59.144)

et de répondre « par une salve d'avenir » (Char 59.110) afin de créer une nouvelle dimension.

C'est dans cette mesure qu'il est un être qui projette l'avenir et conserve en même temps le passé :

Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. (Char 59.110)

Après leur séparation du surréalisme, Éluard et Aragon suivirent une autre voie que Char qui, en tant que résistant, sépara son action de la poésie et renonça à utiliser la poésie au sens de la littérature engagée. Il faudra voir encore comment l'attitude d'Aragon et d'Éluard découle du surréalisme. Mais l'attitude de Char aussi correspond aux conceptions surréalistes de la poésie qu'avaient Breton et Péret, ce dernier ressentant comme un déshonneur l'engagement de la poésie.¹⁶⁷

3.5. LITTÉRATURE COMMUNICATIVE

L'exigence de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (*Lautréamont* 70.285) est citée en permanence non seulement dans les écrits théoriques du surréalisme comme justification des productions collectives et de l'élargissement de la notion de poésie, mais se retrouve aussi dans presque tous les exposés et études sur le surréalisme. Moins connue et plus rarement citée, est d'ailleurs l'exigence d'André Breton qui, s'inspirant de la citation de Lautréamont, a affirmé que « la poésie doit être entendue par tous » :

...ce langage poétique, avant tout, doit être universel. Si nous n'avons jamais cessé de prétendre, avec Lautréamont,

167. Cf. le pamphlet doctrinaire de Péret contre la poésie de la résistance intitulé *Le déshonneur des poètes* (Péret 65), qui fait allusion au recueil de poésie de la résistance *L'Honneur des poètes*. En ce qui concerne la littérature politiquement engagée dans la résistance, cf. Gauger 71, Seghers 74, Nerlich 74 et la revue *Europe* 543-544 (1974) ; pour le lecteur de la poésie politique, cf. Jüttner 74a.

Hans T. SIEPE

que la poésie doit être faite par tous, si cet aphorisme est même celui que nous avons voulu graver entre tous au fronton de l'édifice surréaliste, il va sans dire qu'il implique pour nous cette indispensable contrepartie que la poésie doit être entendue par tous. De grâce ne travaillons pas à surélever la barrière des langues. (Breton 72.138)

Pour les deux exigences, Breton cite comme point de départ l'universalité du langage poétique, l'œuvre d'art émanant aussi bien du contexte de la société que visant à l'atteindre. La conscience collective existe alors au début comme à la fin et le contact entre art et société constitue une donnée et un postulat.

Pour l'exigence d'un processus de création collectif (comme donnée et postulat) on trouve une série de commentaires chez les auteurs du surréalisme. Benjamin Péret, par exemple, interprète l'exigence de Lautréamont concernant le processus de production comme suit : la poésie est le fruit de la collaboration active et passive de peuples entiers (ce que confirment par exemple aussi les mythes, légendes et contes populaires) ; ceci ne signifie d'ailleurs pas une participation directe au processus de création, mais que la poésie est moins l'œuvre de quelques individus que l'expression de la vie et pensée de groupes importants, de la conscience collective (*Péret 65*).

Paul Éluard commente l'exigence de Lautréamont et la formulation parallèle de Breton à propos du processus de réception :

*La poésie purifiera tous les hommes. Toutes les tours d'ivoire seront démolies.*¹⁶⁸

L'écriture pour un grand nombre des lecteurs ou pour tous, comme le réclamait Romain Rolland en 1935, crée un certain dilemme, une « complication extraordinaire » : un dilemme entre idéal utopique social de l'écriture pour une société sans classe, l'idéal politique de l'écriture pour un certain groupe défini collectivement et socialement et, enfin, l'écriture produite pour des raisons d'économie de marché venant satisfaire la

168. Repris par René Crevel dans *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1931) 35.

Le lecteur du surréalisme

demande du plus grand nombre possible d'acheteurs.¹⁶⁹ Il existe également un dilemme entre un hermétisme inhérent essentiellement au surréalisme et la tendance à vouloir toucher un public aussi large que possible. Victor Crastre voit une solution possible dans le passage d'une perspective quantitative à une perspective qualitative du public, du public anonyme (« cette immense foule moderne ») à l'individu (« quelques êtres ici et là »).¹⁷⁰

Toutes ces tendances et les contradictions internes (qui se manifestent surtout ici dans le rôle de Breton) apparaissent dans cette discussion qui eut lieu en 1931 parmi les surréalistes et fut notée par André Thirion un peu comme un constat commémoratif. On la trouvera reproduite ici en raison de sa valeur docu-

169. R. Rolland: « Du rôle de l'écrivain dans la société d'aujourd'hui » dans *Commune* 21 (1935) 929-936. Rolland adopte la devise de Tolstoï: « Cela ne m'intéresse point d'écrire pour moins de cent mille lecteurs », conseille une langue compréhensible (« Je me méfie de l'écrivain qui ne peut être lu que de quelques-uns ») et tient les auteurs pour responsables de la distanciation entre art et société (« Rapprochez-vous, si vous voulez qu'on vous entende! »).

Dans la même revue où fut aussi publiée l'enquête d'Aragon sur le lecteur, Jean-Richard Bloch écrit: « Le faire comprendre par tous les lecteurs est devenu extraordinaire » (p.1064).

Cf. aussi *Heißenbüttel* 69 qui voit une transformation de l'art « en quelque chose qui est conçu indistinctement pour tous et qui, dans sa conséquence extrême, peut être pratiqué par tous » (p.243) dans l'orientation vers la nouvelle matérialité de la littérature progressive qui veut « libérer le processus de production artistique de toutes les conditions socio-économiques, idéales et politiques données » (p.243). « Ce n'est que cette libération qui transforme l'art dans un art pour tous » (p.243). L'avant-garde répète ici son utopie — cette fois de façon apolitique.

170. « Certes il faut 'laisser le public à la porte': public, ce mot même, par tout ce qui s'attache à lui d'anonyme, fixe nos idées: il s'agit bien ici de cette immense foule moderne qui mâche la 'nouveau-té' du bout des dents et qui oublie le soir ce qu'elle croit avoir appris le matin. Mais pendant que le snobisme se presse aux expositions et manifestations surréalistes et qu'il regarde de son œil de bœuf des toiles et ces objets qu'il déclare invariablement ravissants, quelques êtres, ici et là, généralement très jeunes, approfondissent les problèmes essentiels: difficilement parce qu'ils sont seuls, douloureusement parce qu'ils jouent sans tricher, ils cherchent toujours des vérités nouvelles » (*Crastré* 63.102).

mentaire, concernant particulièrement le problème du lecteur du surréalisme :

Automne 1931. Breton a lu des extraits des Vases communicants. Il veut publier le livre. On discute des problèmes du lecteur :

- Pour qui écrivent les surréalistes ?
- Qui les lit ?
- Chacun des participants est-il satisfait de son public ?
- Ne devrait-on pas essayer de changer le public ?

La discussion est importante aussi dans la mesure où il ne s'était vendu que 350 exemplaires des deux premiers numéros de la revue *Le surréalisme au service de la révolution*, c'est-à-dire 700 exemplaires de moins que pour le douzième et dernier numéro de la revue précédente *La révolution surréaliste*.

Breton : Nous savons dès à présent de quoi le numéro 3 sera fait, cela n'entraînera aucun changement de public. Si je pose la question du public c'est que je pense qu'en fonction de la réponse on changera le contenu de la revue.

(La priorité de l'examen de la question : *Pour quel public écrivons-nous* est votée, Éluard et Tzara ayant voté contre)

.....
Éluard : Je ne cherche pas le public. Que le public n'entre pas.

.....
Tzara : Le public se juge qualitativement et non quantitativement.

.....
Éluard (à Breton) : Es-tu capable de changer un texte pour le faire lire par telle ou telle personne.

Breton : Oui, je m'en crois capable, comme je ne veux donner aucune pâture aux aristocrates et aux bourgeois, je prétends écrire pour les masses.

.....
*Éluard : Je demande si Breton et les autres croient que ce que nous connaissons du livre de Breton (*Les Vases communicants*) est de nature à toucher la masse.*

.....
Breton : Mon rôle est de montrer comment, dans l'évolution qui a

Le lecteur du surréalisme

été la mienne, je puis être entraîné à une détermination purement communiste.

.....
Breton : Quitte à abandonner le surréalisme au besoin, il faut refaire le public à tout prix.

(On ne parvient pas à un accord, c'est ce qu'Aragon fait constater dans une résolution signée par tous les participants – Breton, Sadoul, Aragon, Buñuel, Thirion, Éluard, Tzara, Giacometti, Malet). (*Thirion* 72.323 sq.)

La position unilatérale de Breton dans cette discussion, qui ne reproduit qu'un aspect des intentions du surréalisme vis-à-vis du public, incita Éluard à formuler son opinion dans une lettre adressée à Breton où il présente sous un autre jour l'histoire de l'enquête des surréalistes sur le public :

Notre public n'est sûrement plus tout à fait celui de Littérature. Et peu importe. L'action intellectuelle a toujours eu des spectateurs. Combien ont-ils jamais été, ceux qui participaient d'un nouvel état de choses, avant que celui-ci ait triomphé ? Nous nous sommes en réalité toujours passés d'un public, nous avons toujours tout fait pour le décourager ! Tu as écrit que « l'approbation du public est à fuir par-dessus tout, qu'il faut à tout prix empêcher le public d'entrer ». (Cité par Sanouillet 65.393)

Le mémorialiste Thirion doute aussi avec raison de la sincérité de Breton dans la discussion citée plus haut et voit plutôt derrière elle des intentions provocatrices.¹⁷¹ Celles-ci sont aussi visibles (inversées, pour ainsi dire) dans ce rejet du public exprimé dans le Second Manifeste, auquel Éluard fait allusion. Éluard se tait cependant aussi sur l'ambiguïté de cette déclaration, car, en plus de l'exclusion de la littérature du monde de la classe ouvrière (« Je ne crois pas à la possibilité d'existence

171. « Il voulait secouer tout son monde, le faire sortir des confortables coquilles, obtenir du neuf, briser dans tous les cas les réserves qu'il sentait chez certains » (*Thirion* 72.323).

actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière »), et de l'exclusion directe du public, qui va de pair avec une occultation voulue du surréalisme,¹⁷² il est aussi question d'une « mise en commun » du surréalisme et d'une mise « à la portée de tous » du récit des rêves et de l'écriture automatique.¹⁷³

Dans un entretien ultérieur de 1947, André Breton a corrigé la position qu'il avait dans la discussion mentionnée ci-dessus. À propos de l'échec du surréalisme (dans la mesure où il ne toucha qu'un nombre restreint de lecteurs), il répondit par une allusion à la dédicace de Stendhal « to the happy few » :

Nous n'avons jamais prétendu au rôle d'« écrivains publics », qui suppose, à l'envers du nôtre, le goût de cultiver le lieu commun. Aux impudents niveleurs par la base, aux feuilletonistes démagogues, nous persistons à opposer le parti de la libre recherche et de la plongée dans l'audience des masses, trop inéduquées pour pouvoir entendre du nouveau. Cette renonciation à un plus grand nombre de suffrages n'a d'ailleurs rien de définitif : voyez Stendhal, Baude-laire. Comment pourrait-il s'agir, à proprement parler, « d'échec » surréaliste dans ces conditions ? (Breton 52.253)

C'est aussi en faveur du refus du grand public – ce à quoi correspondait bien la faible diffusion de la littérature surréaliste¹⁷⁴ – que s'expriment Aragon, Vitrac et Éluard dont les

172. « L'approbation du public est à fuir par dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. *Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme* » (Breton 69.139).

173. Les citations sont également tirées du Second Manifeste (Breton 69.138, 113, 140, 121).

174. Sur ce point, signalons quelques faits: Aragon ne put vivre de son activité littéraire qu'à partir de 1959 et jusqu'en 1944 l'un de ses livres les plus connus, *Le Paysan de Paris*, n'avait été vendu qu'à 1500 exemplaires (Aragon/ Arban 68.98 sq). Le recueil de poèmes célèbres de Breton *Clair de Terre* fut tiré à 175 exemplaires lors de sa parution (Cf. *Littérature* 11/ 12 (1923)), et le nombre des tirages de publications surréalistes se situait en

Le lecteur du surréalisme

remarques semblent ranger à priori le surréalisme dans l'histoire de la littérature ésotérique pour initiés (*Benjamin* 66.207) :

Le public est en général un ennemi (Aragon)

Et maintenant assez de public (Vitrac)

Je dédie ce livre à la poésie et merde pour ceux qui le liront (Aragon)

Je dédie ces pages à ceux qui les liront mal et à ceux qui ne les aimeront pas (Éluard).¹⁷⁵

Le refus du public n'est cependant pas total ici. Alors qu'Aragon dédie *Le Mouvement perpétuel* à la poésie et insulte un lecteur non désiré, Éluard dédie *La poésie ininterrompue* à ce lecteur qui n'est pas encore tout à fait familiarisé avec ses poèmes, qui ne les aimera pas à cause de ses mauvaises

général dans les limites fixées par Gide pour *L'Immoraliste*: « Pourquoi je tire *L'Immoraliste* à trois cent exemplaires? Pour me dissimuler un tout petit peu ma mévente. Tirant à douze cents, elle me paraîtrait quatre fois pire; j'en souffrirais quatre fois plus » (*Gide* 32-39 III.517). Breton n'aurait cependant jamais accepté une telle franchise; il attribue la faible diffusion, d'une part, au « refus surréaliste », d'autre part, au boycott par le public: « La plupart d'entre nous vivent, sinon au jour le jour, du moins sans aucunement penser à se ménager l'avenir. Il peut paraître surprenant dans ces conditions que tant de publications surréalistes ont vu le jour sans aide d'éditeurs et pourtant, durant des années, les fonds nécessaires auront toujours pu être réunis par collecte entre nous, quoique plus ou moins difficilement.(...) On conçoit que le refus surréaliste de composer avec tout ce qui pouvait avoir cours ait eu pour effet de nous fermer toutes les portes, y compris celles qui avaient pu s'ouvrir à tel ou tel d'entre nous avant que notre dissidence prit un tour aussi absolu et aussi public » (*Breton* 52.96 sq).

Pour d'autres chiffres de tirages, cf.les bibliographies (par exemple dans *Éluard* 68.II). Ainsi, en ce qui concerne par exemple les tirages d'Éluard entre 1916 et 1936, on obtient une moyenne de 465 exemplaires pour un total de 13.955 exemplaires tirés de 30 titres (tirage entre 15 et 2212 exemplaires).

175. Aragon : *Pour un réalisme socialiste* (cf.*Garaudy* 61.83; *Sanouillet* 65.162) Vitrac : *Peau-Asie* (dans *Littérature*, n.s. 9 1923). La dédicace d'Aragon du *Mouvement perpétuel* se trouve dans l'édition originale de 1926 (Bibliothèque Nationale) et manque de façon significative dans les éditions plus récentes. *Éluard* 68.II.23.

lectures. Ces deux dédicaces réclament la séparation d'un public traditionnel de la poésie, et s'adressent au récepteur qui ouvre le livre en espérant y trouver de la bienveillance à son égard, conscient d'être le bon lecteur. La recherche de nouveaux lecteurs, telle que la décrit Breton dans son commentaire sur « Capitale de la douleur » d'Éluard, est ici implicite :

Capitale de la Douleur s'adresse à ceux qui depuis longtemps n'éprouvent plus – se vantent ou se cachent de ne plus éprouver – le besoin de lire : soit que très vite ils aient fait le tour de ce qui pouvait leur être livré de la sorte et qu'ils tiennent à honneur de ne pas encourager les jeux littéraires, soit qu'ils poursuivent sans espoir de s'en laisser distraire une idée ou en être que nécessairement d'autres n'ont pu approcher, soit que pour toute autre raison, à telle heure de leur vie, ils soient enclins à sacrifier en eux la faculté d'apprendre au pouvoir d'oublier. (Breton 70b.53)

L'« autre » lecteur, indifférent par rapport au goût littéraire de la période de l'après-guerre¹⁷⁶ et ouvert à un autre type de littérature qui, en se réclamant de Rimbaud, constitue une nouvelle tradition, n'est pas un lecteur innocent : il a des

176. Du point de vue de Breton et Soupault, le climat était le suivant : « A cette époque la plus large audience était réservée à des versificateurs du type Rostand ou Anna de Noailles et à quelques barbouilleurs de salon. Le goût des œuvres de qualité n'excédait pas les limites d'un petit nombre de 'Chapelles' : Rimbaud et Mallarmé, voire Baudelaire et Nerval, étaient tenus par le public à grande distance ; lazzi sur Seurat, gorges chaudes sur le douanier Rousseau » (Breton 52.290 à propos du public avant 1914). « Anatole France, considéré comme un immense génie, Paul Bourget, qui jouait au dictateur des lettres, René Bazin, le héraut des 'bien-pensants', Maurice Barrès, l'anarchiste converti au chauvinisme [...]. Les poètes célèbres à cette époque étaient Jean Aicard, Edmond Rostand, Jean Richepin, alors que Stéphane Mallarmé et les symbolistes étaient considérés comme des amateurs ridicules et inoffensifs » (Soupault 63.143 sq, au sujet du climat littéraire entre 1914 et 1918). L'image de Mallarmé change complètement au cours de l'année suivante, à tel point qu'Albert Thibaudet peut écrire en 1925 : « La place occupée aujourd'hui par Mallarmé et Valéry nous montre qu'une partie du public qui lit est entrée en mathématiques spéciales et consent à voir les problèmes littéraires sous une figure d'abstraction, de limite théorique d'épure » (Thibaudet 25.340).

Le lecteur du surréalisme

expériences en littérature, il est du côté des Dadas et des surréalistes, il est contre une conscience artistique et culturelle traditionnelle (première partie de la définition de Breton) ; il est ouvert à l'expérience de la vie surréaliste (que l'on songe à « Nadja » de Breton) et la met en pratique (deuxième partie), ou bien il connaît les mêmes préoccupations que les « héros » surréalistes, Rimbaud et Jacques Vaché, qui ont légué à la postérité le silence et l'oubli comme expression concentrée de leur existence.

L'« autre » lecteur est un jeune lecteur ; il n'attend aucune distraction et le surréalisme la lui refuse de toute façon.¹⁷⁷

Comme l'écrit Breton dans le Second Manifeste, il est, en outre, encore pur et refuse l'habitude :

Il y a encore à cette heure par le monde, dans les lycées, dans les ateliers même, dans la rue, dans les séminaires et dans les casernes, des êtres jeunes, purs qui refusent le pli. C'est à ceux-là seuls que je m'adresse, c'est pour eux seuls que j'entreprends de justifier le surréalisme de l'accusation de n'être, après tout, qu'un passe-temps intellectuel comme un autre. (Breton 69.86 sq)

Outre l'« occultation profonde » réclamée dans le Second Manifeste, il y a ici aussi recherche du lecteur idéal qui, dans une note sur la citation ci-dessus, prend à cette époque pour les surréalistes une nouvelle dimension :

...c'est à nous de nous rapprocher, aussi lentement qu'il faudra, sans à-coup, de l'entendement ouvrier.

177. « ...que le surréalisme se garde de l'ambition de distraire (...) la jeunesse qui *trime* pendant que l'autre, plus ou moins cynique, la regarde trimer » (Breton 69.87).

« ...que l'attraction, que la tentation surréaliste sur la jeunesse, s'exerce avec plus d'ampleur que jamais » (Breton 52.253). La faveur qu'a eue le jeune lecteur dans l'histoire littéraire est attestée par exemple par les dédicaces de Paul Bourget dans « Le Disciple » (1901) et de Maurice Barrès dans « Un homme libre », ainsi que par le souhait de Lautréamont que ses « Poésies » puissent être lues par une jeune fille de quatorze ans (cf. Gershman/ Whitworth 64.385, 381; Lautréamont 70.265; cf. aussi les notes 118 et 170).

Du rejet du public à la recherche du lecteur comme complice, (« Nous avons aussi tué le public cherchant des complices »¹⁷⁸), une autre étape mène à nouveau au grand public. Aragon et Éluard surtout l'ont franchie après s'être séparés du surréalisme. Un signe caractéristique de ceci représente sans doute la dédicace d'Aragon dans « Blanche ou l'oubli », qui est l'inverse de celle de Stendhal, « to the happy crowd ». Les titres des éditions ultérieures des poèmes des premiers surréalistes Desnos et Éluard, comme « Domaine public » (Desnos) et « Poèmes pour tous » (Éluard), sont également caractéristiques. Au fond, le surréalisme a impliqué par étapes tous les trois rôles du lecteur qu'Aragon dégagea en 1933 des réponses au questionnaire « Pour qui écrivez-vous ? » : conscients de vivre avec un mauvais public, les surréalistes n'écrivent d'abord que pour eux-mêmes et pour un petit groupe de sympathisants : « ô mes amis ».¹⁷⁹ Avec la politisation du surréalisme, les notions du destinataire se précisent et recouvrent un groupe ou une classe déterminés : « Camarades » (Aragon 33.82). Avec les expériences vécues aux environs de la Deuxième Guerre Mondiale et la certitude de ne pas avoir touché le travailleur-lecteur recherché, la notion de lecteur s'élargit au point d'englober tous les lecteurs :

Je m'adresse à tous les Français et aussi simplement à tous ceux qui, au-delà des limites de la France, ont quelques sentiments humains dans le cœur, quelles que soient leurs croyances, leur idéologie, leur nation. (Aragon 64.111)

Nous ne sommes pas opposés à ce que l'audience surréaliste en général saisisse les occasions de s'élargir qui peuvent se présenter. (Breton/Péret, cit. par Crastre 63.102)

Cette extension de la notion de destinataire est d'ailleurs devenue une utopie, car la base de la communication littéraire

178. C'est ce qu'écrit le surréaliste belge Paul Nougé dans « Les dents blanches », cit. dans *Le Brun* 70.120.

179. Allocution au lecteur dans l'« Angélus de l'amour » de Breton. Dans : *Littérature*, n.s. 12 (1923).

Le lecteur du surréalisme

dans le surréalisme n'est pas dépourvue d'un certain ésotérisme :

...une communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. (Breton 37.32)

Partant de la faible résonance du surréalisme auprès du public – « le surréalisme dont il est encore très peu d'hommes à vouloir entendre parler » (*Breton 69.150*) – Breton écrit pour un petit groupe d'initiés aux conceptions surréalistes. De la « société close » du petit groupe d'amis et de sympathisants à la « société secrète » il n'y a qu'un pas – comme le souligne Julien Gracq.¹⁸⁰

La communication recherchée par Breton est ainsi qualifiée de mystérieuse et suppose chez le récepteur une certaine disponibilité pour faire de nouvelles expériences surréelles sur la base d'une relation commune entre auteurs et lecteurs.

Mais même cette conception est qualifiée d'utopie par le surréaliste tardif Jean Schuster :

Je tiens le projet de communiquer, ne serait-ce que la part la plus superficielle de notre monde intérieur, pour une utopie. (Schuster 69.191)

À l'opposé se trouvent les conceptions d'Aragon et d'Éluard qui voulaient une communication littéraire où la poésie pour quelques-uns devient la poésie pour tous.¹⁸¹ Le débat sur le destinataire dans le surréalisme est donc allé dans les deux directions : des auteurs comme Jean Schuster, qui se disent aujourd'hui encore surréalistes, ont une conception restrictive du lecteur ; les cofondateurs du surréalisme, Louis Aragon et Paul Éluard, ont une conception expansive du lecteur. Les deux

180. Durozoi/ Lecherbonnier, qui citent Gracq, ont cherché une justification historique à cette étroite détermination du lecteur dans le Second Manifeste: selon eux, le surréalisme s'est ainsi tourné contre ceux qui semblaient se perdre dans la littérature, ainsi que contre ceux qui voulaient intégrer le surréalisme dans le parti communiste (*Durozoi/ Lecherbonnier 74.220*).

181. Cf. aussi *Aragon/Arban 68.131*.

tendances se déduisent naturellement de la poétique du surréalisme.

La poésie d'Éluard offre un exemple probant de l'élargissement de la notion de destinataire.

3.5.1. « De l'horizon d'un seul à l'horizon de tous » – Éléments de l'art poétique d'Éluard

« Le temps est venu » – ainsi commence la conférence, devenue célèbre, que fit Éluard à Londres sur l'évidence poétique – « où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune ». Le poète, ainsi continuait-il, doit descendre dans la rue, être un homme parmi les hommes, qui est conscient et qui a la responsabilité de parler pour tous et à tous :

...ils ont maintenant l'assurance de parler pour tous. Ils ont leur conscience pour eux. (Éluard 68.I.521)¹⁸²

Plus loin, il continue :

*Voici ma table et mon papier je pars d'ici
Et je suis d'un seul bond dans la foule des hommes
Mes mots sont fraternels. (Éluard 68.II.662)*

Par ce programme, qui devient de plus en plus net dans la poésie ultérieure d'Éluard, on trouve un moyen de ne pas isoler la poésie : il faut cesser de diviser l'art et le public. Cette division remonte finalement au XIX^e siècle où elle constituait un programme dans l'essai de Mallarmé au titre ironique *L'Art pour tous* :

182. A propos de « Les poètes dans la rue », cf. par exemple la reprise dans un poème de mai 1968 intitulé « Les poètes dans la rue » : « Je persiste à penser/Que la place d'un poème en ce moment/Est dans la rue/Que vous devez prendre d'assaut/Les tours d'ivoire/Les raser/Proclamer/L'état d'urgence/Quand je me laisse aller/A pleurnicher sur ma misère/Si cette misère n'est pas aussi/La tienne/Lecteur/Frappe-moi fort/Qu'il n'y ait plus/De poème absent » (cit. dans : Claassen/Peters : Rebellion in Frankreich, Munich 1968.130 sq).

Le lecteur du surréalisme

Mais qu'un poète, un adorateur du beau inaccessible au vulgaire, ne se contente pas des suffrages du sanhédrin de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas. L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate [...]. Que les masses lisent la morale, mais de grâce, ne leur donnez pas notre poésie à gâter. O poètes, vous avez toujours été orgueilleux ; soyez plus, devenez dédaigneux. (Mallarmé 45 259 sq)

Chez Éluard, la position inverse se développe au fur et à mesure qu'il écrit. Pour lui, la poésie n'a pas le caractère d'un culte, elle n'est rien d'autre qu'un « travail banal » (*Éluard* 68.I.1133 ; II.530) :

La poésie n'est pas une sorte de rite sacré. Au contraire, elle doit à tout prix devenir usuelle, banale. Les plus grandes merveilles passeront dans le langage commun. (*Éluard* 68.II.973)

Éluard met en garde contre le poète qui vend des nuages¹⁸³ et voit la mission du nouveau poète, qui naît d'un besoin des hommes et d'un devoir envers eux,¹⁸⁴ au service de la cause de l'humanité :

La poésie doit servir. Elle est une arme, un outil. (*Éluard* 68.II.873)

183. « Ne confie pas ta peau
Au commerçant qui vend
Le nuage des cieux
C'est pour acheter un domaine ici bas » (*Éluard* 68.II.948).

La référence au poète est élucidée par l'allusion de Baudelaire dans son poème en prose « La soupe et les nuages » où l'aimée traite le poète qui suit le nuage des yeux de « sacré bougre de marchand de nuages » (*Baudelaire* 62.199).

184. Le nouveau poète est un « rêveur éveillé » (*Éluard* 68.I.515) qui doit aussi « réveiller les hommes » (*Éluard* justifie ainsi son renoncement à la rime : « La poésie doit réveiller les hommes ; elle doit donc énoncer à la rime », cit. dans *Sandré* 62.155). Pour le besoin et le devoir, cf. *Éluard* 68.I. 973, 979.

L'aspect pratique de la poésie (« la poésie n'est pas un objet d'art, mais utilitaire », *Éluard* 68.II.532) relie la poésie à la vie, comme le réclamait Lautréamont, que cite Éluard souvent :¹⁸⁵ « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique ». Pour Éluard, la poésie n'est pas un produit de spécialistes. Il la conçoit, en s'inspirant de Novalis et de Blake, comme une vérité absolue à laquelle tout homme doit participer. En conséquence, le poète n'occupe pas une position particulière comme « inspiré doué », mais est plutôt une sorte de transformateur qui met le monde en paroles : « Le monde chante à travers lui » (*Éluard* 68.II.942). La théorie de l'inspiration est inversée chez Éluard et doit être comprise du point de vue d'une esthétique de l'effet qui veut voir le lecteur transformé en un inspiré :

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. (*Éluard* 68.I.270.515.525 ; II.912)

Éluard reprend ainsi les réflexions de Valéry qui avait érigé en programme l'inspiration du lecteur (*cf.* note 255). Ce n'est pas l'ancien monde qui parvient à s'exprimer ; ce sont de nouvelles découvertes que la poésie permet :

Le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel homme. (*Éluard* 68.I.550)

Outre la notion de nouveauté (« nouveau monde », « nouvel homme » – il faudrait ajouter « langage nouveau » *cf.* chap. 2), la vision est ici mentionnée (« voir autrement », « vision »). Les notions appartenant au domaine de la vision – mots-clefs de la poésie d'Éluard – ont dans sa poésie une importance particulière et permettent d'établir une théorie artistique commune pour la poésie et la peinture qui, par cet aspect commun, est caractéristique de tous les grands mouvements du début du XX^e siècle. On peut appliquer aussi les remarques d'Éluard sur la peinture

185. *Éluard* 68.I.535, 966, 977; II.143, 531.

Le lecteur du surréalisme

de Picasso à ses propres conceptions sur la création d'un nouveau monde transformé par la poésie :

Quand Picasso s'applique, ce n'est pas à reproduire, mais à produire. Il veut convaincre dans l'instant par un seul trait, par un seul mot criant l'évidence. (Éluard 68.II.452)

...un monde où tout est encore à faire et non à refaire. (Éluard 68.II.449)

Le langage crée évidemment un monde nouveau (« criant l'évidence »), dans lequel il n'existe plus de dualisme entre l'imagination et la réalité.¹⁸⁶ Ainsi, la poésie a pour but de « donner à voir » (*Éluard* 68.II.166) ce qu'elle voit elle-même :

Voir c'est recevoir, refléter c'est donner à voir. (Éluard 68.I.525)

La poésie est marquée, selon Éluard, par la « communication entre ce qui voit et ce qui est vu » (*Éluard* 68.I.516) ; son équivalent est alors en même temps la métaphore des yeux qui captent comme un miroir les images du monde et les restituent transmutées.¹⁸⁷ C'est ainsi qu'Éluard peut dire du poète :

Le poète voit dans la même mesure qu'il se montre. Et réciproquement. (Éluard 68.I.542, 967)

Il y a alors équivalence entre voir et comprendre, voir et dire, dire et agir :

Voir et comprendre se rejoignent (Éluard 68.II.166)

Voir, c'est comprendre (Éluard 68.I.516.526.918)

Voir c'est comprendre et c'est agir ; voir c'est unir le monde à l'homme et l'homme à l'homme (Éluard 68.II.512)

Façon de parler, façon de voir (Éluard 68.I.1116).

La poésie doit conduire à la « voyance » qui unit le monde et les hommes entre eux :

186. « ...libérer la vision pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité » (*Éluard* 68.I.516).

187. Cf. aussi *Jean* 68.71 sq.

Tous les hommes communiqueront par la vision des choses et cette vision des choses leur servira à exprimer le point qui leur est commun, à eux, aux choses, à eux comme choses, aux choses comme eux. Ce jour-là, la véritable « voyance » aura intégré l'univers à l'homme, l'homme à l'univers. (Éluard 68.I.945)

Le projet d'une communication totale s'inspire ici de la « Lettre du Voyant » de Rimbaud et aussi de Novalis cité par Éluard : « L'homme entièrement conscient s'appelle voyant » (Éluard 68.I.535.961).

Dans la « Lettre du Voyant » Rimbaud constate également que « Je est un autre », qu'il a perdu son pouvoir et que la poésie est dictée par d'autres zones que celles de la conscience. Les futuristes ont ensuite exigé de détruire le « Je » dans la littérature.

Si Éluard s'appuie sur Rimbaud dans le surréalisme, il se révolte cependant contre l'exigence des futuristes qui demandaient la suppression du « Je ». L'apparition fréquente du pronom personnel « je » et des pronoms possessifs correspondants chez Éluard atteste déjà que sa poésie est l'expression d'un « Je ».¹⁸⁸ Ce « Je » ne s'identifie cependant pas avec le « Je » privé d'Éluard, mais représente plutôt une image poétisée de lui-même (dans la mesure où il est inséparable d'Éluard¹⁸⁹) et en même temps un « Je » général poétique qui inclut aussi le lecteur. Ainsi, Tristan Tzara écrit dans la revue d'Éluard *Proverbe* : « Je m'appelle maintenant *tu* ». Pierre Emmanuel a qualifié le « Je » d'Éluard de « je universel » et l'a défini comme la « première personne du singulier universel » :

188. Comme exemple de la fréquence: dans les cent premiers poèmes du recueil *Choix de poèmes*, (Neuwied et Berlin 1963), on trouve 344 fois « je » ou les pronoms correspondants, c'est-à-dire en moyenne plus de trois fois par poème.

189. *Dufrenne* 63.71 parle de « poète poétisé » (le moi du poème) par opposition au « poète poétisant » (l'auteur).

Le lecteur du surréalisme

...bien qu'inséparable du tempérament du poète, qui saisit le monde à sa façon, ce je constitue le principe de cohésion interne du monde restitué par le langage, et d'où le drame personnel est exclu, sans que disparaisse pour autant le tragique inhérent à l'homme. (Emmanuel 48.14 sq.)

Influencé par l'unanimisme et par Walt Whitman, ainsi que par la pensée de groupe des surréalistes où l'on part du rapport entre l'individu et la société, Éluard écrit « je » en étant conscient de parler pour tous :

Le poète suit son idée, mais cette idée le mène à s'inscrire dans la courbe du progrès humain. (Éluard 68.II.942)

En tant que « support de toute communication entre les hommes » (*Emmanuel* 48.21), ce « je » est également universel lorsqu'Éluard conçoit sa poésie comme « poésie de circonstance » et plus encore lorsque, en s'inspirant à nouveau de Lautréamont, il parle d'une « poésie impersonnelle ». ¹⁹⁰

Pour Éluard, la poésie doit partir de la réalité, mais elle reflète aussi bien la vie intérieure :

La poésie véritable doit exprimer le monde réel, mais aussi notre monde intérieur et le monde transformé que nous avons rêvé, cette vérité qui est en nous si nos yeux sont vraiment ouverts. (Éluard 68.II.936)

Les « yeux ouverts » ne doivent pas être pris comme une information sur le sommeil et sur la veille, mais contiennent ici, dans le contexte des images de la vision chez Éluard, une information méta-poétique sur le processus de création. Comme les méthodes surréalistes tendent aussi à être accessibles à tous (« pour tous et pour chacun ») et que la base de l'expérience est commune à tous les hommes (« l'égalité totale de tous les êtres

190. *Éluard* 68.I.1131, 1133. Éluard revendique ce qu'il attribue aussi à Homère, Shakespeare, Dante et Goethe: « ... quand ils disent 'je', ils le disent pour les hommes de leur temps. Ils sont la conscience de leur temps, ils témoignent objectivement à charge et à décharge dans le grand procès de l'histoire » (*Éluard* 68.II.935).

Hans T. SIEPE

humains normaux devant le message subliminal », Breton¹⁹¹), Éluard conçoit la poésie comme « art des lumières » (Éluard 68.I.970) ayant pour fonction d'éclairer, et comme déclaration de ce qui est commun à tous. Elle devient poésie pour tous. Éluard avait intitulé son dernier recueil de poèmes « Poèmes pour tous ». Le rôle du poète correspond à l'utopie de l'homme idéal dans une société idéale :

L'homme change, l'homme raisonne et résonne. Il appelle, il répond. Il parle pour se parler à tous. Il travaille et recueille les fruits de son travail et il les distribue. L'homme infirme se transforme en homme rayonnant, le valet est son propre maître, il est le serviteur et l'obligé de tous, le pétale et la rose. L'image est sa vertu. Il se défait et se reforme, il sait bien vivre et faire vivre, il est commun. (Éluard 68.II.389 sq)

Cette dialectique correspond au « voir et faire voir » mentionné au début.

Éluard a donné en 1949 un résumé de son art poétique (où il est moins question de problèmes techniques que du rôle et de l'importance de la poésie) : ses textes intitulés « Les sentiers et les routes de la poésie » étaient conçus pour la radio qui les diffusa en octobre et novembre 1949 au cours de cinq émissions. Le fait que cette poétique soit ainsi devenue accessible à un grand public correspond aux conceptions du lecteur qui lui sont immanentes et qui devinrent de plus en plus nettes dans les dernières œuvres d'Éluard :

La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. (Éluard 68.I.532.990)

191. « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenue pour l'apanage de quelques-uns. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage, qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation » (Breton 70b.182).

Le lecteur du surréalisme

Pour Éluard, seul le lecteur permet à la poésie de se réaliser ; elle se réalise uniquement dans la lecture et devient la propriété des deux.¹⁹² D'autre part, selon Éluard, le lecteur est cependant déjà une condition nécessaire à l'inspiration du poète qui, à son tour, inspire le lecteur. C'est ce qu'Heinrich Eglin, en s'inspirant d'Éluard, appelle une « inspiration réciproque » (*Eglin* 65.60) dans laquelle « l'idéal du poète » se réalise :

Il crée pour les autres et par les autres. (Éluard 68.II.939)

Auteur et lecteur ont besoin l'un de l'autre :

Nous avons inventé autrui

Comme autrui nous a inventé

Nous avions besoin l'un de l'autre. (Éluard 68.II.408)

L'invention par l'auteur du lecteur en tant que condition préalable de l'écriture montre l'intention d'une communication, d'un « contact latéral » entre auteur et lecteur :¹⁹³

*Écoute-toi parler, tu parles pour les autres. Et si tu réponds
ce sont les autres qui t'entendent.* (Éluard 68.I.460)

Comme Paul Éluard part de l'axiome surréaliste selon lequel tous les hommes peuvent avoir une intelligence ou une aptitude poétique qui n'est pas seulement un don de la nature,¹⁹⁴ comme, de plus, il veut voir sa poésie comprise comme poésie de tous et

192. Cf. l'influence de Valéry (« C'est l'exécution du poème qui est le poème », *Valéry* 57.1350) et de Marcel Duchamp (« Ce sont les regardeurs qui font le tableau », « le récepteur participe pour moitié à l'acte créateur », *Duchamp* 59.172 sq).

193. Cf. *Eglin* 65.45 sq: « Le poème d'Éluard naît avec le concours du lecteur. Il lui est inhérent de façon latente. Sans ce contact latéral il n'y a pas de poésie. Le fait que quelqu'un vienne boire à la source la fait simplement jaillir. » Eglin fait ici allusion à la phrase d'Éluard: « Le lecteur d'un poème l'illustre forcément. Il boit à la source » (*Éluard* 68.II.939).

194. On trouve cette conception par exemple chez *Cohen* 66.208: « Le poème, plus que tout autre genre littéraire, s'adresse à ceux que les Anglo-Saxons appellent 'the right reader'. Si le poème n'est pas compris par tous, ce n'est pas la faute du poème (...). Il est une intelligence poétique qui est (...) une grâce de la nature. »

pour tous,¹⁹⁵ il déclare sa poésie accessible et transparente : les titres de ses recueils de poèmes indiquent déjà la tendance à la clarté, la volonté de transparence et de simplicité (Facile, l'Évidence, En deçà clairvoyant déçu, Simples Images de demain, Volonté d'y voir clair, Donner à voir, Poème visible, Le Livre ouvert, etc.).

L'un des éditeurs des œuvres complètes d'Éluard, Lucien Scheler, l'a appelé le « poète de l'antisolitude » (*Éluard* 68.I.LV) dont la volonté d'écrire pour tous (« j'écris pour tous », *Éluard* 68.II.164) est étroitement liée, comme moment poético-esthétique, à une attitude éthique et doit finalement lui être attribuée. Étant moraliste et poète engagé,¹⁹⁶ il écrit pour la foule où il découvre que l'individu est un ami : « foule immense où l'homme est un ami » (*Éluard* 68.II.106). Son œuvre n'a pas toujours – comme on l'a déjà constaté – répondu à cette composante d'une esthétique de la réception dans la poésie. L'élargissement global d'« écrire pour tous » doit se comprendre comme une évolution en dehors du surréalisme. Ses conceptions antérieures sont circonscrites par une détermination plus restreinte :

*Entendez-moi
Je parle pour les quelques hommes qui se taisent
Les meilleurs* (*Éluard* 68.I.249)

195. Cf. aussi l'appréciation d'Éluard par ses collègues critiques, par exemple: « Il a composé des poèmes pour tous en demandant à tous l'essence de sa poésie » (André Maurois: Pour le tombeau de Paul Éluard. Dans: *Europe* 91/92 (1953) 201).

196. Pour la fonction morale du poète, l'aspect communicatif de la poésie et la foi dans l'avenir d'Éluard (« Je me suis voulu moraliste », *Éluard* 68.II.301), cf. la conférence radiodiffusée d'Éluard sur Baudelaire où il dit, entre autres: « ... qu'il reste toujours au poète, personne morale par excellence, un espoir brûlant, communicatif à dresser devant la terrible résignation des foules écrasées. Le poète ne se résigne pas » (*Éluard* 68.II.908). Sans s'étendre davantage sur Sartre qui n'attribue à l'« écrivain » que la possibilité de l'engagement (cf. *Kohut* 65) nous citons ici Éluard: « Nous sommes des poètes engagés, car tous les hommes qui se respectent sont engagés, avec leurs frères du passé, avec leurs frères d'aujourd'hui, avec leurs frères de l'avenir » (*Éluard* 68.II.550).

Le lecteur du surréalisme

L'intention d'« écrire pour quelques hommes » s'inspire des conceptions de Breton et, par étapes, Éluard se réfère aussi à ce groupe de lecteurs qu'il appelait, comme Breton, « camarades » :

*Camarades mineurs je vous le dis ici
Mon chant n'a pas de sens si vous n'avez raison
Si l'homme doit mourir avant d'avoir son heure
Il faut que les poètes meurent les premiers. (Éluard 68.II.317)*

On peut ainsi confirmer les trois rôles du lecteur que le surréalisme met en place (« ô mes amis », « camarades », « je m'adresse à tous ») en suivant l'évolution de ce seul auteur qui, avec Aragon et Breton, doit être compté parmi les fondateurs et principaux représentants du surréalisme.

4.

LE LECTEUR ET LA LITTÉRATURE SURREALISTE : ENTRE RÉCEPTION PASSIVE ET RÉCEPTION PRODUCTIVE

« Celui qui tient la poésie pour inaccessible ne l’approche effectivement pas » – ce que Brecht veut dire ici sera expliqué par ce qui suit : la poésie (dans le surréalisme) remplit des fonctions de communication, le « message » s’établissant alors non seulement à partir du sujet, mais aussi à partir d’un caractère sémiologique potentiel des éléments formels (*Brecht* 64.119, *Mukařovský* 70). Cette communication ouverte constitue une réception différente pour laquelle l’approche du poème est aussi évidente que la compréhension du langage de tous les jours.

Si la devise collectiviste « Poésie par tous » (Lautréamont) a été comprise par les surréalistes d’abord au sens strict du groupe,¹⁹⁷ il était cependant en même temps implicite que les procédés de l’écriture automatique, des récits de rêves et des jeux surréalistes (par exemple « cadavre exquis ») devraient être mis à la portée de tous.¹⁹⁸ Le surréalisme fournit pour cela des

197. Ceci est indiqué aussi bien par la pratique des productions collectives de textes (Breton/ Soupault: *Les Champs magnétiques*; Breton/ Char/ Éluard: *Ralentir travaux*; etc.) que par la réalisation en commun de « cadavres exquis » et les séances de sommeil collectives.

198. « Poésie par tous » signifie aussi bien une « poésie déterminée collectivement » (*Éluard* 68.1.990) que la disponibilité pour tous des méthodes de production de poésie: « ... l’écriture mécanique, que j’ai tenue à mettre à la portée de tous » (*Breton* 69.51 sq = Premier Manifeste).

Des points de vue analogues se retrouvent à plusieurs reprises chez Breton. Dans une note du Second Manifeste il reparle de cette compréhensibilité par tous (à la portée de tous), de même que dans des entretiens ultérieurs de 1952 ou dans son écrit « Le message automatique » de 1933 (*cf. Breton* 52.257; 69.121,140; 70b.183). A propos de la difficulté de convaincre tout le monde de cette compréhensibilité par tous, Breton écrit: « La grande difficulté est

recettes rendant la poésie accessible pour tous ; il devint le « communisme du génie », comme l'indique un tract de 1925.¹⁹⁹ Dans les productions « littéraires » issues du collectivisme et de la découverte du hasard et de l'inconscient, Breton voit surtout une « valeur secouante » : ceci signifie rupture par rapport à la tradition (rôle du poète ; distinction entre collectivisme et individualisme) et choc du producteur ou du récepteur devant la découverte d'une source d'images qui découlent de l'inspiration collective, de la provocation du hasard et d'associations inattendues d'idées (*Breton* 65.289 sq.).

Comme « moyen de libération totale de la raison et autres choses semblables » (Déclaration du 27 janvier 1925) les modes d'écritures surréalistes cherchent à modifier les modes d'écriture et de lecture traditionnels : la notion d'auteur peut être transférée sur le récepteur et inversement : la distance entre écriture et lecture se réduit et le rapport au texte acquiert sur les deux plans de nouvelles dimensions.

4.1. LECTURE DE RÊVES

Dans le surréalisme, le poète n'est plus visité de manière accidentelle par les muses pendant son sommeil : il provoque le sommeil – les surréalistes le firent chaque soir pendant plu-

d'amener chacun à tenter cette reconnaissance pour lui-même, de le persuader que cette contrée n'est pas *ailleurs*, mais en *lui* et de le déterminer à se délester de tout langage, de manière à avoir le pas assez léger pour franchir le pont qui y mène » (*Breton* 52.82 sq).

199. « Le surréalisme est-il le communisme du génie ? » trouve-t-on dans un tract de 1925 (cit. dans *Bosquet* 61.67 qui qualifie le surréalisme également de « socialisme du rêve, une internationale par le troc des subconscients », *ibid.* p.65). Mentionnons quelques-unes des nombreuses recettes et règles du jeu : — « Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet » (*Breton* 69.42 sq) — l'article « Cadavre exquis » dans le « Dictionnaire abrégé du Surréalisme » (*Éluard* 68.I.730 ; cf. aussi *Éluard* 68.I.990 sq, et *Breton* 65.289) — les règles du jeu dans la revue *Variétés* numéro spécial « Le surréalisme en 1929 » (juin 1929) — Tzara : Pour faire un poème dadaïste (*Tzara* 68.62 sq) — Breton : Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs (dans : *Minotaure* 8 (1936) 18) — Nougé : Expériences de fécondation poétique (*Nougé* 66.190 sq).

Le lecteur du surréalisme

sieurs mois – pour expérimenter sur lui-même ce que Breton essaya de faire au Centre psychologique de Saint-Dizier avec des malades mentaux : rêver, penser de façon incontrôlée. Tout ceci pour échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée contrôlée : à la sujétion aux perceptions sensorielles immédiates qui font de la raison un jouet de la réalité extérieure, et à la contrainte que la raison critique impose au langage et à toutes les formes d'expression (*Breton* 52.79). Le but de la libération de la logique, de la morale et du goût était le rétablissement des facultés originelles de l'esprit que Breton voyait réalisé dans les récits de rêves.

Desnos, Crevel et Péret furent les grands génies du sommeil qui – tels des hypnotisés – coururent même le risque au cours de leurs expériences de commettre des tentatives de meurtre et de suicide.²⁰⁰ Dans la pratique, le passage de la veille au sommeil, de la pensée au rêve, devait se faire sans interruption. Le seuil qui sépare la veille du sommeil était, comme le dit Benjamin, usé en chacun comme par les pas d'images affluant massivement de-ci de-là (*Benjamin* 66.201). Le passage dans le domaine linguistique était aussi sans interruption : « fort peu de néologisme », « ni démembrement syntactique, ni désintégration du vocabulaire » dit Breton (*Breton* 69.181) afin d'affirmer ainsi l'imbrication des deux mondes et la suppression de leur antinomie. Ce domaine devait être accessible à tous, « à la portée de tous » :

...éclairer la partie non révélée et pourtant révélable de notre être où toute beauté, tout amour, toute vertu que nous nous connaissons à peine luit d'une manière intense. (*Breton* 69.121)

Alors que Valéry parlait du poème comme une sorte de machine à produire l'état poétique, Aragon parle de la machinerie

200. Cf. *Breton* 52.90 sq.: Desnos poursuivait Eluard avec un couteau jusqu'au jardin, Crevel, entre autre, essayait avec lui de se pendre à une patère. Mais également au sujet de ces faits (comme pour le fait de la production verbale et visuelle de rêves) le doute subsiste. Voir *Alexandrian* 75.119 sq. pour le problème de simulation.

Hans T. SIEPE

de nos rêves à laquelle nous sommes soumis :²⁰¹ l'élargissement de la conscience (qui est en même temps l'élargissement de la réalité) est attribué au rêve, plus qu'à la poésie. Le rêve sert alors de catalyseur pour réunir deux mondes, pour élargir la vie simple en une double vie :

Quand je ferme les yeux un monde merveilleux [...] s'ouvre pour moi. Il ne disparaît pas quand je les ouvre. Chère double vie ! (Desnos, dans : R.S. 6 (1926) 19)

L'homme en tant que « rêveur définitif » (Breton 69.11) se révolte contre la raison et proclame l'empire des rêves :

Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. (R.S. 1 (1924))

Le rêve comme programme est réalisable : « Le surréalisme est à la portée de tous les inconscients » lit-on dans un tract de 1925. Ce thème n'est pas nouveau ; les romantiques en avaient déjà fait leur thème central, quoique sous d'autres augures.²⁰² Le surréalisme, en s'appuyant sur la psychanalyse naissante d'inspiration freudienne, voit dans le rêve lié au principe de plaisir la possibilité d'exaucer un souhait. Il n'existe certes pas d'accord terminologique sur les concepts centraux de Freud (contenu manifeste/latent du rêve, censure, densité du rêve, etc.), mais les idées sont souvent identiques.

Freud a cependant déjà souligné dans une lettre à Breton ce qui le sépare du surréalisme :

Mais voilà un aveu que vous accepterez avec tolérance ! Je reçois tellement de témoignages me disant que vous et vos amis appréciez mes recherches, et pourtant je ne suis pas capable d'expliquer ce qu'est et ce que veut le surréalisme.

201. « Un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots » (Valéry 57.1337); « la machinerie de nos rêves » (Aragon 66a.169).

202. Cf. Bousquet 64 (Les thèmes du rêve dans la littérature romantique).

Le lecteur du surréalisme

*Peut-être n'ai-je même pas besoin de le comprendre, moi qui suis tellement éloigné de l'art.*²⁰³

En 1932, lorsque ces lignes furent rédigées, Breton connaissait déjà Freud personnellement depuis plus de dix ans et ce dernier avait certainement suivi avec intérêt l'évolution du mouvement surréaliste (d'autant qu'il y trouvait la reconnaissance que ses collègues français lui refusaient).²⁰⁴

Mais l'homme de science reproche aux surréalistes l'art, tandis que les artistes lui reprochent la science :

*Ils (les surréalistes) affirment la « toute-puissance du rêve » et font de Freud une muse nouvelle. Que le docteur Freud se serve du rêve pour guérir des troubles terrestres, fort bien ! Mais de là à faire de sa doctrine une application dans le monde poétique, n'est-ce pas confondre art et psychiatrie ?*²⁰⁵

N'étant acceptés vraiment par aucun des deux partis, les surréalistes durent suivre leur propre voie. Leur programme de rêve différait alors de celui de Freud en ce sens que le moyen était devenu un but, le moyen thérapeutique était devenu un but poétique. Il s'agissait ici – comme le souligne Gisela Steinwachs – non pas d'éclairer la conscience par l'inconscient, mais de donner priorité expressément à l'inconscient (*Steinwachs* 71.32). D'autre part, les surréalistes se distinguaient des autres artistes par leur tentative d'appliquer des théories étrangères à l'art dans le domaine de la littérature. L'étude très approfondie

203. Extrait d'une lettre de Freud à Breton, du 26.12.1932, dans: *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1933) 11; imprimé aussi dans *Les Vases communicants* de Breton.

204. L'intervention de Breton en France en faveur de Freud ne manque pas de perspicacité: « C'était faire preuve d'une perspicacité étonnante que de louer Freud à une époque où, à part de rares exceptions, les psychiatres français eux-mêmes le repoussaient » (*Alexandrian* 75.48). Pour l'accueil fait à Freud en France, voir aussi Roger Dufresne: *Bibliographie des écrits de Freud*. Paris (Payot) 1973.

205. Opinion d'Yvan Goll, fondateur du 2ème groupe de surréalistes (avec P.A. Birot, J. Delteil, M. Arland) dans sa revue *Surréalisme* (nov. 1924). *Alexandrian* 75.59 sq.

de S. Alexandrian sur la fonction et l'histoire du rêve dans le surréalisme²⁰⁶ a comblé cette lacune qui ne l'était jusqu'à présent que partiellement par des résultats isolés, en particulier sur la relation par rapport à Freud.²⁰⁷ Alexandrian présente en détail les théories psychologiques et psychanalytiques d'Alfred Maury, de Hervey de Saint-Denys et de Pierre Janet ; il explique que l'accent mis sur la dépendance unique de Freud réduit l'importance multiple sur les méthodes surréalistes.²⁰⁸ Il donne une psychogenèse de l'histoire des séances de rêves et des textes produits au cours de celles-ci, compare les caractéristiques de l'écriture automatique avec celles des théories freudiennes sur les rêves et montre la place qu'occupe le rêve dans les revues surréalistes. Dans la deuxième partie de son étude il présente les différents « rêveurs » (Breton, Desnos, Éluard, Crevel, Artaud, Leiris, Aragon, etc.) et analyse les récits de rêves selon une pratique surréaliste.

En vertu de cette description détaillée, on peut renoncer ici à de plus amples développements et essayer plutôt de décrire les récits de rêves dans leurs caractéristiques typologiques textuelles et de définir des techniques de réception.

La double démarcation de la théorie surréaliste des rêves par rapport à la science et à l'art se reflète aussi dans le dilemme que pose la lecture des récits de rêves surréalistes. Alors que les comptes rendus des séances collectives de rêves sont des enregistrements protocolaires de ce qui se passe (paroles et dessins pendant le sommeil) et que l'écriture automatique avec ses différentes vitesses d'écriture constitue une tentative de saisir l'automatisme psychique par le biais de la technique des

206. *Alexandrian* 75; cf. à ce sujet aussi les critiques de Claude Roy (dans: *Le Nouvel Observateur*, 18 nov. 1974), Gérard Legrand (dans: *Magazine Littéraire* 97 (1975)) et Georges Raillard (dans: *Le Français dans le Monde* 1 (1975)).

207. Cf. par exemple, Belaval 55, Alquié 56, Cazeaux 38, Starobinski 65/ 66, Starobinski 70, Alexandrian 72, Vigée 60, Houdebine 71.

208. « ...divers enseignements furent utilisés et combinés ensemble, pour former à l'origine les méthodes surréalistes, celui de Freud n'étant pas toujours prédominant » (*Alexandrian* 75.47).

Le lecteur du surréalisme

associations libres, les récits de rêves sont des transcriptions de rêves. Transposé au moyen du langage, l'événement du rêve (c'est-à-dire le récit du rêve) peut être comparé à un redoublement (déformé) du rêve : il est formé ultérieurement (bien qu'à intervalle de temps aussi faible que possible) et les épisodes simultanés dans le rêve sont décrits successivement, les événements sont écourtés, oubliés et modifiés ; la censure et la volonté de mise en forme deviennent évidentes.

Le problème du sens de la transcription du rêve doit être considéré par rapport au fait que ces récits de rêves sont publiés : « Tout rêve dont on se souvient ressemble aux lettres qu'on écrit en pensant qu'elles seront publiées » – Émile Malespine critique ainsi le surréalisme en 1924 et vise les récits de rêves.²⁰⁹ La réminiscence du rêve est encore un processus banal et tout à fait normal, mais sa transcription et plus encore sa publication se font par rapport à un destinataire. Le récit de rêves ne sert plus ainsi uniquement à s'analyser soi-même ou à se souvenir de ses rêves, mais devient communication ; il est, comme la lettre, un dialogue coupé en deux qui attend dans la lecture la part de l'autre. Le fait que Malespine ait mentionné ici la lettre permet une comparaison plus poussée : dans les récits de rêves, on raconte (comme dans le type de lettre « litterae »), mais on le fait souvent comme si l'on commentait (comme dans le type de lettre « epistula »). Le langage du récit est à attribuer au domaine de la littérature, celui du commentaire au domaine de la science. Entre les deux se situe le récit de rêves qui pose le dilemme de la lecture : lecture scientifique-analytique ou poétique-synthétique ?

Le fait que les attitudes de la discussion et du récit ou l'attitude de la réception en tension et en détente aient quelque chose à voir avec le temps, a été clairement montré par Harald Weinrich dans son livre *Le temps, le récit et le commentaire*.²¹⁰

209. Émile Malespine : Côté Doublure. Dans *Manomètre* 5 (1924); cit. dans *Alexandrian* 75.59.

210. Cf. *Weinrich* 71a (Editions du Seuil en 1973); Thomas M. Scheerer a pu montrer justement, par l'étude de textes d'écriture automatique, combien les catégories développées ici sont utiles (*Scheerer* 74.65 sq).

Alors que dans les études suivantes sur le problème du temps et les caractéristiques typologiques textuelles du récit de rêves on recourt à la parodie comme donnée, on se conforme à la propre technique de Breton pour élucider les caractéristiques des textes automatiques d'après leurs imitations, ce dont ceux-ci, en raison de la technique de production de textes, sont aussi peu protégés que les récits de rêves (*cf. Scheerer 74.47 sq.*).

4.1.1. Caractéristiques typologiques textuelles : récits de rêves de Queneau

Le premier texte que publia Raymond Queneau, surréaliste à ses heures, puis critique du mouvement,²¹¹ fut un récit de rêves paru dans *Révolution surréaliste 3* (1925).

L'une des dernières publications de Queneau est le recueil de récits de rêves intitulé *Des Récits de rêves à foison* qui parut en octobre 1973. Les quatorze récits de rêves réunis sous ce titre sont une tentative d'imiter par des moyens rhétoriques stylistiques les récits de rêves publiés et propagés par les surréalistes. Ils peuvent être produits «à foison» s'ils ne racontent pas le rêve – comme s'en défend ici Queneau – mais la vie de tous les jours :

Naturellement aucun de ces rêves n'est vrai, non plus qu'inventé. Il s'agit simplement de menus incidents de la vie éveillée. Un minime effort de rhétorique m'a semblé suffire pour leur donner un aspect onirique. C'est tout ce que je voulais dire. (Queneau 73.14)

La caractéristique la plus frappante de ces textes est l'utilisation presque exclusive du temps « présent ». Si l'utilisation du présent dans les récits de rêves peut servir à montrer qu'entre le rêve proprement dit et sa fixation par écrit il ne doit y avoir aucune différence, elle doit cependant en même temps être interprétée comme un signal qui renvoie le lecteur à ses modes de réception. L'attitude première dans les récits de

211. *Cf.* le roman de Queneau *Odile* où, dans une forme codée, Queneau décrit son conflit avec le groupe surréaliste.

Le lecteur du surréalisme

rêves est celle du commentaire qui exige du destinataire une attention soutenue. En même temps cependant, ce qui est commenté représente ici un récit, une histoire. On peut donc dire à nouveau que l'on raconte ici comme si l'on commentait, que l'attitude de commentaire attend son prolongement dans la discussion du récit à travers une analyse et que le monde raconté favorise une réception détendue. En d'autres termes : ces textes sont à la fois un matériau psychanalytique et poétique.

À deux reprises dans les récits de rêves de Queneau on trouve dans la phrase principale un changement de temps particulier avec passage au temps « passé » signalant une rétrospective :

Ma belle-sœur me rapporte les livres que je lui avais prêtés. Je ne me souvenais pas des titres. Elle conduit une petite voiture à changement de vitesse automatique et se plaint de rhumatismes. (Texte 3)

J'entre dans une église encore ornée d'un autel traditionnel. Sur une feuille de papier format commercial affichée contre le confessionnal il y a la liste des membres de la confrérie Sainte-Rose. Je la lis attentivement puis j'examine non moins attentivement le pied d'une colonne romane orné d'un lièvre et d'un escargot. Au moment où je vais sortir, entre un prêtre en soutane. Je lui demande ce que c'est que la confrérie Sainte-Rose. Il me l'explique mais je n'ai gardé qu'un souvenir confus de ses explications, quant à la confrérie (il s'agit de pain bénit... de messes dites...) ; quant à la sainte, il souligne qu'il ne s'agit pas de Sainte-Rose de Lima, mais d'une sainte locale. (Première partie du texte 8)

Il est frappant, lors des changements de temps caractérisés ici (présent, imparfait ; présent, passé composé) que ceux-ci se produisent chaque fois que le souvenir du moi rêvé ou le souvenir de celui qui rêve fait défaut au moi qui parle de son rêve. Par le changement de temps, ce que l'on commente est repris dans le récit. Comme les récits de rêve dépendent cependant considérablement du souvenir de ce que l'on a rêvé, la mise en évidence du « souvenir » par un changement dans

Hans T. SIEPE

l'utilisation du temps semble être une critique implicite de la méthode de transcription par écrit de ces récits de rêves.

Un troisième exemple d'abandon du temps « présent » est fourni par le texte suivant :

Je vois une affiche conservée sous verre au-dessus d'une tombe. C'est le discours prononcé par un meunier en 1896 ; discours qu'il a fait imprimer : un éloge de sa mère décédée à quatre-vingt-deux ans. Il est, lui, le troisième de dix-huit enfants. Il y a dans le texte le mot « fatal » et d'autres du même genre.

*Je me rends dans l'église voisine, restaurée avec poutres apparentes vernissées et rampes au néon. Il y reste cependant deux petites figures sculptées gothiques. Je sors et me trouve de nouveau dans le cimetière. On y a groupé les tombes des morts de guerre. Ils sont quatre. Les croix qui surmontent les tombes et les chaînes qui les relient sont en fer forgé d'un style étrange.
Je vais relire le discours du meunier. (Texte 12)*

Si le futur (mis en italique dans le texte) se classe encore dans le groupe des temps du commentaire et assure ainsi une continuité, il reste cependant à savoir si l'on aborde ici une perspective d'avenir du moi rêvé ou du moi qui rêve, ou si le rêve entre dans la réalité qui, à nouveau, doit ramener au rêve. Il se peut que parallèlement au changement de temps indiqué plus haut, l'accent mis sur « relire » soit également lié à une critique du filtrage de ce qui a été rêvé au moment de la reproduction verbale (qui est une « re-lecture »).

Indépendamment de la critique implicite des récits de rêves, les parodies de Queneau mettent l'accent sur la caractéristique typologique textuelle du commentaire telle qu'on la trouve dans de nombreux récits de rêves publiés surtout dans la *Révolution surréaliste*. Le fait que l'attitude du commentaire soit diamétralement opposée à ce qui est raconté pose ce dilemme devant lequel se trouve le lecteur quand il considère les récits de rêves comme moyens de psychanalyse ou d'évocation poétique.

Sur les trente-huit autres verbes conjugués du présent qui ont un rapport avec le moi qui parle, onze seulement décrivent le

Le lecteur du surréalisme

lieu ou le changement de lieu (« se rendre » : deux fois ; « se trouver » : quatre fois ; « se rapprocher » ; « entrer » ; « sortir » : trois fois). La situation du rêve est bien délimitée. Le lecteur qui suit le moi dans ses « considérations » n'a aucune difficulté à s'y retrouver : six verbes décrivent la vision (« voir » : quatre fois ; « regarder » : deux fois), en revanche, on ne peut y trouver aucune impression acoustique. Il faut noter, comme trait caractéristique, que la situation est clairement définie.

Le fait que le moi rêvé soit au centre de l'événement des rêves conduit à la fréquence du « je » en début de texte comme caractéristique typologique textuelle : au total neuf récits de rêves de Queneau commencent par le pronom personnel ; dans les autres textes le « je » est soit l'objet de la première phrase soit le sujet de la deuxième phrase ou bien représenté comme pronom possessif.

Au niveau de la syntaxe, les textes de Queneau sont cohérents : les indications relationnelles ne sont ni différées ni fausses ni simplement implicites (comme par exemple dans l'« écriture automatique »). L'assemblage de caractéristiques disparates d'une personne (comme par exemple dans le texte 3 cité plus haut) qui n'ont pas grand-chose à voir avec le contexte de l'événement, les économies sémantiques ou la réduction à une succession d'actions ne sont même pas fréquents. Ainsi, on constate dans l'ensemble une cohérence syntaxico-sémantique qui cependant chez Queneau n'est déplacée dans le domaine du rêve que par des moyens formels. L'évocation de l'onirique ne se déduit pas seulement des événements dans le rêve – ce que Queneau cherche à prouver précisément en prenant comme thème la vie de tous les jours – mais du « style étrange » (texte 12) dans lequel les faits de mentionner la surprise et l'embarras (« être surpris », « être embarrassé ») et de se poser des questions et d'examiner (« se demander » : deux fois : « examiner » ; « demander » : trois fois) sont d'autres caractéristiques typologiques du texte.

Au moyen du récit de rêve « authentique » de Queneau de 1925 déjà mentionné plus haut, on peut vérifier les résultats :

Hans T. SIEPE

Je suis à Londres, dans une des rues les plus misérables de la ville. Je marche rapidement en me demandant comment se dit urinoir en slang. Je passe devant une gare qui me paraît être avec évidence celle de Brompton Road. Dans la rue, une femme chante en français : C'est jeune. Je traverse ensuite un pont sur la Tamise, devenue excessivement petite et sur laquelle cependant naviguent quantité de navires d'un fort tonnage. Des marins martiniquais hissent une barque sur le pont. L'animation est extraordinaire. Je me trouve alors avec trois amis : J.B.P., L.P. et V.T. Ce dernier prétendant n'être pas encore assez « à sec » donne à chacun de nous un billet de cinq francs et une pièce de cinq centimes. Nous passons devant un magasin où sont exposés des antiquités orientales et des fétiches nègres. J.B.P. fait des passes devant la vitre en disant : « Il n'y a pas d'époque tertiaire. » Nous nous trouvons ensuite à la foire des Batignolles qui est d'ailleurs avenue de Clichy. Nous voulons entrer dans un musée anatomique, mais nous ne pouvons rien voir tant la foule est grande. Je veux acheter des bonbons, mais ce que je prenais pour des pastilles d'eucalyptus ce sont des cristaux d'un métal récemment découvert. À ce moment, P. me reproche de ne plus lui écrire ; et aussitôt, je me trouve seul dans une rue où l'embarras des voitures est considérable. La foule crie : « Ce sont les curés qui encombrent les rues. » Cependant, je n'en vois aucun. J'essaie en vain de traverser : une femme me prend le bras et me dit : « Matrice hypercomplexe. »

La méthode surréaliste de l'analyse des rêves telle que Sarane Alexandrian l'a reprise de Breton lui-même – Breton la développe également dans *Les Vases Communicants* – voit dans ce rêve de Queneau un « rêve-programme », c'est-à-dire un rêve dans lequel est traité un problème qui concerne le mouvement surréaliste ainsi que l'évolution poétique.²¹² Le fait que

212. « Une caractéristique des rêves de Breton fut leur tendance à dénoncer un problème affectant le mouvement surréaliste. (...) J'appellerai ce type de fabulation onirique le rêve-programme, étant entendu qu'il ne ressortit pas au

Le lecteur du surréalisme

quelques-uns des thèmes de ce rêve se retrouvent dans d'autres textes surréalistes est pour Alexandrian un signe de « l'inconscient commun des surréalistes ». En particulier, Alexandrian voit dans l'image de l'urinoir et de la Tamise des symboles clairs : tout ce qui coule représente dans le rêve l'« écriture automatique ». Les gros navires sur le petit fleuve indiquent la quantité de choses que Queneau a à dire, ce pour quoi cependant les moyens lui manquaient encore. Dans le groupe qui représente en soi un collectif d'aide mutuelle se trouve un ami qui a encore de l'argent « liquide », qui pourrait aider Queneau à surmonter un problème de création au moyen de l'« écriture automatique » (le deuxième texte publié par Queneau était d'ailleurs de l'écriture automatique !).²¹³ En outre, – toujours selon Alexandrian – ce rêve révèle un problème sexuel : la chanson de la femme dans la rue est une allusion à une chanson française assez frivole : « C'est jeune, et ça ne sait pas » ; le fait que la visite du musée anatomique ne puisse se faire est un autre signe qui indique combien un problème sexuel correspond au problème de la création : le processus de maturation n'est pas encore abouti. L'inconscient dément que ce dernier problème ait quelque chose à voir avec des représentations religieuses (les curés restent invisibles) et appelle à l'aide une femme qui se dit « matrice hyper-complexe », supermère. Le fait que le rêveur achète une sorte particulière de nouveaux bonbons de cristaux de métal est le signe de sa croyance en un remède miracle qui pourrait l'aider à surmonter un problème de création, de sexualité et de santé (asthme de Queneau) (*Alexandrian* 75.423 sq.).

Outre cette interprétation du rêve orientée davantage vers la psychanalyse, c'est l'interprétation philologique des textes qui nous intéresse ici.

seul Breton, qu'on en trouve des exemples chez les autres surréalistes et, plus généralement, chez tout homme engagé dans de grandes spéculations intellectuelles » (*Alexandrian* 75.244).

213. « Des canons de neige bombardent les vallées du désastre permanent. » Dans *R.S.* 5 (1925).

Le fait que de nombreux thèmes de ce rêve se retrouvent ailleurs dans des textes surréalistes suggère non seulement un inconscient collectif, mais aussi une intertextualité : la ville, les passages, les vitrines, les promenades, la visite de la Butte Montmartre et de la Foire des Batignolles, l'intérêt pour les fétiches orientaux et africains ainsi que l'anti-cléricalisme – tous ces thèmes se retrouvent fréquemment dans la littérature surréaliste (que l'on songe seulement au *Paysan de Paris* d'Aragon).²¹⁴ A nouveau, on trouve un grand nombre de verbes qui indiquent une détermination ou un changement de lieu (être à Londres, marcher, passer devant, traverser, se trouver, faire des passes devant). Les indications de lieu supplémentaires (à Londres, dans une rue, à la foire des Batignolles, etc.) aident le lecteur à se retrouver dans le monde du rêve.

La position du narrateur est celle du commentateur, s'attendant à une attitude tendue de la part du récepteur. Comme dans les récits de rêve parodiques de Queneau, la confusion est ici nommée, verbalisée : « L'*embarras* des voitures est considérable ». Les impressions visuelles dominent : vitrines et musées invitent à voir et la contemplation du moi est illustrée par l'utilisation double du verbe « voir ». Les impressions auditives ne se traduisent pas par la verbalisation des actions comme « écouter » ou « entendre », mais par la mention de la production de sons (chanter, crier, dire). Le récit de rêve « authentique » de Queneau correspond donc dans ses caractéristiques essentielles à ses parodies.

4.1.2. Analyse du rêve : un rêve de Breton

Le premier des cinq récits de rêve publiés dans *Clair de terre* par Breton et dédiés de façon révélatrice à Giorgio de Chirico est également un rêve-programme :

214. Au sujet du thème de la « ville » dans le surréalisme, voir *Bancquart* 72, *Gaulmier* 71 et l'épilogue de Michel Beaujour à *Arcane* 17 de Breton (=Breton 65a).

Le lecteur du surréalisme

Je passe le soir dans une rue déserte du quartier des Grands-Augustins quand mon attention est arrêtée par un écriteau au-dessus de la porte d'une maison. Cet écriteau c'est : « ABRI » ou « A LOUER », en tout cas quelque chose qui n'a plus cours. Intrigué j'entre et je m'enfonce dans un couloir extrêmement sombre. Un personnage, qui fait dans la suite du rêve figure de génie, vient à ma rencontre et me guide à travers un escalier que nous descendons tous deux et qui est très long.

Ce personnage, je l'ai déjà vu. C'est un homme qui s'est occupé autrefois de me trouver une situation. Aux murs de l'escalier je remarque un certain nombre de reliefs bizarres, que je suis amené à examiner de près, mon guide ne m'adressant pas la parole. Il s'agit de moulages en plâtre, plus exactement : de moulages de moustaches considérablement grossies. Voici, entre autres, les moustaches de Baudelaire, de Germain Nouveau et de Barbey d'Aurevilly. Le génie me quitte sur la dernière marche et je me trouve dans une sorte de vaste hall divisé en trois parties.

Dans la première salle, de beaucoup la plus petite, où pénètre seulement le jour d'un soupirail incompréhensible, un jeune homme est assis à une table et compose des poèmes. Tout autour de lui, sur la table et par terre, sont répandus à profusion des manuscrits extrêmement sales.

Ce jeune homme ne m'est pas inconnu, c'est M. Georges Gabory. La pièce voisine, elle aussi plus que sommairement meublée, est un peu mieux éclairée, quoique d'une façon tout à fait insuffisante.

Dans la même attitude que le premier personnage, mais m'inspirant, par contre, une sympathie réelle, je distingue M. Pierre Reverdy.

Ni l'un ni l'autre n'a paru me voir, et c'est seulement après m'être arrêté tristement derrière eux que je pénètre dans la troisième pièce.

Celle-ci est de beaucoup la plus grande, et les objets s'y trouvent un peu mieux en valeur : un fauteuil inoccupé devant la table paraît m'être destiné ; je prends place devant le papier immaculé.

J'obéis à la suggestion et me mets en devoir de composer des poèmes. Mais, tout en m'abandonnant à la spontanéité la plus grande, je n'arrive à écrire sur le premier feuillet que ces mots : La lumière... Celui-ci aussitôt déchiré, sur le second feuillet : La lumière... et sur le troisième feuillet : La lumière... (Breton 71.37 sq.)

Ce rêve ne comporte, comme le dernier des cinq rêves, que des temps du commentaire, alors que les rêves 2, 3 et 4 sont des rêves racontés. Deux commentaires glissés dans le récit de rêve par le narrateur (« en tout cas quelque chose qui n'a plus cours », « qui fait dans la suite du rêve figure de génie ») montrent clairement que ce dont on parle ici est à vrai dire raconté, autrement dit que l'on raconte comme si l'on commentait.

Ici aussi, le lecteur se repère plus facilement dans la situation grâce à de nombreux verbes qui indiquent un lieu déterminé ou un changement de lieu (passer, entrer, s'enfoncer, descendre, se trouver, s'arrêter, pénétrer, prendre place). L'attention du moi rêvé est mentionnée explicitement (« attention », « examiner ») et dans sa cohérence syntactico-sémantique le texte fonctionne comme la reproduction d'un monde (de rêve) cohérent.

Une lecture analytique fait apparaître le récit de rêve de Breton comme une allégorie. La descente de l'obscurité (« sombre ») à la « lumière » est une descente dans « le pays souterrain du songe » (*Aragon* 69.66), ce dont le mythe d'Orphée constitue l'arrière-plan (inavoué).²¹⁵ Pour expliquer cette allégorie dans le contexte du rêve surréaliste, j'utilise l'un des proverbes du recueil d'Éluard et de Péret : « 152 proverbes mis au goût du jour » qui a également pour toile de fond le mythe d'Orphée :

Sommeil qui chante fait trembler les ombres (Éluard 68.I.155).

Orphée émeut par son chant l'univers dont l'ordre est annulé lorsque les bêtes sauvages sont domptées et que les rochers et les arbres le suivent à la recherche d'Eurydice. Il touche

215. *Durozoi/ Lecherbonnier* 74.101 sq parlent du caractère quasiment allégorique (« Le premier est presque une allégorie »), qui me semble vraisemblable, et écrivent à propos de l'arrière-plan d'Orphée: « Cette descente aux enfers (évident souvenir d'Orphée) devient donc une descente dans le rêve, car ce n'est qu'au bout de la nuit du sommeil que se trouve la lumière ».

Le lecteur du surréalisme

également le monde souterrain et l'obscurité et réussit à conduire Eurydice du royaume des ombres à la lumière. Orphée étant considéré comme le prototype du poète, on pourrait dans une première lecture remplacer « sommeil » par « le poète » :

(Le poète) qui chante fait trembler les ombres.

Le poète – Orphée vénérât en plus le dieu du Soleil comme le plus grand de tous les dieux – inspire de la peur aux ombres ; on lui attribue la lumière ; il voit ; il est *poeta vates* (comme Ovide l'appelle dans ses *Métamorphoses*). Ainsi, une deuxième lecture devient possible par la substitution : Orphée/le poète :

(Le soleil) qui chante fait trembler les ombres.

Au regard de la méthode surréaliste appliquée aux proverbes ou aux jeux de mots, il est facile de démontrer que le principe de permutation ou de substitution de phonèmes en est une caractéristique fréquente. Si, comme le suppose Annette Lukat, la base première de ce proverbe modifié peut avoir été la dialectique de la lumière et de l'obscurité,²¹⁶ alors il suffit dans notre lecture renvoyant au mythe d'Orphée de permuter un seul phonème pour transformer « soleil » en « sommeil ». La dialectique de la lumière et de l'obscurité présentée dans le premier récit de rêve de Breton se retrouve ici ainsi transportée dans le contexte du rêve.

Le sommeil et la poésie, le rêve et le mythe d'Orphée peuvent être mis en relation. Et c'est Breton qui raconte dans le Premier Manifeste, à propos de Saint-Pol Roux, que celui-ci avait fixé sur sa porte avant d'aller se coucher un écriteau portant la mention « Le poète travaille » (*Breton 69.24*).

Ainsi Breton dans son rêve se place dans une série d'ancêtres littéraires : Baudelaire, Germain Nouveau et Barbey d'Aurevilly l'accompagnent dans le passé, Georges Gabory (un poète de l'« école fantaisiste ») et Pierre Reverdy (qui a donné aux surréalistes sa théorie de l'image) sont ses collègues

216. Dans la thèse de doctorat présentée à Bonn déjà citée plus haut (note 106).

contemporains. La tentative d'écrire des poèmes « tout en [s]'abandonnant à la spontanéité la plus grande » peut être interprétée comme une référence au programme de l'« écriture automatique ».

Le rêve de Breton peut se comprendre en quelque sorte comme un exemple qui montre que derrière l'accent antilittéraire manifeste du surréalisme se cache un souci littéraire latent.

4.1.3. Synthèse du rêve : un récit de rêve d'Éluard

Si le récit de rêve reste en théorie certes détaché de l'activité artistique (malgré l'assimilation citée plus haut des rêves et de la poésie), il est cependant dans la pratique de la consignation par écrit un petit conte fantastique, un poème en prose plein d'étrangeté²¹⁷ auquel il ne faut pas contester les caractéristiques esthétiques :

Je tourne sans cesse dans un souterrain où la lumière n'est que sous-entendue. Attiré par son dernier reflet, je passe et repasse devant une fille forte et blonde à qui je donne le vertige et qui le redoute pour moi. Elle connaît le langage des sourds-muets, on s'en sert dans sa famille. Je ne suis pas curieux de savoir pourquoi on a tiré sur elle. La balle est restée près du cœur et l'émotion gonfle encore sa gorge.

Et nous roulons en auto, dans un bois. Une biche traverse la route. La belle jeune fille claque de la langue. C'est une musique délicieuse. Elle voudrait voir la couleur de mon sang. Ses cheveux sont coupés à tort et à travers, un vrai lit d'herbes folles qu'elle cache. Quelqu'un près de moi désire confusément fuir avec elle. Je m'en irai et je m'en vais. Pas assez vite pour que, brusquement, je ne sente sa bouche fraîche et féroce sur la mienne. (Éluard 68.I.203)

217. Buchole 56.15 dans son jugement sur les récits de rêve de Robert Desnos. Sur la séparation du rêve de l'activité artistique, cf. par exemple: « Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce que écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce géant (scil. le rêve) qui tient les muscles des nuages dans ses muscles » (Boiffard/Éluard/Vitrac dans : R.S. 1 (1924)).

Le lecteur du surréalisme

Il est significatif pour le rôle des récits de rêve dans le surréalisme que ce texte de Paul Éluard soit caractérisé une fois de « rêve » par lui, mais qu'à un autre endroit il soit séparé du rêve par l'appellation de « texte surréaliste » (*Éluard* 68.I.1387, 1393) : il semble donc être conscient du dilemme de la différenciation telle qu'elle était pratiquée dans la revue *La Révolution*.

Le texte d'Éluard où l'on peut à nouveau mettre en évidence les caractéristiques développées chez Queneau (temps du commentaire, début typologique du texte par « je », verbes indiquant le lieu ou le changement de lieu) raconte une histoire que l'on peut répéter. Il renvoie à un monde onirique qui obéit à d'autres lois, dans lequel aussi des choses inhabituelles sont acceptables (« la balle est restée près du cœur », « voir la couleur de mon sang »). Là où le texte est cohérent, quelques conditions préalables à l'histoire sont passées sous silence (comme par exemple les raisons pour lesquelles « on a tiré sur elle »). Le lecteur reste ainsi seul à attendre qu'on lui décrive la raison et la cause.

Le lecteur a également le choix de lire analytiquement ce texte « fantastique », d'analyser selon Freud le contenu manifeste et latent du rêve et de ramener à lui tout ce que Breton dans *Les Vases Communicants* donne comme points de vue théoriques et méthodes pratiques de l'exégèse du rêve.

En tant que « texte surréaliste » – et ici nous suivons la seconde classification judicieuse d'Éluard – ce texte n'est pas sans rapport avec les lois de composition de textes poétiques et présente des relations intertextuelles.

Si dans le rêve de Breton mentionné plus haut il était question de descente (maison → vaste hall [souterrain]), le texte d'Éluard procède inversement (souterrain → bois) tout comme le deuxième rêve de Breton dans *Clair de terre* où l'ascension conduit du « métropolitain » à la « prairie ».²¹⁸ Ce texte

218. Le second rêve de Breton est le suivant: « J'étais assis dans le métropolitain en face d'une femme que je n'avais pas autrement remarquée, lorsqu'à l'arrêt du train elle se leva et dit en me regardant: 'Vie végétative'. J'hésitai un instant, on était à la station Trocadéro, puis je me levai, décidé à la suivre. Au haut de l'escalier nous étions dans une immense prairie sur laquelle

Hans T. SIEPE

d'Éluard a en commun avec le deuxième rêve de Breton le fait que l'ascension a lieu avec une femme inconnue qui, à la fin, est ou doit être séduite par d'autres. Il se peut qu'une référence à *Nadja* de Breton constitue un troisième élément de cette série. Il est certain en tout cas qu'un complexe de thèmes dominants dans de nombreux « rêves » et « textes surréalistes » est repris ici : la rencontre fortuite qui a lieu dans la ville.

Le texte sans titre divisé en deux parties d'égale longueur comporte, au début de chacune des parties, un modèle de répétition ou de disposition sur le plan syntaxique et sémantique, important pour la macro-structuration :

*Je tourne (sans cesse) dans un souterrain.
Et nous roulons (en auto) dans un bois.*

« Tourner » et « rouler » appartiennent au même champ sémantique. Les indications de lieu : « dans un souterrain » et « dans le bois » complètent chaque fois les débuts de texte sémantiquement identiques à l'exception du passage du singulier « je » au pluriel « nous ».

Si l'on étudie, en outre, la première phrase du texte pour voir s'ils existent d'éventuelles structures qui soutiennent le texte tout entier, on constate que :

– par le choix de « souterrain » et de « lumière » sont déjà indiqués les thèmes de la dialectique qui caractérise le texte.

– sur le plan phonologique, le son « ou » est répété quatre fois :

Je tourne sans cesse dans un souterrain/où la lumière n'est que

tombait un jour verdâtre, extrêmement dur, de fin d'après-midi.

La femme avançait dans la prairie sans se retourner et bientôt un personnage très inquiétant, d'allure athlétique et coiffé d'une casquette, vint à sa rencontre.

Cet homme se détachait d'une équipe de joueurs de football composée de trois personnages. Ils échangèrent quelques mots sans faire attention à moi, puis la femme disparut, et je demeurai dans la prairie à regarder les joueurs qui avaient repris leur partie. J'essayai bien aussi d'attraper le ballon, mais... je n'y parvins qu'une fois » (*Breton* 71.39). On retrouve ici des caractéristiques essentielles du récit de rêve telles qu'elles ont été décrites plus haut.

Le lecteur du surréalisme

sous-entendue renvoie au début et à la fin d'une unité syntaxique à une accumulation de voyelles qui structure tout le texte : les seize sons « ou » du texte sont répartis également dans les deux parties de texte :

I. *tourne/souterrain/où/sousentendue/redoute/pour/sourds/pourquoi*.

II. *nous/roulons/route/voudrait/couleur/coupée/pour/bouche*.

La microstructure de la répétition de morphèmes ou de l'allitération « sous-terrain »/ « sous-entendue » que l'on retrouve chaque fois à la fin d'une unité syntaxique annonce le principe macrostructural de l'allitération qui se retrouve dans tout le texte (« reflet/passe/repasse », « fille forte », « gonfle encore sa gorge », etc.).

Le texte d'Éluard s'éloigne d'autant plus du récit de rêve objectif qu'il est rempli de caractéristiques de structuration de la composition de textes poétiques. Ceci renvoie à une tendance inhérente à la production littéraire du surréalisme : la tentative de créer de l'art. Breton et ses amis – qui pour la plupart ne pouvaient pas renier leurs origines de poètes – ont essayé de faire ce que Jean Wahl a formulé ainsi dans une revue surréaliste :

Dire deux choses à la fois : le rêve, l'art. Tentatives vers l'éternité. (Dans : *Minotaure* 6 (1953) 20)

Si l'on peut mettre ainsi en évidence les tendances esthétiques de la théorie du rêve et des textes surréalistes qui se basent sur le fait que le monde poétique présente une grande similitude avec le monde onirique²¹⁹ et que le processus de rêver peut facilement se changer en un processus de production poétique, cela confirme alors que – du point de vue de l'esthétique de la communication – les surréalistes cherchent finalement avant tout dans leur lutte pour l'auto-détermination (comme partisans

219. Cf. Valéry 57.1320 ou aussi l'essai de Reverdy: « Le Rêveur parmi les murailles » (Dans: *R.S.* 1 (1924)), où il ne voit le rêve et la réflexion que comme les aspects différents d'une seule et même faculté.

de l'art, de la science ou de la révolution) à rencontrer leur interlocuteur par le biais de la communication artistique. Certes, la volonté de transparence exprimée dans la communicabilité obtenue des rêves s'oppose au mythe de la tour d'ivoire de l'artiste, aux tabous esthétiques et moraux d'une société encroûtée et cherche à libérer ce qui a été refoulé, à relier l'exploration de l'inconscient ou du subconscient à la pratique de la poésie. Toutefois, on ne doit pas oublier ici que Nerval et les « petits romantiques » avaient déjà des idées semblables, que l'on peut classer le surréalisme dans une tradition littéraire et qu'il doit être lui-même compris comme un courant littéraire. Là où même les tentatives de récits de rêve objectifs présentent des caractéristiques esthétiques, la réception de textes surréalistes peut se laisser guider par l'intérêt littéraire. Finalement, le surréalisme n'a survécu que dans l'histoire de l'art et de la littérature dont le contexte s'est révélé convenable à sa réception.

4.2. POÉSIE : HASARD ET AUTOMATISME ? (ÉCRITURE AUTOMATIQUE)

Soupault est assis au café, demande au garçon de lui apporter du papier et un crayon, écrit un poème sur commande, ne corrige rien et détermine la fin du poème en fonction d'un événement extérieur qui vient le déranger. C'est ainsi qu'André Breton décrit la méthode surréaliste de composition de texte. Il y voit une nouvelle liberté et une nouvelle fraîcheur dont il critique l'absence dans la poésie du début du siècle (*Breton* 52.37).

Soupault suit la recette donnée par Breton dans le Premier Manifeste pour les « Secrets de l'art magique surréaliste » :

*Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet.
Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus*

Le lecteur du surréalisme

tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. [...] Continuez autant qu'il vous plaira. (Breton 69.42 sq.)

D'une part, le processus de création poétique est ici parodié : l'activité est mécanisée, l'inspiration est laissée au hasard ou remise à l'introspection. D'autre part, une telle attitude correspond au deuxième mode souligné par Breton et Tzara dans le processus de création artistique :

1. La création artistique dans l'état de veille (Breton).
Le penser dirigé avec ses corollaires « logique », « verbal », « penser en paroles » = « poésie – moyen d'expression » (Tzara).
2. La création subconsciente pendant le sommeil et le rêve (Breton).
Le penser non dirigé avec ses corollaires : « rêve », « supra-verbal », « succession des images » = « poésie-faculté de l'esprit » (Tzara).²²⁰

Ces deux modes correspondent également aux pôles du *poeta faber* et du *poeta magus* ; entre eux se trouve celui qui – comme Hercule entre le vice et la vertu – « entre se taire et dire, entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité »²²¹ opte pour l'écriture comme forme d'activité artistique. Si le deuxième pôle est alors cité pour caractériser la création surréaliste, il se dessine ainsi dans le contexte de l'histoire de la poésie une coupure nette par rapport à la conception traditionnelle de la poésie. La description du poète moderne (telle que la donne par exemple le poète Alain Bosquet) qui se trouve dans l'état réceptif sous la dictée de l'inconscient, qui est soumis au langage dans sa course vers l'inconnu et le mystérieux et qui ne cherche plus la conversion architectonique de l'ordre intérieur ou extérieur en poème se déduit en grande partie des expériences communiquées par les surréalistes :

220. Breton 70b.28 sq; Tzara: « Essai sur la situation de la poésie ». Dans *L.S.A.S.D.L.R.* 4 (1931) 19 sq (La distinction que fait Tzara remonte à Jung).

221. Aragon 69.45 sq; cf. aussi le traitement de cette problématique dans *Entre la vie et la mort* de Nathalie Sarraute.

Hans T. SIEPE

À aucun moment, le poète moderne ne sait au juste ce qu'il veut dire, ce qu'il va dire ; à aucun moment, il ne sait au juste ce qu'il écrit, ce qu'il va écrire. (Bosquet 61.93)

Bien des choses dépendent du hasard.

Le rôle du hasard dans la poésie a déjà été mentionné à propos du dadaïsme (chap. 2). Alors que pour Mallarmé la pensée est indépendante des hasards (du langage et du temps) et que « hasard » est une notion qui recouvre la seule réalité (*Friedrich* 67.113,131), le hasard est ici repris dans la poésie que Mallarmé voulait protéger contre celui-ci. Si le hasard était tout d'abord, dans la phase initiale du surréalisme, un principe aléatoire de production de textes destinés à des jeux littéraires en société et excursions en groupes – ce qui servait de rituel magique pour attirer le hasard (*Lenk* 71.174) –, dans la phase ultérieure, il s'agissait de rendre le hasard disponible : « le hasard en conserve » défini par Duchamp.²²² Le hasard tend donc ainsi à se renier lui-même plus il devient « hasard objectif ». Défini par Breton comme la « rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne » dans la revue *Minotaure* 3/ 4 de 1933, sa définition remonte cependant à Aristote, Cournot, Poincaré, Engels et Freud :

...le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud).²²³

222. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* au mot « hasard » (*Éluard* 68.I.748).

223. La revue *Minotaure* publie dans son numéro double 3/ 4 de 1933 une enquête de Breton et Éluard : « 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 ? » Sur la couverture est reproduit un dessin de Man Ray qui illustre la citation de Lautréamont de la « rencontre fortuite sur une table à dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Breton et Éluard expliquent alors la notion de hasard dans son étymologie et qualifient leur propre définition comme celle des « matérialistes modernes ». Sur la théorie du hasard, cf. en particulier *Breton* 37, *Breton* 73a (citation ici p. 29).

Le lecteur du surréalisme

Alors que le hasard, mis en relation avec la constitution interne devient « objectif » – procédé qui doit démonter non seulement la synthèse entre le subjectif et l'objectif, mais aussi l'intervention du merveilleux dans le quotidien²²⁴ – le fait que le hasard fonctionne comme une catégorie esthétique est ici éludé. Elisabeth Lenk y a fait référence : en tant que principe d'esthétique et d'organisation, le « hasard objectif » ne se manifeste qu'en apparence sans intervention de l'artiste et en dehors de lui.

Selon Lenk, la constitution subjective fait que la nécessité esthétique, finalité sans but, liée longtemps à l'œuvre d'art, se retrouve à présent dans les formations fortuites de la vie. La ligne de démarcation ne se situe donc pas entre la réalité et la poésie, mais entre la réalité (à laquelle appartient le poétique) et le fantastique, ce qui est simplement imaginé (*Lenk* 71.175).

Le hasard devient ainsi un concept de la constitution du sujet et de son rapport avec la réalité. Celle-ci est soumise aux lois de la structuration et les structurations servent également de support à ces textes « fortuits » qui relient la causalité externe à la finalité interne, comme l'a montré Pierre Curnier dans son interprétation de « Tournesol » de Breton (*Curnier* 70). Toutefois, le hasard surréaliste n'est donc pas purement fortuit en ce qui concerne la réalisation de textes ; il devient plutôt un principe d'ordre esthétique. Dans les récits de rêves et dans l'écriture automatique on ne renonce pas davantage aux principes d'ordre, dont la présence constitue finalement la poéticité des textes surréalistes.

Thomas M. Scheerer a décrit en détail l'histoire de « l'écriture automatique » et a montré sous d'autres aspects la façon dont elle s'est constitué en technique poétique pour la construction esthétique de textes intentionnels, ce dont à l'origine elle avait voulu se libérer (*Scheerer* 74).

224. Cf. *Carrouges* 71.245-297 qui (lui-même adepte du surréalisme) décrit le développement et la pratique du « hasard objectif » en plusieurs étapes comme catégorie centrale du surréalisme qui se manifeste par la pratique de l'attente, de l'automatisme, de l'amour, du rêve et de la communication transmentale.

Hans T. SIEPE

Nous ne connaissons pas de texte-de-café de Soupault qui aurait été écrit selon la technique décrite plus haut, mais Louis Aragon a écrit en juin 1919 au café « La Source » du Boulevard Saint-Germain un texte qu'il a publié en 1969, avec huit autres, comme « écritures automatiques » :

L'institutrice

On cherche vainement à se souvenir des visages nus des enfants de l'école, ils ont passé comme les calendriers d'auberge où les faneuses ont des gestes éternels et plus incompréhensibles que les ondu-lations stupides des dentelles du vide-poches

On apprend plus volontiers l'algèbre noire des plumiers qui regardent avec une méchanceté contenue les jambes rouges des filles et les cheveux embroussaillés des gamins plus tendres que les bancs ou les lunettes de la femme

Je veux parler de cette machine à battre le blé qui frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge pensive et muette et qui distribue au-dessus des têtes les instants dorés de la paresse échappés par miracle à la grande roue des punitions. (Aragon 69.143)

Dans la version originale ce texte n'est pas divisé en paragraphes ; cette division a été opérée ici pour montrer clairement trois parties d'égale dimension qui représentent chacune une seule phrase dont le verbe principal (chercher, apprendre, parler) constitue chaque fois un champ sémantique en rapport avec le titre (première caractéristique structurale). Il est frappant de retrouver dans les trois parties la succession de phrases nominales (S + *de* + S/S + *de* + S + *de* + S/S + *adj.* + *de* + S + *adj.*) qui est non seulement typique de nombreuses écritures automatiques, mais des textes surréalistes en général.²²⁵

Art. N1	Adj.1	Art. N2	Adj.2	Art. N3
---------	-------	---------	-------	---------

225. Cf. Scheerer 74.92 et chap.4.5.1 de la présente étude.

Le lecteur du surréalisme

des visages	nus	des enfants	de l'école
les calendriers		d'auberge	
les ondulations	stupides	des dentelles	
l'algèbre	noire	des plumiers	du vide-
les jambes	rouges	des filles	poches
les cheveux	embrous-	des gamins	
	saillés		
les lunettes		de la femme	pensive
les attitudes		de l'horloge	et
			muette
les instants	dorés	de la paresse	
la (roue)	(grande)	des punitions	

Ces associations de substantifs (deuxième caractéristique structurale) sont encadrées dans une macrostructure syntaxique qui contient dans les trois phrases des syntagmes parallèles : une association de sujet/prédicat en début de phrase est suivie d'un référent-objet et de la reprise en proposition relative d'un élément-objet par un accord pronominal (troisième caractéristique structurale). Ce dernier élément du syntagme se développe dans toutes les trois phrases pour en devenir le plus important.

Le parallélisme syntaxique macrostructural a son correspondant microstructural (quatrième caractéristique structurale). Outre les associations de substantifs, on trouve d'autres syntagmes à deux ou trois termes :

des gestes éternels *et* plus incompréhensibles
les jambes rouges de filles *et* les cheveux embroussaillés
des gamins
les bancs *ou* les lunettes
pensive *et* muette
qui frappe dans ses mains [...] *et* qui distribue au-dessus
des têtes [...]

En ce qui concerne la sémantique, l'effet d'une incompréhensibilité partielle doit être attribué à la présence de plusieurs isotopies simultanées, mais la compréhensibilité est néanmoins accessible (cinquième caractéristique structurale). Le classème

conducteur du texte est « école » auquel on peut attribuer la série suivante de sémèmes ou de groupes de sémèmes :

Institutrice/enfants de l'école/vidé-poche/on apprend/
algèbre/plumiers/filles/gamins/bancs/lunettes de la femme
(connotation : institutrice)/frapper/pensive/muette/distribuer
des prix/paresse/punition.

La difficulté de compréhension pour le lecteur repose sur la prise en considération et l'intrication d'autres plans d'isotopie qui semblent tout d'abord refuser une caractéristique commune :

« temps » : se souvenir/ils ont passé/les calendriers/éternels/l'horloge/les instants
« récolte » : les faneuses/la machine à battre le blé/(roue)

La polysémie du sémème « battre » est ici la condition d'une nouvelle isotopie « punition » qui relie, tout au moins partiellement, les plans d'isotopie indiqués et qui doit être établie par le récepteur. Cette polysémie est moins réalisée (battre, frapper/grande roue des punitions) que connotée :

« temps » : l'horloge (bat)

« école » :

1) le synonyme de « machine à battre le blé » est « batteuse ». Dans un deuxième sens ce mot se réfère à une femme qui aime battre, et doit être étendu à l'« institutrice » citée comme sujet dans le titre.

2) « machine à battre le blé *qui frappe dans ses mains* » peut, en raison de la détermination dans la subordonnée relative, ne pas signifier une « machine », mais (éventuellement par connotation induite par le terme « fléau ») le bâton utilisé pendant longtemps à l'école pour donner des coups.

Si l'on a montré ici cinq caractéristiques structurales et une lecture possible du texte dans laquelle on dégage les plans d'isotopie entremêlés pour établir l'équation : « institutrice »

Le lecteur du surréalisme

= « machine à battre », ²²⁶ on renvoie ainsi en même temps à une problématique fondamentale de l'« écriture automatique » : 1) l'écriture automatique dans le surréalisme ne se fait pas sans une mise en ordre de l'auteur, c'est-à-dire sans participation artistique ; 2) l'intervention du lecteur dans le processus de production de sens – complémentaire du retrait de l'auteur devant l'engagement par rapport au texte (*Scheerer* 74.172) – conduit nécessairement le lecteur à lire le texte comme un texte littéraire et entraîne une telle lecture : le processus de communication entre auteur et lecteur repose, au moins partiellement, sur un code artistique ; 3) l'horizon d'émission des auteurs est influencé par une tradition littéraire et par la conscience sociale qu'ont les auteurs surréalistes en tant qu'écrivains ; 4) l'horizon de réception du lecteur est également défini littérairement, par exemple, par la publication des *Champs magnétiques* dans une revue littéraire et par l'intégration du surréalisme dans la littérature.

La croyance selon laquelle l'écriture automatique est détachée de toutes les réflexions esthétiques (et morales) (*Breton* 69.37) a été détruite par les textes qui ont été rédigés selon cette méthode :

Même dans le mieux « non-dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements [...]. Toujours est-il qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème. (*Breton* 70b.96)

Si les textes produits au moyen des écritures automatiques ne doivent pas être lus comme de la littérature, si l'on proteste aussi par l'automatisme contre la séparation entre art et non-art, par le collectivisme contre la distinction entre poètes et non-poètes et si l'on fournit dans l'élargissement des consciences un projet d'élargissement de la réalité, ²²⁷ ces textes sont malgré

226. D'autres lectures: élargissement du complexe sémantique autour du complexe « corps/ langage du corps »; vérification de la possibilité de dégager pour tous les complexes le thème commun « croissance, maturité » etc. La possibilité de lectures polyvalentes est inhérente aux textes.

227. C'est ainsi que *Steinwachs* 71.39 décrit l'intention qui associait le

tout soumis aux aléas de la fonction poétique : l'« écriture automatique » demeure, malgré sa volonté de se libérer de la logique, des contraintes de la tradition, de la morale et du goût et malgré son attaque inhérente du langage, une technique poétique qui donne au langage une nouvelle confiance illimitée.²²⁸

Dans la langue des « textes automatiques » la syntaxe et le vocabulaire demeurent également familiers au lecteur, bien que l'on puisse aussi parler dans le rapport sémantique de différents degrés d'absurdité. Pensée libérée dans des phrases ordonnées. Cette contradiction théorique s'est révélée fructueuse en tant que liaison entre l'image et le discours pour la suite de l'évolution de la poésie surréaliste. Aragon et Éluard, par exemple, font partie des poètes pour qui l'expérience de l'automatisme a été une aide pour la création d'une poésie importante et qui n'ont vu là qu'un moyen (pas un but) de renouveler la poésie :

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non : elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde s'équilibrent. Ré-

surréalisme à l'écriture automatique. Elle insiste cependant aussi sur sa propre appréciation, à savoir que l'« écriture automatique » n'est pas un « penser non dirigé », mais un « penser autrement dirigé ».

228. Cf. par exemple: *Breton* 59.29, 79; *Soupault* 50.XX. L'attaque du langage se lit déjà dans la recette citée plus haut, c'est ce qu'a fait Thomas M. Scheerer: « Consigner simplement des mots sans intention et peut-être sans aucun sens doit apparaître comme une parodie du langage » (*Scheerer* 74.7). La confiance dans les mots est décrite chez *Blanchot* 49.93. On trouve ensuite p. 95: « D'un côté, dans l'écriture automatique, ce n'est pas à proprement parler le mot qui devient libre, mais le mot et ma liberté ne font qu'un. Je me glisse dans le mot, il garde mon empreinte et il est ma réalité imprimée; il adhère à mon non-adhérence. Mais d'un autre côté, cette liberté des mots signifie que les mots deviennent libres pour eux-mêmes. Ils ne dépendent plus exclusivement des choses qu'ils expriment, ils agissent pour leur compte, ils jouent, et, comme dit Breton, ils 'font l'amour' ».

duits alors à l'égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique. (Éluard 68.I.550)

L'« écriture automatique » est ainsi reprise dans l'esthétique. En certains points, elle ne manque pas de calcul artistique et devient une technique poétique. Bien que ceci ait été contesté tout d'abord théoriquement par les surréalistes réunis autour de Breton, une évaluation faite avec le recul historique (qui peut très bien décrire les intentions, la tradition et le rapport avec les théories de Freud) fait apparaître, lors de l'examen des résultats, l'automatisme de l'écriture comme un auxiliaire de la poésie.²²⁹ Il demeure cependant important de noter que l'ouverture de cette technique poétique « pour tous » a tracé la voie à une « poésie pour tous » telle que quelques-uns des premiers surréalistes l'ont ensuite voulue et ont pu la réaliser ; il demeure important de noter que l'on trouve ici les débuts d'un rapprochement de l'art et de la société. Le fait que ce dernier point ait échoué tient à des raisons autres qu'une protection théorique insuffisante.

4.3. L'INSPIRATION DU LECTEUR

4.3.1. Le bouquet sans fleurs

De nouveau Philippe Soupault est assis dans un café parisien, écrit « Westwego » (west we go = nous allons vers l'ouest) en rêvant alors de voyages dans toutes les grandes villes du monde. L'étrange voyageur, voyageur sans bagages qui n'a

229. Cf.à ce sujet aussi *Mukařovský* 67.133, qui ne voit dans l'« écriture automatique » qu'un nouveau nom pour le monologue intérieur. Certes, Breton a souligné avec raison la différence (*Breton* 69.180 sq), mais *Mukařovský* a raison quand il dit « qu'une situation simplement protocolaire des différentes phases de l'événement psychique ne peut pas encore donner l'illusion d'un aperçu de la vie intérieure; pour cela, il faut un autre type de représentation que celui qui s'impose spontanément à l'auteur quand il s'observe lui-même: comme toujours et partout, il existe ici aussi entre la réalité et l'art la nécessité de la transformation artistique ». Cf. aussi *Légoutière* 72.7 et 89 et *Lenk* 71.27 qui renvoient à des réminiscences de style dans de tels textes.

Hans T. SIEPE

jamais quitté Paris,²³⁰ a transféré ses voyages dans son imagination. Grâce à elle, il se rappelle Barbizon, lieu de prédilection des peintres impressionnistes de plein-air et but d'excursion dans les environs de Paris, où il lit les relations de voyage de James Cook et même commence à écrire (ce que le poème réfléchit dans une sorte de « mise en abyme ») :

*Je me suis couché sur la mousse élastique
j'ai écrit des poèmes près d'une anémone sylvie
en cueillant les mots qui pendent aux branches.*

Dans l'interprétation de l'événement rêvé et de l'expérience réelle, des voyages rêvés et de la réalité parisienne, l'écriture de poèmes appartient d'une part au café²³¹, d'autre part au monde rêvé, fait de mousse, de fleurs et d'arbres, loin de la ville. Ici, l'activité poétique est transférée dans un paysage idéal. Le motif poétique traditionnel de celle-ci (sous les arbres, sur l'herbe, près d'une source, *Curtius* 65.195) est ici repris dans tous ses éléments, et les fleurs dans ce paysage idéal appartiennent également au lieu commun du « locus amoenus ».²³²

Un motif riche en tradition n'est cependant pas repris ici selon l'usage traditionnel sans renvoyer en même temps à quelque chose d'autre, notamment à la modification d'une image, comme c'est souvent le cas dans la poésie romane moderne : les fleurs et les arbres (qui portent des fruits) susci-

230. « Etrange voyageur, voyageur sans bagages/ Je n'ai jamais quitté Paris » (Soupault: Westwego. Dans *Légoutière* 72.98). Sur le thème du voyage chez Soupault, cf. aussi *Scheerer* 74.96 sq.

231. A propos du rôle des cafés, cf. *Thirion* 72.196 sq: « Les réunions de l'apéritif devenaient ainsi une sorte de permanence du surréalisme. (...) Cette assemblée quotidienne d'une partie du groupe permettait de faire face à l'événement, d'esquisser sans délai des attaques, d'imaginer des parades et de ne pas attendre pour agir. Les réunions servaient aussi d'épreuves aux nouveaux venus ».

232. « Mousse » par exemple, indique la proximité de l'eau dans la mesure où l'humidité appartient à la mousse et, d'autre part, l'ambiguïté sémantique de « mousse » (= plante/ écume) joue ici aussi comme connotation: dans le texte il est plusieurs fois question d'océans, de fleuve, de marée, etc.

tent une métaphore métopoétique qui se réfère à l'imagination poétique, au poème et à la poésie.

Ida Hackenbroch a consacré un travail très instructif à l'étude du *motif des fleurs* dans la poésie romane moderne (Hackenbroch 72). Si, partant de la même thèse selon laquelle on peut sans doute dire que le motif des fleurs a une certaine valeur paradigmatique pour la détermination du lieu de la poésie moderne (Weinrich 71.10), on reprend ici l'interprétation d'Élisabeth Lenk qui décrit le transfert surréaliste de la pratique des rêves dans l'esthétique,²³³ alors l'intérêt porté à la théorie du rêve et de l'inspiration se déduit sciemment moins d'une comparaison avec Freud que d'un problème de poétique qui est au centre de l'art moderne.

Baudelaire et Valéry appelaient leurs poèmes des fleurs ; Mallarmé parlait de « fleurs-mots » et de « fleurs-idées ». Baudelaire, à nouveau, rattachait les fleurs cultivées artificiellement au domaine du rêve (« Les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie ») et Rimbaud parlait métopoétiquement de « fleurs de rêve ». Il réclamait dans son *ars poetica*, *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*, des « Fleurs qui soient des chaises ».

Dans un autre art poétique « Les Sentiers et les routes de la poésie » de Paul Éluard, le postulat de Rimbaud est repris : « Et tout de suite, nous savons que les fleurs *seront* des chaises », et Louis Aragon invente pour Elsa de nouvelles roses qui répondent à l'exigence de Rimbaud : « la rose des doigts odorants », « la rose sous le porche », « rose-lune » etc. (Hackenbroch 72. passim). Des métaphores et des poèmes audacieux sont devenus possibles.

Les fleurs poétiques ont cependant changé aussi dans la poésie moderne : là où Mallarmé parlait encore de la fleur-mot comme de « l'absente de tous les bouquets » et séparait ainsi le mot de son « denotatum », André Breton, à l'inverse, définit

233. Cf. Lenk 71.118 sq, en particulier 128-129; également l'interprétation de Lenk du « hasard objectif » comme principe esthétique, p.174 sq.

l'évidence du surréalisme dans un article intitulé « Le Bouquet sans fleurs » :

N'est-ce pas nous, en effet, qui demandons les premiers, non la destruction des musées et des bibliothèques, mais – ce qui est plus grave – l'abolition des privilèges artistiques, scientifiques et d'autres et, pour commencer, la libération désintéressée, l'isolement de cette substance souillée jusqu'ici par la raison? Avec le surréalisme nous avons la prétention d'établir au centre du monde et de nous-mêmes une inquiétante machine qui suppléera à la force intellectuelle comme toute autre à la force physique. Nous travaillons à son perfectionnement et nous doutons pas qu'elle soit un jour en mesure de pourvoir à toutes nos dépenses d'énergie.²³⁴

L'imagination est démystifiée, l'inspiration arrachée à son faux théâtre (comme l'a dit une fois Aragon²³⁵), le bouquet n'a plus de fleurs et est remplacé de façon contre-déterminante par un mécanisme, une machine. On peut comprendre de façon métapoétique le titre de Breton (sur lequel il ne revient d'ailleurs pas davantage dans son article) : peut-être comme allusion à Mallarmé, certainement comme référence inversante au motif des fleurs comme poèmes, peut-être aussi aux « jeux floraux » comme compétition entre poètes où les fleurs renvoient à nouveau à la poésie en tant que récompense. Le « bouquet sans fleurs » de Breton manque de ce qui en fait un bouquet ; la nature devient une technique, l'inspiration un arrangement. Au lieu de cela, il est question de machines qui inquiètent (« une inquiétante machine ») et du mécanisme de l'inspiration²³⁶. Il est question de fonctionnement quand Breton

234. Breton: Le bouquet sans fleurs. Dans *R.S.* 2 (1925) - souligné par moi (H.S.) - la destruction citée des musées et bibliothèques est une allusion au futurisme.

235. « A vrai dire, il n'y a pas de mystère dans la création de l'œuvre d'art, et c'est à juste titre que ceux que l'on nomme surréalistes (...) prétendirent initialement arracher l'inspiration à son faux théâtre » (*Aragon*: « Un Roman commence sous vos yeux », cité dans *Garaudy* 61.113).

236. Le surréaliste René Char parle par exemple de la « machine à équations » du poète (*Edeline* 63.305).

Le lecteur du surréalisme

compare l'inspiration à l'électricité où le contact peut s'établir par simple pression sur un bouton, quand Aragon parle de la « machinerie de nos rêves » et définit l'inspiration comme un mécanisme qui établit un rapport surréel entre les éléments concrets en rendant ainsi possible l'*inventio*²³⁷. Il a dit plus tard que le mérite du surréalisme est d'avoir montré aussi bien la méthode de prise de conscience du « mécanisme de la pensée réelle » que le « mécanisme de la pensée secrète », c'est-à-dire d'avoir libéré les récepteurs de leur étonnement respectueux devant les secrets du métier d'écrivain²³⁸.

L'inspiration est réductible à ses techniques de production ; elle est reproductible par d'autres personnes que l'artiste et s'adresse au lecteur.

Il existe à cette fin une recette de Max Ernst : « Comment forcer l'inspiration » et une autre de Breton : « Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs » qui parut en 1936 dans la revue *Minotaure*. Breton invite à appliquer de la peinture noire sur une feuille blanche, à y apposer une seconde feuille et à appuyer ensuite légèrement sur les deux.

Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à sa perfection.

Il continue qu'il faudrait ensuite trouver un titre en rapport avec ce que l'on découvre sur l'image, et que l'on pourrait alors être sûr de s'être exprimé de façon tout à fait personnelle et valable (dans : *Minotaure* 8 (1936) 18). La fenêtre (le titre) est une image métapoétique telle qu'on la trouve souvent chez Magritte dans la peinture surréaliste et telle que l'utilise Breton

237. « L'invention (...) se résume dans l'établissement d'un rapport surréel entre les éléments concrets, et son mécanisme est l'inspiration » (Aragon, dans: *R.S.* 1 (1924) 23); cf. aussi *Tzara* 48,23.

238. Cf. Aragon dans: *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1931) et *Aragon* 33,38, où il souligne que la connaissance du « mécanisme individuel de l'inspiration poétique » pose un autre problème: « la connaissance du mécanisme *de classe* de cette inspiration poétique ».

dans le Premier Manifeste (« la phrase qui cognait à la vitre »). Le mur que Léonard de Vinci propose à l'imagination créatrice pour observation est reproduit ici mécaniquement, devient un produit qui doit faire enflammer l'imagination²³⁹.

Le surréalisme en tant que mouvement qui revêt la forme d'une onde de rêve *inspiratrice* (« Bewegung in Gestalt einer *inspirierenden Traumwelle* », Benjamin 66.201,268) permettra aussi au lecteur, qui est à la fois récepteur et producteur, d'avoir une telle inspiration. Même si l'auteur surréaliste « poussé par le désir moderne de mystère » devient encore une fois le *vates*, il n'est pas seulement un écho qui résonne ou un inspiré, mais il est en même temps un inspireur, un magicien « qui a une nouvelle croyance dans les mots dans une mystique démythifiée par la psychologie » (*Müller* 66.227). Il est attribué ici une nouvelle fois au surréalisme la tendance à l'inspiration bizarre et insolite, mais il est renvoyé en même temps à une représentation dualiste de l'« imagination » telle qu'Alquié l'a découverte aussi chez Breton : il qualifie la première représentation de naturaliste : c'est en fonction d'elle que les images s'imposent à nous, conformément à leur propre réalisation ; dans la seconde, les images n'ont en elles-mêmes aucun sens, elles ne l'acquièrent que grâce à la faculté humaine de rejeter ce qui est donné et de créer un nouveau sens (*Alquié* 56.148).

Max Ernst a décrit les deux positions dans son article-programme intitulé « Was ist Surrealismus ? » (*Ernst* 70) : contre la légende de la création de l'artiste, le surréalisme réclame « le rôle passif de l'auteur dans le mécanisme de l'inspiration poétique ». Selon Ernst, l'auteur assiste en specta-

239. *Holländer* 70.221 écrit à propos du motif du mur repris par Max Ernst: « Il cite l'un des nombreux endroits où Léonard recommandait, pour exercer son imagination, de s'absorber dans l'observation de murs sales et autres choses semblables, car on y trouverait des 'choses bizarres, des têtes et des animaux, des rochers, la mer et les nuages, des forêts et des batailles'; on y verrait, écrit Léonard, de 'nouvelles découvertes'. De nouvelles découvertes: l'inconnu dans le connu, car on connaît le mur, mais pas sa structure superficielle imagée qui dévoile des choses ambiguës dès qu'on le considère en tant qu'image ».

Le lecteur du surréalisme

teur ou en auditeur à la création de son œuvre (auteur réceptif). Toutes les représentations du talent et de la fécondité de l'artiste sont ainsi poussées *ad absurdum*, d'autant plus que tout homme a la possibilité de révéler dans ce mécanisme une réserve inépuisable d'images enfouies, « einen unerschöpflichen Vorrat an vergrabenen Bildern », dont on pourrait décrire la connaissance comme une connaissance irrationnelle ou une objectivité poétique²⁴⁰. La plus forte étincelle poétique, (« die stärkste poetische Zündung ») proviendrait alors du « rapprochement de deux (ou plusieurs) éléments à première vue étrangers sur un plan qui leur est étranger par nature », auquel cas les choses devraient être interprétées autrement grâce à l'étincelle jaillissante de la poésie, « durch den überspringenden Funken Poesie » (Max Ernst se réfère ici à la théorie de l'image de Lautréamont citée souvent : « Beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »). Cette intervention – dont Max Ernst dit que les surréalistes l'auraient toujours faite là où leurs instincts révolutionnaires leur auraient conseillé de le faire – est naturellement une nouvelle création, un procédé artistique (en plus de l'enregistrement ou de la reproduction d'un monde intérieur réclamé aussi dans la théorie surréaliste – ce contre quoi se défend Max Ernst qui le qualifie de „naturalisme naïf descriptif »).

Des deux représentations indiquées chez Alquié c'est ici la dernière qui est soulignée : l'auteur réceptif est en même temps productif et le lecteur est, en tant que récepteur, dans la même situation initiale que l'auteur ; il peut considérer le texte littéraire comme une œuvre achevée ou, en créant de nouvelles attributions ou de nouvelles interprétations, produire même cette « étincelle de poésie », comme l'a fait l'auteur, ceci à condition d'ailleurs que le texte lui en laisse la marge nécessaire.

240. Ici Max Ernst cite encore Éluard: « L'objectivité poétique consiste uniquement en un enchaînement de tous les éléments subjectifs dont l'esclave - et non le maître - est jusqu'à nouvel ordre le poète » (cf.Éluard 68.I.421).

Hans T. SIEPE

La dialectique développée ici entre « mécanisme » et « étincelle de poésie » productrice de sens, entre constitution de l'image et constitution du sens, correspond aux concepts du combinatoire (comme procédé) et de la métamorphose (comme résultat)²⁴¹ appliqués par Uwe M. Schneede à la peinture surréaliste.

Les chapitres suivants traitent de leur rapport à la fonction de l'image (métaphore).

4.3.2. Métaphores métapoétiques : oiseaux, arbres, pain et fruits

Si les fleurs de la poésie sont remplacées de façon contre-déterminante par les machines de la poésie²⁴², on peut aussi voir dans l'image de l'oiseau, qui appartient traditionnellement à l'inspiration, et dans celles de l'arbre, du pain et des fruits, la modification du processus de communication littéraire où l'inspiré est devenu l'inspirateur.

Les comparaisons du poète à l'oiseau²⁴³ s'expliquent au fond par le fait que l'oiseau passait depuis longtemps pour être le symbole de l'inspiration. C'est tout autant contre cette image que contre l'inspiration considérée comme préalable que Max Ernst écrit un poème qui veut dévoiler les secrets d'un poème :

La Clef des Chants
Pourtant
personne n'a jamais vu
un oiseau tenir

241. Cf. aussi chapitre 4.5. Les notions utilisées par Holländer (*Holländer* 72) correspondent à celles de « faiseurs d'images » et de « peintre » dans *Rubin* 73.

242. Ida Hackenbroch relève ceci aussi chez Yvan Goll qui parle de « la roue des roses » et de « rose-roue », ainsi que chez Rafael Alberti où il est question d'une « rosa mecánica ». (cf. *Hackenbroch* 72.62 sq).

243. Comme dans « L'Albatros » de Baudelaire, allégorie dans le sens d'une métaphore continue, dans « L'Oiseau captif » de Vigny ou dans « A Defense of Poetry » de Shelly où le poète est comparé au rossignol. A titre de comparaison, cf. *Level* 75.

Le lecteur du surréalisme

une plume en main (Ernst 70a.379).

Ribemont-Dessaignes écrit aussi une histoire d'oiseau qui fait une réponse négative, « L'Oiseau Non » : dans un immense désert poussent des cactus. De leurs fleurs il dit :

C'était leur fleur unique et éphémère qui répandait une odeur d'urine fraîche...

Là où les fleurs sentent mauvais, les oiseaux n'ont pas leur place. L'homme qui suit l'Oiseau Non pour savoir s'il ne dit quand même pas « oui » ne peut que percevoir son cri :

Il pousse un cri qui ressemble au son d'une roue de brouette mal graissée. Un instant son cri est tel qu'il rend le bruit du désert semblable au silence, puis diminue et s'éloigne avec la bête. Et le désert montre sa présence unique²⁴⁴.

Si l'on considère ce texte comme métapoétique, on peut alors y voir comment le monde de la poésie inspirée est renié autant qu'un monde plein de sens fixe : la beauté du chant est remplacée par un cri qui ressemble au bruit d'une roue de brouette mal graissée. Le motif de l'oiseau s'efface devant celui de la machine : « la roue » est un mot-clef de la poésie moderne dans laquelle la machine fait irruption en tant que force contre-déterminante qui s'oppose à la nature. C'est ainsi que Breton peut conclure qu'il n'y a plus d'oiseaux, plus de fleurs :

Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables.
(Breton 70b.14)

Il n'était pas possible aux surréalistes dans leur phase initiale de prendre l'inspiration comme point de départ, mais ils

244. Ribemont-Dessaignes: *L' Autruche aux yeux clos*; dans ce roman, on trouve l'histoire de « L'Oiseau Non » qui est reproduite dans *Légoutière* 72.72-73.

Hans T. SIEPE

pouvaient – comme le souligne Breton – la retrouver sous une nouvelle forme :

Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière. (Dans : Minotaure 8 (1936) 34)

La texture qui s'appelle inspiration ou imagination et permet de nouvelles associations d'images est produite par de nouvelles techniques : l'inspiration doit être trouvée, elle n'est pas présente. L'objection selon laquelle le surréalisme s'est intéressé davantage à la découverte de nouvelles techniques qu'à l'inspiration (*Dufrenne* 63.44) ne tient plus, si, en plus des recettes données spontanément, l'on ne cesse de souligner qu'il faut également aider l'inspiration à acquérir de nouveaux droits :

...l'effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l'inspiration et, pour cela, [...] nous avons prôné de la manière la plus exclusive l'usage des formes automatiques de l'expression. (Breton 70b.169)

Dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, l'imagination apparaît de façon allégorique au chapitre « L'Homme converse avec ses facultés » ; elle porte sous le bras le recueil de textes de Péret : *Au 125, boulevard Saint-Germain* et proclame : « Je vous réserve une infinité de surprises infinies », annonçant par là, en fin de compte, le surréalisme. « Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle » y lit-on sous forme de jeu de mots sur la même page, et, vers la fin, il est souligné une fois encore de façon apodictique :

Qu'on ne s'y trompe point : l'imagination ne reste jamais impayée, elle est déjà le début redoutable d'une réalisation.²⁴⁵

245. Cf. *Aragon* 66a.77 sq., 81, 169. D'après Breton et Péret, c'est précisément cette faculté d'« imagination » qui caractérise l'homme et le distingue: « L'invention, la découverte humaine, cette faculté qui, dans le temps, nous

Le lecteur du surréalisme

Dans le *Traité de style* (1928), Aragon établit ensuite la formule : surréalisme = inspiration, quand il écrit :

Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. (Aragon 28.187)

L'inspiration toute puissante (« L'imagination a tous les pouvoirs », Breton 70b.8) est ici conçue comme force libératrice qui doit se dégager de l'emprise du rationalisme ; non comme don, mais comme devoir, non comme utopie, mais comme résultat d'une création :

Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête. (Breton 71.99)

L'oiseau de l'inspiration est – comme nous le montrerons encore – souvent associé à l'arbre dans le surréalisme. Déjà dans le texte de Soupault cité au début du chapitre précédent, une fleur (anémone sylvie) prend les dimensions d'un arbre dont les branches portent des fruits qui sont, pour le poète, les mots de sa poésie. On voit que le motif traditionnel de l'arbre pour la poésie, tel que le reprend par exemple Delille au XVIII^e siècle, n'est pas non plus inconnu aux poètes du surréalisme :

*Voyez cet arbre aux cieux monter avec audace ;
Son feuillage est peuplé d'harmonieux oiseaux ;
Ses fleurs parfument l'air, ses ondoyants rameaux
Amusent les zéphyr ; mais sa base profonde
Attache sa racine aux fondements du monde ;
Telle est la poésie... (Cit. dans Charprier/Seghers 57.228).*

est si parcimonieusement accordée de connaître, de posséder ce dont on ne se faisait aucune idée avant nous, est faite pour nous jeter dans une immense perplexité » (Breton 70b.7 sq); « L'oiseau vole, le poisson nage et l'homme invente car seul dans la nature il possède une imagination toujours aux aguets, toujours stimulée par une nécessité sans cesse renouvelée » (Péret 65.24).

La poésie qui relie le ciel et la terre devient chez Breton la poésie qui relie la conscience objective et la conscience intérieure, l'action et le rêve :

Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'y a rien d'amer. (Breton 70c.170)

Breton utilise la même image que Delille. À celle-ci s'ajoute le fait que l'arbre allégorique porte des fruits qui sont destinés à être cueillis. Là où la poésie est représentée par un arbre qui porte des fruits, le lecteur (explicite ou implicite) a sa place : il consomme une nourriture spirituelle.

Breton avait certainement trouvé cette image aussi chez Lautréamont qui, dans le premier chant de Maldoror, parle comme suit du lecteur de son livre :

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.

Breton a repris la deuxième partie de cette citation dans son Second Manifeste (Breton 69.138).

C'est précisément René Char (dont les premières publications étaient marquées par le surréalisme) qui ne cesse de propager dans son œuvre cette image de la poésie comme nourriture. La métaphore métopoétique de la nourriture se retrouve chez lui aussi bien dans le cadre du thème de l'arbre et de l'oiseau que dans l'image du pain.

Dans le chant du refus, Char nomme le poète « celui qui panifiait la souffrance » ; à un autre endroit, il l'appelle à nouveau « faiseur de pain ». Selon lui, le poète est « un passant courtois qui brusque les oiseaux pour être là quand le pain sort du four ».²⁴⁶ Sa nourriture, qu'il donne au lecteur, il la désigne par « pain aigre » et la maison de la poésie (qui est définie allégoriquement comme femme) est une boulangerie :

246. Char 59.76, 50, 346.

Le lecteur du surréalisme

Mais la poésie, qui va nue sur ses pieds de roseau, sur ses pieds de caillou, ne se laisse réduire nulle part. Femme, nous baisons le temps fou sur sa bouche ; ou, côte à côte avec le grillon zénithal, elle chante la nuit de l'hiver dans la pauvre boulangerie, sous la mie d'un pain de lumière. (Char 59.104).

Ici intervient la métaphore de la lumière qui, chez Char également, appartient à l'image métapoétique de l'enclume.²⁴⁷

« Guérir le pain » trouve-t-on dans les *Feuillets d'Hypnos* : le pain suffoque à porter cœur et lueur, lit-on dans *Le visage nuptial* et, dans *A la santé du serpent*, on annonce en quelque sorte comme programme poétique :

*Au tour du pain de rompre l'homme, d'être la beauté du point du jour.*²⁴⁸

Une autre image en rapport avec la métaphore de la nourriture se trouve dans « Versions » :

*Les boulangers s'étaient levés de leur lit tendre
Nos berges se rouillaient aveugles heureux. (Char 59.42)*

247. Cf. par exemple Char 59.134: « 'Les souris de l'enclume'. Cette image m'aurait paru charmante autrefois. Elle suggère un essaim d'étincelles décimé en son éclair. (L'enclume est froide, le fer pas rouge, l'imagination dévastée). » - Ce texte fait référence à son refus d'écrire pendant la Résistance qui, pour Char dans le maquis, fut une attitude délibérée, (au sujet de ce refus, cf. « Chant du refus. Début du partisan » dans Char 59.76). Au sujet du champ d'image de l'enclume, cf. aussi Brodin 58.372 où il dit à propos du recueil de poèmes surréalistes de Char, *Le Marteau sans maître*: « La poésie, c'est le marteau qui frappe l'enclume; le poète fait jaillir des étincelles, des parcelles de lumière qui éclairent la nuit de l'inconnu, le mystère partout présent. C'est aussi ce que c'était pour les anciens, c'est-à-dire fureur et mystère, possession mystérieuse. »

248. Char 59.180, 88, 238. Cf. à ce sujet aussi ce qu'écrit Breton dans le Premier et le Second Manifeste: « Elle (la poésie) porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seul le pain du ciel pour la terre! » (Breton 69.28); « A bas ceux qui distribueraient le pain maudit aux oiseaux » (Breton 69.140).

Hans T. SIEPE

Ici aussi, on entend à nouveau par « boulanger » le poète : ceci apparaît dans le deuxième vers qu'expliquent les phrases suivantes de Char : « La poésie, le jeu des berges arides » et « Je suis homme de berges » (*Char* 59.138, 178).

Char voit la poésie également comme fruit :

*La poésie est ce fruit que nous serrons, mûri, avec liesse,
dans notre main au même moment qu'il nous apparaît,
d'avenir incertain sur la tige givrée, dans la calice de la
fleur. (Char 68.172)*

Si le lecteur de Char est conscient de la tradition de l'image : oiseau = inspiration, il pourra décoder en outre à partir de cette citation les passages sur l'arbre, le fruit et l'oiseau, qui ne sont guère décodables autrement, comme étant métapoétiques :

*Pouvoir marcher, sans tromper l'oiseau, du cœur de l'arbre à
l'extase du fruit. (Char 59.242)*
*Ma toute terre, comme un oiseau changé en fruit dans un arbre
éternel, je suis à toi. (Char 59.366)*

À un autre endroit, il est ensuite question de fruit et d'arbre :

Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit. (Char 59.174)

S'il compare le poème au fruit, alors la poésie, en tant qu'ensemble de tous les fruits, est un arbre. Les textes de Char qui se réfèrent toujours les uns aux autres, cherchent la localisation dans le plus grand domaine : dans le contexte de la poésie (dans lequel Char place également les présocratiques). Ainsi, le poème isolé reste « aveugle » et c'est la poésie dans son ensemble qui « voit », qui est le produit du poète qui, depuis Rimbaud, veut dire « voyant ».

À l'arbre, image de la poésie, appartient aussi l'oiseau, image de l'inspiration :

*L'oiseau et l'arbre sont conjoints en nous. L'un va et vient,
l'autre maugrée et pousse. (Char 59.272)*

Le lecteur du surréalisme

On pourrait interpréter ici métapoétiquement l'oiseau comme élément de la métamorphose et l'arbre comme élément du combinatoire. Il en est de même dans l'exemple suivant extrait d'une partie d'un dialogue de Char :

*Oiseaux, nous vous tuons
Pour que l'arbre nous reste et sa morne patience
(Il tue les oiseaux « pour que l'arbre lui reste », cependant que sa
cartouche met du même coup le feu à la forêt). (Char 68.6)*

Char dément le verdict de Max Ernst sur l'oiseau-inspiration par une image dans laquelle l'oiseau est métapoétiquement la poésie :

*Au plus fort de l'orage, il y a toujours un oiseau pour nous rassurer.
C'est l'oiseau inconnu. Il chante avant de s'envoler. (Char 68.66)*

On note également dans l'œuvre d'autres surréalistes une telle utilisation métapoétique des images. Comme cet exposé n'est pas une étude des thèmes, on n'en citera que quelques exemples typiques.

Un blason de Michel Leiris établit une tension entre « ciel » et « cœur » – tout comme Delille place la poésie dans un champ de tension entre ciel et terre. Chez Delille, l'élément de liaison était l'arbre, chez Leiris c'est l'oiseau :

*Blason
Mon cœur est l'arc et le ciel est la corde
d'où s'envolent comme un rire la flèche
la flèche oiseau qui s'est rivée au cœur
au cœur de l'arbre enchevêtré d'oiseaux. (Leiris 69.183)*

La « flèche oiseau » se rive dans un arbre – comment pourrait-il en être autrement – dont le « cœur » et « l'oiseau » incarnent à nouveau la tension, citée plus haut, de la première ligne (l'arc/la corde) entre « cœur » et « ciel ».

Le poème de Desnos sur l'arbre « Il était une feuille », qui développe à la façon une contrainte de la récursivité la tension

Hans T. SIEPE

entre « ciel » et « terre », extérieur et intérieur, haut et bas, peut, lui aussi, être compris métapoétiquement :

*Il était une feuille
Il était une feuille avec ses lignes
Ligne de vie
Ligne de chance
Ligne de cœur
Il était une branche au bout de la feuille
Ligne fourchue signe de vie
Signe de chance
Signe de cœur
Il était un arbre au bout de la branche
Un arbre digne de vie
Digne de chance
Digne de cœur
Cœur gravé, percé, transpercé,
Un arbre que nul jamais ne vit.
Il était des racines au bout de l'arbre
Racines vignes de vie
Vignes de chance
Vignes de cœur
Au bout des racines il était la terre
La terre tout court
la terre toute ronde
La terre toute seule au travers du ciel
La terre. (Desnos 69.134)*

Paul Éluard, d'autre part, termine un essai sur René Magritte par cette constatation sur la fleur de la poésie : « L'arbre est teinté de fruits invulnérables » (dans : *Cahiers d'art* 5/ 6 (1935) 130).

Dans son livre sur Éluard, Heinrich Eglin utilise aussi les deux symboles « fleur » et « fruit » ; Ida Hackenbroch peut

Le lecteur du surréalisme

ainsi parler ensuite, en liaison avec Éluard, de la fleur comme du mot qui s'épanouit et du fruit comme du poème achevé.²⁴⁹

En résumé, on peut dire que la réflexion de la poésie sur elle-même, en tant que tradition dans la poésie moderne, ne s'est jamais arrêtée, même pas avant le surréalisme et avant l'œuvre ultérieure d'anciens surréalistes comme René Char. Les images métapoétiques montrent clairement que le lecteur est implicite en tant que récepteur d'une nourriture spirituelle. Le thème de la nourriture relève du thème de l'arbre – « arbre à pain » trouve-t-on dans un autre texte de Breton²⁵⁰ – qu'il a développé.

Le thème de l'oiseau est traité de façon ambivalente : pour dénoncer les conceptions traditionnelles de l'inspiration et pour fixer cette « étincelle de poésie » qui en tant que métamorphose, crée un sens, ce que font et l'auteur et le lecteur.

La poésie est ici attribuée à l'homme, ramenée à lui. On attend de lui non seulement la réception, mais aussi la transformation de la réception en production. La « valeur secouante » découverte par Breton dans les images surréalistes renforce le « caractère incitateur » de l'œuvre au sein du processus de communication.²⁵¹ Pour saisir la poésie, écrit Tristan Tzara, le

249. *Hackenbroch* 72.93. Au sujet de la métaphore métapoétique (arbre/ fleur - fruit/ fleurs d'arbres) chez Éluard, cf. *Eglin* 65.510-515 qui prend position à propos du « Blason de fleurs et de fruits », ainsi que du « Blason des arbres » d'Éluard. La métaphore de la feuille relève aussi du domaine de la métaphore de l'arbre chez Éluard. *Eglin* 65.190, note 1, commente la modification par Éluard du proverbe « La feuille précède le vent » : « Il entend par là l'inspiration du mot qui s'active lui-même. (...) Le brillant et le chatolement des feuilles correspondent dans le monde imaginé d'Éluard à l'éclat et au chatolement des mots. »

Pour le motif de l'oiseau chez Éluard, cf. aussi *Eglin* 65.138 sq. : « L'oiseau est une image pour l'image poétique, le contenu latent de celle-ci (...). Tout le paragraphe sur le délire d'interprétation dans *L'Immaculée conception* est construit sur le thème de l'oiseau (...). L'inspiration lance et capture des oiseaux-mots, un pays de cocagne où les oiseaux vous tombent dans le bec ».

250. *Breton* 73.90 sq où il s'exprime sur l'assemblage des images au moyen de « à » : « La préposition en question apparaît bien, en effet poétiquement, comme le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image. »

251. « Veranlassungscharakter », notion d'après *Flieghut* 71.148.

Hans T. SIEPE

lecteur ne devrait pas attendre de la recevoir toute digérée (ici aussi, métaphore de la nourriture !). La poésie devrait plutôt éveiller en lui une activité qui correspond à celle de l'auteur :

...il ne faut pas que le lecteur attende qu'on la (scil. la poésie) lui apporte toute digérée. Il faut qu'elle éveille en celui-ci une activité correspondante à celle de l'auteur. Le lecteur doit lutter pour en conquérir le sens et la substance. Il faut qu'il recrée la poésie à son image. Elle est un objet de conquête, toute attitude passive devant elle lui réserve des déceptions. (Tzara 66a.60)

Ce que les surréalistes attendaient du lecteur correspond donc aux conceptions générales de la lecture de textes littéraires telles qu'elles sont formulées par exemple chez Rousseau dans le cadre d'un programme d'éducation du lecteur :²⁵² il réclame une réception créative qui corresponde à la production de l'auteur (et peut même la dépasser encore) et voit en elle le meilleur moyen de « digérer » la lecture et donc le texte :

Peu lire et beaucoup méditer nos lectures, ou ce qui est la même chose en causer beaucoup entre nous, est le moyen de les bien digérer [...].

Il y a [...] bien des gens à qui cette méthode serait fort nuisible et qui ont besoin de beaucoup lire et peu méditer [...]. Je vous recommande tout le contraire, à vous qui mettez dans vos lectures mieux que ce que vous y trouvez, et dont l'esprit actif fait sur le livre un autre livre, quelquefois meilleur que le premier.²⁵³

La définition de l'activité du lecteur comme moitié créatrice du processus de communication littéraire, telle que Marcel Duchamp la donna aux surréalistes (cf. chap. 1), renvoie également à la tradition littéraire :

Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur pré-

252. Cf. *Bogumil* 74 au sujet du lecteur chez Rousseau.

253. *Rousseau* 68.57 et suivante (souligné par moi, H.S.).

sente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible.
(Voltaire 1878.2)

Les définitions se réfèrent au lecteur du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, mais concernent aussi le lecteur de textes littéraires : à l'élargissement des pensées du texte philosophique correspond l'établissement du sens par le lecteur dans le texte littéraire ; à la correction et à la fortification du texte correspondent ensuite les extensions de forme et de fond du texte dans la lecture.

4.4. L'ÉMOTION DU LECTEUR ET L'ÉROTISME SURRÉALISTE

4.4.1. Émotion poétique

Les textes poétiques se caractérisent essentiellement par le fait, entre autres, qu'ils exercent un effet suggestif sur le récepteur du texte, que leur côté esthétique devient une qualité de la réception (*Kloepfer/Oomen* 70.209 ; *Schmidt* 71). S'il s'agit pour Valéry et, après lui, pour Éluard de transformer le lecteur en quelqu'un d'inspiré – le poème étant alors une sorte de machine à fabriquer l'« état poétique »²⁵⁴ – cette sensation, cette inspiration ou émotion devient alors tout dépendante de la réception :

Un poète [...] n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de la créer chez les autres. (Valéry 57.1321)²⁵⁵

254. Pour la théorie de l'émotion chez Valéry, cf. *Gheorghe* 70; cf. note 201.

255. Valéry poursuit: « On reconnaît le poète (...) à ce simple fait qu'il change le lecteur en 'inspiré'. L'inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète: le lecteur nous offre les mérites transcendants des puissances et des grâces qui se développent en lui. Il cherche et trouve en nous la cause merveilleuse de son émerveillement » (*Valéry* 57.1321).

Un autre poète aux confins du surréalisme, Pierre Reverdy, veut émouvoir le lecteur, agir sur lui affectivement pour pouvoir sortir lui-même de sa solitude. Le point de rencontre est alors l'œuvre.²⁵⁶ Dans cette rencontre – Reverdy parle de l'œuvre comme d'un « lieu de rendez-vous » entre auteur et lecteur – ne manque pas la sensualité, comme l'indique Éluard :

*Le grand art est d'émouvoir et d'opposer des objets sensibles aux intellectuels.*²⁵⁷

Ici, le lecteur est tout d'abord « gagné » par l'émotion avant que suive la compréhension ; ici, il succombe à l'essai de la poésie de traduire la vie par « des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs et des objets ».²⁵⁸

L'excitation sensuelle de l'art – non comme fin en soi, mais comme support ou fonction du contenu – va dialectiquement de pair avec ce que Adorno appelle « le spirituel » ; il parle de l'autonomie transmise : « Dans les œuvres importantes, le sensuel, éclatant par leur art, devient spirituel, comme de l'autre côté, le détail abstrait [...] acquiert par l'esprit de l'œuvre un éclat sensuel » (*Adorno* 72.411).

256. « S'il (scil. le poète) est solitaire (...), c'est pour sortir de cette solitude de toute façon assez difficile qu'il ambitionne d'émouvoir. (...) Une œuvre est le lieu de rendez-vous que le poète donne aux autres hommes, le seul où il vaille vraiment la peine d'aller le trouver » (Reverdy dans l'entretien avec Breton et Ponge, *Ponge* 61.297).

257. Éluard cite cette phrase de Bernardin de Saint-Pierre comme épigraphe à « L'habitude des tropiques » dans *Cahiers d'Art* (1936) 29.

258. « LA POESIE est l'essai de représenter ou de restituer par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé » (*Éluard* 68.I.475).

Delattre, cité par *Matthews* 62.40, commente la théorie d'Éluard selon laquelle un poème surréaliste gagne déjà le lecteur avant qu'il ne le comprenne. Cf. en particulier la première partie de « La poésie est contagieuse » dans *Les sentiers et les routes de la poésie* d'Éluard (*Éluard* 68.II.527 sq.).

Breton aussi a la même conception: « Au départ, il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'aimer », écrit-il à propos de la lecture de textes littéraires (*Breton* 73.214 sq.).

Le lecteur du surréalisme

Alors que la théorie de l'émotion ne se comprend donc pas non plus comme un principe absolument hédoniste, mais bien comme un principe complémentaire du « plaisir sans intérêt », un examen de la théorie et de la pratique surréalistes montre un rapport étroit jusqu'alors inhabituel entre art et érotisme. Si, comme l'écrit Peter Gorsen dans son étude sur la réception bourgeoise de la pornographie et de l'obscénité,

...l'esthétique classique idéaliste tendait à supprimer la sensualité humaine en la transformant dans un esprit pure, il se dessine dans le surréalisme une tendance à la libération qui fait voir la situation opprimée et névrosée de l'érotisme humain et s'engage pour l'autonomie de la sensualité. (Gorsen 74.142)

4.4.2. Érotisme surréaliste

Dans le catalogue de l'« Exposition internationale du Surréalisme » de 1959/ 60, André Breton définit l'érotisme comme un lieu privilégié, le théâtre de la provocation et de l'interdit où se déroulent les moments les plus importants de la vie. Dans ce domaine, le surréalisme, pour une raison bien particulière, a toujours fait des incursions :

Toujours est-il que c'est là – et sans doute là seulement – qu'entre le montreur et le spectateur est tenue de s'établir, par voie de perturbation la liaison organique qui fait de plus en plus défaut à l'art d'aujourd'hui.

Ce que Breton constate ici pour la peinture (montreur – spectateur), se rapporte également à la littérature (auteur – lecteur) : une littérature surréaliste permet, par l'intermédiaire de la catégorie de l'esthétique de la réception : « confusion » (*perturbatio animi*), une communication de type particulier qui doit inclure, outre l'émotion poétique, l'émotion érotique.

Ainsi, tout comme le surréalisme intégrait l'inconscient dans l'esthétique et la poésie, il s'intéressait de la même manière à l'arsenal manifeste de désirs, images, angoisses, névroses et perversions érotiques de cet inconscient.

Par l'équation qui relie l'émotion poétique et l'émotion érotique – elle figure explicitement dans le titre « L'amour la poésie » d'Éluard (*Éluard* 68.I.474) ou dans un début de poème de Breton « La poésie se fait dans un lit comme l'amour » (*Breton* 68.122) – est exprimé aussi l'essentiel sur le processus de communication : la communication entre auteur et lecteur passe par une émotion poétique et érotique, l'œuvre fonctionnant alors comme point de cristallisation. Les plaisirs poétiques et érotiques relient production et réception.

La « beauté convulsive » (Breton) sert ici le but de l'esthétique de la réception. C'est par une beauté convulsive, excitée et excitante que l'on atteint une valeur limite qui entre en conflit avec les conceptions, normes et conventions de l'esthétique classique idéaliste.²⁵⁹ Le fait que la beauté doive également être comestible (« La beauté sera comestible ou ne sera pas ») avait déjà été réclamé par Dali dans son essai « De la beauté terrifiante et comestible », qui répondait avec une distanciation ironique à l'exposé de Breton « La beauté sera convulsive » (*Dali* 34). La notion « comestibilité » renvoie aussi bien au caractère commercial de l'art qu'à une perspective esthétique de l'action : à la jouissance, au moment de confusion, d'épouvante, de peur du récepteur (« beauté terrifiante » = « perturbation »).²⁶⁰ Si – comme dans le cas de la littérature surréaliste – l'esthétique et l'éthique, l'art et la morale peuvent et veulent entrer en conflit, voire si l'on recherche un changement de principe dans la vie et dans l'art, alors on peut en voir facilement l'effet sur le public contemporain : curiosité et confusion ainsi que jouissance et sentiment de plaisir. Il apparaît dans l'esthétique de la communication du surréalisme l'intention de choquer, de provoquer le récepteur. Le choc porte

259. Sur la « beauté convulsive », cf. Breton: « La beauté convulsive », dans *Minotaure* 5 (1934), où l'on trouve: « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle ou ne sera pas »; sur le conflit des normes, cf. *Gorsen* 74.141.

260. *Gorsen* 74.143 développe à partir de là aussi la référence à la possibilité de démonter et de remonter un jouet, ce qui est devenu important pour l'évolution de l'art moderne.

Le lecteur du surréalisme

sur les notions de valeur habituelles de la morale traditionnelle ; il détruit les tabous en faisant du désir le ressort de la vie (« Le seul ressort du monde »), la maxime éthico-morale qui contredit la norme traditionnelle (« seule rigueur que l'homme ait à connaître »).²⁶¹

Sur le plan de la création l'art est lié à l'érotisme comme la littérature l'est avec le principe de plaisir (*Wellershoff* 73). Ceci débouche à une compréhension érotique de l'art dans le surréalisme : Dali, par exemple, met en relation l'acte de création avec l'acte amoureux ; Breton et Desnos conçoivent comme base du « nouveau langage » non pas le dictionnaire et la grammaire, mais l'amour et la poésie :

Nous sommes toujours en désaccord avec le dictionnaire [...]. L'amour et la poésie ont tous les privilèges pour nommer les êtres [...]. Les mots sont plus malléables que la cire.
(Desnos)

Le comportement en matière de langage se réglera de plus en plus sur le comportement en amour. (Breton)²⁶²

Si, comme le conçoit Eduard Fuchs (qui a par ailleurs travaillé intensément sur l'analyse de la réception et sur la question du public), l'importance de l'érotisme dans l'art doit être prise en considération à tous les niveaux de l'interprétation car une impulsion créative renvoie à une origine érotique et que l'art possède un effet sensuel, il faut alors tenir compte dans le cadre d'une histoire de la littérature centrée sur la figure du lecteur de la dimension érotique de chacune des différentes époques. En cela, on pourra se fonder sur le double concept de la réception développé par Fuchs, avec d'une part la réception

261. *Breton* 37.101; cf. plus loin: « Le désir, oui, toujours. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur des clés » (*Breton* dans une interview de 1946, cit. dans *Le Brun* 70.100). A propos du „désir» en liaison avec l'accueil fait à l'œuvre de Freud, cf. *Bürger* 71.86, 93 sq, 99 sq. 262. Pour Dali, cf. *Gauthier* 71.65; Desnos: De l'Érotisme, cit. dans *Greene* 70.322; *Breton* 36.

du public contemporain et d'autre part l'histoire de la réception ultérieure comprise dialectiquement.²⁶³

Les deux études de Robert Benayoun et de Xavière Gauthier sur l'érotisme du surréalisme fournissent ici une quantité de données et d'observations intéressantes qui pourraient servir de base à une représentation globale de l'esthétique de la communication. Si nous limitons ici l'analyse suivante au cadre étroit d'une seule publication, c'est parce que le thème de l'érotisme surréaliste nécessite d'être traité à part et ne peut l'être ici que de façon paradigmatique.

En 1928, parut sous le titre *Le con d'Irène* un texte dont l'auteur s'appelait Albert de Routisie. Jean-Jaques Pauvert le tient pour l'un des quatre ou cinq plus beaux textes poétiques du surréalisme et Albert Camus pour le plus beau de tous les textes érotiques en général.²⁶⁴ Il est à peu près sûr que l'auteur est en réalité Louis Aragon.²⁶⁵ Ce n'est qu'en 1953 qu'une première réimpression secrète du texte le fit connaître à un public plus large, après qu'il a été publié auparavant en nombre limité et n'ait reçu ni publicité, ni critique. D'autres publications de la littérature érotique du surréalisme parurent dans la deuxième moitié des années vingt et furent également vendues sous le manteau : le recueil de textes de Desnos *La Liberté ou l'amour* de 1927 (qui fut censuré, comme le prouvent encore les pages blanches de l'édition originale), les textes pornographiques de Péret, avec des illustrations de Tanguy rappelant des graffiti de toilettes, *Les Rouilles encagées* (1928) (en réalité « Les Couilles enrégées »), les textes et photographies érotiques d'Aragon, de Péret et de Man Ray dans « 1929 » (qui fut aussi l'année de

263. Sur Fuchs, cf. *Gorsen* 74 et *Benjamin* 66.304 sq. Tous deux remarquent que chez Fuchs on en arrive aussi à des thèses indifférenciées qui concernent un effet érotique de l'œuvre d'art: plus cet effet est intense, cite *Benjamin* 66.338, plus grande est la qualité artistique, « je intensiver diese Wirkung ist, umso größer ist die künstlerische Qualität ».

264. Cf. la préface de Pauvert à la nouvelle édition dans *Aragon* 68.299.

265. Cf. « Commentary » dans: *The Times Literary Supplement* (21.3.68) 299; W. Engler, dans son *Lexikon der französischen Literatur* part aussi de l'idée que c'est le pseudonyme d'Aragon (*Engler* 74.825; entrée: « Routisie, Albert de »).

Le lecteur du surréalisme

parution) ; l'étude de Desnos sur l'érotisme dans la littérature, date de la même période.²⁶⁶

Derrière tout cela, il y avait également la découverte de Freud et la redécouverte de Sade et des Erotica d'Apollinaire, la publication de textes jusqu'alors introuvables comme « Lettres à une présidente » de Gautier, les poèmes interdits de Baudelaire tirés de *Les Fleurs du mal*, *Les Stupra* de Rimbaud, etc. Dans le contexte de ces publications parut également l'*Histoire de l'œil* de Bataille. À cela ajoutons un débat sur la sexualité qui eut lieu en 1928 et qui fut organisé par les surréalistes (paru la même année dans *La Révolution surréaliste*) et qui provoqua les auditeurs présents comme le faisaient, à d'autres endroits, articles, dessins et explications paraissant dans les revues surréalistes.

Péret explique à propos de son texte « L'Auberge du Cul volant », qu'il a écrit la première partie (« Avant ») « avant de faire l'amour » avant d'écrire la deuxième partie (« Après »). Breton et ses amis expliquent aux lecteurs leurs positions préférées dans l'amour – ce que Breton et Éluard ont classé dans un catalogue en 1930 et publié dans le recueil *L'Immaculée conception* sous la forme de « 32 manières de faire l'amour ».

La destruction des tabous et la provocation touchent aussi l'église. Max Ernst conclut son essai « Danger de pollution », dans lequel il associe l'église à la tradition de la littérature obscène, par une allusion à Lautréamont en y appliquant l'équation « poésie » = « amour » : « L'amour doit être fait par tous, et non par un » (Chez Lautréamont, on avait : « La poésie doit être fait par tous. Non par un »).²⁶⁷

266. Desnos: L'érotisme considéré dans ses manifestations écrites, et du point de vue de l'esprit moderne - publié pour la première fois en 1953 - nous n'avons pu le consulter (pas même à la Bibliothèque Nationale à Paris), pas plus que « 1929 ».

267. *L.S.A.S.D.L.R.* 3 (1931) 25. Si la théorie poétique de l'image de Lautréamont: « Beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » est interprétée érotiquement par Breton (parapluie = l'homme, machine à coudre = la femme; table de

Hans T. SIEPE

Dans cette même revue sont également représentés des objets qui – selon les termes de Breton – devraient provoquer chez le lecteur une « émotion sexuelle » :

...la fabrication d'objets animables à signification érotique, autrement dit d'objets destinés à procurer, par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière. (Breton 70c. 69)

On confère ici à l'art érotique une dimension d'esthétique de la réception, qui culbute la répression de la sensualité au nom de la moralité (« Repression von Sinnlichkeit im Namen der Sittlichkeit », *Glaser* 74.12) exercée depuis des siècles et veut déclencher des réactions sexuelles chez le récepteur : l'émotion sensuelle, devient identique à l'émotion sexuelle, comme l'amour à la poésie. Breton souligne cependant le caractère indirect de la médiation (« par des moyens indirects »). Il ne faut donc pas recourir ici à la représentation et à l'implication communicative directes telles qu'on les trouve par exemple dans les *120 journées de Sodome* de Sade ou dans *Les Rouilles encagées* de Péret, mais à cet érotisme poétique que dégage l'« Irène » d'Aragon.

4.4.3. Le lecteur d'« Irène » d'Aragon

Dans *Le con d'Irène* d'Aragon le titre attise la curiosité du lecteur qui achète le livre sous le manteau à un prix élevé et en payant d'avance : « Ce n'est donc pas sa seule complicité livresque que le lecteur met en jeu, mais il découvre une curiosité qui l'engage et le définit », écrit Gavillet à propos du lecteur de littérature érotique. L'auteur peut déjà, lorsqu'il écrit, compter sur cette curiosité et cette attente définissant le lecteur, il peut jouer avec elles, les satisfaire et, en même temps – comme le fait souvent Aragon – les décevoir. Gavillet y voit un mépris du lecteur que l'auteur conduit dans l'attente du plaisir, de l'exaltation à l'écoeurement (*Gavillet* 57.236 et suivantes). Le livre prend ses distances vis-à-vis de l'attente : « Quelle

dissection = le lit - *Breton* 70c.67), on voit clairement à nouveau le rapprochement entre « poésie » et « amour ».

Le lecteur du surréalisme

sacrée tristesse dans toutes les réalisations de l'érotisme ! » (*Aragon* 68.27) lit-on dans « Irène » après une visite au bordel. Dès le début du texte, on constate des insultes directes qui s'adressent aussi au lecteur :

Salauds

*Brutes fils de truies enculés par les prie-Dieu avortons de caleçons
sales boues de chiottes mailles sautées au bas des putains
Culs fientes vomissures lopes cochons pourris.* (*Aragon* 68.7,8,10)

Le moi qui parle commence un long récitatif d'épouvante et de désespoir par l'appel « Ne me réveillez pas » (*Aragon* 68.7) et termine par cette injonction « Si vous avez aimé rien qu'une fois au monde ne me réveillez pas si vous avez aimé ! » (*Aragon* 68.10). On ne sait pas ici qui est le locuteur et à qui il s'adresse. Mais l'emploi du « vous », l'impératif, voire les injures, permettent au lecteur d'être lui-même concerné et de se sentir interpellé. « Irène » est construit sur cette interpellation : un écrivain, en tant que narrateur, s'adresse à un lecteur (« narrataire ») qui est impliqué par ses pensées, opinions, réactions et sentiments.

Cela donne au narrateur la possibilité de s'adresser à son lecteur comme à un confident (« Toi, mon lecteur », *Aragon* 68.80) et de s'intéresser aux besoins et espoirs de son partenaire de communication ou de conduire ce lecteur à travers son histoire.

Il le conduit d'abord dans un bordel de province sans renoncement aux sujets classiques de la littérature érotique (par exemple, aux scènes de miroir et de trous de serrure) qui font du lecteur lui-même un « voyeur ». Au premier plan, on trouve ici un thème cher aux surréalistes, celui du soulier :

*Elle jouait avec des petites mules rouges qu'elle retirait et
remettait sans cesse, tout en regardant son client qui se
déshabillait.* (*Aragon* 68.30)

Ce thème érotique est ensuite mis en relation, d'une part, avec l'acte sexuel vénal dans le bordel :

Hans T. SIEPE

L'argent glissa dans le soulier, moi dans la rue (Aragon 68.31),

d'autre part, avec l'image du chien, qui se retrouve aussi dans d'autres passages du texte :

Je relevai mon pantalon. Quelle sacrée tristesse dans toutes les réalisations de l'érotisme ! Je pense à la lourdeur des chiens dans la rue, s'attroupant, et tâchant de s'enfiler à qui mieux. Les chiens d'à-côté [la scène observée dans le bordel par le narrateur et le lecteur du point de vue du voyeur] avaient des bottes, voilà tout. (Aragon 68.27)

La déception du lecteur après la visite au bordel est recherchée par la description de certains types de comportement érotiques qui ne viennent pas à bout de l'amour ; « crasse », « tristesse », « dégoût » et « gâchage » sont les mots-clefs du second chapitre. En même temps, cette déception provient aussi de l'exaspération forcenée de l'auteur devant l'abjection du monde l'entourant au moment de la rédaction, c'est-à-dire la France bourgeoise de 1928, comme le pense André Pieyre de Mandiargues qui voyait précisément cette société bourgeoise représentée dans le sinistre bordel de province. Le bordel se trouve dans le quartier le plus pauvre de la ville, dans le quartier ouvrier dont les mœurs n'intéressent pas l'administration municipale, parce que, comme c'est indiqué dans le récit, il n'y a justement pas de bourgeois qui y habitent, et parce qu'il dérangerait dans la société de petits bourgeois et de notables de province. Mais le représentant le plus haut placé de cette société, le maire, s'offre là son plaisir secret, infantile : pour lui, au bordel, le lit devient toilettes. Le bordel est repoussé à la périphérie de la ville, mais il appartient essentiellement aux bourgeois : pendant que les habitants du quartier travaillent, on lit dans les salons du bordel de style bourgeois la littérature de consommation bourgeoise, on se crée une illusion par des acrobaties amoureuses et des fleurs artificielles – l'artificialité étant ici attribuée de manière générale au monde bourgeois – et l'on donne en même temps aux visiteurs des meilleurs quartiers le simulacre d'un alibi : ils passent de leur monde dans un

Le lecteur du surréalisme

espace de « liberté » établi localement dans le secteur de la classe inférieure, vis-à-vis duquel ils peuvent très bien extérieurement prendre leurs distances, mais qui, intérieurement, leur est cependant essentiel. Le bourgeois peut ici se maintenir dans son rôle :

Un homme si poli [...] et puis sa réputation ! [...] Un homme très bien, expliquait ma complice, il ne peut pas toujours aller à Paris tu comprends. Alors, il vient ici, mais tout ça reste confidentiel. Entretenir une petite femme, il ne peut pas ici. Outre que ça coûte gros, on ne voterait plus pour lui. Dame, dans sa situation. (Aragon 68.29 sq.)

Ici, la société bourgeoise peut refouler dans le quartier défavorisé les pulsions qui ne sont pas compatibles avec le masque qu'elle porte.

Ce qu'Aragon a décrit ici est également dirigé contre le récepteur traditionnel (bourgeois) de la littérature érotique qui, derrière les masques que sont ses livres, a toujours conservé une niche à l'érotisme et qui est prêt à s'offrir ce plaisir en secret et à grand prix.

À ce début du récit renvoie un passage se trouvant vers le milieu du livre que nous citons en exergue. Là, le narrateur propose au lecteur comme alternative de la visite au bordel, de le conduire dans la chambre de l'héroïne, Irène :

Pour l'instant que je t'introduis, lecteur, – toi qui payas si cher la semaine dernière le droit d'assister au moyen d'un périscope à une scène assez brève que du fond du caveau où l'on t'avait caché tu pris pour une exaltation authentique de l'âme humaine, mais pas du tout : ce pâle attelage faubourien qu'on avait fardé, par avance dans la crainte que la pitié ne te saisisse, toi ou quelque autre, car ce n'était pas toi précisément qu'on attendait, à la vue de ce que la débauche et la mauvaise nourriture peuvent faire quand elles s'y mettent, avait appris par une triste expérience quotidienne l'art de feindre la volupté sans en éprouver la morsure – dans la chambre d'Irène, oui c'est Irène qui fait l'amour. (Aragon 68.80)

Hans T. SIEPE

À « l'art de feindre la volupté » au bordel est opposée « l'exaltation authentique » d'Irène.

Dans le chapitre suivant, qui est la description poétique d'une rencontre érotique, le lecteur interpellé (« toi ou quelque autre, car ce n'était pas toi précisément qu'on attendait ») est un lecteur masculin :

C'est ici que tu es à ton aise, homme enfin digne de ton nom.
(Aragon 68.85)

Ceci ne signifie cependant pas qu'il s'agit du consommateur bibliophile de littérature érotique, mais du lecteur provenant de toutes les classes sociales,

Jeune bourgeois ouvrier laborieux et toi, haut fonctionnaire de cette République, je vous permets de jeter un regard sur le con d'Irène (Aragon 68.83),

à qui Aragon veut procurer une émotion poétique et érotique « par le bonheur de l'expression ». ²⁶⁸ Et cela non pas, comme le fait souvent la littérature distrayante consommée par les classes défavorisées, dans un lieu où « la contradiction entre principe de réalité et principe de plaisir trouve toujours sa solution dans une perspective qui s'oppose au désir de jouir, qui contredit la sensualité » (*Wellershoff* 73.15), ni non plus comme c'est le cas dans l'érotisme réservé aux classes privilégiées, dans un lieu où l'imaginaire pornographique projette une conciliation illusoire entre imagination et praxis (*Wellershoff* 73.24).

Dans le chapitre précédent, on avait déjà présenté au lecteur son rôle ultérieur de récepteur : le narrateur fait parler le grand-père paralysé et muet, dans la ferme dirigée de façon matriarcale où vit Irène, de son rôle de spectateur qu'il doit prendre en raison de sa paralysie. Comme observateur de la vie amoureuse et des passions de son entourage, il éprouve du plaisir :

À chaque printemps, j'observais la recrue des passions parmi les commensaux de la ferme [...].

268. « Par ce *Bonheur* d'expression qui est pareil à la jouissance » (Aragon 68.88).

Le lecteur du surréalisme

J'éprouvais un plaisir positif à voir les hommes et les femmes ensemble. Il me semblait que l'exemple venait à bout de mon infirmité. Cela m'excitait terriblement. Il arriva même que de tels spectacles m'entraînèrent plus loin que je ne l'eusse pensé. Cela me jetait toujours dans une confusion très grande. Mais j'aimais de plus en plus cette confusion même. (Aragon 68.65 sq)

Le lecteur a un rôle analogue à ce personnage : il participe, mais ne peut intervenir. Il reste en dehors de l'histoire des personnages qui le comprennent aussi peu que le grand-père ; il découvre comme lui la vraie liberté dans son esclavage (« Dans mon esclavage apparent, quelle liberté véritable », Aragon 68.70). Il vit ce que Roland Barthes appelle le « plaisir du texte » :

Ainsi, j'appris à jouir de moi-même, à jouir d'autrui. (Aragon 68.70)

Le personnage de l'amant d'Irène est ici si vague que le narrateur tout d'abord, puis le lecteur, peut s'identifier à lui. Le lecteur est inclus dans l'histoire comme le narrateur. Il reçoit sa propre aventure au moment de la lecture. Ceci fait apparaître nettement des points de communication entre le moi-narrateur et les appellations du lecteur :

*Que j'aime voir un con rebondir.
Comme il se tend vers nos yeux [...] !
Touchez, mais touchez donc, vous ne sauriez faire un meilleur emploi de vos mains. Touchez ce sourire voluptueux, dessinez de vos doigts l'hiatus ravissant. (Aragon 68.87)*

Le lecteur est ensuite invité à participer :

*Là : que vos deux paumes immobiles, vos phalanges éprises à cette courbe avancée se joignent [...]
Ne bougez plus, restez, et maintenant avec deux pouces caresseurs, profitez de la bonne volonté [...] enfoncez [...] écartez [...]. (Aragon 68.8)*

L'intégration du lecteur conduit à une communion avec le narrateur :

Manions-le, cet avertisseur d'incendie. (Aragon 68.89)

et à l'identification du moi qui parle et du « vous » à qui l'on parle. Le « je » qui s'exprime représente ensuite aussi bien le narrateur que le lecteur :

*Déjà une fine sueur perle la chair à l'horizon de mes désirs
[...]
Je n'ai pas bu depuis cent jours, et les soupirs me désaltèrent.* (Aragon 68.89 sq)

Sur le plan du texte, « narrateur » et « narrataire », narrateur et lecteur implicite, se rencontrent dans une aventure commune esthétique-érotique. En effet, à cette identification immanente du texte, correspond, sur le plan de la communication, l'identification du lecteur (en tant que « lecteur virtuel, réel ») au lecteur implicite (en tant que « narrataire ») : elle est facile dans la mesure où le lecteur implicite possède ici une structure si générale qu'il équivaut presque à un « narrataire degré zéro » (*Prince* 73.186), auquel tout lecteur peut se référer. La lecture devient expérience orgastique.

À la fin d'*Irène*, le narrateur s'adresse encore une fois au lecteur : à travers un problème de poétique qui concerne aussi son rôle de lecteur et comporte des implications sociologiques littéraires :

*Il paraît, on le dit, ou pour être juste on l'insinue, que tout ceci finira par faire une histoire. Oui, pour les cons. Il faut dire qu'ils voient partout des romans, des romances. Il y en a, s'ils ont rencontré un Monsieur portant un chapeau rose, ils le racontent. Tout leurre est histoire, un petit bout de bois, un adultère, un gardénia. Cela constitue un amas somnifère de légendes. Supposez que tout ce que je dis est d'un caractère plutôt scientifique.
Tout ceci finira par faire une histoire pour la crème, le sur-fin, le gratin, le copurchic des cons. C'est une manie bour-*

Le lecteur du surréalisme

geoise de tout arranger en histoire. À votre gré, si vous avez preneur. (Aragon 68.122 sq)

Le narrateur fait ici référence avec ironie au caractère scientifique de son texte pour éviter sa réception comme anecdote ou histoire. Faire de tout une histoire qui ne va pas au-delà du moment où on la raconte est une idée de prédilection de la bourgeoisie. Ce public « meilleur », dont il est dit qu'il se compose des dix mille meilleurs imbéciles exaltés et bornés – il correspond bien aussi aux lecteurs réels d'*Irène* – si c'est lui que l'on avait interpellé au milieu du texte (« haut fonctionnaire de cette république »), la préférence d'Aragon va cependant à ceux dont le « jeune bourgeois ouvrier laborieux » est le représentant. *Irène* s'ouvre à ce lecteur impliqué comme une portion de vie réelle non distanciée par des histoires, dans laquelle la « magie du plaisir » a aussi sa place :

La magie du plaisir est peut-être la plus extraordinaire, avec ce qu'elle comporte de matériel, de merveilleusement matériel. Et sa sanction confondante, le foutre pareil aux neiges des sommets. (Aragon 68.36)

On entend par là non seulement un enchantement créé par un objet situé dans le domaine de la réalité ou de la fiction, mais également un moment de l'esthétique phénoménologique provenant du texte, c'est-à-dire non seulement des modèles de réalité dans le texte (dans le cas présent, le thème classique de la scène se déroulant dans une maison de tolérance, thème appartenant à la littérature érotique traditionnelle, est débarrassé de tout érotisme : aux « pyramides » et « cathédrales » considérées comme positions sexuelles banales et sans imagination, sont opposées au milieu du texte un acte amoureux « simple »), mais également des moyens constituant cette réalité. La description poétique de l'acte amoureux implique un lecteur « érotisé ». Ainsi les mots se séparent de leur fonction de signes et deviennent à nouveau des objets qui éveillent des émo-

tions.²⁶⁹ A l'étroitesse de l'expérience érotique dans la scène du bordel – « L'amour salauds l'amour pour vous/c'est d'arriver à coucher ensemble »²⁷⁰ – s'oppose une rencontre érotique caractérisée comme étant « la liberté même », comme « une sorte de métaphysique » et une « poésie particulière et immense » avec une « prodigieuse valeur métaphorique » comme le langage. Inversement, le langage peut aussi éveiller des émotions érotiques chez le récepteur – comme il essaye de le faire au milieu du texte – et fonctionner chez les personnages comme dé clic, comme chez Irène :

Les mots ne lui font pas plus peur que les hommes, et comme eux ils lui font parfois plaisir. Elle ne s'en prive pas au milieu de la volupté [...]. Elle se roule dans les mots comme dans une sueur. Elle rue, elle délire. Ça ne fait rien, c'est quelque chose, l'amour d'Irène. (Aragon 68.117 sq.)

Ici se referme la boucle dans laquelle l'équation « émotion poétique = émotion érotique » avait tout d'abord trouvé un fondement théorique. Nous avons essayé de montrer, d'une part, comment cette théorie a été transposée dans un texte et, d'autre part, nous avons défini les lecteurs implicites et impliqués de l'*Irène* d'Aragon : bien que la couche traditionnelle des lecteurs de littérature érotique soit implicite dans le texte (que ce soit simplement pour les séduire et ensuite les décevoir d'autant plus), le lecteur impliqué se définit comme récepteur atypique de pornographie, comme lecteur éclairé d'une couche sociale qui jusqu'alors était privée de ce genre de littérature.

La littérature est associée ici au principe de plaisir et se révolte alors contre ce que *Wellershoff* 73.2 qualifie de réalité étroite peu satisfaisante qui est le produit d'un état social correspondant. Le côté destructeur de la passion, la force subversive de l'érotisme²⁷¹ sont considérés par Aragon et les écrivains et peintres surréalistes pour provoquer, pour choquer,

269. Que l'on songe à ce sujet aussi à la phrase de Breton déjà citée: « les mots font l'amour ».

270. Aragon: Poème à crier dans les ruines, cité dans *Gavillet* 57.232.

271. Cf. *Gauthier* 71.31; *Wellershoff* 73.14, 21.

Le lecteur du surréalisme

pour inverser un ordre de valeurs. L'émancipation de la sexualité qui est recherchée doit s'opposer – et ici les surréalistes sont les précurseurs d'implications socio-politiques ultérieures de la littérature érotique – à la consolidation de structures sociales, à la contraction entre principe de réalité et principe de plaisir, à l'imaginaire et à la pratique au début de la révolution : « La révolution sera sexuelle ou ne sera pas », écrit Xavière Gauthier dans une paraphrase de Breton sur l'érotisme du surréalisme. Cela est aujourd'hui repris par ceux qui appliquent leurs arguments au caractère progressif de la littérature pornographique de Marcuse, Reich, Brown et Fieders (*cf. Wellershoff* 73.18 sq.).

Irène d'Aragon ne semble pas entrer dans les catégories du « pornographique » ou de l'« obscène ». ²⁷² C'est sûrement cependant un « texte érotique », passionné et sans solution, qui peut se définir – comme l'écrivait un critique – aussi bien par une imagination érotique enflammée, « entflammte erotische Imagination », que par un torrent de lave de mots libérés et sensibles « Lavastrom enthemmt und sensibler Worte ». ²⁷³ *Irène* est un texte érotique, dans le sens où le langage employé est constamment allusif dans la scène d'*Irène* (contrairement aux scènes de bordel) ; l'érotique qui s'y exprime est de nature « suggestive » et « métaphorique », comme le constatait Roland Barthes (*Barthes* 69.50). De même, ce que Robert Desnos écrivait au sujet de son livre *La Liberté ou l'amour* (censuré à cause des passages érotiques) peut être appliqué à l'*Irène* d'Aragon et son lecteur :

Vous lirez ou vous ne lirez pas, vous y prendrez de l'intérêt ou vous y trouverez de l'ennui, mais il faut que dans le moule d'une prose sensuelle j'exprime l'amour pour celle que j'aime. (Desnos 27.60)

272. Sur la classification et sa problématique, *cf. Mertner/ Mainusch* 71 et *Gorsen* 74.

273. Critique de Günter Metken dans le *Stuttgarter Zeitung*; cité ici d'après le supplément publicitaire de l'éditeur allemand sur *Irène* d'Aragon.

Hans T. SIEPE

Le fait qu'une prose qui recourt à l'émotion (« prose sensuelle ») puisse décevoir le lecteur classique de la littérature pornographique semble voulu. Mais si quelqu'un y trouve un intérêt quelconque, alors le livre devient pour lui – comme le formule Aragon parallèlement au mécanisme de l'inspiration – une machine à changer l'homme.²⁷⁴

4.5. LECTURE ACTIVE : LA MÉTAPHORE COMME COLLAGE DE MOTS

Comme on ne peut faire de recherches sur les métaphores sans passer par une analyse des effets, on ne peut non plus renoncer à traiter des métaphores dans une étude portant sur l'esthétique de la communication.²⁷⁵

Pierre Reverdy, qui sur le plan théorique introduisit la métaphore hardie dans le modernisme – Breton, dans le Premier Manifeste, en fait un point du programme du surréalisme -, a souligné tout particulièrement la composante esthétique de l'effet (d'où résulte en fin de compte l'« audace ») dans ses réflexions sur l'utilisation de l'image : à l'audace réclamée des figures de mots (« images ») doit correspondre une émotion accrue du récepteur :

*Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...]. Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque [...]. Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve.*²⁷⁶

La base des images audacieuses est donc l'écart existant entre émetteur d'image et récepteur d'image, qui nous force à

274. Cf. le développement assez long sur le rapport: auteur/ lecteur dans *Aragon* 72.438 sq, et les explications chez *Babilas* 71.95.

275. Cf. les thèses de Heinz Heckhausen développées lors de la discussion de Bochum sur la métaphore. Dans: *Poetica* 2.1. (1968) 102 sq.

276. Reverdy: « L'Image ». Dans: *Nord-Sud* 13 (mars 1918); cité en partie par Breton dans le Premier Manifeste (souligné par moi, H.S.).

Le lecteur du surréalisme

porter notre attention sur une contradiction et confère à la métaphore son caractère audacieux. La surprise devient l'élément constitutif de la métaphore hardie que Frois-Wittmann définit plus tard dans une des revues surréalistes comme «établissement d'un rapport inattendu» (dans : *L.S.A.S.D.L.R.* 2 (1930) 28).

On peut lire en détail chez Pierre Caminade (*Caminade* 70) comment Breton a compris la théorie des métaphores de Reverdy. À propos du développement du programme d'une métaphore surréaliste – Bosquet parle d'«une énorme et capiteuse kermesse d'images»²⁷⁷ – il faut néanmoins souligner quelques caractéristiques particulières :

1) Breton plaide avec Reverdy pour une métaphore hardie et il voit l'audace réalisée dans le grand écart dont il récuse cependant la «justesse». La contradiction est ici au premier plan :

la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé. (Breton 69.52)

Toute association de mots est permise et la poéticité (valeur poétique) est d'autant plus grande que l'écart est plus gratuit et irritant.²⁷⁸

2) Breton conteste que le poète puisse exercer une influence sur la formation des métaphores :

277. *Bosquet* 61.75; *Hackett* 70, qui commence son étude par «L'image constitue (...) le seul héritage littéraire du surréalisme», décrit l'évolution du «On me pense» de Rimbaud au «Les images pensent pour moi» d'Éluard, comme «une chasse aux images» (*Hackett* 79.230). Au lieu de la citation d'Éluard il aurait déjà pu citer «Une vague de rêves» d'Aragon (1924): «Nous éprouvions toute la force des images. Nous avons perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture» (cité d'après *Alexandrian* 75.375).

278. *Riffaterre* 69.51 souligne à ce sujet: «L'arbitraire de ces images n'existe que par rapport à nos habitudes logiques, à notre attitude utilitaire à l'égard de la réalité et du langage. (...) Une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale». Riffaterre souligne que cette définition correspond à la conception de l'arbitraire de Breton (en relation avec l'usage »).

Hans T. SIEPE

...il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il [scil. Reverdy] appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout [...].

Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes (Breton 69.50 sq.),

et plaide pour une métaphore qui soit le produit simultané de la pensée surréaliste en l'absence de la raison :

Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. (Breton 69.51)

Pour Breton, les images apparaissent sans réflexion préalable, comme ces hallucinations dues à l'opium que décrit Baudelaire. Ainsi, le hasard se place à côté de la contradiction (« rapprochement en quelque sorte fortuit »)²⁷⁹.

3) La citation ci-dessus montre comment, d'après Breton, il faut coordonner la relation entre les deux pôles de l'image (« les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre ») : une métaphore surréaliste ne doit plus être comprise comme une comparaison raccourcie avec une analogie explicite (« ceci est *comme* cela », « image par analogie »), mais comme une métaphore d'identification, avec une analogie implicite (« ceci

279. Breton 69.51. Soupault décrit comment lui et Breton avaient découvert l'image comme catégorie centrale bien avant l'écriture des *Champs magnétiques*: « Nous fûmes frappés par l'importance insigne des images et comparâmes celles dont le langage populaire est émaillé, celles que les poètes dignes de ce nom avaient créés et celles qui illuminent les rêves (...). Au cours de nos recherches nous avons constaté en effet que l'esprit dégagé de toutes les pressions critiques et des habitudes scolaires offrait des images et non des propositions logiques et que, si nous acceptions d'adopter ce que le psychiatre Pierre Jannet appelait l'écriture automatique, nous notions des textes où nous décrivions un 'univers' inexploré jusqu'alors » (*Soupault* 63.165 sq.).

Le lecteur du surréalisme

est cela », « image par identification »).²⁸⁰ Comme conséquence logique, on aboutit chez Breton à un refus de la comparaison et à l'exclusion de l'adverbe de comparaison « *comme* » :

...je demande à ce qu'on tienne pour un crétin celui qui se refuserait encore, par exemple, à voir un cheval galoper sur une tomate. Une tomate est aussi un ballon d'enfant, le surréalisme, je le répète, ayant supprimé le mot « comme ». Le cheval s'apprête à ne faire qu'un avec le nuage, etc. (Breton 70b.57 sq.)

Le refus repose aussi sur le sentiment que l'audace de l'écart entre les deux termes de l'image n'apparaît pas clairement dans une comparaison (« Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison », *Breton 69.51*).

4) La valeur de l'image, qui chez Reverdy dépend de l'émotion provoquée, doit être recherchée, selon Breton, dans une catégorie qui englobe la réception, qui représente à la fois une catégorie d'œuvre et une catégorie d'effet – c'est-à-dire dans la beauté de la métaphore (« la valeur de l'image dépend de la beauté »). Cette beauté dépend, en tant que catégorie d'œuvre, de l'écart entre les deux pôles de l'image (« elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs »), en tant que catégorie d'effet, de l'émotion du récepteur (*Breton 69.51*).

5) La conception de la métaphore surréaliste est une conception moderne qui refuse la référence à la comparaison bien que l'audace réclamée pour la métaphore corresponde aux représentations traditionnelles d'une grande marge d'image.²⁸¹ La

280. La typologie vient d'Éluard (*Éluard 68.I.969*).

281. En ce qui concerne la théorie de la « métaphore audacieuse » au sens d'une proximité aussi grande que possible entre les deux pôles de l'image, cf. *Weinrich 63*; *Weinrich 67a*; W. Raible a constaté que « l'on ne peut reconnaître dans le surréalisme aucune tendance aux 'métaphores hardies pour lesquelles les domaines qui sont mises ensemble, proviennent du même champ sémantique ou du même contexte de systèmes ('actif du passif', 'sombre lucidité', 'vrai du faux', 'l'air de l'eau') » (*Raible 72.108 sq.*). J'utilise ici le concept de métaphore audacieuse au sens où l'entend Breton (« image forte »).

métaphore surréaliste conduit à un monde recréé dans la poésie, où les images se représentent comme des faits – « Les mots ne mentent pas », Éluard²⁸² -, sans avoir besoin d'être confirmées par le domaine réel des faits :

L'image poétique se présente sous la forme du fait, avec tout le nécessaire de celui-ci [...], le fait n'existe qu'en fonction du temps, c'est-à-dire du langage. (Aragon 66a.246)

La naissance des images à partir du langage – Breton la démontre dans le Premier Manifeste par la « phrase qui cognait à la vitre » – est également expliquée dans la théorie surréaliste par le rôle particulier d'un automatisme verbo-auditif par rapport à un automatisme verbo-visuel.²⁸³ Les expériences sur le langage ont été à cet égard certainement un bon perfectionnement pour la nouvelle métaphore qui refuse une comparaison (avec une relation justifiée logiquement entre les deux termes de l'image) et réclame quand même sans contradiction une relation analogique : ainsi, comme la différence entre une métaphore par identification et une métaphore par comparaison est très faible (différence formelle : adverbe de comparaison), le concept d'analogie de Breton²⁸⁴ permet à nouveau de résoudre la différenciation d'Éluard entre « image par identification » et « image par analogie », auquel cas on peut fêter à nouveau l'adverbe de comparaison « comme », précédemment banni, comme le « mot le plus exaltant » :

Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot *comme*, que ce mot soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination

282. Cf. chap. 4.5.2

283. Cf. *Belaval* 55 qui étudie la métaphore surréaliste sous le titre « A provoquer par les mots des images » et fournit d'importantes suggestions pour cette description.

284. Cf. sur ce point en particulier le texte de Breton « Signe ascendant » (dans : *Breton* 73.173 sq) où la notion poétique d'analogie est expliquée par rapport à une notion mystique d'analogie.

Le lecteur du surréalisme

humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit. (Breton 73.176)

Je comme à commercer de comment c'est toi. (Éluard 68.I.332)

Robert Desnos, dans un poème intitulé « Comme » peut ainsi souligner le caractère de métamorphose que veut produire la métaphore surréaliste :

Comme, je dis comme et tout se métamorphose, le marbre en eau, le ciel en orange, le vin en plaine, le fil en six, le cœur en peine, la peur en seine. (Desnos 69.79)

Cet exemple démontre précisément l'approche verbo-auditive que permet la métaphorisation : (Kør – p en = pør – s en).²⁸⁵

D'après d'autres prises de position de Breton sur la métaphore, on peut voir aussi que la limitation de l'influence poétique sur la formation des images postulée dans le Premier Manifeste est supprimée. Le passage suivant, par exemple, dans *Les vases communicants*, ainsi qu'une assez longue remarque sont instructifs à cet égard :

...que tout fait image et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de tromper, dire de l'un qu'il est comme l'autre : la seule hiérarchie qu'on puisse établir des poètes ne peut même reposer que sur le plus ou moins de liberté dont ils ont fait preuve à cet égard. (Breton 70c.128 sq.)

Dans la remarque suivante, on explique la nécessité de mettre en relation (comparer) deux choses aussi éloignées que

285. La phrase de Lautréamont: « Beau... comme la rencontre d'une machine à coudre et un parapluie! » fournit un raccourci de la théorie surréaliste de l'image. Sur la fonction de l'adverbe comparatif 'comme' chez Lautréamont, cf. *Pleynet* 67.114 sq.

possible d'une manière « brusque et saisissante », auquel cas l'inégalité initiale doit être transformée en une nouvelle unité :

Ce qu'il s'agit de briser, c'est l'opposition toute formelle de ces deux termes ; ce dont il s'agit d'avoir raison, c'est de leur apparente disproportion qui ne tient qu'à l'idée imparfaite, infantile qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace. Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié. C'est toute la signification de l'objet qui n'est en jeu [...]. (Breton 70c.129)

Dans la remarque ci-dessus, on exige cependant aussi, en plus de la méthode de comparaison (« comparer » comme reprise des conceptions traditionnelles dans la théorie surréaliste de la métaphore), la remémoration simultanée des deux termes de la métaphore (« mettre en présence d'une manière brusque et saisissante ») : à côté de « ceci est *comme* cela », on trouve « ceci *est* cela ». Il faut donc mettre en évidence dans la théorie surréaliste de la métaphore aussi bien les conceptions traditionnelles (métaphore = comparaison raccourcie ; l'audace est due au grand écart entre les pôles de l'image) que les conceptions modernes (métaphore = forme autonome, l'audace est due au faible décalage des images). Le dénominateur commun et la caractéristique particulière de la théorie surréaliste est l'exigence de l'audace : « je kühner die Metapher, um so besser der Dichter », plus la métaphore est hardie, meilleur est le poète. (*Weinrich* 63.335). Bien que les métaphores hardies avec un faible écart entre les deux termes de l'image ne soient pas très fréquentes dans les textes surréalistes, il faut mentionner un point de vue de Magritte :

Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un œuf au lieu de l'oiseau. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je

Le lecteur du surréalisme

*provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune. (Magritte 40)*²⁸⁶

Le fait que la sémantique moderne de la métaphore hardie évaluée dans le cadre de la théorie surréaliste de la métaphore trouve ici une première formulation fait apparaître clairement l'audace et, avec elle, l'intention de choquer le récepteur²⁸⁷ comme catégorie centrale des métaphores surréalistes, comme le font une conception et une pratique de l'écart le plus grand possible entre les deux pôles de l'image.

En même temps que les relations analogiques créées par les métaphores naissent de nouveaux modèles du monde sur lesquels l'attention du lecteur est attirée. En plus du changement de conscience et de sensibilité, Aragon parle d'une révision de l'univers ; Breton plus modeste, d'une « représentation moins opaque » (*Breton* 69.185). Max Ernst souligne que « plus les éléments ont pu se rencontrer de manière arbitraire, plus sûre a dû être la réinterprétation totale ou partielle des choses par l'étincelle jaillissante de la poésie » ; la joie que procure une métamorphose réussie ne correspond pas, selon Ernst, à un misérable besoin de distraction esthétique, mais à un très ancien besoin de liberté vital ressenti par l'intellect, le poussant à explorer ce domaine où les limites entre monde intérieur et monde extérieur s'effacent (*Ernst* 70.50). Une telle métamorphose (comme résultat) suppose le combinatoire (comme méthode), ce qui dit en même temps : rationalité. H. Holländer, dans une perspective d'historien de l'art, a écrit là-dessus un traité remarquable où il révèle que le fantastique, dans la méthode surréaliste, est un phénomène calculé et où il en explique la méthode (*Holländer* 70). Les images de Du-

286. Cf. aussi le tableau de Magritte intitulé « Les affinités électives » de 1936 (?), où il réunit une cage et un œuf et désigne en même temps sous le titre d'« affinité élective » la proximité des éléments du tableau (reproduit dans *Schneede* 73a.99).

287. *Hackett* 70 décrit les effets sur le lecteur comme une « provocation pour nous secouer et nous arracher à nos habitudes de penser » (230) et souligne la confusion du lecteur : « Le lecteur est quelque peu déconcerté » (232); *Schneede* parle à ce sujet d'« effet subversif » (*Schneede* 73a.66).

champ, de Chirico ou Max Ernst sont ici considérées selon la théorie surréaliste des métaphores et éclairées à partir de celle-ci. Et c'est justement la méthode surréaliste de création de métaphores qui, comme le montage/collage²⁸⁸, vise à la rencontre du disparate, analyse, renie et modifie les relations fonctionnelles²⁸⁹, et qui représente une telle méthode combinatoire : « La disparité des éléments est déterminante. Les méthodes combinatoires permettent leur production, plus que la raison ordinaire orientée vers le quotidien, qui ne modifie que ses combinaisons habituelles [...]. Le modèle combinatoire est parfaitement rationnel, on peut le formuler mathématiquement et il n'a rien à voir avec le subconscient. Il comporte une description du fonctionnement de l'imagination humaine qui exclut le terme d'*inspiration* et n'est en aucun cas irrationnel, aussi souvent que cela ait été formulé, cité ou parodié. Les résultats cependant peuvent être irrationnels, tout au moins en dépassant les limites de la compréhension naïve » (*Holländer* 70.197, 199). Les résultats sont des métamorphoses, des ordres nouveaux et des relations nouvelles dont l'établissement est finalement délégué au récepteur. Marcel Duchamp renvoie au fait que l'observateur, par sa réception sans plaisir, mais accompagnée de réflexion, par l'activité de son imagination, doit poursuivre le processus de communication impossible à terminer. Là où la métamorphose comporte une réalité propre comme substitution du concret, de l'expérience et de connaissance et où la méthode semble être une méthode calculée (contre toutes les protestations exprimées autrement d'anti-

288. « La technique du collage est l'exploitation systématique de la rencontre fortuite ou provoquée artificiellement de deux ou plusieurs éléments étrangers par nature sur un plan apparemment impropre à cela - et de l'étincelle de la poésie qui jaillit lors du rapprochement de ces réalités » (Max Ernst, cit. dans *Holländer* 70.213 qui remarque à ce propos : « C'est une version plus générale de l'exemple de Lautréamont et une formulation légèrement modifiée de la définition de Reverdy que cite Breton »). Cf. aussi la définition du collage chez *Raible* 72.35 et *Alexandrian* 71.40 qui parle du texte surréaliste comme d'un « collage verbal ».

289. *Aragon* 28.108 parle de l'image comme de « la négation, la disjonction ».

Le lecteur du surréalisme

rationalité du surréalisme), le résultat doit, dans son caractère arbitraire calculé, provoquer le récepteur.

L'image, la métaphore, sont synonymes de poésie (« l'image qui est la connaissance poétique », *Aragon* 66a.245) et l'objet principal de l'activité surréaliste qu'Aragon décrit à nouveau comme une activité secrète :

Les surréalistes persécutés trafiqueront à l'abri de cafés chantants leurs contagions d'images. (*Aragon* 66a.84)

La métaphore devient un stupéfiant dont l'acheteur/récepteur ne peut plus se dépendre, et qui lui est laissé pour produire un sens propre – aujourd'hui les métaphores ont été transformées en drogues. Breton a indiqué plusieurs fois comment cette « maladie contagieuse des images » devait agir sur le lecteur. Ainsi il cite toujours, en plus de la surprise qu'elle exerce sur le lecteur, la fonction hallucinatoire, ou même le rire qu'elle provoque chez lui.²⁹⁰ Ces moments appartiennent également en tant que qualités de la réception aux implications relatives à l'esthétique de la communication des textes surréalistes, comme ces définitions de l'esthétique de l'effet que Louis Aragon cite dans une définition du surréalisme (définie par le rôle particulier de la métaphore) : ébahissement/stupeur, perturbation, métamorphose et l'exigence d'une révision de la réalité :

Le vice appelé Surréalisme est emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers. Et il y a

290. Dans le « Dictionnaire abrégé du surréalisme » (*Éluard* 68.I.750 sq) Breton décrit une série de types de métaphores surréalistes en ces termes, entre autres: « soit qu'elle (scil. l'image surréaliste) soit d'ordre hallucinatoire (...), soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire ».

Hans T. SIEPE

*pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'univers.*²⁹¹

Si l'on attribue ici un rôle à chaque image pour forcer le lecteur à réviser sa représentation du monde, alors cela renvoie encore à la dimension paradigmatique de la métaphore, c'est-à-dire l'écart entre les deux pôles de l'image. En même temps, les images se trouvent aussi dans une syntaxe dans laquelle se crée également un écart. Les conditions de réception de la métaphore sont doubles, les images représentent un code spécial, un dialecte à l'intérieur de la langue.

Michael Riffaterre, en se référant au code spécial de la métaphore surréaliste, a indiqué que l'arbitraire réclamé par Breton n'était pas absolu, mais ne semblait arbitraire que par rapport à nos représentations logiques et à notre attente d'une utilité de la langue. Une logique des mots pourrait même s'établir, mais ne pourrait cependant pas se mesurer selon les normes de la communication habituelle du langage.²⁹²

Cette « logique » de la métaphore surréaliste et ses implications relatives à l'esthétique de la communication, à savoir forcer le lecteur, au-delà de l'effet recherché de surprise, de confusion, etc., à établir un rapport cohérent, sont suivies dans les interprétations suivantes de deux poèmes surréalistes. La métaphore isolée, en tant que collage verbal, forme avec les autres métaphores un grand collage verbal auquel doivent s'appliquer les implications relatives à l'esthétique de la communication de la métaphore, aussi que les combinaisons de

291. La définition d'Aragon extraite du *Paysan de Paris* (Aragon 66a.83) s'appuie étroitement sur les formulations du Premier Manifeste où l'on trouve: « il (le surréalisme) agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants (...) le surréalisme se présente comme un *vice nouveau* » (Breton 69.50). Dans le manifeste, le passage sur les métaphores se trouve juste après ces citations.

292. Cf. note 278. À titre de comparaison voir aussi *Onimus* 63.142: « Le procédé surréaliste par excellence consiste dans la rencontre choquante ou l'alliance insolite d'images. Chaque image est modifiée par la proximité de sa voisine. Et il s'établit entre elles un certain courant. Ce ne sont pas les images elles-mêmes qui intéressent le poète, mais l'*espace* qui les sépare. Cet espace (insolite ou choquant) libère quelque chose dans l'esprit du lecteur. Plus la masse des images se presse, plus cette libération s'accroît ».

Le lecteur du surréalisme

métaphores (dans le texte) unissent entre elles plusieurs niveaux d'isotopies quelquefois disparates.

4.5.1. Benjamin Péret : *Allô*

*Mon avion en flammes mon château inondé de vin du
Rhin
mon ghetto d'iris noirs mon oreille de cristal
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde
champêtre
mon escargot d'opale mon moustique d'air
mon édredon de paradisiens ma chevelure d'écume noire
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges
mon île volante mon raisin de turquoise
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande
sauvage
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil
mon oignon de tulipe dans le cerveau
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards
ma cassette de soleil mon fruit de volcan
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes
distracts
mon inondation de cassis mon papillon de morille
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le
printemps
mon revolver de corail dont la mouche m'attire comme
l'œil d'un puits scintillant
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des
oiseaux-mouches de ton regard
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies
je t'aime*

Le poème de Péret extrait de *Je sublime* (1936) est, par son principe de répétition, non seulement typique de la poésie de Péret,²⁹³ mais également d'un principe de production de textes

293. Reproduit dans *Clancier* 70.400 et *Heyck/ Weinrich* 64.88-91. « Repetition is in fact a characteristic device of Péret » (M.A. Caws, dans: *Yale French*

du surréalisme en général, que l'on songe à « Union libre » de Breton (où le titre désigne non seulement la relation par rapport à la femme, mais aussi le principe syntaxique et sémantique²⁹⁴) et à « Liberté » d'Éluard. *Clancier 70* a très bien analysé l'évolution de la séquence sémantique et du parallélisme (par exemple : Tristan Corbière : Litanie du sommeil ; Saint-Pol-Roux : Sur un ruisseau... ; André Salmon : Prikaz ; Ribemont-Dessaignes : Intérêts ; Breton : Sur la route de San Romano). Ces poèmes ont en général un schéma relativement simple du point de vue syntaxique (par exemple : substantif + de + substantif ; répétitions de substantifs avec attributs et oppositions variables) qui représente une structure de base pour le remplissage sémantique. On trouve des exemples d'une telle production de textes « sérielles » pour le dadaïsme et le début du surréalisme dans *Cannibale 1* (25 avril 1920) où Soupault par le titre « Litanies » livre en même temps une définition du genre ; il s'agit de litanies séculaires avec un principe de répétitions syntaxico-sémantique. Le recueil de Hugnet sur le dadaïsme offre aussi une série d'exemples. Et si l'on feuillette *Clair de terre* de Breton, on trouve à côté de « L'Union libre » d'autres textes qui obéissent au principe de la séquence ou du parallélisme.

Quand Kloepfer/Oomen maintiennent dans leur étude sur Rimbaud que dans ce principe de style « la nécessité formelle se met à la place de la nécessité matérielle-logique » et que de nouvelles configurations imprévues deviennent ainsi possibles (*Kloepfer/Oomen 70.79*) et quand Alexandrian voit dans le principe de la séquence un moyen d'accroître l'intensité de l'inspiration et de permettre le flux permanent de la poésie (*Alexandrian 71.44 sq.*), l'essentiel est alors dit sur la méthode et ses possibilités, mais rien n'est dit sur le rôle du lecteur. Car,

Studies 31 (1964) 106). Les poèmes de Péret qui répondent à ce principe, sont, par exemple, « Clin d'oeil » et « Chanson de la sécheresse » (reproduit dans *Légoutière 72*), « Mémoires de Benjamin Péret », « J'irai veux-tu », « D'une vie à l'autre », « Passerelle du Commandant » (tous dans *Péret 69*), « Défense d'afficher » (dans : *Documents 34* (1934), p.29).

294. Cf. les interprétations dans *Raible 72.106 sq.*

Le lecteur du surréalisme

en ce qui concerne ces textes, le lecteur a la possibilité et la mission de les continuer, action qui est inhérente au principe de la séquence :

*Migraine
(à suivre)
La carie c'est le sol
Le sol c'est la patrie
La Batterie c'est le mol
Le Khol c'est la jolie
L'embolie c'est le col
...(Dans : Littérature, n.s. 11/12)*

L'instruction de lecture explicite de Vitrac « à suivre » est ici relativement facile à percevoir (permutation de phonèmes). De même, « Intérêts » de Ribemont-Dessaignes peut être continué facilement :

*Le rat crevé qu'on a dans la cervelle et la cervelle de l'estomac
Les étoiles du Zambèze et l'oiseau des lèvres
La vertu américaine
L'alcool de peau et le pain des yeux
La richesse du riche et le vice d'hiver
Le rire tiède et l'algue d'urine
L'eau des genoux tristes
Les petits os cariés
Et les demoiselles des roseaux du sang
Tamtam du biberon et bonbon du cœur (dans : Clancier 70.394).*

Le texte sans verbes, en grande partie une suite de S + de + S, repose sur un principe de structure syntaxique très simple de substantifs et d'attributs ou appositions :

1	S + A	et	S + A
2	S + A	et	S + A
3	S + A		
4	S + A	et	S + A
5	S + A	et	S + A
6	S + A	et	S + A

Hans T. SIEPE

7	S + A	et	S + A
8	S + A (9)	et	S + A
10	S + A	et	S + A

En dehors de ce parallélisme syntaxique, on n'observe pas de suite sémantique.

Le lecteur a plus de difficultés par exemple avec le poème « Au vif » de Michel Leiris²⁹⁵ ou avec le texte de Péret cité plus haut, qui sera analysé de plus près dans ce qui suit.²⁹⁶

La longue énumération, l'appel (« Allô ») sont conduits sur le « je t'aime » à la fin, le seul verbe que l'on trouve à côté des appels à une femme aimée et qui rompt en même temps (presque arbitrairement) avec la suite des adresses à la femme. Le schéma syntaxique est une variation sur un thème syntaxique dont la forme fondamentale est : S1 + *de* + S2. Des attributs peuvent chaque fois se rattacher à S (ce qui se produit ici surtout pour S2).

Si le lecteur saisit vite le parallélisme, le problème des mots et de leur rapport entre eux subsiste cependant encore. L'imbricatio de mots devient analysable à la suite d'une lecture plus attentive. En renonçant au parler plus libre au niveau de la syntaxe, l'auteur travaille avec des mots qui occupent des vides prévus par le schéma syntaxique.

Le poème de Péret est non seulement une seule grande métaphore – comme le montre la dernière ligne – dans laquelle différentes images se réfèrent à un seul thème (on pourrait interpoler : Toi, qui es comme... je t'aime), mais les différentes images entretiennent entre elles un réseau de relations. Ainsi, l'analyse de ce poème soutient les résultats de l'étude de Riffaterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » : là où les images paraissent sombres, arbitraires et absurdes dans leur isolement, le contexte leur donne un sens ; toute métaphore

295. Analysé dans *Riffaterre* 71.134 sq.

296. Je dois à W. Raible ces suggestions pour l'interprétation.

Le lecteur du surréalisme

apporte quelque chose à une métaphore principale et ne s'explique qu'à partir de l'ensemble.²⁹⁷

Dans le poème de Péret « Allô », plusieurs champs d'images créent une structure cohérente qui – comme la dernière ligne d'« Union libre » de Breton : « Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et du feu » – intègre l'explication de l'amour dans un cadre qui englobe la totalité du possible (quatre éléments), les champs d'images de la nature (fleurs, fruits, minéraux) et de la civilisation contribuant à la dialectique de la sécurité et de la menace qui caractérise l'appel « Allô » adressé à la femme aimée (représentée par le visage et les yeux)²⁹⁸.

La matrice suivante caractérise la division du texte en quelques champs d'images :

297. *Riffaterre* 69.46 sq - Riffaterre voit d'ailleurs de façon un peu simplifiée la métaphore principale chaque fois dans la première métaphore d'une série de métaphores.

298. Pour l'image poétique des quatre éléments, en particulier pour le champ d'images du feu dans le surréalisme français, cf. *Pastor* 72. Sa vue d'ensemble justifie aussi notre interprétation « pas de dénomination ou d'évocation des éléments: feu, eau, air et terre sans apparition simultanée du champ: corps » (p.115).

Hans T. SIEPE

	Feu (A)	Eau (B)	Terre (C)	Air (D)
Éléments (menace en italique)	FLAMMES SOLEIL VOLCAN REVOLVER	revolver de CORAIL ÎLE FALAISE PUITS INONDÉ INONDATION SE NOYER ÉCUME PLUIE	VOLCAN ÎLE FALAISE CHÂTEAU inondé	AVION en flammes île VOLANTE pluie de SAUTERELLES
menaces : ghetto/écraser/tombeau/collision/égarée/fuite/perdu/momie				
Flours/fruits (1)		(CASSIS) (RAISIN) (VIN)	IRIS FRUIT CASSIS RAISIN MORILLE PLATE-BANDE SAUVAGE PISTIL DE PISSENLIT OIGNON DE TULIPE	
Animaux (2)			ESCARGOT GAZELLE SAUTERELLE	SAUTERELLE OISEAUX- MOUCHES PARADISIÈRE MOUSTIQUE D'AIR PAPILLON
Minéraux (3)		CORAIL	CORAIL CRISTAL OPALE TURQUOISE	
Visage/vue (4)	revolver de corail dont la BOUCHE...	l'ŒIL d'un puits CHEVELURE d'écume glacé comme	ghetto d'IRIS pistil de pissenlit projeté dans mon ŒIL oignon de	(ÉDREDON) de paradisière oiseaux-

Le lecteur du surréalisme

		le miroir où tu CONTEMPLES	tulipe dans mon CERVEAU	mouches de ton REGARD
Civilisation (5)		AVION/AUTO/CINÉMA DES BOULEVARDS		

Ce tableau montre que :

1) le domaine « air » est représenté par ce qui se déplace dans l'air : avion, oiseaux, insectes.

2) dans le domaine des fleurs/fruits, animaux et minéraux (pierres précieuses), on a pour « cassis », « raisin », « sauterelle » et « corail » une division multiple : « cassis », comme « raisin » et « vin » signifient également des liquides (boissons) ; « sauterelle » peut être attribuée aussi bien à « terre » qu'à « air », de même que « corail » se rapporte à « eau » et à « terre ».

3) les parties du corps citées sont liées aux quatre éléments qui présentent tous des aspects de menace.

Si l'on énumère dans le détail les images de menace et que l'on caractérise l'association :

avion en flammes (D + A)

château inondé (C + B)

ghetto d'*iris* noirs (C)

rocher dévalant la *falaise* pour écraser le garde *champêtre* (C + B + C)

tombeau éclaté (C)

pluie de *sauterelles* rouges (B + C/D)

collision d'*autos* folles et prudentes (5)

gazelle égarée dans un cinéma des boulevards (C2 + 5)

fruit de *volcan* (C1 + A)

rire d'*étang* caché ou vont *se noyer* les prophètes distraits (B)

inondation de cassis (B)

papillon de morille (D2 + C1)

revolver de *corail* dont la *bouche* m'attire comme l'*œil* d'un *puits* (A + B + 4 + 4 + B)

la fuite des *oiseaux-mouches* de ton *regard* (D + 4)

on constate, en outre, que :

4) tous les éléments sont liés les uns aux autres par des caractéristiques appartenant à un « domaine de la menace » (sauf « île volante » qui n'exprime pas obligatoirement cet aspect) :

(A + B)	revolver de corail
(A + C)	fruit de volcan
(A + D)	avion en flammes
(B + C)	château inondé
(B + D)	pluie de sauterelles
([C + D])	île volante)

5) toutes les notions provenant de la civilisation appartiennent au domaine de la menace (avion, auto, cinéma des boulevards).

Outre les domaines d'images cités ci-dessus et reliés entre eux, il faut en citer d'autres, par exemple un domaine « couleurs et pierres précieuses » où l'on peut établir par connotation des relations intéressantes.

Dans les adjectifs sur les couleurs, sont cités : « noir/rouge/bleu » ; les adjectifs « blanc », « cassis », « turquoise » et « corail » peuvent aussi prendre la valeur (connotative) des adjectifs qualificatifs de couleurs ; deux des minéraux (corail, turquoise) présentent ainsi une valeur de couleur (et signifient les mêmes couleurs que celles déjà mentionnées explicitement dans le texte). Les deux autres pierres précieuses (« cristal/opale ») jouent à ce propos un rôle particulier et permettent une intégration de ce champ d'images couplé dans le cadre de référence plus large de l'ensemble du texte :

- 1) « opale », avec son déterminant particulier « opale de feu », établit un lien avec le domaine de l'élément « feu ».
- 2) « opale » établit, avec la valeur poétique connotative « Une opale : pierre de malheur, gamme infâme » (Apollinaire) qui s'oppose à son caractère précieux (pierre précieuse), un lien avec l'aspect de menace.
- 3) « opale » établit avec son déterminant « pierre lucide » un lien avec le domaine de la vision (comme avec « cristal », « miroir », « scintillant »).
- 4) « opale » en tant que « pierre translucide et opaque » établit un lien avec « iris noirs » qui renvoie de la même manière à la dialectique de « translucidité » (iris) et d'« opacité »

Le lecteur du surréalisme

- (noir).
- 5) « iris », comme « opale », établit une relation avec le domaine de la vision.
 - 6) « iris » correspond, comme « pierre d'iris » = « quartz irisé », au cristal et signifie, dans la connotation poétique (écharpe d'iris), tout reflet des couleurs spectrales des rayons du soleil dans les gouttes d'eau que l'on voit dans le ciel sous forme d'arc-en-ciel et qui atteint la terre.²⁹⁹

Ainsi se ferme avec l'image de l'arc-en-ciel le cercle de relations qui fait de l'imbrication des quatre éléments la principale métaphore du texte : l'arc-en-ciel est conditionné par l'eau, l'air et le soleil, touche la terre par ses deux pôles et porte toutes les couleurs citées dans ce texte.

Les éléments se correspondant relient le domaine de la vie aux aspects de la menace, et la dernière ligne renvoie, en tant qu'apogée de la tension et fin du poème, à l'amour total évoqué précédemment qui (dans une tension dialectique) englobe toute chose.

Là où, comme ici, se pose au lecteur le problème de restituer mentalement la métamorphose de l'aimée (métamorphose réalisée dans la construction des images « escargot d'opale », « fruit de volcan » etc.) et – conformément au titre – de sonder la relation de communication entre le *Je* et le *Tu*, le texte, par l'entrelacement des domaines d'images et par la richesse connotative des différents mots, englobe le lecteur comme un récepteur qui réfléchit : arrivé à la dernière ligne – tout à fait inattendue – la lecture vagabonde à nouveau pour permettre une nouvelle lecture du texte sous l'aspect nouveau du « poème d'amour ».

Le poème de Péret est un collage de mots calculé, qui attend du lecteur qu'il établisse les relations entre les éléments du collage ; il est donc un exemple typique de cette intervention du

299. Le travail d'un lecteur/ interprète dont la langue maternelle n'est pas le français comprend justement au cas d'un grand nombre de connotations possibles des textes, l'étude du lexique. Les résultats indiqués ici en sont déduits (Petit Robert, articles: opale, turquoise, cassis, iris, arc-en-ciel).

poète souvent contestée dans le surréalisme qui laisse consciemment au lecteur le soin, sinon de tout faire, du moins de faire beaucoup.

4.5.2. Paul Éluard : La terre est bleue comme une orange

*La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
À la croire toute nue*

*Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté. (Éluard 68.II.232)*

La comparaison audacieuse de la première ligne qui, ici, attire l'attention du lecteur précisément par le faible écart entre les deux pôles de l'image et le surprend,³⁰⁰ est éprouvé dans la deuxième ligne par une affirmation de vérité apodictique (« Jamais une erreur les mots ne mentent pas »), qui accroît encore l'attention éveillée par la métaphore en tant que prédica-

300. L'audace ne résulte pas ici de la comparaison terre/ orange (avec les sèmes communs: « rond », « sphérique », « bipolaire »), mais du refus de considérer ces sèmes communs pour la comparaison. Au lieu de cela, la couleur « orange » connotée dans « orange » contraste avec le « bleu » de la terre (ce que montre clairement aussi un coup d'œil sur un globe). Pour la systématique de la comparaison poétique (sur l'exemple de ces lignes), cf. Cohen 68.

Le lecteur du surréalisme

tion contradictoire (« widersprüchliche Prädikation », Weinrich 63.337). La poésie est posée ici comme poésie ayant une vérité propre qui n'est pas le reflet de la réalité, et ne fonctionne pas comme information à propos d'un objet quelconque, mais comme présentation de son propre contenu :

Les hommes ont dévoré un dictionnaire et tout ce qu'ils nomment existe. (Éluard 68.II.529)

Au monde de l'expérience propre (du lecteur) s'oppose le monde de la poésie dans lequel Éluard voit réunis des moments objectifs et subjectifs :

La ressemblance entre deux objets est faite autant de l'élément subjectif qui contribue à l'établir que des rapports objectifs qui existent entre eux. Le poète, halluciné par excellence, établira des ressemblances à son gré entre les objets les plus dissemblables [...] sans que la surprise qui en résultera permette immédiatement autre chose que la surenchère. (Éluard 68.II.955)

La surprise du lecteur, recherchée par l'esthétique de l'effet, représente dans la conception des métaphores d'Éluard ou de Breton une incitation à la fois à produire davantage, à la surenchère de ce qui est présenté, et à une prise de position où poésie et réalité seraient mises en relation :

*Tu ne lis que pour découvrir, contrôler ou corriger ce que tu penses. Signe ce que tu approuves.*³⁰¹

Comment ce surplus de production se réalise-t-il, comment est-il rendu possible ? Wolfgang Iser, dans son étude sur la « structure d'appel » des textes, part du fait que ce n'est que par la lecture que l'œuvre littéraire est actualisée.³⁰² L'œuvre

301. *Éluard* 68.I.994 - à propos d'une citation de Romain Rolland qu'Éluard cite aussi comme épigraphe dans 68.II.148: « On ne lit jamais un livre. On se lit à travers les livres, soit pour se découvrir, soit pour se contrôler. Et les plus objectifs sont les plus illusionnés ».

302. Wolfgang Iser caractérise en outre (à propos d'Austin) l'œuvre littéraire de « language of performance » - l'objet est seulement constitué - contraire-

propose des représentations langagières qui font paraître différent un monde connu par l'expérience. Ainsi, il résulte d'une concordance insuffisante de l'expérience de la réalité et de l'expérience de la lecture une certaine mesure d'indétermination (« ein gewisses Maß an Unbestimmtheit », *Iser* 70.10). Comme le monde du langage se présente comme s'écartant d'un monde réel, l'indétermination est implicite dans le texte.

Dès lors, le langage poétique peut se comprendre également comme la libération d'une tendance immanente à la multiplicité de la signification (H. Blumenberg dans : *Iser* 66.149 sq) qui conduit à la formation de nouvelles possibilités d'interprétation conceptuelle. On peut considérer la détermination syntaxique réduite au profit d'une plus grande force d'évocation du mot comme un moment qui, chez Éluard et dans la poésie surréaliste, produit une indétermination.

Le poème d'Éluard ne fournit pas de structure syntaxique nette. Les vers 2 et 3 sont des additions paratactiques et le pronom « ils » se rapporte à « les mots » (2). Les six autres vers de la première strophe sont des suites elliptiques où les pronoms « elles » (6) et « la » (9) rendent possible un rapport syntaxique avec « terre » ou « orange » qui est cependant peu vraisemblable au niveau de la sémantique. Ici, il est plus probable de faire intervenir une femme comme troisième personne (à laquelle on s'adresse par « tu » (14)) à la fin de la deuxième strophe ou de renvoyer à un denotatum que le lecteur doit d'abord reconstituer. Les quatre premiers vers de la deuxième strophe sont à nouveau des suites paratactiques (avec une apposition possible du vers 12 au vers 11) et les trois derniers vers semblent comprendre une phrase cohérente avec deux prédicats objets (« toutes... tout... ») et deux déterminations de lieu (« sur... sur... »).

La suite de syntagmes courts classe le texte dans un recueil de vers libres où prédominent les phrases nominales et où le

ment aux textes de la langue de tous les jours qu'il qualifie de « language of statement » - l'objet est préalablement donné (*Iser* 70.10).

Le lecteur du surréalisme

verbe avec ses liaisons syntaxiques multiples passe au second plan.³⁰³ On peut ici parler d'un principe du surréalisme caractérisant un style, ce qui peut se voir aussi dans d'autres textes d'Éluard :

*Cœur à pic
[...]
Animaux sous le fouet volant
Du cirque qui gonfle ses toiles
Villages bien peuplés eau pleine
Air teinté d'ombres d'astres d'hommes
Feux des marins et des bergers
Rues et maisons tendues de feu
Lampes de pain enfant de feuilles
Pain des enfants parfum des femmes
Moulins des miroirs et des yeux
Iles des seins sillons des mots
Neige câline de la force
Mares fanées de la fatigue
Torrents d'animaux lourds de sang
Travail secret miel noir des songes
Trésors noués par des désastres
Sang commun sur toute la terre. (Éluard 68.I.802)*

Le schéma syntaxique *S + de + S* permet à la fois une relation de ce qui est éloigné l'un de l'autre dans l'expérience de la réalité et, outre « l'élargissement de l'espace de l'expérience poétique » (Heyck/Weinrich 64.21), la représentation de l'étendue à l'intérieur du monde poétique :

*Les rapports entre les choses étant infinis (Éluard 68.II.943)
Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini. (Éluard 68.I.971)*

303. Thomas M. Scheerer a pu le constater aussi notamment sur les textes qui ont été écrits selon le principe de l'écriture automatique (cf. Scheerer 74).

Dans les deux poèmes d'Éluard cités, la conclusion semble être donnée arbitrairement. Les deux poèmes restent ouverts à une continuation par le lecteur : « Le lecteur d'un poème l'illustre forcément » (*Éluard* 68.II.939). Éluard s'est en outre exprimé en plusieurs endroits à propos du procès de la lecture considéré comme moitié du dialogue littéraire correspondant à l'écriture. Il souligne alors, comme le fait Breton, outre la forme ouverte, le caractère infini de ce qui est dit³⁰⁴ ainsi que l'activité créatrice du lecteur :

Ne lis pas. Regarde les figures blanches que dessinent les intervalles séparant les mots de plusieurs lignes des livres et inspire-t-en. (Éluard 68.I.352)

À un autre endroit, Éluard constate – sans doute en souvenir de ce passage de Breton tiré de l'œuvre écrite en commun avec lui, *L'Immaculée Conception* :

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas [...] d'invoquer, mais d'inspirer. (Éluard 68.I.937)

Le texte n'est donc pas limité par les lettres ; le non-dit, la marge blanche de la page du livre en font partie, forment le pôle dialectique opposé du « silence » à la « parole ».

La lecture se déroule en tant que pause active, « aktive Pause » comme le dit le poète allemand Hilde Domin (*Domin* 68.14), ou en tant que « temps d'arrêt, un temps d'attente délibérée, de réflexion ou de rêverie », comme le formule Paul Éluard (*Éluard* 68.II.390).

304. Que l'on songe par exemple à quelques titres d'Éluard, comme « Poésie ininterrompue », « Poème perpétuel », « Trois poèmes inachevés », « Le Livre ouvert », etc.

Le lecteur du surréalisme

En même temps, l'invitation faite au lecteur de tirer son inspiration des « marges blanches », « marges de silence », est développée par un nouveau modèle de réception esthétique. Gisela Steinwachs voit dans les blancs des textes surréalistes un appel au réservoir d'expérience du récepteur, une exhortation à remplir les vides du texte et un transfert d'une partie des tâches de l'auteur sur le lecteur (*Steinwachs* 71.IX). On n'entend d'ailleurs pas par « blancs » ou « vides » uniquement l'espace blanc qui entoure le texte imprimé ou blanc laissé explicitement dans une structure syntaxique (texte à blancs), comme on les trouve par exemple dans un texte de 1928 du surréaliste belge Paul Nougé :

*Elvire est une... très...
Elle n'est pas encore comme certaines... pour qui... est toujours
trop... et le... trop...
Elle sait que la... est nécessairement à la...
(etc.) (Nougé 66.53).*

Un « poème optique » de Man Ray, qui ne présente que des lignes en pointillés, fut publié dans le dix-septième numéro de la revue *391*.³⁰⁵

Le blanc signifie, au sens figuré, la « chaîne d'associations, de réflexions, voire de recherches scientifiques, dont les points de départ et d'arrivée sont les mots » – c'est ce que démontre Élisabeth Lenk pour Breton (*Lenk* 71.18) et elle cite à titre de preuve du culte que Breton voue aux lignes blanches quelques phrases du Premier Manifeste :

305. Cf. aussi *Nougé* 66.87 où est publié le texte suivant:

«
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.. il y a quelque
part un homme rusé
qui se défend bien. »

Hans T. SIEPE

Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de Mont de Piété, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre 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 les tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. (Breton 69.30)

Dans cette citation, les blancs interviennent aussi bien au sens strict qu'au sens syntaxico-sémantique. Wolfgang Iser a signalé avec raison que dans le jeu d'attente du lecteur vis-à-vis des objets esthétiques, les vides jouent un rôle considérable (dans : *Stempel* 71.202 sq.). En s'appuyant sur les observations de Richie selon lesquelles « tout texte provoque avec son début des attentes qui doivent être par la suite aussi bien modifiées que réalisées » et en se basant sur une syntaxe du jeu de l'attente, dans laquelle il est exigé que l'activité du lecteur tende à un équilibre permanent entre la *surprise* et la *frustration*, Iser parvient à montrer que les variations permanentes du jeu de l'attente vis-à-vis d'un texte (ce qui garantit aussi la qualité esthétique dans le cas de plusieurs lectures) sont surtout déterminées par les vides du texte littéraire. Les vides – occupés de manière différente à chaque lecture – permettent différentes configurations de sens ; ils apparaissent dans le texte en contrepartie des points de vue schématisés qui en constituent l'objet.

Vérifier chaque fois la possibilité d'enchaînement – dans le cas de détermination plus ou moins faible – demeure la tâche du lecteur productif/actif. Toute lecture devient donc un acte de constitution de la signification ; que le lecteur ordonne, en fonction de sa disposition, le matériau du texte en une structure cohérente en sélectionnant des parties et aspects du texte et en les rassemblant par la création d'illusion, ou bien qu'il prenne

Le lecteur du surréalisme

conscience des vides et de l'illusion et réalise le texte par sa lecture à plusieurs niveaux (Hoppe 73).

Un jeu d'attente ne se constitue pas par le contexte dans lequel se situe un poème : « La terre est bleue » est le septième poème d'un « Livre sans fin » auquel Éluard donna le titre de *L'Amour La Poésie* (1929). Par ce titre, les thèmes de l'amour et de la poésie sont mis en équation : les poèmes autour de « La terre est bleue » ont aussi chaque fois « amour » et « poésie » comme plan d'isotopie. Il s'agit alors d'isotopies complexes (Greimas) dans la mesure où ces plans d'isotopie qui s'excluent les uns les autres se rejoignent. Le référent n'est plus net, la polysémie se développe et, avec elle, la possibilité d'une « lecture pluri-isotope », (Greimas 72.80) qui – comme les isotopies elles-mêmes – sont dans un rapport paradigmatique.

Dans « La terre est bleue » les expériences de lecture du contexte sont reprises. Les deux isotopies centrales « poésie » et « amour » permettent ici une lecture double ou complémentaire : comme texte métapoétique et comme poème d'amour. Ceci signifie cependant aussi que le texte ne permet pas un type de lecture qui exclue l'autre. Dans « La terre est bleue » il faut combiner les deux types de lecture qui sont également valables pour tous les autres textes, comme par exemple pour les textes XIV et XVII :

*Le sommeil a pris ton empreinte
Et la colère de tes yeux (XIV)
D'une seule caresse
Je te fais briller de tout ton éclat (XVII)*

La poésie est une aimée comme l'aimée est un poème. Le jeu de surprise du texte, ou le jeu d'attente du lecteur, fait du texte « l'objet d'une découverte progressive [...], d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur ne va pas seulement de surprise en surprise mais voit changer, à mesure qu'il avance, la compréhension de ce qu'il vient de lire, puisque chaque nouvel élément confère une nouvelle dimension

aux éléments préexistants, en les répétant, les contredisant ou les développant ». Michel Riffaterre³⁰⁶ a ébauché une telle méthode de réception et d'analyse du poème comme réaction du lecteur, où la littérarité est décrite exclusivement comme effet inscrit dans le texte, comme qualité spécifique. L'archi-lecteur réclamé méthodiquement est certes un super-lecteur, un lecteur idéal ;³⁰⁷ sa présence herméneutique peut cependant contribuer de façon essentielle à éclairer le texte et le processus de communication qui se réalise par le texte. On part ici du fait que non seulement certaines prédispositions chez le lecteur jouent dans le processus de communication un rôle déterminant lors de la réception (« l'horizon d'attente » de Jauß³⁰⁸), mais aussi que le texte lui-même fait naître chaque fois de telles prédispositions au cours de la lecture.³⁰⁹ Le jeu de surprise du texte ou le jeu d'attente du lecteur sont basés sur une variation permanente de l'attente qui, dès la première lecture, met en jeu plusieurs lectures :

306. *Riffaterre* 71a.327 (Pour la méthode, voir en particulier les essais traduits de l'anglais: « Criteria for Style Analysis » et « Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's Les Chats »).

307. Cf. sur ce point *Posner* 69 et la révision remaniée dans *Ihwe* 71 et *Ihwe* 72.

308. Une opération avec l'« horizon d'attente » (cf. *Jauß* 70) semble très difficile dans ce cadre étroit de l'interprétation d'un poème isolé. La définition de l'œuvre littéraire comme rupture de l'horizon d'attente, comme non-adéquation de la structure d'énonciation et des prédispositions du lecteur, comme non-correspondance de l'attente du lecteur et de son expérience vécue, implique chaque fois une hypothèse d'attente qu'il faut certes saisir globalement, mais qui, dans le détail, se compose de conceptions d'expériences, de connaissances individuelles, d'un environnement socio-culturel, etc. (Pour la critique faite à Jauß dans ce sens, cf. *Hoppe* 73, pour un autre débat sur la méthode de Jauß, cf. *Naumann* 71, *Naumann* 73, *Weinmann* 73, *Jauß* 72b, *Jauß* 75 et les écrits de Warneken, Mandelkow, Naumann et Weinmann dans *Hohendahl* 74, l'introduction de Gunter Grimm dans *Grimm* 75 et *Jauß*: « Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' Rezeptionsästhetik » dans *Warning* 75; on trouve d'autres références dans les textes cités).

309. Cf. *Dubois* 74.220: « On dira que la matrice sémantique de chaque unité agit comme filtre pour orienter la lecture de sa voisine (*feed-forward*), cette relation pouvant être symétrique (*feed-back*) ».

Le lecteur du surréalisme

- Celui qui dans la première ligne (conduit par les expériences du contexte) s’attend au thème : « Amour »/ »Poésie » (1) se voit déçu. Il est surpris par une description audacieuse de paysages.
 - La deuxième ligne ne reprend pas l’attente, nouvellement provoquée, du thème du paysage (2), mais une attente partielle de (1) : le thème de la « Poésie ».
 - La troisième ligne renforce la nouvelle attente (3) du thème de la « Poésie ».
 - Dans la quatrième ligne cette attente aussi est déçue. Le lecteur est surpris par la confirmation de l’attente partielle de (1) : le thème de « l’Amour ».
 - La cinquième ligne confirme cette nouvelle attente (4), mais relie éventuellement les attentes (3) et (4) ou (1) et confirme ainsi l’attente initiale (« les fous » signifient-ils les poètes, « Les Amours » les amoureux ?).
- etc.

Cette brève esquisse d’un jeu de surprise/attente (possible) montre déjà que le texte d’Éluard renvoie à une deuxième lecture qui est pluri-isotope dans la mesure où il y a superposition de deux plans d’isotopie. Le texte est, dans l’ensemble, une confirmation de l’attente provoquée par le contexte : il peut se lire comme un poème d’amour (« amour » comme plan d’isotopie) et comme un poème métapoétique (« poésie » comme plan d’isotopie) :

AMOUR

baiser/s’entendre/les amours/elle sa bouche
d’alliance/secrets/sourires/vêtements
d’indulgence/nue/l’aube/cou/collier/tu/joies/ta beauté

Dans ce plan, qui est constitué par des caractéristiques corporelles, la beauté, les vêtements, les bijoux, il faut établir des connotations au moins pour :

- bouche d’alliance/anneau d’alliance (tertium comparationis : forme circulaire)

Hans T. SIEPE

- elle sa bouche/elle s’abouche
- guêpes/guêpière
- l’aube/l’aube (vêtements ecclésiastique).

POESIE

ligne 1/ligne 2 :

prise de position métapoétique
(erreur/mots/mentir)

ligne 3 : chanter

ligne 4 : mots/poésie = baisers – qualité affective de la
poésie ou baiser = inspiration
s’entendre – but de la poésie.

ligne 5 : les fous et les amours – poètes et thème de la
« folie » et de l’« amour » comme catégories
centrales de la poésie surréaliste (cf. par
exemple « les mots font l’amour », Breton ;
simulation de la « folie » à des fins poétiques
dans *L’Immaculée Conception* de Breton et
d’Éluard)

ligne 6 : elle = la poésie
sa bouche d’alliance – poésie comme moyen de
communication
(elle s’abouche)

ligne 7 : secrets, sourires

ligne 8 : vêtements – procédé stylistique

ligne 9 :

ligne 10 : comme ligne 1
fleurir

+ = concepts métapoétiques

ligne 12 : collier, fenêtre (motifs de la couronne de fleurs
et thème de la fenêtre)³¹⁰

ligne 13 : des ailes couvrent des feuilles – plume/feuille
= processus de l’écriture

310. Sur le motif de la fenêtre (et sa fonction dans ce texte) cf.Éluard
68.I.830: « C’est par la fenêtre que l’on sort/ Prisonnier c’est par la fenêtre/
Que l’on gagne un autre monde... ».

Le lecteur du surréalisme

ligne 14-16 : beauté de la poésie, pouvoir d'intégration :
joies solaires/soleil sur la terre

Le point commun de ces deux isotopies réside, d'une part, dans l'équation d'Éluard : amour = poésie (cf. *L'Amour la Poésie*) qui conçoit le poème comme le résultat d'un baiser (= inspiration) : « Poésie et amour, bouche contre bouche, un couple étroitement uni, respirant l'un dans l'autre, l'un murmurant son secret à l'autre, inséparablement liés » (*Eglin* 65.308). D'autre part, il réside dans l'idéal de la « beauté » comme dans le but indiqué au vers 4 : « s'entendre ». La fonction communicative de la poésie et de l'amour comme contrepartie dialectique de l'incommunicabilité et de l'hermétisme entoure les deux isotopies que le lecteur rétablit dans une « lecture active ».³¹¹ Une lecture homogène est alors possible à chaque partie de plan, mais vise à une lecture pluri-isotope.

Une telle lecture place en même temps les deux isotopies principales dans un cadre de référence de l'intégration totale : comme dans les poèmes d'amour de Breton (« Union libre ») et de Péret (« Allô ») l'amour est intégré dans la relation d'ensemble de tous les éléments. Ici aussi on établit dans une isotopie secondaire un cadre de référence entre le ciel et la terre :

CIEL/SOLEIL				TERRE
(orange)	bleue			terre, orange
		guêpes	vert	fleurissent
		(aube)		

311. La notion de « lecture active » (« Le caractère actif, voire créateur de la lecture ») se trouve chez *Dubois* 74.217 où l'on trouve comme explication : « (...) le lecteur - et plus précisément le récepteur - confond sa fonction propre d'enregistreur et de décodeur avec celle de l'émetteur et de l'encodeur, il superpose par un mécanisme de *feed-forward*, au projet de l'auteur, son propre projet; il produit la suite du texte, quitte à rectifier cette *production* - par un processus de *feed-back* si elle s'écarte par trop de celle de l'émetteur » (F. Richaudeau: *Le langage efficace*. Paris 1973, 25).

Sur la lecture homogène et pluri-isotope chez Éluard, cf. aussi les interprétations données dans *Dubois* 72 de « La Halte des heures » d'Éluard.

Hans T. SIEPE

	(fenêtre)	
	ailes	feuilles
solaire		
soleil		terre

Ce tableau doit montrer clairement comment l'attribution de « orange/fleurissent/feuilles » à *terre* (thème de la terre et des fruits), des couleurs « vert » à *terre* et « bleue » à *ciel*, de l'association de couleurs dans « orange » et de la forme sphérique connotée par « orange » à *soleil*, crée un plan d'isotopie, les thèmes d'un domaine de transition apparaissant ici encore entre *ciel/soleil* et *terre*. De ce domaine relèvent les images d'oiseaux (« guêpes/ailes ») et peut-être aussi « fenêtre » et « aube » comme expressions du domaine intermédiaire entre ciel et terre et du passage de l'extérieur à l'intérieur (fenêtre), de la nuit au jour (aube).

Après l'établissement de ce plan, la découverte dans la première ligne – critiquée par J.-M. Pianca comme exégèse subjective de l'interprète Jean Onimus – d'un cri de joie qui motiverait le paradis sur terre semble injustifiée : la lecture subjective d'Onimus déduit plus ou moins inconsciemment ses déductions de la relation – qui imprègne tout le texte – entre le terrestre et le céleste/paradisique, cherchant à créer aussi bien pour la poésie que pour l'amour le plus grand cadre imaginable (*Pianca* 70 ; *Onimus* 63).³¹²

312. L'interprétation de K.H. Schmitz (*Schmitz* 61.47) se défend aussi sous l'aspect de l'isotopie secondaire créée ici : il voit dans le bleu de la terre le symbole du lointain et de l'immensité, le signe d'une infinie nostalgie, le symbole d'une éternité infinie et de l'irréalité du « non-être » et interprète cette ligne comme étant métagoétique : le bleu de la terre veut simplement symboliser le lointain d'où on l'observe et la contemple intérieurement (*cf.* p. 50). C'est aussi une interprétation métagoétique que celle de H. Eglin qui décrit la première ligne, en rapport avec la seconde, comme le terroir du poème, une brume bleue d'où il monte cependant comme un fruit qui donne un corps éclatant composé de plusieurs parties (*Eglin* 65.326, note 4).

On peut montrer la justification de toutes ces interprétations à partir de l'établissement des niveaux d'isotopie qui constituent le poème. D'autres interprétations de cette première ligne se trouvent chez *Hackett* 70.232 sq, qui

Le lecteur du surréalisme

La lecture en tant que lecture polyvalente est implicite dans le texte d'Éluard tel qu'il se définit lui-même comme texte littéraire par la pluri-fonctionnalité de ses éléments. Une telle performance de lecture implicite, qui suppose un lecteur enregistrant et classant les impressions esthétiques, a pu être décelée également dans un autre poème d'Éluard par Umberto Eco : il renvoie au principe de l'ouverture du texte littéraire, à « l'intention manifeste de procéder de telle sorte que la multitude de significations poétiques émane justement de l'ambiguïté du message : la tension sentimentale provient précisément du fait que le poète suggère de nombreux gestes et émotions à la fois, parmi lesquels le lecteur peut choisir ceux qui lui permettent de participer le mieux à la situation sentimentale décrite, et amalgame ainsi les suggestions à ses propres associations » (Eco 73.125). Le processus de réception est donc certes déterminé par le texte, mais il reste ouvert à un remplissage multiple de ces parties d'indétermination qui subsistent encore dans le poème, même après l'établissement de niveaux d'isotopies cohérents.

Adam Pollo, le héros du *Procès-verbal* de Le Clézio, s'est laissé aller – lors de la critique de ce poème d'Éluard³¹³ – à une re-création qui part de la comparaison audacieuse de la première ligne et pousse l'audace *ad absurdum* :

*La terre est bleue comme une orange, mais le ciel est nu
comme une pendule, l'eau rouge comme un grêlon.* (Le Clézio 70.306)

se réfère à Georges Blin, Etienne Souriau, Jean-Pierre Richard et Pieyre de Mandiargues.

313. « Vous ne voyez pas ce que celui qui a écrit 'la terre est bleue comme une orange' est un fou ou un imbécile? - Mais non, vous vous dites, c'est un génie, il a disloqué la réalité en deux mots. Vous énumérez, bleu, terre, orange. C'est beau. Ça décolle de la réalité. C'est un charme infantile. Pas de maturité. Tout ce que vous voudrez. Mais moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou. Ou bien la terre est orange, ou bien l'orange est bleue. Mais dans le système qui consiste à se servir de la parole, la terre est bleue et les oranges sont oranges. Je suis arrivé à un point où je ne peux plus souffrir d'incertitudes. Vous comprenez, j'ai trop de mal à trouver la réalité. Parce que d'après vous il faut de l'humour pour comprendre ça? » (Le Clézio 70.305).

Hans T. SIEPE

Ainsi a-t-il tout au moins réalisé une possibilité du texte qui tire sa légitimation de la deuxième ligne.

4.6. LA RÉCEPTION RÉFLÉCHIE : LE JEU DES IMAGES ET DES MOTS CHEZ MAGRITTE ET BRETON

Les réflexions et opérations linguistiques des surréalistes, telles qu'elles ont été décrites plus haut à propos de l'influence de Paulhan, connurent pendant la seconde moitié des années vingt, un développement grâce à l'œuvre d'un peintre qui – d'origine belge – se rallia au groupe des surréalistes parisiens entre 1927 et 1930 : il s'agit de René Magritte. L'examen de Magritte dans cette étude sur le lecteur a une double raison : les « mots-images » de sa phase surréaliste³¹⁴ concernent tout particulièrement le récepteur et présentent certains parallélismes avec les conceptions et réalisations du « poème-objet » de Breton :

J'ai défini le poème-objet comme « une composition de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque ». Partant, lui, de la plastique alors que je parlais de la poésie, Magritte, de son côté, épiait ce qui pouvait résulter de la mise en rapport de mots concrets à grande résonance (le mot « montagne », le mot « pipe », les mots « tête d'enfant ») avec des formes qui les nient ou, tout au moins, ne leur correspondent pas rationnellement. (Breton 52.162)

Les deux procédés de composition mentionnés ici par Breton concernent la métaphore surréaliste dans la mesure où 1) leur audace doit reposer sur des relations inhérentes absolument nécessaires des choses entre elles, et non sur une activité de réflexion de l'auteur, 2) le moment de surprise résulte de l'audace, 3) du contenu manifeste de l'image se déduit un large

314. Notion de « mots-images », « Sprach-Bilder » d'après *Schmeeder 73a* qui leur oppose les « images-images », « Bild-Bilder ».

spectre de contenu latent de l'image, il se développe une ouverture pour le récepteur que l'on pourrait ainsi qualifier de « psychanalyste des métaphores ».

Le « lecteur-spectateur » (Breton 72.137) est un sémioticien aussi bien dans le « jeu des mots et des images » chez Magritte (Foucault 74.33) que dans un « poème-objet » de Breton qui est choisi ici comme exemple et qui cherche à intégrer l'énoncé poétique et l'image (objet) en un tout homogène.³¹⁵

4.6.1. Mots-images de Magritte

Dans le cahier n° 12 de *La Révolution surréaliste* (1929) parut sous le titre « Les Mots et les images » une série de dessins avec légendes de Magritte – on peut dire aussi : une série de phrases avec des images correspondantes, car les mots et les images se réfèrent ici les uns aux autres. Cette publication fournit la base théorique de la peinture de Magritte, de ses oppositions entre objet et concept, dessin et écriture, qui lui ont permis de choquer mentalement le spectateur (Alexandrian 73.122).

On ne sait pas si Magritte a lu le *Cours de linguistique* de Saussure, et s'il en connaissait toute l'argumentation se rapportant aux images (que l'on songe à l'exemple célèbre de l'arbre servant d'exemple de la différenciation entre « image » et « concept »). On ne sait pas non plus s'il connaissait le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein auquel Suzi Gablik se réfère pour expliquer ses mots-images (Gablik 71.129-147). On sait seulement que la linguistique a suscité un intérêt capital chez les surréalistes. Ainsi, Breton, et surtout Aragon, étaient-ils très au fait des nouveaux courants linguistiques;³¹⁶ ils

315. Sarane Alexandrian cite dans son étude d'histoire de l'art sur le surréalisme (Alexandrian 73.140-150) outre le « poème-objet »: l'objet trouvé, l'objet naturel, l'objet interprété, l'objet 'naturel' interprété, l'objet fantôme, l'objet rêvé, l'objet-boîte, la machine optique, l'objet mobile, l'objet à fonction symbolique, l'objet offert objectivement, l'être-objet, l'objet mathématique, l'objet primitif, l'objet joyau. Un « poème-objet » n'est qu'un élément des multiples réalisations de l'objet dans le surréalisme.

316. Le roman plus récent d'Aragon, *Blanche ou l'oubli*, montre combien

Hans T. SIEPE

connaissaient George von der Gebelentz (qui eut une influence certaine sur Saussure),³¹⁷ et recommandaient à Jacques Doucet de se procurer l'ouvrage fondamental de Bréal, *Essai de sémantique*, *La Vie des mots* de Darmesteter et *La logique de la contradiction* de Frédéric Paulhan. Non seulement Jean Paulhan, fils de ce dernier, était en tant que professeur de langues orientales un excellent linguiste dans les milieux surréalistes, mais on peut aussi considérer que lorsque les jeunes surréalistes firent la connaissance de Paul Valéry, ils entrèrent en contact avec un grand linguiste, qui avait formulé comme Wittgenstein le thème de l'usage de la langue (« La signification d'un mot est son utilisation dans la langue »).³¹⁸ L'article de Magritte et ses images, comme celles intitulées « L'Usage de la parole », se situent dans cette tradition où poètes et peintres prennent conscience des problèmes sémantiques.

L'article de Magritte « Les mots et les images » peut se représenter en plusieurs étapes :

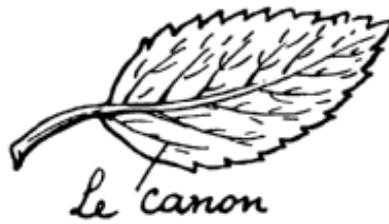
l'auteur connaît bien les théories linguistiques de Jakobson à Chomsky. Aragon lui-même remarque: « Un certain nombre de critiques se sont étonnés de me voir (...) m'occuper de la linguistique comme d'une extraordinaire nouveauté pour moi, alors que les problèmes du langage étaient de ces débats intérieurs constants entre mes amis et moi (...) » (*Aragon/ Arban* 68.69).

317. Les surréalistes lui ont emprunté l'épigraphe de leur lexique surréaliste: *Dictionnaire abrégé du surréalisme* cf.note 149.

318. Cf. *Weinrich* 72.144 sq; sur Valéry linguiste, cf. *Schmidt-Radefeld* 70.

Le lecteur du surréalisme

1.1 *Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :*



1.2 *Il y a des objets qui se passent de nom :*



1.3 *Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :*

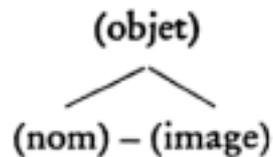


Hans T. SIEPE

*1.4 Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom.
Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :*



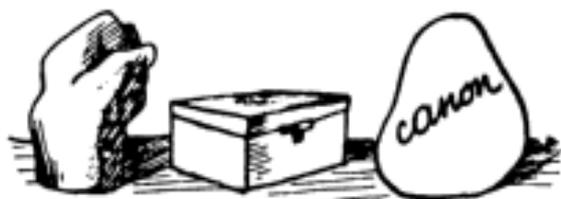
Partant de l'expérience selon laquelle les mots désignent et les images représentent, Magritte souligne en 1.1 le caractère arbitraire du signe linguistique. Comme, pour Magritte, les choses se passent de désignation (1.2) et que la langue peut renvoyer à elle-même sans les choses (1.3), il peut partir d'une relative autonomie de l'objet, de la désignation et aussi de la représentation. Cette autonomie, cette non-appartenance, est le préalable aux « rencontres » de l'objet et de la désignation, de l'objet et de la représentation, ainsi que de la désignation et de la représentation (1.4) :



Dans une première étape, l'autonomie du monde réel est ainsi soulignée, de même que celle de ses signes dans un système secondaire/nom/texte, image/tableau).

Le lecteur du surréalisme

2.1 Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



2.2 Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



2.3 Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



L'autonomie soulignée en 1) est suivie d'une chaîne d'argumentation de la permutabilité : la désignation peut

Hans T. SIEPE

prendre la place de la représentation (2.1) ainsi que celle d'un objet (2.2); d'autre part, une représentation peut également remplacer une désignation (2.3). Magritte, dans beaucoup de ses images (avec les motifs centraux de la fenêtre et du chevalet), s'est préoccupé de savoir si dans la réalité une représentation ne remplace pas ou ne peut remplacer un objet : les « images-images », comme par exemple « La belle captive », thématisent le rapport entre représentation et réalité sur deux plans : de la représentation de la réalité et de la reproduction de la représentation de la réalité (*Schneede* 73a.48). Le résultat de cette deuxième étape d'argumentation est donc une permutabilité qui intéresse surtout la permutabilité de la désignation et de la représentation dans les deux contextes de la peinture et de la lecture :

objet
= (=)
nom = image

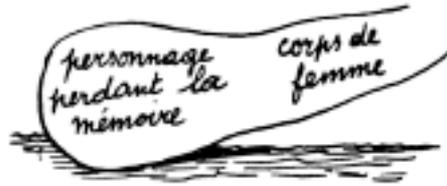
À cela s'ajoute une troisième argumentation :

3.1 *Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :*

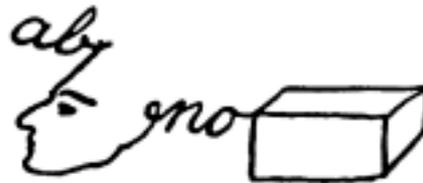


Le lecteur du surréalisme

3.2 Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



3.3 Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



Ces autres argumentations de Magritte annulent cependant ce qui a été dit jusqu'à présent : elles soulignent la divergence entre objet et représentation (3.1) bien que – et l'on a ici un moment essentiel des effets de surprise de Magritte – sur le plan de l'image Magritte insiste sur l'égalité entre objet et représentation. Elles soulignent également la divergence entre objet et désignation (3.2), si bien que les égalités de l'argumentation précédente sont annulées, alors que l'égalité entre désignation et représentation (comme éléments picturaux sur le plan de l'image) est conservée (3.3) :

objet
nom = image

Puis vient une série d'arguments isolés qui infirment ou développent ce qui a été dit précédemment :

Hans T. SIEPE

4. On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Ce que Magritte désigne dans cet article par « nom » et « mot » est permutable, tout en ayant une double signification : les deux renvoient là à la fois à la « désignation » et à un élément pictural (la calligraphie dans les images de Magritte n'est pas gratuite !). Pour les images et les mots on a une perception différente (4), mais la double lecture comme « désignation » – qui fonctionne ici, comme dans 1.1, de façon contre-déterminante – et comme « mot-image » – qui réunit, comme dans 3.3, les formes de l'écriture et les formes de l'image est également valable pour les mots à l'intérieur de l'image. Dans l'image de la fleur, le mot est passé dans l'image en renonçant à la référence conventionnelle qui appelle une fleur « fleur » (cf. 4.3.1).

5. Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Le lecteur du surréalisme

L'inégalité sémantique entre désignation et représentation (4) peut également exister entre image et image – comme entre mot et mot (rappelons la poésie de l'absurde des dadaïstes) – Les images en tant que signes sont aussi arbitraires (5).

Nous sommes ainsi arrivés à nouveau à l'autonomie et à l'aspect illimité des mots et des images et, à présent, une rencontre comme en 1.4 semble être plutôt aléatoire.

6. *Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :*



Si le dessin semble renvoyer de nouveau à une structure cohérente de l'objet (cheval), de la représentation (cheval) et de la désignation (« cheval »), le texte explique cependant l'incohérence : les différentes fonctions des trois éléments et l'impossibilité de remplacer l'un par l'autre constituent, en plus de la cohérence momentanée, le thème de nombreux tableaux de René Magritte : ils représentent un objet, mais le démentent dans sa désignation (« L'usage des mots ») ou bien ils fournissent une désignation qui est démentie par la représentation (« La trahison des images »). Ces deux tableaux cités sont les variations d'un seul et même thème, celui de la pipe où l'on reproche tantôt aux mots, tantôt à l'image de « trahir » ; ils veulent thématiser en eux-mêmes le problème esthétique du rapport entre la réalité et l'œuvre d'art, entre ce qui est reproduit et la reproduction (*Schneede 73a.34*).

Hans T. SIEPE

7. Or les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Si la différenciation entre le plan de la réalité et le plan de l'image n'était pas soulignée jusqu'à présent (cf. 3.1 où l'on a certes aussi « objet réel » à côté de « objet représenté »), un autre argument de confusion est alors donné ici : le domaine de la réalité et celui de l'image se confondent.

8.1 Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :

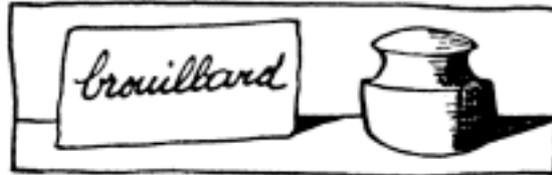


8.2 Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues :

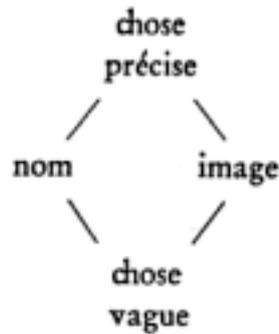


Le lecteur du surréalisme

8.3 *Ou bien le contraire :*



Cette dernière chaîne d'argumentation est en rapport avec la cinquième étape : les formes précises et vagues (8.1) sont pareillement justifiées, car désignation et représentation peuvent également renvoyer à quelque chose de précis ou de vague (8.2 ; 8.3) :



En bilan de sa lecture, le récepteur des *Mots et les choses* constate sa propre confusion. La non-référence y est aussi bien postulée que la référence, l'identité que la divergence, la cohérence que l'incohérence – comme si le récepteur devait être surpris par le problème de la réalité et de son rapport avec le signe/les dessins. À la fin – comme lorsque l'on regarde la plupart des tableaux de Magritte – on a le sentiment d'être tombé dans le panneau et, à nouveau, le problème du réalisme (réalité/reproduction/dénotation) est alors inhérent aux images comme moment de la réflexion.³¹⁹ L'effet recherché par

319. « Peindre un tableau qui est un piège » – dit Magritte à propos de

Hans T. SIEPE

Magritte dans ses tableaux est analogue à celui des surréalistes : « mettre en question, exercer un ‘effet subversif’ (Magritte), éveiller la conscience – ce sont les objectifs des surréalistes parisiens, ce sont les objectifs de Magritte, qui peuvent être réalisés par l’art et pour lesquels on ébauche de telles énigmes » (*Schneede* 73a.61).

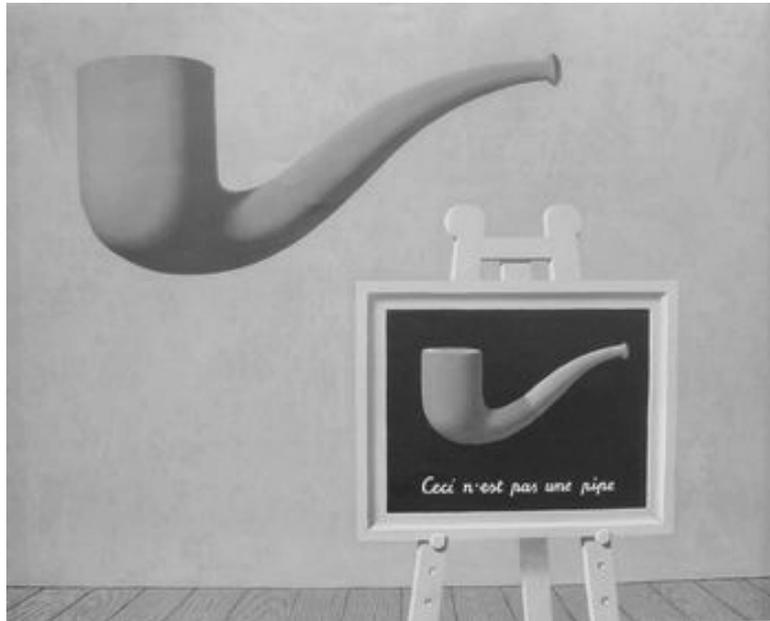
On aboutit finalement à l’aporie du récepteur qui, devant les tableaux de Magritte, tels que par exemple les nombreuses variations du tableau de la pipe avec l’inscription « Ceci n’est pas une pipe »,³²⁰ ne cesse d’envisager toutes les possibilités de contemplation et de lecture (tout comme les mots et les images).



(L’Usage des mots)

l’interprétation symbolique de ses tableaux. Cité dans *Schneede* 73a.52.
320. Reproduction dans *Schneede* 73a.37, *Foucault* 74 et *Gablik* 71.

Le lecteur du surréalisme



(Les deux mystères)

À l'arrière-plan de ces images, on peut voir entre autres la tradition emblématique reprise par Apollinaire avec *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911). Si l'on comprend le titre du tableau comme une épigraphe (*inscriptio*) qui indique le sens dans lequel il faut interpréter la reproduction (*pictura*) et le texte épigrammatique passé dans l'image (*subscriptio*), on a les trois éléments de l'emblème, qui est d'ailleurs ici dénué de signification morale ou religieuse et semble être en quelque sorte sécularisé.

Michel Foucault, qui dans une analyse instructive étudie deux variantes du tableau de la pipe, voit chez Magritte la peinture libérée dans la « ressemblance » (d'une manière qui la pousse à l'extrême) et placée sous le principe de la « similitude » :

... celle-ci [la ressemblance] donne à reconnaître ce qui est bien visible ; la similitude donne à voir ce que les objets reconnaissables, les silhouettes familières cachent, empê-

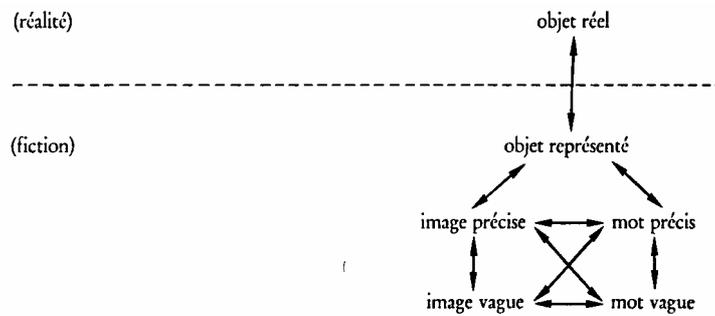
Hans T. SIEPE

chent de voir, rendent invisible. [...] La ressemblance comporte une assertion unique, toujours la même : ceci, cela, cela encore, c'est telle chose. La similitude multiplie les affirmations différentes qui dansent ensemble, s'appuyant et tombant les unes sur les autres. (Foucault 73.65 sq)

A l'aide de ces concepts, Foucault réussit à lire sur un tableau représentant la pipe en tout sept discours apparemment négatifs, c'est-à-dire démentant la ressemblance (ceci n'est pas une pipe), mais qui, au fond, fonctionnent comme des affirmations : ils affirment l'illusion et dessinent un « réseau ouvert de similitudes » (Foucault 73.67 sq). Foucault correspond au récepteur recherché par Magritte dans la mesure où, lors de la contemplation/lecture d'un tableau, il n'en reste pas à des prédictions contradictoires (caractérisation de la métaphore comme ce qui est opposé à l'attente de la détermination), mais réfléchit au rapport qu'elles entretiennent entre elles et avec la réalité – et cela, sans qu'il faille s'attendre à un résultat univoque (ce que montre d'ailleurs clairement le traitement dialectique des concepts de « ressemblance » et de « similitude »). La technique des mots-images de Magritte correspond aux métaphores dans la mesure où le rapprochement d'objets différents, tout en provoquant une réflexion se passe finalement de manière à ce que le pouvoir des mots et des choses qui reste dominant. Le lecteur/spectateur éprouve certainement un moment de surprise et il reste pour finir un vaste plan d'interprétations multiples.

La tension des éléments mis en relation dans les tableaux de la pipe se développe en un rapport complexe :

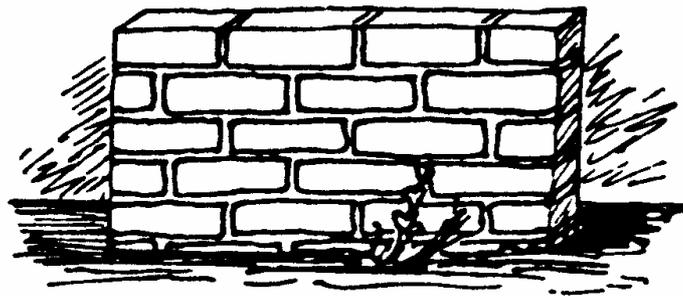
Le lecteur du surréalisme



En plus de la métapoésie et de la méta-peinture, apparaît la méta-réception qui est imposée comme réception de l'image/texte et qui conduit à la prise de conscience des processus de réception, posant par exemple les questions suivantes : comment est-ce que je perçois cette pipe, dans quel plan est-ce que je la place, quelles sont les relations que j'établis, etc. ?

Le résultat demeure une expérience de réception comportant observation, lecture, réflexion et réflexivité, se vivant dialectiquement comme un dévoilement voilant, avec la conscience que derrière tout cela doit encore se trouver quelque chose d'autre :

Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Nous arrivons ainsi avec Magritte à nouveau à ce mur que Léonard propose à l'inspiration (cette fois du récepteur) comme point de départ.

Hans T. SIEPE

Il reste donc un récepteur dérouté qui – conscient de son désarroi – réfléchit à son acte de réception et doit intégrer cette réflexion dans la réception. Les mots-images de Magritte qui incitent à réfléchir sur le rapport sémiotico-esthétique du *signifiant* et du *signifié*, sur le rapport entre l'œuvre d'art et la réalité,³²¹ ont ceci en commun avec d'autres produits du surréalisme qu'ils atteignent, par l'intermédiaire d'une prise de conscience voulue, un nouvel état de conscience pour lequel la notion de « surréalité » n'est qu'une formule toute faite qu'il s'agit de remplir de sens.

4.6.2 Un « poème-objet » de Breton



321. Que l'on songe par exemple aux nombreuses versions du tableau de la pipe (« L'Usage des mots », « La Trahison des mots », « Les deux Mystères », « Ceci n'est pas une pomme »), à la « Clé des songes », à l'« Homme marchand vers l'horizon », au « Paysage fantôme », entre autres, qui sont reproduits en partie dans *Schneede 73a* et dans des monographies sur Magritte et la peinture surréaliste. Cf. aussi *Blavier 76*.

Le lecteur du surréalisme

Au « poème-objet » de Breton extrait de la collection privée de Roland Penrose, il manque, dans la reproduction, la plasticité. Notre regard est donc forcément limité aux deux dimensions.³²²

La composition du tableau semble être très rigoureuse et ne vouloir souffrir aucune rupture : le cadre extérieur contient un cadre intérieur basé sur la même figure géométrique (à l'exception des pliures des coins dans le cadre intérieur) et une légende. Le cadre intérieur et la légende sont centrés sur un plan horizontal ; sur le plan vertical, le bord supérieur compris entre cadre intérieur et extérieur correspond à peu près à la hauteur de la légende, et le bord inférieur, légende incluse, correspond à peu près à la moitié du cadre intérieur.

Le centre du motif intérieur se situe dans un domaine compris entre les trois éléments fixés par des ficelles au tableau (miroir brisé ou photo dans un cadre de glace cassé, réduction d'oiseau en pierre, œuf). Au centre du motif externe, le bord extérieur de la photo et le prolongement (imaginé) de la ficelle de l'œuf se chevauchent, tandis que le prolongement (virtuel) de la ficelle de l'oiseau suit en parallèle le bord de la photo. Les inscriptions sur l'œuf (« je vois », « j'imagine ») sont réparties dans une moitié supérieure et une moitié inférieure par la ficelle qui est au centre de l'image dans sa totalité.

Le spectateur cherche tout d'abord les points communs ou les relations entre ces objets : quels sont les points communs – s'il en existe – entre l'œuf, l'oiseau et la photo ? – Peut-être la nature minérale (œuf en plâtre, oiseau en pierre, glace cassé du cadre de la photo ou miroir brisé), mais au premier abord on ne voit guère plus. La « vue » a cependant aussi – et ici on est guidé par l'inscription sur l'œuf – une seconde face, l'« imagination » : « je vois/j'imagine ». Le tableau lui-même nous oriente donc vers la réception comme thème : d'une part, il est moins inspiré qu'inspirateur, d'autre part, il décrit le processus de réception comme une technique bilatérale. Les

322. Dans la reproduction donnée dans *Alexandrian* 73.146 sq, le texte n'est guère lisible et n'est pas cité correctement.

Hans T. SIEPE

éléments métafiguratifs sont, en outre, l'oiseau (inspiration) et le miroir brisé ou la photo abîmée (en tant qu'image dans l'image, que représentation de la problématique de la réalité et de la reproduction, de la vue et de l'imagination).

Si la restitution rationnelle-réceptrice de l'arrangement artistique (thématisation de l'arrangement et du ré-arrangement) peut ainsi expliquer quelques relations, la restitution émotionnelle-réceptrice contient consciemment une certaine explosivité et une productivité d'énergie dans l'image³²³ qui sont encore amplifiées par le texte de la légende jusqu'à présent non inclus dans la réception.

Breton parle d'un « pouvoir évocateur » et d'un « pouvoir d'exaltation » pareillement à propos de textes (poétiques) et d'objets (d'art) et veut – mais ici autrement que Magritte – tester la relation entre mot et forme, discours et image dans le sens d'un rapprochement qui part de la poésie et cherche aussi bien la confirmation par les objets que la relation aux objets : une « physique de la poésie », comme le réclamait Éluard (*Breton* 65.279).

Voici la légende, la partie-poème du « poème-objet » :

À l'intersection des lignes de force invisibles
Trouver
Le point de chant vers quoi les arbres se font la courte échelle
L'épine de silence
Qui veut que le seigneur des navires livre au vent
son panache de chiens bleus
(André Breton 12-1-35)

Le spectateur qui regarde le poème-objet l'appréhende d'abord globalement. Au moment où il commence à lire le texte accompagnant le tableau, la réception globale du tableau est toujours présente en lui. Le texte ne lui fournit aucune référence directe (mis à part, peut être, l'association « seigneur des

323. Sur la « valeur explosive » et la « valeur secouante », cf. *Breton* 65.289, *Breton* 70c.69; cf. aussi *Alexandrian* 71.36 et *Durozoi/ Lecherbonnier* 74.244.

navires »/ œuf 'de Colomb'), mais peut plutôt fonctionner sur un méta-plan par rapport à l'image, tout comme l'image est dans un méta-plan par rapport au texte. En même temps, le texte est en soi métapoétique, tout comme l'est le texte inscrit dans l'image : « je vois/j'imagine » : dans la légende, on trouve les « mots-clefs » de la métapoésie (trouver, chant/silence, arbres) en même temps que la demande que « le seigneur des navires livre au vent son panache de chiens bleus ». Si l'on comprend cette dernière ligne du texte à nouveau métapoétiquement au sens de la phrase d'Éluard : « Le poète doit descendre dans la rue », alors on trouve dans tout le texte une théorie poétique complexe. Elle implique que le poète s'efface devant le pouvoir propre des choses et des mots ainsi que devant leurs relations mutuelles (ligne 1 : théorie des métaphores), elle insiste sur la découverte en tant qu'activité surréaliste, avec la référence directe à l'« objet surréaliste » (ligne 2) et désigne dans le double objet (« le point de chant/l'épine de silence ») ce « point suprême » qui chez Breton met fin non seulement à la dialectique du « chant » et du « silence », mais aussi à celle du sommeil et de la veille, de la perception et de la représentation, de l'extérieur et de l'intérieur, de la subjectivité et de l'objectivité.³²⁴ C'est aussi la destination de l'objet surréaliste que de parvenir justement à cela : c'est par la destruction du phénomène habituel et par un nouvel agencement des éléments que se réalisent les pouvoirs objectifs des choses, de même que les pouvoirs subjectifs de l'auteur,³²⁵ si bien que le lecteur-spectateur, provoqué par de nombreux questionnements, réfléchit à des significations potentielles, les « démontant » et

324. Sur le « point suprême » dans la théorie surréaliste, cf. *Durozoi/ Lecherbonnier* 72.201

325. « ... d'une part, quelque chose du monde extérieur est pris en charge et doté d'un sens par l'affectivité, d'autre part, la subjectivité est incorporée à la réalité objective » (*Durozoi/ Lecherbonnier* 72.202). Steinwachs constate qu'elle (la 'trouvaille') est les deux à la fois: produit de la subjectivité et produit de la réalité, « Sie ist beides zugleich: Produkt der Subjektivität und Produkt der Realität » (*Steinwachs* 72.42).

« remontant » (pour reprendre les notions appliquées par Gisela Steinwachs à la réception surréaliste – *Steinwachs* 72.55 sq.).

Le « découpage » ne rompt pas uniquement tout d'abord la relation image-texte, mais fractionne également les images et les éléments du texte : l'« agencement » rétablit les relations selon de nouveaux modèles. Ainsi, le récepteur répète le processus de l'auteur : sa lecture et son regard englobent, en plus de la réception de la production première, une seconde production qui crée de nouvelles relations.

Dans une conférence tenue à Prague (1935) sous le titre ambivalent de « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » (dans : *Breton* 72.121-168), André Breton parla des représentations surréalistes de « l'objet » en général et de l'objet surréaliste « dans son sens philosophique le plus large » et au sens littéral (« un type de petite construction non sculpturale », p. 127).

Dans la perspective littérale qui prévaut, puisque l'on part ici d'un seul « objet surréaliste » isolé, il faut inclure quelques réflexions de Breton comprises moins littéralement, définissant aussi bien le rapport de la poésie et de l'art plastique que le rapport du monde extérieur et de la représentation intérieure, et réclament un « dérèglement systématique de tous les sens » (p. 137) du récepteur.

En s'appuyant sur Hegel, Breton explique que la poésie cherche une façon de se réaliser par de nouveaux moyens, qu'ils lui soient propres ou étrangers. En ce qui concerne la deuxième proposition, elle s'est justement établie dans la peinture, si bien que – comme peut le dire Breton – il n'existe dans l'ambition fondamentale aucune différence entre un poème d'Éluard ou de Péret et un tableau de Max Ernst, de Miro ou de Tanguy. La fusion des deux arts s'observe par exemple dans l'œuvre d'Arp ou de Dali où, sur des modes différents, ils entrent en relation l'un avec l'autre :

...chez le premier (scil. Arp) ces deux formes d'expression (scil. la poésie, la peinture) peuvent être tenus pour très nécessairement complémentaires, chez le second (scil. Dali), elles sont si parfaitement superposables l'une à l'autre que

Le lecteur du surréalisme

la lecture de certains fragments de ses poèmes ne parvient qu'à animer un peu plus des scènes visuelles auxquelles l'œil se surprend à prêter l'éclat ordinaire de ses tableaux. (p. 132)

On note ici les termes « complémentaire » et « superposable » comme deux modes possibles de relations. La fonction de la peinture est aussi celle de la poésie :

Elle (scil. la peinture) confronte cette représentation intérieure avec celle des firmes concrètes du monde réel, cherche à son tour [...] à saisir l'objet dans sa généralité et, dès qu'elle y est parvenue, tente à son tour cette démarche suprême qui est la démarche poétique par excellence ; exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience. (p. 131)

Poème et image entrent au service de la poésie qui englobe également le monde extérieur des choses, mais de telle sorte que le monde intérieur soit privilégié et que, dans la mise en relation dialectique de la « perception » et de la « représentation » (p. 167 sq), le principe du « plaisir » soit placé au-dessus du principe de la « réalité » (p. 156 sq).

Dans la mise en relation des mondes intérieur et extérieur, la métaphore, « cet instrument merveilleux » (p. 147), joue un rôle particulier. Breton cite alors Hegel en plus de Reverdy :

Ces images empruntées à la nature, bien qu'elles soient impropres à représenter la pensée, peuvent être façonnées avec un sentiment profond, une richesse particulière d'intuition ou avec une verve de combinaison humoristique ; et cette tendance peut se développer au point d'exciter sans cesse la poésie à des inventions toujours nouvelles. (Hegel : Introduction à la Politique, Breton 72.147 sq)

Il est question d'inventions nouvelles (« de surprise en surprise », p. 161) également chez Max Ernst, cité dans la suite, en rapport avec le « mécanisme de l'inspiration » et de la métaphore surréaliste. Max Ernst développe, à partir de la définition par

Lautréamont de la métaphore comme rencontre fortuite, la notion de « dépaysement systématique » (p. 161), qui existe entre les éléments réunis dans l'« objet surréaliste »³²⁶: considéré sous l'aspect de l'effet, au dépaysement systématique correspond une confusion systématique (« dérèglement systématique de tous les sens », p. 137) telle que la réclame Breton en s'inspirant de Rimbaud. Rapportées au « poème-objet » de Breton et aux « mots-images » de Magritte, les phrases suivantes peuvent se comprendre comme une définition de l'effet de l'objet surréaliste :

C'est ainsi que, pour ma part, je crois aujourd'hui à la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux. Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe. (p. 137)

Le nouveau sentiment inquiétant et complexe du récepteur – et ici nous laissons de côté l'analyse de Breton – est en même temps une découverte, consciente de la nouveauté, de l'inquiétude et de la complexité, c'est-à-dire s'auto-réfléchissant dans la réception. Elle doit choisir entre contemplation et

326. « Une réalité toute faite, dont la naïve destination a l'air d'avoir été fixée une fois pour toutes (un parapluie), se trouvant subitement en présence d'une autre réalité très distante et non moins absurde (une machine à coudre) en un lieu où toutes deux doivent se sentir *dépaysées* (sur une table de dissection), échappera par ce fait même à sa naïve destination et à son identité; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique: parapluie et machine à coudre feront l'amour. Le mécanisme du procédé me semble dévoilé par ce très simple exemple. La transformation complète suivie d'un acte pur comme celui de l'amour, se produira forcément toutes les fois que les conditions seront rendues favorables par les faits donnés: *accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas.* » (Max Ernst, cité dans Breton 73.61).

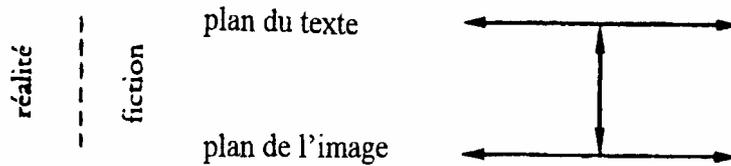
Le lecteur du surréalisme

lecture, visible et invisible, dit et non-dit ; elle doit concilier les deux tout en connaissant en même temps l'aporie et l'ambiguïté : le récepteur qui réfléchit sur sa propre réception – le récepteur implicite – est le lecteur-spectateur dérouté qui médite sur son désarroi.

A partir des remarques de Breton sur la métaphore dans cette conférence sur l'« objet surréaliste », on peut développer à propos de son « poème-objet » discuté plus haut un modèle complexe dans lequel les rapports entre les éléments mis en relation dans la métaphore fonctionnent sur trois plans :

- comme métaphore du texte : relation verbale,
- comme métaphore de l'image : relation picturale,
- comme métaphore de la relation entre texte et image : relation texte/image.

L'état de tension dans lequel le « poème-objet » de Breton laisse le récepteur s'établir donc sur trois plans :



L'état de tension est moins complexe que chez Magritte, mais implique également cette méta-réception renvoyant à elle-même.

4.7. PLAISIR DU LECTEUR

En se référant à une tradition politico-révolutionnaire (Marx) et à une tradition poético-révolutionnaire (Rimbaud), André Breton réclame pour le surréalisme qu'il concilie activité artistique et politique, et qu'il crée une nouvelle situation et une nouvelle manière d'être en transformant le monde et changeant la vie :

Hans T. SIEPE

« Transformer le monde » a dit Marx ; « Changer la vie » a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. (Breton 72.95)

« L'indépendance de l'art – pour la révolution » et « la révolution – pour la libération définitive de l'art » furent les mots d'ordre formulés par la suite³²⁷ qui, par leur référence sous forme de chiasme, explicitent déjà un peu cette « quadrature du cercle » dans laquelle H. M. Enzensberger place le dilemme surréaliste entre art et politique :

Les surréalistes se sont engagés sans réserve pour la cause de la révolution communiste mondiale et tenaient fermement en même temps à leur souveraineté intellectuelle, à l'autonomie de leurs critères littéraires. (Enzensberger 68.191)

L'histoire de ce dilemme (avec tous ses va-et-vient de débats idéologiques, d'adhésions au parti et d'exclusion de celui-ci) peut se lire chez Nadeau 64 ; Short 66 ; Caute 67 et Bernard 72, ainsi que dans les revues et publications surréalistes. On la retrouve également dans la poésie surréaliste, qui se veut aventure intérieure et extérieure d'où perce parfois même derrière un « contenu révolutionnaire manifeste » un contenu subconscient latent remettant en question le surréalisme au service de la révolution :

Il serait intéressant de prendre un poème moyen d'expression et d'en faire une analyse qui découvrirait, parfois surprenant l'auteur lui-même, sous le contenu manifeste révolutionnaire, toutes sortes de réticences subconscientes. (Breton)³²⁸

Max Ernst en a pris à son aise en parlant de liberté, d'audace et d'évidence avec lesquelles les surréalistes auraient mis en

327. Thèse commune à Breton et Diego Rivera (= en réalité Trotski à qui Breton avait rendu visite en exil en 1938); cf. Trotski: *Literatur und Revolution*, Berlin 1968.446. Breton 73.61.

328. Breton: La poésie garde son secret (1934), cit. dans *Le Brun* 70.121.

Le lecteur du surréalisme

relation les mondes, intérieur et extérieur, la méditation et l'action (*Ernst* 70.51). Il n'a pas vu le dilemme dans lequel se trouvait le surréalisme en voulant être actif à la fois sur le plan artistique et sur le plan politique :

[...] ou il leur (les surréalistes) faut renoncer à interpréter et à traduire le monde selon des moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret – c'est sa chance même de durer qui est en jeu – ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation de ce monde.
(Breton 72.19 sq.)

Breton lui-même, dans ce discours sur la position politique du surréalisme, semble disposé à voir une solution du dilemme en attribuant le concept de révolution aussi bien à la pratique artistique qu'à la pratique politique du surréalisme – bien qu'il souligne qu'en raison de cette ambiguïté récente, le concept de révolutionnaire soit affadi. Tristan Tzara tient fortement à cette ambiguïté et parle d'une tradition idéologico-révolutionnaire et d'une tradition poético-révolutionnaire du surréalisme (*Tzara* 66a.17). Il semble donc justifié de parler de « révolution » dans les deux cas et la question se pose simplement de savoir pour quelle révolution les surréalistes finirent par se décider.

Le chemin qui mena le surréalisme à la révolution fut surtout un chemin poétique, les surréalistes se considérant comme des spécialistes de la révolte :³²⁹

(Le surréalisme) va à la connaissance, à la connaissance appliquée, à la révolution (par un chemin poétique). (Dans *L.S.A.D.L.R.* 3 (1931) 35)

Dans le cadre étroit de l'art poétique surréaliste, la notion de « révolte » signifie, une catégorie créatrice qui concerne principalement le processus de production :

329. « Nous sommes des spécialistes de la révolte » - Tract de la centrale du surréalisme de Paris, de l'année 1925; cit. dans *Le Brun* 70.56.

Hans T. SIEPE

Il nous paraît que la révolte seule est créatrice et c'est pourquoi nous estimons que tous les sujets de révolte sont bons (Breton 70b.42).

C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle. (Breton 65a.121)³³⁰

C'est dans l'amour, c'est dans la poésie, que la révolte éternellement prend naissance. (Aragon, dans R.S. 4)

Il est peu question ici d'un lecteur qui se révolte ; encore moins d'un lecteur révolutionnaire, qui pourrait passer pour le destinataire des textes surréalistes. Si l'on trouve encore à la base de la première citation (Breton : *Légitime défense*, 1926) la conception selon laquelle la littérature doit s'effacer devant la révolution (« Que nous importe à nous, cette renaissance artistique ? Vive la révolution sociale et elle seule », *Breton* 70b.43), il apparaît nettement dans la deuxième citation (Breton : *Arcane* 17) que les conceptions révolutionnaires s'inscrivent dans une utopie globale où poésie, liberté et amour sont présentées avant tout comme des valeurs et des moyens de transformer le monde. Accéder à ce nouveau monde – que l'on se rappelle le titre *Le nouveau monde* prévu initialement pour *Littérature* – signifie pour les surréalistes : poursuivre le chemin de la tradition poético-révolutionnaire que Tristan Tzara décrivait ainsi :

[...] un mépris violent des idées acceptées, un pressentiment de l'idée que le monde est hostile à l'homme parce qu'il est mal fait. Ils (les poètes) font tous prévoir l'avènement d'un monde nouveau, où le désordre disparaîtra, où la beauté pourra être visible et la vie vivable pour tous les hommes. (Tzara 66a.16 sq.)

330. Comme « révolte », on trouve aussi dans la même œuvre de Breton « liberté » et « rébellion » regroupées avec « lumière » et « étincelle » (*Breton* 65a.108, 118).

Le lecteur du surréalisme

Le fait que cette voie littéraire caractérise le surréalisme plus que son engagement pour une politique révolutionnaire et un parti communiste a déjà été souligné. Ce n'est pas l'homme politique, mais le poète qui, dans le surréalisme, est appelé à faire la révolution :

C'est des poètes [...] qu'il est possible de recevoir et permis d'attendre les impulsions susceptibles de replacer l'homme au cœur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler qu'il est pour toute douleur et toute joie extérieures à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolutions et d'écho. (Breton 70c.169 sq.)

Dans le débat ultérieur sur la poésie de la Résistance, le « poème de circonstance » contemporain et l'engagement du poète, Péret et Breton défendent dans leurs prises de position le surréalisme doctrinaire alors que d'autre part d'anciens surréalistes comme Aragon, Éluard et Tzara reprochent au surréalisme de ne pas avoir participé à la Résistance tout en concevant leur nouvel art poétique comme le prolongement des tendances surréalistes.

Les arguments donnés pour expliquer le refus d'une poésie engagée chez Breton témoignent de la volonté du surréalisme de décharger la poésie de tout pouvoir social direct et montrent qu'il songeait peu à conduire le lecteur à l'engagement, ou même à la révolution :

L'ignoble mot d'« engagement », qui a pris cours depuis la guerre, sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur.

La poésie trahirait sa mission immémoriale si les événements historiques même les plus douloureux l'entraînaient à dévier de la voie royale qui est la sienne et à tourner en rond sur elle-même en un point crucial de cette voie. Son rôle est de se porter sans cesse en avant, d'explorer en tous sens le champ des possibilités, de manifester – quoi qu'il advienne – comme puissance émancipatrice et annonciatrice.³³¹

331. Breton : « Seconde arche » (1947), cit. dans *Le Brun* 70.80 ; Breton

Ce n'est qu'indirectement, d'après les conceptions surréalistes, que l'art peut acquérir une importance sociale : l'œuvre d'art surréaliste ne fonctionne qu'à long terme comme instrument de libération et l'on découvre alors dans la libération de la poésie des possibilités pour la libération de l'homme ;³³² la *conditio humana* en représente le thème dans un cadre beaucoup plus grand que celui de la référence actuelle.³³³ Une prise de position de Breton sur l'œuvre de Picasso permet de mieux comprendre ce point de vue :

En ce point où la création artistique, dont le but est d'affirmer l'hostilité qui peut animer le désir de l'être à l'égard du monde externe, aboutit en fait à rendre adéquat à ce désir l'objet extérieur et, par là, à concilier à l'être, dans une certaine mesure ce monde même, il était par-dessus tout souhaitable qu'un appareil de précision fût installé, qui se bornât à enregistrer, hors de toute considération objective d'agrément ou de désagrément final, le mouvement dialectique de l'esprit. L'œuvre ainsi réalisée doit, en tout état de cause, ne l'oublions pas, être considérée comme produit d'une faculté d'excrétion particulière et ce n'est que secondairement qu'il peut s'agir de savoir si cette œuvre est apte à contribuer, par son aspect immédiat, au bonheur des hommes. Le critérium du goût se montrerait, d'ailleurs, d'un secours dérisoire s'il fallait l'appliquer à la production de Picasso, dont les tableaux ont merveilleusement plu et déplu. Autrement appréciable, parce que seule vraiment suggestive du pouvoir accordé à l'homme d'agir sur le monde pour le conformer à soi-même (et par là pleinement révolutionnaire) m'apparaît, dans cette production, la tentation ininterrom-

52.233.

332. « Le surréalisme, à l'origine, a voulu être libération intégrale de la poésie et, par elle, de la vie » (« Le surréalisme et la tradition », dans : *Breton* 70d.128).

333. « Dans la mesure où le surréalisme n'a jamais cessé de se réclamer de Lautréamont, de Rimbaud, il est clair que le véritable objet de son tournement est la *condition humaine*, par delà la *condition sociale* des individus » (*Breton* 52.124).

Le lecteur du surréalisme

*pue de confronter tout ce qui existe à tout ce qui peut exister,
de faire surgir du jamais vu tout ce qui peut exhorter le déjà
vu à se faire moins étourdiment voir. (Breton 70b.149 sq.)*

Selon Breton, l'œuvre d'art devient donc l'occasion, en tant qu'interprétation du monde, de transformer le monde, mais seulement en seconde instance. L'œuvre d'art, telle que la définit le surréalisme, est conçue comme la prospection d'une relation future entre le monde et l'homme : comme lien entre le réel et le surréel, le réel et l'imaginaire, les aspects temporaires et les valeurs éternelles.

Le nouveau traitement du monde auquel on arrive ainsi – « Les poètes traitent le monde à leur manière » (*Breton* 70b.79) – exige du récepteur une réception particulière : le plaisir, préalable à tout engagement éventuellement voulu, comme qualité irréductible du rôle du public dans la communication esthétique.³³⁴

Ce plaisir comme qualité fondamentale peut également être désigné par « le principe du plaisir » : c'est le titre que portait l'une des dernières expositions surréalistes (1968 à Prague, Bratislava et Borno), ainsi qu'un article de J. Frois-Wittmann paru dans *Minotaure*.³³⁵ Cette définition s'applique en outre à la conception de Breton d'une communauté entre émotion poétique et érotique (*cf.* chap. 4.4.2) qui, après la guerre, insiste encore une fois sur le rapport et l'identité qui existent entre la perception physique et la représentation mentale (*Breton*

334. *Cf.* H. Weinrich : Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst, dans: *Weinrich* 71.12-22.

335. L'Art moderne et le principe du plaisir. Dans: *Minotaure* 3/ 4 (1933) 79 sq. Roland Barthes s'est intéressé récemment d'un autre point de vue au principe du « plaisir » (*Le plaisir du texte*, Barthes 73): du point de vue du lecteur qui s'observe, il parle, à propos de ses expériences de lecture, du rapport réciproque: « lire avec plaisir/ écrire avec plaisir », de deux modes de réception: « lecture de curiosité/ lecture de jouissance », du « clair-obscur » des textes, de polysémie inhérente et d'une « esthétique du plaisir textuel » qui, d'ailleurs, n'est pas réalisée.

A propos du « plaisir », *cf.* aussi: Baron/ Leiris: « La Revendication du plaisir », dans: *R.S.* 3 (1925).

Hans T. SIEPE

65a.148) comme caractéristiques essentielles de sa théorie surréaliste :

...l'exaltation à son comble des plaisirs des sens ne se distingue plus de la réalisation fulgurante de toutes les aspirations de l'esprit. (Breton 65a.147)

L'article de Frois-Wittmann – qui reçut l'approbation de la rédaction (Breton, Duchamp, Éluard, entre autres)³³⁶ – peut se comprendre comme le résumé des conceptions du surréalisme officiel sur l'esthétique de la communication.

À partir de la distinction freudienne de deux modes possibles de pensée et d'expérience, le conscient et l'inconscient, l'auteur attribue au système de la conscience la pensée logique ou réaliste gouvernée par le principe de « Réalité », qui représente la pensée de la vie éveillée et de la science. Au système de l'inconscient il attribue la pensée pré-logique ou magique, qui est gouvernée par le principe du « Plaisir » et qui représente la pensée du rêve et de l'art.³³⁷

336. *Minotaure* avec ses treize numéros (1933-1939) était la plus élégante et la plus luxueuse de toutes les revues surréalistes et, avec les « tracts », le seul organe autonome des surréalistes à cette époque. Par rapport à la revue précédente: *Le Surréalisme au service de la révolution*, elle portait le sous-titre significatif de « Revue artistique et littéraire », ce qui caractérise le retrait du surréalisme de l'engagement politique à cette époque. Lorsqu'on lit les numéros pleins de reproductions, vendus au prix élevé de 25-30 francs, et dont les pages de titre portaient chaque fois un nouveau dessin (Picasso, Derain, Boreas, Duchamp, Miro, Dalí, Matisse, Magritte, Ernst, Masson, Rivera), on est particulièrement frappé du fait que, malgré la collaboration constante des surréalistes (Breton, Éluard, Leiris, Dalí, Péret, Tzara, Crevel) il n'apparaisse nulle part clairement, même pas dans une remarque, qu'Hitler avait pris le pouvoir en Allemagne, que Mussolini gouvernait en Italie, que la guerre civile faisait rage en Espagne et que la Seconde Guerre mondiale dévastait l'Europe. Au lieu de cela, on retrouvait la prédilection surréaliste pour les enquêtes, on conjurait le côté noir de la nature et l'on s'occupait surtout beaucoup d'art - comme en son temps dans le dadaïsme allemand à l'époque de la Première Guerre mondiale.

337. Frois-Wittmann souligne cependant la différence entre artiste et rêveur dans la mesure où l'artiste poursuit le but social d'intéresser d'autres gens à ses produits, de les faire participer.

Le lecteur du surréalisme

Cette opposition peut se caractériser également par la classification d'« objectif » (« concepts de causalité et d'identité ») et de « subjectif » (« associations par contiguïté, condensation, déplacement »).

Le problème auquel Frois-Wittmann s'intéresse essentiellement et sur lequel il revient dans la suite de son article est un problème d'esthétique de la communication : comment l'art moderne, qui est basé sur la transposition plus ou moins directe de représentations inconscientes (la définition est ici tout à fait surréaliste), peut-il communiquer ? Frois-Wittmann souligne que l'artiste exige du récepteur une compréhension ou une correspondance entre ses propres rêves ou idées et celles du public, ce qui signifie que le public n'a pas à se tourner vers sa propre attente. Ici, poursuit l'auteur, le lecteur-spectateur a perdu une partie de son « avant-plaisir ». Il lui reste toutefois ses propres représentations auxquelles seule « l'œuvre d'art servira de tremplin »³³⁸ et qui lui offrent finalement un « plaisir final ». À partir de ces remarques, on peut faire une différenciation entre avant-plaisir, plaisir, plaisir final ; « l'avant-plaisir » dépend de l'horizon de la réception ou de l'horizon d'attente, le « plaisir » de la réception de l'œuvre et le « plaisir final » de la création propre.

Le rapport entre « plaisir » et « plaisir final » est ensuite décrit par Frois-Wittmann comme prétexte à une explosion. Breton, Aragon et Benjamin parlent de la même façon de l'œuvre d'art surréaliste :

L'œuvre agit en effet sur le public moins comme l'aimant communique au fer ses propriétés que comme la mèche allumée provoque l'explosion de la poudre.

On présuppose ici d'ailleurs certaines particularités de l'œuvre : richesse et profondeur des associations, évocations que l'auteur sait éveiller chez le lecteur alors qu'il lui procure

338. Inspiré de « les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute », comme l'écrit Breton dans le Premier Manifeste (Breton 69.49).

en même temps « le plaisir de la forme » ; une certaine dose de vague et d'obscurité qui incite le récepteur à interpréter et donc au « plaisir final ».

Même là où le surréalisme éveille un mécontentement esthétique comme élément du procédé artistique, cela n'est qu'un moyen de renforcer le plaisir comme impression prédominante dans l'art : « ce n'est pas un hasard que justement l'esthétique du surréalisme comporte un programme hédoniste » (*Mukařovský* 70.47 sq.). Le plaisir de l'art est le plaisir du lecteur : « plaisir » fonctionne comme catégorie de l'esthétique de l'effet, au pouvoir esthétique de l'objet artistique devrait alors correspondre « quelque chose dans l'état du sujet qui connaît un plaisir esthétique » (*Mukařovský* 70.40).

Frois-Wittmann n'ignore pas l'attitude de résistance du public qu'il compare aux barrières que met un patient entre lui et la psychanalyse :

En effet, le spectateur est en général un bourgeois et l'artiste offre à son admiration l'expression de pulsions et de représentations que cet homme bien élevé est justement fort occupé à refouler en lui-même. Il lui demande aussi de ne pas « chercher à comprendre », de tolérer une autre forme de pensée que sa pensée logique [...]. Enfin l'artiste, qui a libéré ses phantasmes dans son œuvre, lui demande surtout de se laisser aller à ses associations et de libérer les siens en les contemplant (forme peu dirigée, intermédiaire, de la catharsis : plus libre que dans le traitement psychanalytique). L'art moderne nécessite donc un profond changement d'attitude chez le spectateur, de qui l'artiste attend qu'il se rapproche de lui au point de se conduire en artiste. C'est, dira-t-on, presque contraire à son essence. Non, si l'on peut rendre la vie à son moi et la mobilité à sa libido en diminuant ses refoulements.

Ce long passage résume – avec ce qui a été dit jusqu'ici – les conceptions sur l'esthétique de la communication et les implications du surréalisme telles qu'elles ont été présentées dans cette partie sous l'aspect de la productivité du lecteur. Si Frois-Wittmann part ici du fait que le récepteur (qui est aussi celui du

Le lecteur du surréalisme

surréalisme) appartient en général à la bourgeoisie, il retire ainsi des conceptions surréalistes et les place sur des bases adéquates, qui ont fait croire pendant longtemps à un autre public et même à une « littérature prolétarienne ».³³⁹

Au cours des années suivantes André Breton dut avouer que le public surréaliste, pour une large part, ne répondait pas aux souhaits du groupe et que le manque de réaction dans le rapport communicatif entre auteurs et récepteurs avait rendu très difficile la relation avec le public entre 1920 et 1930 :

[...] le manque de réponse vitale de l'immense majorité du public. Devant l'art en particulier – mais l'attitude envers l'art a chance de refléter toutes les autres – la réaction de l'opinion générale est, à cette époque, des plus décevantes. Elle est faite de blasement, d'atonie profonde qui se dissimulent sous le masque de la légèreté, de la suffisance, du sens commun le plus éculé se prenant pour le bon sens, du scepticisme non éclairé, de la « roublardise », lesquels ne trahissent d'autre sentiment valide que la peur constante d'être dupe. (Breton 65a.85)

On avait souhaité la suppression du fossé entre auteurs et public, l'élargissement du milieu limité par la relative rareté du don artistique et par les barrières de la stratification sociale (possibilité réduite d'accès aux œuvres d'art et à l'éducation esthétique pour certaines couches de la société) (*Mukařovský* 70.11 sq.). Mais si, comme chez Frois-Wittmann, il est sans arrêt question de la productivité exigée du récepteur, du rapprochement lecteur-auteur, il est aussi exigé explicitement

339. R. Short, qui dans sa description de la politique surréaliste (*Short* 66) lance toujours un regard sur le public surréaliste, souligne l'intention - qui a changé en 1925 - d'attirer l'attention du public par des thèmes politiques; il se réfère à l'origine bourgeoise des surréalistes qui n'auraient pas touché les masses par leurs écrits et qui auraient davantage cherché à démoraliser le lecteur qu'à le politiser. Le faible tirage des publications surréalistes aurait été davantage destiné à ce public non désiré (« the anarchistic and bohemian set among the aristocracy and bourgeoisie ») qu'à ce public qui, avec le P.C.F., voulait la révolution. Sur « littérature prolétarienne », cf. par exemple, *Breton* 70b.83, 102 sq; Aragon, dans: *L.S.A.S.D.L.R.* 3 et 5.

un récepteur – familiarisé avec des expériences esthétiques – appartenant à ce milieu restreint qui est capable d'accueillir correctement une œuvre d'art, de la saisir dans sa fonction esthétique (*Mukařovský* 67.41 sq).

La participation productive du récepteur – désignée récemment par H. R. Jauß, en tant qu'« activation croissante », comme un signe de modernisme et de rejet de l'esthétique classique de l'œuvre d'art et de son aura (*Jauß* 75) – représente pour Mikel Dufrenne dans son étude « Art et politique », avec le principe du « plaisir » comme critère de la réception, l'exigence première d'un lien encore utopique entre art et révolution. À cela il faut ajouter les intentions (élevées dans le surréalisme) : négation, refus de commercialisation de l'art, lien entre art et vie et introduction de thèmes politiques.³⁴⁰

La plupart de ces critères et conceptions ont été traités en différents endroits de la présente étude. Il semble donc vain de se demander si le surréalisme considérait la révolution sous des aspects sociaux ou purement métaphysiques³⁴¹ ou bien si une « littérature prolétarienne » était possible et possédait la

340. Cf. *Dufrenne* 74, qui voit le rapport entre art et révolution réalisé dans une utopie de l'esthétique de la communication: en plus d'une négation (« la proclamation de la mort de l'art, quand elle veut dire le refus des conceptions traditionnelles de l'art, de l'œuvre, de l'artiste, liée à l'idéologie dominante »), du *refus de la commercialisation* (« le refus de la commercialisation qui fait entre l'œuvre dans le circuit de la consommation, en pervertit l'usage et en dénature le sens »), de la *liaison entre art et vie* (« les tentatives pour insérer l'art dans la vie quotidienne et pour y introduire de la fête ») et de l'*introduction de thèmes politiques*, le plus important, pour Dufrenne, est la recherche d'un plus large public qui participe davantage et comprenne sa réception comme un mode de production (poésie pour tous/ poésie par tous) et qui admette comme seul critère le principe du « plaisir ». Les surréalistes semblent, tout au moins ici, être des précurseurs - l'entreprise demeure cependant également utopique.

341. « L'idée d'une révolution surréaliste quelconque vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée », « Nous ne sommes pas des utopistes: cette révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale ». Ces deux citations de Breton (cf. *Nadeau* 64.220; *La Révolution d'abord et toujours*, dans: *R.S.* 5 (1925)) attestent l'hésitation constante des surréalistes à faire du sommet ou de la base le terrain de la révolution (cf. *Short* 66).

Le lecteur du surréalisme

moindre valeur. La discussion de tels problèmes marqua certes depuis 1925, et encore plus dans les années trente, les publications théoriques et les débats des surréalistes, mais finit par aboutir à cette solution dialectique que décrit D. Gascoyne dans son premier manifeste anglais du surréalisme :

LE SURREALISME EST LA SOLUTION DIALECTIQUE DU PROBLEME DU POETE. Le surréalisme, tout en attribuant une importance capitale à la lutte des classes, est par sa substance même opposé à l'attitude « gauchiste » selon laquelle la littérature « prolétarienne » et l'art de propagande seraient la seule littérature et le seul art révolutionnaire. Les poètes qualifiés n'auraient le choix qu'entre deux directions : d'une part, la poursuite d'un art simplifié, populaire, « prolétarien » n'ayant d'autre but que l'efficacité de sa propagande et, d'autre part, celle d'un art non politique subjectif à l'extrême, n'aspirant qu'à l'expression individuelle de l'auteur. Mais le surréalisme indique une troisième voie, seule valable, qui conduit triomphalement hors des pièges, dont les deux premières sont hérissées. Nous, surréalistes, croyons à un avenir où la Révolution révélera à l'homme la réelle, la surréelle étendue de toutes ses facultés de vie, d'amour et de pensée, où toutes les chaînes qui nous entravent seront brisées à jamais. La poésie n'a pas à se confondre avec la propagande. Elle est l'acte par lequel l'homme parvient à la plus complète connaissance de lui-même. (Dans : Cahiers d'Art 5/ 6 (1935) 106)

Si la première partie décrit très bien les points de discussion entre les surréalistes qui insistaient sur l'indépendance, et le parti communiste qui réclamait une soumission aux idées du parti, la deuxième partie traduit le repli final du surréalisme avec l'ajournement de la révolution à un avenir plus lointain.

La solution proposée dès 1931 par Tristan Tzara du dilemme entre poésie et révolution va aussi dans le sens que Mikel Dufrenne attend de l'avenir comme réalisation d'une symbiose entre art et politique :

Hans T. SIEPE

La Révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais cette dernière a bien besoin de la Révolution.

Tendre, de toutes ses forces, à l'accomplissement de la Révolution, en poursuivant parallèlement l'activité poétique qui se justifie du point de vue du matérialisme dialectique, voilà, me semble-t-il, le rôle historique du Surréalisme : organiser le loisir dans la société future, donner un contenu à la paresse en préparant sur des bases scientifiques la réalisation des immenses possibilités que contient la phrase de Lautréamont : La poésie doit être faite par tous. Non par un. (Dans L.S.A.D.L.R. 4 (1931))

Une telle évolution didactique vis-à-vis du public fut une caractéristique inhérente du surréalisme. Préservé d'une récupération par la littérature politique propagandiste, il fut intégré, par le biais du plaisir du lecteur, dans l'histoire de la littérature et de l'art et considéré comme l'un des courants artistiques les plus significatifs du développement du modernisme.

L'optimisme de Breton qui pensait parvenir à la révolution par la force des images :

C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions. (Breton 50.27)

témoigne autant de l'indépendance des surréalistes en tant qu'écrivains qu'il ne laisse planer un doute sur l'accomplissement de la révolution. L'histoire a montré que la théorie et la pratique surréalistes ont gardé une part d'utopie.

RÉSUMÉ

Lorsque les surréalistes posaient dans leur revue *Littérature* le problème du pourquoi de l'écriture et que Breton réfléchissait alors à ce qui, dans la littérature, était porteur de communication, le dadaïsme français n'avait pas encore atteint son apogée. Dans sa position anti-littéraire, il opposait à une écriture à la recherche de lecteurs des stratégies pour dérouter et insulter celui-ci. La réaction du public dadaïste atteste que les tentatives pour sortir du cadre artistique furent reprises rapidement dans le domaine de la communication esthétique, et que les intentions anti-artistiques furent comprises comme de nouvelles règles du jeu esthétique et la provocation du lecteur comme une nouvelle convention artistique.

À l'attaque dadaïste du langage et à la dévalorisation de la signification, le surréalisme riposta par un programme linguistique qui ne résultait pas uniquement de l'évolution de la poésie moderne, mais attendait également du lecteur des textes surréalistes un mode de réception impliquant aussi bien sa participation à l'établissement du sens que sa croyance dans les mots.

Le renouvellement du langage est lié à des expériences sur le langage considérées en même temps comme des expériences du monde : elles concernent les jeux de mots aussi bien sur le plan matériel (*signifiant*) que sur le plan de la signification (*signifié*), comme le démontrent les expériences menées sur les proverbes.

En réclamant un lecteur-déchiffreur, le surréalisme continue en partie la révolte dadaïste contre la fonction de signe du langage. À la recherche de « la vie secrète des mots en dehors de leur sens » (Breton), les jeux de mots de Desnos, Duchamp, Leiris et Vitrac se transforment en un arsenal de codes que le lecteur doit déchiffrer s'il veut saisir l'aspect ludique du langage. Lors de l'établissement d'un plan de référence formel des éléments du texte les uns par rapport aux autres dans le sens mentionné plus haut, la relation entre « signifiant » et « signifié » se trouve déséquilibrée lorsque l'on considère le rapport

entre signes et faits, si bien que l'on peut considérer les jeux de mots comme une attaque contre le langage en tant que moyen de communication tout en voyant là-dessous une nouvelle croyance dans les mots : « Les mots font l'amour » (Breton). Alors qu'avec le dadaïsme, dans la mesure où on ne lui demandait pas d'établir un sens ni de se joindre à la demande de destruction, le lecteur était exclu du texte, sa participation aux jeux de mots devient la participation à la recherche d'une nouvelle production de sens des textes.

Les réflexions théoriques et les expériences réalisées sur les proverbes de Jean Paulhan et Paul Éluard devaient également apporter une justification des mots. Paulhan postule un monde propre au langage en se servant d'arguments qui proposent de séparer le langage de la pensée dans certaines conditions. On exige du lecteur une réflexion linguistique qui, en raison du refus de « sujet » dans les textes, renvoie au langage dans une nouvelle croyance dans les mots. Outre les réflexions sémantiques, la modification syntaxique réclamée dans les textes surréalistes ne joue qu'un rôle négligeable, si bien que le lecteur peut passer du « torpillage du sens dans le cadre de la phrase » (Breton) à une nouvelle découverte du sens.

L'art poétique du surréalisme nous renseigne sur ce point : là où il est question dans le surréalisme d'innovation, de choc et de scandale, de négation de la littérature et de révolution, à l'effet anti-littéraire est opposé une nouvelle conception de la poésie qui cherche à intégrer la littérature dans la vie, qui propage des valeurs éthiques et un certain optimisme en l'avenir et veut toucher le lecteur dans le cadre de la communication esthétique.

Un coup d'œil sur l'image du lecteur dans les revues surréalistes montre alors clairement qu'une révolution surréaliste doit être comprise avant tout comme une révolution des modes d'écriture et des formes de communication qui lui sont correspondantes. L'exigence selon laquelle la poésie doit être mise à la portée de tout le monde (« la poésie doit être entendue par tous »), ainsi que la volonté d'écrire pour tout le monde (« j'écris pour tous ») sont des éléments de cette contradiction interne du surréalisme, dont les tendances hermétiques et

Le lecteur du surréalisme

ésotériques entraînent d'autre part les auteurs à avouer qu'ils ne veulent pas d'un large cercle de lecteurs. Dans la poétique surréaliste lors de la question du destinataire se reflètent finalement les trois réponses qu'Aragon reçut à son enquête : « Pour qui écrivez-vous ? » : on écrit pour un petit groupe (il se dégage alors l'image idéale d'un jeune lecteur), parfois pour personne, parfois aussi pour tous. On peut également déceler ces trois tendances dans la poésie d'Éluard. Avec l'élargissement voulu de l'éventail du public, qui s'accompagne de la séparation d'Éluard du mouvement (la même attitude peut être observée chez Aragon), s'établit un élargissement du surréalisme auquel s'opposent, dans le surréalisme d'après 1938, des tendances restrictives.

À la conception antagoniste du destinataire correspond le rôle du lecteur implicite, posé comme récepteur passif ou productif des textes surréalistes. Ainsi, le récit de rêves et l'écriture automatique peuvent être complétés par une analyse des rêves liés à l'auteur rêvant. Mais comme une étude des textes montre que dans les deux types de textes interviennent des éléments de calcul artistique caractérisés par l'ouverture et la fonction multiple, il reste au lecteur le soin d'établir une relation de signification. Il est donc logique que les surréalistes s'inspirant de Valéry aient voulu transmettre l'inspiration au lecteur, et ceci en procédant de deux manières : Soit dans un rôle purement passif qui correspond à celui de l'auteur dans le mécanisme de l'inspiration poétique ; soit dans une intervention créatrice de réinterprétation des choses réalisée aussi bien par un auteur productif que par le lecteur qui complète le texte considéré comme porteur de signification relativement vide. La productivité constitue l'expérience de lecture.

On peut montrer la modification du processus de communication littéraire par l'étude des métaphores métopoétiques du surréalisme : l'auteur inspiré y devient un auteur qui inspire le lecteur, et le lecteur en tant que récepteur d'une nourriture spirituelle est inhérent aux images. Comme le lecteur de Rabelais qui doit séparer la moelle de l'os – comme le lui propose l'auteur – le lecteur du surréalisme ne doit pas

s'attendre à tout recevoir sur un plat : il doit apporter une contribution personnelle afin de parvenir au plaisir.

La théorie de l'émotion dans le surréalisme qui, comme la théorie de l'inspiration, recherche l'intervention du lecteur, est liée à l'érotisme. Émotion poétique et émotion érotique sont assimilées : la métaphore de la nourriture de la « beauté comestible » (Dali) renvoie au plaisir que le surréalisme veut éveiller chez le lecteur en rapprochant constamment « poésie » et « amour ». L'étude d'une œuvre particulière telle que *Le Con d'Irène* d'Aragon (1928) permet de voir comment, dans le cadre de la littérature érotique surréaliste, les attentes provoquées par la curiosité du lecteur sont déçues par une dépréciation de certains comportements érotiques, comment les passages où s'expriment une critique de la société sont associés à la description d'un bordel de province et comment la description poétique d'un érotisme authentique recherche l'émotion du lecteur. Le rapport entre la littérature et le principe du plaisir est essentiellement inhérent au surréalisme.

L'intention de choquer le lecteur du point de vue de l'esthétique de l'effet, telle qu'elle apparaît aussi dans la littérature érotique du surréalisme sous forme de destruction de tabous et d'établissement de nouveaux rapports, détermine en outre la technique poétique de la métaphore surréaliste. Comme collage de mots dictés par l'audace, la métaphore exige une lecture active, la continuation des modèles du monde créés dans les textes et l'essai des possibilités multiples en vue d'ordonner le texte en une structure cohérente.

Si les surréalistes, lors de la première moitié des années vingt, se sont tout particulièrement intéressés au rapport entre langage et réalité, avec le ralliement du peintre René Magritte au groupe parisien c'est l'image qui fut introduite dans leur réflexion sémiotique. L'œuvre de Magritte implique un lecteur-observateur à qui l'on ne propose aucune solution et qui est tenu de fournir une réflexion constante, celle-ci s'appliquant à la prise de conscience elle-même de l'acte de réception par le récepteur. L'observation et la lecture considérées comme des modalités de réception communes sont également exigées par les objets surréalistes dans lesquels est intégrée une information

Le lecteur du surréalisme

linguistique. À partir d'un « poème-objet » de Breton, on peut déduire comment, par les modalités réceptives du « démontage » et du « remontage » présentées par G. Steinwachs, le récepteur répète le processus de l'auteur et réalise une seconde production.

Le récepteur qui, sous l'impression d'une aliénation systématique entre les éléments réunis par l'image-texte se trouve désarmé et réfléchit simultanément à son désarroi ; le récepteur qui lit et regarde, qui relie poésie et peinture, et qui se retrouve plongé entre réalité et surréalité, vit certes le développement d'un courant littéraire jusqu'à l'engagement révolutionnaire, mais reste finalement, avec son activité croissante dans le cadre des processus d'esthétique de la communication et avec son propre plaisir, un lecteur de textes littéraires. Les éléments observables dans les textes surréalistes signalant au lecteur comment il doit s'axer sur la communication répondent plus clairement à la question concernant le lecteur que la poétique surréaliste : là où l'intention annonce l'objectif qui est de supprimer les formes de communication littéraires et de toucher un large public de lecteurs à l'aide des textes placés sous le vaste concept de poésie, les textes eux-mêmes sont destinés à un petit nombre de lecteurs. La créativité du lecteur réclamée dans ceux-ci pour qu'il y ait participation à la création dépasse la mesure habituelle de l'établissement du sens dans les processus de communication. Elle recourt à la communication esthétique qui – comme peut le montrer l'histoire de la réception du surréalisme – s'adresse à un cercle restreint de participants : ces critiques professionnels auxquels se réfère ironiquement Aragon dans *Traité du style*, et ces lecteurs qui, dans leur rôle actif d'interprètes productifs, parachèvent le texte littéraire. L'esthétique de la communication du surréalisme, qui met l'accent sur la participation créatrice du récepteur, prouve que le surréalisme a déjà formulé les notions actuelles du rôle de la littérature, ce qui veut dire également que le surréalisme, en tant que mouvement artistique et littéraire, a une signification historique. Les phénomènes essentiels de la poétique surréaliste (négation, liaison entre art et vie, prise en compte de thèmes politiques, etc.) n'ont rien perdu de leur actualité.

BIBLIOGRAPHIE

A. PERIODIQUES

- Cannibale* 1 (25 avril 1920) – 2 (25 mai 1920)
Commerce. Cahiers trimestriels (1924-1932)
Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires 1 (1933) – 73 (1939)
Dada. Recueil littéraire et artistique 2 (1917) – 7 (1920) ; titre du numéro 6 : *Bulletin Dada* ; titre du numéro 7 : *Dadaphone*.
Littérature 1 (mars 1919) – 20 (août 1921) ; nouvelle série : 1 (mars 1922) – 13 (juin 1924)
Maintenant. Revue littéraire 1 (avril 1912) – 5 (avril 1915)
Minotaure. Revue artistique et littéraire 1 (1933) – 12/13 (1939)
Nord-Sud. Revue littéraire 1 (mars 1917) – 14 (avril 1918)
Proverbe 1 (février 1921) – 6 (juillet 1921)
La Révolution surréaliste 1 (décembre 1924) – 12 (décembre 1929)
Le Surréalisme au service de la révolution 1 (juillet 1930) – 5/6 (mai 1933)
« 391 » 1 (25 janvier 1917) – 19 (octobre 1924) (titre du numéro 15 : *Pilhaou-Thibaou*)

B. SURREALISME – ESTHETIQUE DE LA COMMUNICATION

A.

- Abastado* 75 : Abastado, Claude : Le Surréalisme. Paris 1975 (coll. « faire le point »)
- Adam* 74 : Adam, Jean-Michel : Re-lire « Liberté » d'Éluard. Dans : *Littérature* 14 (1974) 94-113
- Adorno* 72 : Adorno, Theodor W. : Gesammelte Schriften Bd. 7 : Ästhetische Theorie. Frankfurt 1972
- Alexandrian* 71 : Alexandrian, Sarane : André Breton par lui-même. Paris 1971
- Alexandrian* 72 : Le Rêve dans le surréalisme. Dans : *Nouvelle Revue de psychanalyse* (printemps 1972) 27-50
- Alexandrian* 73 : Surrealismus. München 1973
- Alexandrian* 75 : Le Surréalisme et le rêve. Paris 1975
- Alquié* 56 : Alquié, Ferdinand : Le Surréalisme et la psychanalyse. Dans : *La Table ronde* 108 (1956) 145-149
- Alquié* 68 : (Editeur) : Entretiens sur le surréalisme. Paris/La Haye 1968

Hans T. SIEPE

(Décades du centre Culturel International de Cérisy-la-Salle, nouvelle série, 8)

- Angenot 67* : Angenot, Marc : Rhétorique du surréalisme. Diss. Brüssel 1967
Angenot 70 : Qu'est-ce que le surréalisme ? Dans : Revue des sciences humaines XXXV, 139 (1970) 455-566
Angenot 72 : Rhétorique surréaliste des jeux phoniques. Dans : Le Français moderne 40, 2 (1972) 147-161
- Apollinaire 65* : Apollinaire, Guillaume : Œuvres poétiques, Ed. Marcel Adéma/Michel Décaudin. Paris 1965 (Bibl. de la Pléiade)
Apollinaire 69 : Calligrammes. Paris 1969 (coll. « Poésie »)
- Aragon 24* : Aragon, Louis : Une Vague de rêves. Dans : Commerce 2 (1924) 89-122
Aragon 26 : Le mouvement perpétuel. Paris 1926
Aragon 28 : Traité du style. Paris 1928
Aragon 33 : La Souris rouge (L'Actualité poétique). Dans : Commune 2 (1933) 81-94
Aragon 35 : Pour un Réalisme socialiste. Paris 1935
Aragon 64 : L'Homme communiste, tome I. Paris 1964
Aragon 66 : Les Yeux d'Elsa. Paris 1966
Aragon 66a : Le Paysan de Paris. Paris 1966 (coll. « Livre de poche »)
Aragon 68 : Routisie, Albert de : Irène, Paris 1968
Aragon 68a : L'Homme coupé en deux. Dans : Lettres françaises (8/ 5/ 1968) 3-9
Aragon 69 : Le mouvement perpétuel précédé de Feu de joie. Paris 1969 (coll. « poésie »)
Aragon 69a : Anicet ou le panorama, roman. Paris 1969 (coll. « Livre de poche »)
Aragon 69b : Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit. Paris 1969 (coll. « Les Sentiers de la création »)
Aragon 70 : La Diane française suivi de En Étrange Pays lui-même. Paris 1971
Aragon 72 : Blanche ou L'Oublie. Paris 1972 (coll. « Folio »)
Aragon 74 : Les Yeux d'Elsa. Paris 1974
Aragon/Arban 68 : Aragon parle avec Dominique Arban. Paris 1968
- Arp 55* : Arp, Hans : Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914 bis 1954. Zürich 1955
Artaud 64 : Artaud, Antonin : Le Théâtre et son double. Paris 1964 (coll. « idées »)
- B.**
Babilas 71 : Babilas, Wolfgang : Louis Aragon. Dans : Lange, Wolf-Dieter (Ed.) : Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1971. 78-112

Bibliographie

- Balakian 53* : Balakian, Anna : The Surrealist Image. Dans : *Romanic Review* 44 (1953) 273-281
- Balakian 63* : André Breton et l'hermétisme des « Champs magnétiques » à « La Clé des champs ». Dans : *C.A.I.E.F.* 15 (1963) 127-139
- Balakian 65* : Metaphor and Metamorphosis in André Bretons Poetics. Dans : *French Studies* 19 (1965) 34-41
- Balakian 67* : Literary Origins of Surrealism. À New Mysticism in French Poetry. 2e édition. London/New York 1967
- Balibaar/Tret 74*: Balibaar, Renée/Tret, Gilles : Surrealismus und Abzählreime. Dans : *Alternative* 98 (1974) 186-192
- Ball 37* Ball, Hugo : Die Flucht aus der Zeit. München/Leipzig 1927
- Bancquart 72* : Bancquart, Marie-Claire : Paris des surréalistes. Paris 1972
- Barberis 74* (et al.) : Barberis, P. ; Barthes, R. ; Butor, M. ; Daniel, J. ; Guby, G. ; Faye, J.P. ; Lacouture, J. ; Nadeau, M. ; Pleynet, M. ; Pousseur, H. ; Raillard, G. ; Ricardou, J. ; Roubaud, J. ; Sollers, Ph. : *Ecrire... Pour quoi ? Pour qui ?* Grenoble 1974
- Barthes 69* : Barthes, Roland : Der Baum des Verbrechens. Dans : *Das Denken von Sade*. Ed. de « Tel Quel ». München 1969. 39-61
- Barthes 70* : *Mythologies*. Paris 1970 (coll. « Points »)
- Barthes 73* : *Le Plaisir du texte*. Paris 1973
- Baudelaire 62* : Baudelaire, Charles : *Petits Poèmes en prose*. Ed. H. Lemaître. Paris 1962
- Baudouin 70* : Baudouin, Dominique : Jeux de mots surréalistes : l'expérience du proverbe. Dans : *Symposium XXIV*, 4 (1970) 293-302
- Baumann 72* : Baumann, Gerhard : Zu monologischer Kunst. Dans : *Philosophische Perspektiven*. Ein Jahrbuch 4 (1972) 9-26
- Baumgart 70* : Baumgart, Reinhard : Lesen heißt kritisieren. Dans : *Idem : Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft ?* Frankfurter Vorlesungen. München 1970. 77-99
- Baumgarth 66* : Baumgarth, Christa : *Geschichte des Futurismus*. Reinbek 1966
- Bays 64* : Bays, Gwendolyn M. : Rimbaud – Father of Surrealism ? Dans : *Yale French Studies* 31 (1964) 45-51
- Beaujean 71* (et al.) : Der Leser als Teil des literarischen Lebens. Eine Vortragsreihe mit Marion Beaujean, Hans Norbert Fügen, Wolfgang

Hans T. SIEPE

R. Langenbucher, Wolfgang Strauß. Bonn 1971

Beaujour 69 : Beaujour, Michel : De l'Océan au château : mythologie surréaliste. Dans : *French Review* 42,3 (1969) 353-370

Bédouin 61 : Bédouin, Albert : Poésie de la présence. Neuchâtel 1957

Béhar 67 : Béhar, Henri : Etude sur le théâtre dada et surréaliste. Paris 1967

Belaval 55 : Belaval, Yvon : Poésie et psychanalyse. Dans : *C.A.I.E.F.* 7 (1955) 5 sq

Belaval 55a : La Théorie surréaliste du langage. Dans : *Courrier du Centre international d'études poétiques* 3 (1955) 5-18

Benayoun 65 : Benayoun, Robert : Erotiques du surréalisme. Paris 1965

Benjamin 61 : Benjamin, Walter : Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt 1961

Benjamin 66 : Angelus Novus. Ausgewählte Schriften. Bd. 2. Frankfurt 1966

Berger 52 : Berger, Pierre : Conversation avec René Char. Dans : *Gazette des Lettres* (15.6. 1952) 8-14

Bernard 72 : Bernard, Jean-Pierre : Le Parti communiste français et la question littéraire : 1921-1939. Grenoble 1972

Bersani 66 : Bersani, Jaques : Dada ou la joie de vivre. Dans : *Critique* 225 (1966) 99-117

Blanchot 49 : Blanchot, Maurice : La Part du feu. Paris 1949

Blanchot 53 : Lire. Dans : *NNRF* 5 (1953) 876-883 (également dans *Blanchot* 62.199-206)

Blanchot 53a : L'Écriture automatique, l'inspiration. Dans : *NNRF* 1 (1953) 485-492 (également dans *Blanchot* sous le titre « L'Inspiration, le manque d'inspiration »)

Blanchot 62 : L'Espace littéraire. Paris 1962

Blavier 76 : Blavier, André : Ceci n'est pas une pipe. Contribution à l'étude d'un tableau de René Magritte. Paris 1976

Blok 60 : Blok, Wouter : Verhaal en lezer. Een Onderzoek naar enige Structuuraspecten van « Van oude Mensen, de Dingen die voorbij gaan » van Louis Couperus. Groningen 1960

Bogumil 74 : Bogumil, Sieghild : Rousseau und die Erziehung des Lesers. Bern/Frankfurt 1974 (Europäische Hochschulschriften : Reihe 13, Französische)

Bibliographie

sche Sprache und Literatur, 25)

Bohrer 70 : Bohrer, Karl-Heinz : Surrealismus und Terror oder Die Aporien des Juste-Milieu. Dans : idem : Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror. München 1970. 32-61

Bonnet 74 : Bonnet, Marguerite (Ed.) : Les Critiques de notre temps et Breton. Paris 1974

Borel 64 : Borel, Jaques : D'une Expérience de l'impuissance. Dans : Cahiers du sud 380 (1964) 270-287

Bosquet 61 : Bosquet, Alain : Verbe et vertige. Situations de la poésie. Paris 1961

Bourdieu 70 : Bourdieu, Pierre : Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt 1970

Bousquet 64 : Bousquet, Jaques : Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique. Paris 1964

Brecht 64 : Brecht, Bertolt : Über Lyrik. Frankfurt 1964

Brecht 67 : Gesammelte Werke. Bd. 9. Frankfurt 1967

Breton 20 : Breton, André : Pour Dada. Dans : NRF 83 (1920)

Breton 25/26 : La Force d'attendre. Dans : Clarté 79 (décembre 1925/janvier 1926) 12-13

Breton 34 : La Beauté sera convulsive. Dans : Minotaure 5 (1934)

Breton 36 : Le Merveilleux contre le mystère. Dans : Minotaure 9 (1936)

Breton 37 : L'Amour fou. Paris 1937

Breton 50 : Essais et témoignages. Recueillis par M. Eigeldinger. Neuchâtel 1950

Breton 52 : Entretiens. Entretiens radiophoniques avec André Parinaud. Paris 1952

Breton 65 : Le Surréalisme et la peinture. Edition définitive augmentée des principaux textes de catalogue. Paris 1965

Breton 65a : Arcane 17. Paris 1965 (coll. « 10/18 »)

Breton 68 : Signe ascendant. Paris 1968 (coll. « Poésie »)

Breton 69 : Manifestes du surréalisme augmenté de Du Surréalisme en ses œuvres vives. Paris 1969 (coll. « Idées »)

Breton 70 : Les Pas perdus. Paris 1970 (coll. « Idées »)

Breton 70a : Anthologie de l'humour noir. Paris 1970 (coll. « Livre de poche »)

Breton 70b : Point du jour. Paris 1970 (coll. « Idées »)

Breton 70c : Les Vases communicants. Paris 1970 (coll. « Idées »)

Breton 70d : Perspective cavalière. Paris 1970

Hans T. SIEPE

- Breton 71* : Claire de terre. Paris 1971 (coll. « Poésie »)
Breton 72 : Position politique du surréalisme. Paris 1972 (coll. « Bibliothèque Médiations »)
Breton 73 : La Clé des champs. Paris 1973 (coll. « 10/18 »)
Breton 73a : L'Amour fou. Paris 1973
Breton/Soupault 71 : Breton, André/Soupault, Philippe : Les Champs magnétiques suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oubliez. Paris 1971 (coll. « Poésie »)
- Brochier 7* : Brochier, Jean-Jaques : L'aventure surréaliste. Paris 1976
- Brodin 58* : Brodin, P. : René Char. Dans : Idem. : Littérature I. Paris 1958. 369-377
- Buchole 56* : Buchole, Rose : L'Evolution poétique de Robert Desnos. Bruxelles 1956
- Bürger 71* : Bürger, Peter : Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt 1971
Bürger 74 : Theorie der Avantgarde. Frankfurt 1974
- Bussy 72* : Bussy, Chr. : Anthologie du surréalisme en Belgique. Paris 1972
- Butor 64* : Butor, Michel : Le Critique et son public. Dans : Idem : Répertoire II. Paris 1964. 127-134
- C.**
Caminade 70 : Caminade, Pierre : Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine. Paris 1970
- Carrouges 71* : Carrouges, Michel : André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris 1971 (coll. « Idées »)
- Cassou 25* : Cassou, Jean : Propos sur le surréalisme. Dans : NRF 24 (1925) 30-34
- Caudwell 71* : Caudwell, Christopher : Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik. München 1971
Caute 67 : Caute, David : Le Communisme et les intellectuels français 1914-1966. Paris 1967
- Caws 70* : Caws, Mary Ann : Motion and Motion Arrested. The Language of the Surrealist Adventure. Dans : Symposium 24 (1970) 303-309
- Cayrol 73* : Cayrol, Jean : Lectures. Essai. Paris 1973

Bibliographie

- Cazeaux 38* : Cazeaux, Jean : Surréalisme et psychologie. Paris 1938
- Char 36* : Char, René : Moulin premier. Paris 1936
- Char 59* : Poésies/Dichtungen. Ed. de Jean Pierre Wilhelm. Frankfurt 1959
- Char 68* : Poésies/Dichtungen II. Ed. de Johannes Hübner. Frankfurt 1968
- Charpier/Seghers 57* : Charpier, Jaques/Seghers, Pierre : L'Art poétique. Poétiques lointaines. Paris 1957
- Chvatik 70* : Chvatik, Kvestoslav : Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur. München 1970
- Clancier 70* : Clancier, Georges Emmanuel : Panorama de la poésie française de Rimbaud au surréalisme. Paris 1970
- Cohen 66* : Cohen, Jean : Structure du langage poétique. Paris 1966
- Cohen 68* : La comparaison poétique. Essai de systématique. Dans : *Langages* 12 (1968) 43-51
- Comminges 25* : Comminges, R. : Le Français moyen et les surréalistes. Dans : *Journal littéraire* (13 juin 1925) 12
- Crastre 63* : Crastre, Victor : Le Drame du surréalisme. Paris 1963
- Crevel 66* : Crevel, René : Le Clavecin de Diderot. Paris 1966
- Curnier 70* : Curnier, Pierre : André Breton : « Tournesol ». Dans : Wais, K. (Ed.) : *Interpretationen französischer Gedichte*. Darmstadt 1970. 402-415
- Curtius 26* : Curtius, Ernst-Robert : Der Überrealismus. Dans : *Die Neue Rundschau* 37,8 (1926) 156-162
- Curtius 65* : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 5. Aufl. Bern/München 1965
- D.**
- Dali 34* : Dali, Salvador : De la Beauté terrifiante et comestible, de l'Architecture Moderne Style. Dans : *Minotaure* 3/ 4 (1934)
- Damus 73* : Damus, Martin : Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Frankfurt 1973
- Delattre 48* : Delattre, André : Personal Notes on Paul Éluard. Dans : *Yale French Studies* I, 2 (1948)

Hans T. SIEPE

Desnos 27 : Desnos, Robert : La Liberté ou l'amour ! Paris 1927 (un exemplaire avec 60 pages blanches [de censure] à la Bibliothèque Nationale)
Desnos 68 : Corps et biens. Paris 1968 (coll. « Poésie »)
Desnos 69 : Fortunes. Paris 1969 (coll. « Poésie »)

Dhainaut 70 : Dhainaut, Pierre : Les « Exemples » d'Éluard. Dans : Cahiers dada surréalisme 4 (1970) 27-43

Domin 68 : Domin, Hilde : Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München 1968

Dubois 72 (et al.) : Dubois, Jaques (et al. « groupes μ ») : Rhétorique poétique. Le jeu des figures dans un poème de Paul Éluard. Dans : Romantic Review 63 (1972) 125-151

Dubois 74 (et al.) : Dubois, Jaques (et al. « groupes μ ») : Lecture du poème et isotopies multiples. Dans : Le français moderne 42, 3 (1974) 217-236

Duchamp 59 : Duchamp, Marcel : Marchand du sel. Ed. Michel Sanouillet. Paris 1959

Dufrenne 63 : Dufrenne, Mikel : Le Poétique. Paris 1963

Dufrenne 74 : Art et politique. Paris 1974

Dufresne 73 : Dufresne, Roger : Bibliographie des écrits de Freud. Paris 1973

Durozoi/Lecherbonnier 71 : Durozoi, Gérard/Lecherbonnier, Bernard : Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques. Paris 1971 (coll. « Thèmes et textes »)

Durozoi/Lecherbonnier 74 : André Breton. L'Écriture surréaliste. Paris 1974 (coll. « Thèmes et textes »)

Durzac 71 : Durzac, Manfred : Rezeptionsästhetik als Literaturkritik. Dans : Akzente 6 (1971) 487-504

E.

Eco 65 : Eco, Umberto : L'Œuvre ouverte. Paris 1965

Eco 70 : Le Problème de la réception. Dans : Critique sociologique et critique psychanalytique. Études de sociologie de la littérature, 4. Bruxelles 1970. 13-18

Eco 73 : Das offene Kunstwerk. Frankfurt 1973

Edeline 63 : Edeline, Francis : Aspects logiques du jeu de mots poétiques. Dans : Dialectica XVII, 4 (1963) 297-306

Eglin 65 : Eglin, Heinrich : Liebe und Inspiration im Werk von Paul Éluard. Bern 1965

Bibliographie

- Eichhorn* 73 : Eichhorn, Peter : Kritik der Heiterkeit. Heidelberg 1973
- Éluard* 36 : Éluard, Paul : L'Habitude des tropiques. Dans : Cahiers d'art (1936)
- Éluard* 68 : Œuvres complètes. Ed. Lucien Scheeler et Marcelle Dumas. Tome I et tome II. Paris 1968 (Bibliothèque de la Pléiade)
- Emmanuel* 48 : Emmanuel, Pierre : Je universel chez Paul Éluard. Paris 1948
- Engler* 74 : Engler, Winfried : Lexikon der französischen Literatur. Stuttgart 1974
- Enzensberger* 60 : Enzensberger, Hans Magnus : Offen und dunkel. Dans : Neue deutsche Hefte 7 (1960) 66-68
- Enzensberger* 68 : Geheimplätze, die Neuste Literatur betreffend. Dans : Kursbuch 15 (1968) 187-197
- Ernst* 70 : Ernst, Max : Was ist Surrealismus ? Dans : Ausstellungskatalog Stuttgart 1970. 49-51 (= texte du catalogue Zürich 1934)
- Ernst* 70a : Ecritures. Paris 1970
- Escarpit* 62 : Escarpit, Robert : Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie. 2. Aufl. Köln 1962
- Escarpit* 63 : L'Acte littéraire est-il un acte de communication ? Dans : Filoloski Pregled 1/ 2 (1963) 17-21
- F.**
- Ferenczi* 68 : Ferenczi, Thomas : Jean Paulhan et la linguistique moderne. Dans : Jean Paulhan et la NRF. Paris 1968 800-813
- Ferenczi* 70 : Jean Paulhan et les problèmes du langage. Dans : Cahiers dada surréalisme 4 (1970) 45-63
- Foucault* 74 : Foucault, Michel : Ceci n'est pas une pipe. (avec 2 lettres et 4 dessins de René Magritte) St. Clément-la-Rivière 1973
- Fowlie* 58 : Fowlie, Wallace : René Char and the Poet's Vocation. Dans : Yale French Studies 21 (1958) 83-89
- Friedrich* 67 : Friedrich, Hugo : Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuauflage. Reinbek 1967
- Friedrich* 67a : Montaigne. 2e édition revue et corrigée. Bern 1967
- Frois-Wittmann* 33 : Frois-Wittmann ; J. : L'Art moderne et le principe du plaisir. Dans : Minotaure 3/ 4 (1933) 79-80

Hans T. SIEPE

Frommhold 68 : Frommhold, Erhard : Kunst im Widerstand. Dresden 1968

G.

Gabelentz 72 : Gabelentz, Georg von der : Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse. Mit einer Studie von Eugenio Coseriu. Neu herausgegeben von Gunter Norr und Uwe Petersen. 2. Aufl. Tübingen 1972

Gablik 71 : Gablik, Suzi : Magritte. München/Wien/Zürich 1971

Garaudy 61 : Garaudy, Roger : L'itinéraire d'Aragon : Du Surréalisme au monde réel. Paris 1961

Gauger 71 : Gauger, Rosemarie : « Littérature engagée » in Frankreich zur Zeit des Zweiten Weltkrieges. Die literarische Auseinandersetzung Sartres, Camus', Aragons und Saint-Exupérys mit der politischen Situation ihres Landes. Göppingen 1971 (Göppinger Akademische Beiträge, 36)

Gauthier 71 : Gauthier, Xavière : Surréalisme et sexualité. Paris 1971 (coll. « Idées »)

Gaulmier 71 : Gaulmier, Jean : Remarques sur le thème de Paris chez André Breton. De « Nadja » à « L'Amour fou ». Dans : Travaux de linguistique et de la littérature (1971) 159-169

Gavillet 57 : Gavillet, André : La Littérature au défi. Aragon surréaliste. Essai sur la fonction de la parole. Thèse Lausanne 1957

Gershman 64 : Gershman, Herbert S : Valéry, Breton and Éluard on Poetry. Dans : French Review 37 (1964) 332-336

Gershman 69 : A Bibliography of the Surrealist Revolution in France. Ann Arbor 1969

Gheorghe 70 : Gheorghe, Ion : Les idées de Paul Valéry sur le langage poétique. Dans : Revue des sciences humaines (1970) 423-431

Gide 32-39 : Gide, André : Œuvres complètes. Edition augmentée de textes inédits, établie par Louis Martin-Chauffier, 15 vol. Paris 1932-1939

Glaser 74 : Glaser, Horst Albert (Ed.) : Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur. München 1974

Gmelin 75 : Gmelin, Otto F. : Anti-Freud. Freuds Folgen in der bildenden Kunst und Werbung. Köln 1975

Bibliographie

Goldmann 70 : Goldmann, Lucien : Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie. Dans : *Alternative* 71 (1970) 50-60

Gorsen 74 : Gorsen, Peter : Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie. 3. Aufl. Reinbek 1974

Gracq 66 : Gracq, Julien : André Breton. Quelques aspects de l'écrivain. Paris 1966

Greene 70 : Greene, Tatiana : « Les Bottes de sept lieux » de Robert Desnos : son langage poétique. Dans : *Symposium* 24, 4 (1970) 320-329

Greimas 72 : Greimas, A.J. (éd.) : Essais de sémiotique poétique. Paris 1972

Grimm 75 : Grimm, Gunter (Ed.) : Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart 1975

Grimminger 72 : Grimminger, Rolf : Abriß einer Theorie der literarischen Kommunikation. Dans : *LuD* 12 (1972) 277-293, 13 (1972) 1-15

Groeben 70 : Groeben, Norbert : Die Kommunikativität moderner deutscher Lyrik. Dans : *Sprachen im technischen Zeitalter* 34 (1970) 83-105

Gumbrecht 75 : Gumbrecht, Hans-Ulrich : Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie. Ms. Bochum 1975

Günther 71 : Günther, Hans : Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im technischen Strukturalismus. Dans : *Poetica* 4 (1971) 224-243

Guyard 74 : Guyard, Marie Renée : Le vocabulaire politique de Paul Éluard. Paris 1974

H.

Hackenbroch 72 : Hackenbroch, Ida : Die Blume in der modernen romanischen Lyrik. Bensberg 1972

Hackett 67 : Hackett, C. A. : Les Surréalistes et Rimbaud. Dans : *idem* : *Autour de Rimbaud*. Paris 1967. 61-80

Hackett 70 : Image et figure. Du Surréalisme au formalisme. Dans : *Information littéraire* 5 (1970) 230-233

Hardré 60 : Hardré, Jacques : Present State of Studies on Literary Surrealism. Dans : *Yearbook of Comparative and General Literature* 9 (1960) 43-66

Heißenbüttel 69 : Heißenbüttel, Helmut : Die Irrelevanz des Erfolges in der

Hans T. SIEPE

Beziehung zwischen Literatur und Leser, Kunst und Publikum. Dans : Das Buch zwischen gestern und morgen. Zeichen und Aspekte. Georg v. Holtzenbrinck zum 11. Mai 1969. Ed. Georg Ramseger, Werner Schoenicke. Stuttgart 1969. 233-246

Heyck/Weinrich 64 : Französische Lyrik im 20. Jahrhundert. Ausgewählt und eingeleitet vom Harald Weinrich, übertragen von Eduard Heyck. Göttingen 1964

Hocke 59 : Hocke, Gustav René : Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte. Reinbek 1959

Höllerer 57 : Höllerer, Walter : Lyrik ohne Leser ? Dans : Hessische Hefte 7 (1957) 11-13

Hohendahl 74 : Hohendahl, Peter Uwe (Ed.) : Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Frankfurt 1974

Holländer 70 : Holländer, Hans : Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode. Dans : Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32 (1970) 193-234

Hoppe 73 : Hoppe, Otfried : Triviale Lektüre. Publizistische und sozialpsychologische Überlegungen zur Didaktik der Trivilliteratur. Dans : LuD 13 (1973) 16-33

Houdebine 70 : Houdebine, Jean-Louis : Le « concept » d'écriture automatique : sa signification dans le discours idéologique d'André Breton. Dans : Littérature et idéologie. Colloque de Cluny II. La Nouvelle Critique spécial 39 bis (1970) 178-185

Hugnet 71 : Hugnet, Georges : L'Aventure dada. Préface de Tristan Tzara. Paris 1971

Hugnet 76 : Dictionnaire du dadaïsme. Paris 1976

I.

Ihwe 71 Ihwe, Jens (Ed.) : Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. 3 volumes dans 4 tomes. Frankfurt 1971

Ihwe 72 - (Ed.) : Literaturwissenschaft und Linguistik. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. 2 tomes. Frankfurt 1972 (Fischer-Athenäum-Taschenbücher)

Iser 66 : Iser, Wolfgang (Ed.) : Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966 (Poetik und Hermeneutik, 2)

Bibliographie

Iser 70 : Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970 (également dans : *Warning* 75.228-252)

Iser 71 : The Reading Process. À Phenomenological Approach. Dans : New Literary History 3 (1972/ 72) 279-299 (également dans : *Warning* 75 253-276 sous le titre « Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive »)

Iser 72 : Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972

J.

Jaeggi 72 : Jaeggi, Urs : Literatur und Politik. Ein Essay. Frankfurt 1972

Jakobson 60 : Jakobson, Roman : Linguistics and Poetics. Dans : Sebeok, Th. À (Ed.) : Style in Language. Cambridge Mass. 1960 (allemand dans : *Ihwe* 72.99-135)

Jakobson/Tynianov 66 : Jakobson, Roman/Tynianov, Jurij : Probleme der Literatur- und Sprachforschung. Dans : Kursbuch 5 (1966) 74-76

Jakobson 70 : Was ist Poesie ? Dans : Idem : Poesie und Sprachstruktur. Zürich 1970. 7-27

Jauß 70 : Jauß, Hans Robert : Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt 1970

Jauß 72 : Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen Von Max Imdahl. Konstanz 1972

Jauß 72a : Racines und Goethes « Iphigenie ». Mit einem Nachwort über die Parialität der rezeptionsästhetischen Methode. Dans : Neue Hefte für Philosophie 4 (1972) 1-46 (également dans : *Warning* 75.353-400)

Jauß 75 : Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. Ms. Konstanz 1975

Jean 68 Jean, Raymond : Paul Éluard par lui-même. Paris 1968

Jean 68a : Qu'est-ce que lire ? Dans : Linguistique et littérature. Colloque de Cluny. La Nouvelle Critique. Numéro spécial (1968) 17-18

Jenny 73 : Jenny, Laurent : la Surréalité et ses signes narratifs. Dans : Poétique 16 (1973) 499-520

Jüttner 74 : Jüttner, Siegfried : Der beschimpfte Leser. Zur Analyse der literarischen Provokation. Dans : RF 86 (1974) 95-116

Jüttner 74b : Der Mythos vom Leser. Zur Theorie der politischen Dichtung im heutigen Frankreich. Dans : DVjs 48 (1974) 228-248

K.

Kemp 72 : Kemp, Friedhelm : Literatur und Leser. Dans : Welt und Wort 5 (1972) 223-233

Kesting 68 : Kesting, Marianne : Wortmusik. Dans : FAZ (26.11.1968) (=

Hans T. SIEPE

Rezension de *Char* 68)

Kibédy-Varga 71 Kibédy-Varga A. : Le Poème et ses lectures. Dans : C.A.I.E.F. 23 (1971) 107-124

Kloepfer 75 : Kloepfer, Rolf : Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente. München 1975

Kloepfer/Oomen 70 Kloepfer, Rolf/Oomen, Ursula : Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik – Rimbaud. Frankfurt 1970

Köhler 73 : Köhler, Erich : Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München 1973

Kohut 65 : Kohut, Karl : Was ist Literatur ? Die Theorie der « littérature engagée » bei Sartre. Diss. Marburg 1965

Krauss 68 : Krauss, Werner : Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbek 1968

Kügler 71 : Kügler, Hans : Literatur und Kommunikation. Ein Beitrag zur didaktischen Theorie und methodischen Praxis. Stuttgart 1971

L.

Lacôte/Haldas 66 : Lacôte, René/Haldas, Georges : Tristan Tzara. Paris 1966 (coll. « Poètes d'aujourd'hui »)

Lange 71 : Lange, Ursula : René Char. Dans : Lange, Wolf-Dieter (Ed.) : Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1971. 136-158

Lausberg 60 : Lausberg, Heinrich : Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. München 1960

Lautréamont 70 : Lautréamont, comte de (= Isidore Ducasse) : Œuvres complètes. Ed. Pierre-Olivier Walzer. Paris 1970 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

Laurette 67 : Laurette, Pierre : Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry. Paris 1967

Le Brun 70 : Le Brun, Annie : les Mots font l'amour. Citations surréalistes. Paris 1970

Lecherbonnier 71 : Lecherbonnier, Bernard : Aragon. Paris 1971 (coll. « Présence littéraire »)

Bibliographie

Le Clézio 70 : Le Clézio, J.M.G. : Le Procès-verbal. Paris 1970 (coll. « Livre de poche »)

Legrand 76 : Legrand, Gérard : André Breton en son temps. Paris 1976

Legoutière 72 : Legoutière, Edmond : Le surréalisme. Textes choisis et présentés par E. Legoutière. Paris 1972

Leiris 69 : Leiris, Michel : Haut Mal suivi de Autres Lancers. Paris 1969 (coll. « Poésie »)

Lenk 71 : Lenk, Elisabeth : Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus. München 1971

Le Sage 68 : Le Sage, Laurent : The Direction of Studies on Surrealism. Dans : L'esprit créateur 8 (1968) 230-239

Level 75 : Level, Brigitte : Le Poète et l'oiseau. Vers une ornithomythie poétique. Paris 1975 (Publ. de l'Université de Paris -X- Nanterre, lettres et Sciences humaines, série A : thèses et travaux, 28)

Link 76 : Link, Hannelore : Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart 1976

Lotman 72 : Lotman, Jurij M. : Die Struktur literarischer Texte. München 1972

M.

Macherey 66 : Macherey, Pierre : Pour une Théorie de la production littéraire. Paris 1966

Magritte 40 : Magritte, René : La ligne de vie. Dans : L'Invention collective. Bruxelles 1940

Mallarmé 45 : Mallarmé, Stéphane : Œuvres complètes. Ed. Henri Mondor et G. Jean-Auby. Paris 1945 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

Marinetti 68 : Marinetti, Filippo T. : Opere di F.T. Marinetti. Vol. II : Teoria e invenzione futurista. Milano 1968

Martinet 67 : Martinet, André : Connotation, poésie et culture. dans : To Honor Roman Jakobson. Vol II. Den Haag/Paris 1967. 1288-1294

Matthews 62 : Matthews, J.H. : Poetic Principles of Surrealism. Dans : Chicago Review XV, 4 (1962) 27-45

Matthews 66 : Forty Years of Surrealism (1924-1964). À Preliminary

Hans T. SIEPE

- Bibliography. Dans : *Comparative Literature Studies* 3 (1966) 309-350
Matthews 69 : *Surrealist Poetry in France*. New York 1969
Matthews 74 : *Theatre in Dada and Surrealism*. Syracuse (University Press) 1974
- Mertner/Mainusch* 71 : Mertner, Edgar/Mainusch, Herbert : *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*. 2. Aufl. Frankfurt 1971
- Metken* 76 : Metken, Günter (Ed.) : *Als die Surrealisten noch recht hatten – Texte und Dokumente*. Stuttgart 1976
- Miller* 72 : Miller, Jonathan : *Marshall Mc. Luhan*. München 1972
- Mounin* 62 : Mounin, Georges : *Poésie et société*. Paris 1962
Mounin 69 : *La Communication poétique précédé de Avez-vous lu Char ?* Paris 1969
- Müller* 66 : Müller, Bodo : *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur*. Dans : *GRM* 47,3 (1966) 225-243
- Mukařoský* 67 : Mukařoský, Jan : *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt 1967
Mukařoský 70 : *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt 1970
- N.**
- Nadeau* 64 : Nadeau, Maurice : *Histoire du surréalisme suivi de Documents surréalistes*. Paris 1964
- Naumann* 69 : Naumann, Walter : *Deutung eines Gedichts von Stéphane Mallarmé*. Dans : *Steland, Dieter (Ed.) : Interpretationen 6. Französische Literatur*. Frankfurt/Hamburg 1969. 197-205
Naumann 71 : Naumann, Manfred : *Autor-Adressat-Leser*. Dans : *Weimarer Beiträge* 17,11 (1971) 163-169
Naumann 73 - (Ed.) : *Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Berlin (Est) 1973
- Naville* 27 : Naville, Pierre : *La Révolution et les intellectuels*. Paris 1927
- Nerlich* 74 : Nerlich, Michael : *Die Ehre der Dichter – Poésie in der Résistance*. Dans : *Deutsche Volkszeitung* 32 (8.8. 1974)
- Netzer* 70 : Netzer, Klaus : *Der Leser des Nouveau Roman. Studie zur Wirkungsästhetik*. Frankfurt 1970
- Neumeister* 70 : Neumeister, Sebastian : *Poetizität. Wie kann ein Urteil über heutige Gedichte gefunden werden ?* Heidelberg 1970

Bibliographie

Neumeister 72 : Die Wertung literarischer Texte als ihre Wahrnehmung.
Dans : NM 4 (1972) 199-209

Neuschäfer 71 : Neuschäfer, Hans-Jörg : Mit Rücksicht auf das Publikum...
Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der « Kameliendame ». Dans : *Poetica* 4.4 (1971) 478-514

Nisin 59 : Nisin, Arthur : La Littérature et le lecteur. Paris 1959

Nougé 66 : Nougé, Paul : L'Expérience continue. Bruxelles 1966

O.

Onimus 63 : Onimus, Jean : Les Images de Paul Éluard. Aix-en-Provence 1963 (Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, XXXVII)

Onimus 70 : La Communication littéraire. Paris 1970

Ott 68 : Ott, Karl August : Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus. Dans : *Poetica* 3 (1968) 371-398

P.

Pastor 72 : Pastor, Eckart : Studien zum dichterischen Bild im frühen französischen Surrealismus. Untersuchungen zum Bildbereich des Feuers mit Hilfe einer systematischen Bildkonkordanz. Paris 1972 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et des Lettres de L'Université de Liège, CCI)

Paulhan 25 : Paulhan, Jean : L'expérience du proverbe. Paris 1925

Paulhan 66-70 : Œuvres complètes, 5 tomes. Paris 1966-1970

Paulhan 70 : Les Incertitudes du langage. Entretiens à la radio avec Robert Mallet. Paris 1970 (Coll. « Idées »)

Péret 65 : Péret, Benjamin : Le Déshonneur des poètes précédé de La Parole est à Péret. Paris 1965

Péret 69 : Le Grand Jeu. Paris 1969 (Coll. « Poésie »)

Péret 69a : Œuvres complètes, tome I. Paris 1969

Péret 70 : Les Rouilles encagées. Illustrations d'Yves Tanguy. Paris 1970

Pfaff 72 : Pfaff, Konrad : Kunst für die Zukunft. Eine soziologische Untersuchung der Produktiv- und Emanzipationskraft Kunst. Köln 1972

Pianca 70 : Pianca, Jean-Michel : À propos de la lecture et de l'interprétation d'un vers de Paul Éluard. Dans : Littérature et idéologie. Colloque de Cluny II. La Nouvelle Critique spécial 39 bis (1970) 237-239

Picon 76 : Picon, Gaëtan : Journal du Surréalisme. Paris 1976

Hans T. SIEPE

Pierre 67 : Pierre, José : Der Surrealismus. Lausanne 1967

Pierrot 73 : Pierrot, Jean : Le Rêve, de Milton aux surréalistes. Paris 1973

Pleynet 67 : Pleynet, Marcelin : Lautréamont par lui-même. Paris 1967

Pleynet 68 : La Poésie doit avoir pour but... Dans : TelQuel : Théorie d'ensemble. Paris 1968. 94-126

Poethen 57 : Poethen, Johannes : Dichter-Gedicht-Leser. Dans : Akzente 1 (1957) 43-47

Ponge 61 : Ponge, Francis : Entretien avec Breton et Reverdy. Dans : Idem : Le Grand Recueil. Méthodes. Paris 1961. 287-302

Posner 69 : Posner, Roland : Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Dans : Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969) 27-58

Poupard-Lieussou 72 : Poupard-Lieussou (Ed.) : Dada en verve. Mots, propos, aphorismes. Préface d'Henri Béhar. Paris 1972

Prévert 71 : Prévert, Jaques : Gedichte und Chansons. Französisch und Deutsch. Reinbek 1971

Prigioni 62 : Prigioni, Pierre : André Breton et le surréalisme devant la critique (1952-1962). Dans : Romanist. Jahrbuch 13 (1962) 119-148

Prince 73 : Prince, Gerald : Introduction à l'étude du narrataire. dans : Poétique 14 (1973) 178-196

Q.

Queneau 73 : Queneau, Raymond : Des Récits de rêves à foison. Dans : Les Cahiers du chemin (octobre 1973) 11-14

R.

Raddatz 72 : Raddatz, Fritz J. : Traum und Vernunft : Louis Aragon. Dans : Idem : Verwerfung. Sechs literarische Essays. Frankfurt 1972. 52-84

Raible 72 : Raible, Wolfgang : Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation. Stuttgart 1972

Ribemont-Dessaignes 66 : Ribemont-Dessaignes, Georges : Dada à Paris. Dans : Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme 2,2 (1966) 18

Ribemont-Dessaignes 73 : Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait. Paris 1973 (Coll. « 10/18 »)

Riffaterre 69 : Riffaterre, Michael : La Métaphore filée dans la poésie

Bibliographie

- surréaliste. Dans : Langue française 3 (1969) 46-60
Riffaterre 71 : Sémantique du Poème. Dans C.A.I.E.F. 23 (1971) 125-143
Riffaterre 71a : Essais de stylistique structurale. Paris 1971
Riffaterre 73 : Strukturele Stilistik. München 1973
- Rimbaud* 69 : Rimbaud, Arthur : Œuvres. Ed. Suzanne Bernard. Paris 1969 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)
- Rivière* 20 : Rivière, Jaques : Reconnaissance à dada. Dans : NRF 83 (1920)
Rottenberg 70 : Rottenberg, Pierre : Breton et le spiritualisme de Valéry. Dans : Littérature et idéologie. Colloque de Cluny II. La Nouvelle Critique spécial 39 bis (1970) 256-259
- Roudaut* 67 : Roudaut, Jean : À propos de la lecture. Dans : NRF 15, 176 (1967) 279-290
- Rousseau* 69 : Rousseau, Jean-Jacques : Œuvres complètes. Ed. Bernard Gagnebin/Marcel Raymond. Tome II. Paris 1969 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)
- Rousseaux* 49 : Rousseaux, André : Valeur de René Char. Dans : Idem : Littérature du XXe siècle, tome III. Paris 1949
Rousseaux 61 : René Char le juste. Dans : Idem : Littérature du XXe siècle, tome 7. Paris 1961
- Rubin* 73 : Rubin, William S. : Dada und Surrealismus. Stuttgart 1973
- S.**
- Sabatier* 61 : Sabatier, Robert : L'Etat princier. Art et création poétiques. Paris 1961
- Sandré* 62 : Sandré, Yves : Rythmes et structures chez Paul Éluard. Dans : Europe 403/404 (1962) 152 ff
- Sanouillet* 65 : Sanouillet, Michel : Dada à Paris. Paris 1965
- Sartre* 66 : Sartre, Jean-Paul : Qu'est-ce que la littérature ? Paris 1966 (Coll. « Idées »)
- Scheerer* 74 : Scheerer, Thomas M. : Textanalytische Studien zur « écriture automatique ». Bonn 1974
- Schiwy* 73 : Schiwy, Günther : Strukturalismus und Zeichensysteme. München 1973
- Schmidt* 68 : Schmidt, Siegfried J. : Alltagssprache und Gedichtssprache.

Hans T. SIEPE

- Versuch einer Bestimmung von Differenzierungsqualitäten. Dans : *Poetica* 2,3 (1968) 285-303
- Schmidt* 71 : Ästhetizität. Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen. München 1971
- Schmidt-Radefeld* 70 : Schmidt-Radefeld, Jürgen : Paul Valéry linguiste dans Les Cahiers. Paris 1970
- Schmitz* 61 : Schmitz, Karl-Heinz : Die Sprache der Farben in der Lyrik Paul Éluards. Diss. Erlangen/Nürnberg 1961
- Schneede* 73 : Schneede, Uwe M. : Malerei des Surrealismus. Köln 1973
- Schneede* 73a : René Magritte. Leben und Werk. Köln 1973
- Schuster* 69 : Schuster, Jean : Archives 57-68. Batailles pour le surréalisme. Paris 1969
- Schwedhelm* 60 : Schwedhelm, Karl : Der Leser – der große Unbekannte. Versuch einer Typologie und Soziologie des zeitgenössischen Lesers. Dans : Dokumentation Fachbibliothek Werksbücherei 8,6 (1960) 183-191
- Segebrecht* 72 : Segebrecht, Wulf : Die Emanzipation des Lesers in der Literaturwissenschaft. Ein Bericht über Ansätze zur Umorientierung. Dans : Buch und Bibliothek 5 (1972) 566-575
- Seghers* 74 : Seghers, Pierre : La Résistance et ses poètes (France 1940/1945). Paris 1974
- Short* 66 : Short, Robert S. : The politics of Surrealism, 1920-1936. Dans : Journal of Contemporary History 1 (1966) 3-25
- Sollers* 66 : Sollers, Philippe : Le Roman et l'expérience des limites. Dans : Tel Quel 25 (1966) 20-34
- Soupault* 50 : Soupault, Philippe : Essai sur la poésie. Paris 1950
- Soupault* 63 : Les Pas dans les pas. Dans : Idem : Profils perdus. Paris 1963. 139-172
- Starobinski* 65/66 : Starobinski, Jean : Surrealismus und Parapsychologie. Dans : Schweizer Monatshefte 45 (1965/ 66) 1155 sq.
- Starobinski* 70 : Freud, Breton, Myers. Dans : L'Arc 34 (1970) 87-96
- Steinwachs* 71 : Steinwachs, Gisela : Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Neuwied 1971
- Stempel* 66 : Stempel, Wolf-Dieter : Syntax in dunkler Lyrik (zu Mallarmés « A la nue accablante »). Dans : *Iser* 66.33-46
- Stempel* 71 : Beiträge zur Textlinguistik. München 1971

Bibliographie

T.

Theis 72 : Theis, Raimund : Zur Sprache der 'cité' in der Dichtung. Untersuchungen zum Roman und zum Prosagedicht. Realismus-Studien, 1 partie. Frankfurt 1972 (Analecta Romanica, 33)

Thérive 63 : Thérive, André : La Foire littéraire. Paris 1963

Thibaudet 25 : Thibaudet, Albert : Réflexions sur la littérature. Du Surréalisme. Dans : NRF 24 (1925) 333-341

Thirion 72 : Thirion, André : Révolutionnaires sans révolution. Paris 1972

Todorov 67 : Todorov, Tzvetan : Littérature et signification. Paris 1967

Tzara 31 : Tzara, Tristan : Essai sur la situation de la poésie. Dans : L.S.A.S.D.L.R. 4 (1931) 15-23

Tzara 66 : Préface à Georges Hugnet : L'Aventure Dada (= *Hugnet* 71). Dans : Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme 2,2 (1966) 23-24

Tzara 66a : Le Surréalisme et l'Après-guerre. Paris 1966

Tzara 68 : Sept manifestes Dada. Paris 1968

V.

Vailland 48 : Vailland, Roger : Le Surréalisme contre la révolution. Paris 1948

Valéry 57-60 : Valéry, Paul : Œuvres. Ed. Jean Hytier. Tome I et II. Paris 1957/ 1960 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

Vigiée 60 : Vigiée, Claude : L'Invention poétique et l'automatisme mental. Dans : Modern Language Notes 75 (1960) 143 bis 154 (également dans *Vigiée* 62.83-98)

Vigiée 62 : Révolte et louanges. Essais sur la poésie moderne. Paris 1962

Voltaire 1878 : Voltaire : Œuvres complètes. Ed. Louis Moland. Tome XVII : Dictionnaire philosophique I. Paris 1878 (reprinted 1967 by Kraus Reprint)

W.

Waldrop 71 : Waldrop, Rosemarie : Against Language ? 'Dissatisfaction with language' as Theme and as Impulse towards Experiments in Twentieth Century Poetry. Den Haag/Paris 1971

Warning 75 : Warning, Rainer (Ed.) : Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975

Hans T. SIEPE

Weimann 73 : Weimann, Robert : « Rezeptionsästhetik » und die Krise der Literaturgeschichte. Zur Kritik einer neuen Strömung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft. Dans : Weimarer Beiträge 19 (1973) 5-33

Weinrich 63 : Weinrich, Harald : Semantik der kühnen Metapher. Dans : DVjs 37 (1963) 325-344

Weinrich 66 : Linguistik der Lüge. Heidelberg 1966

Weinrich 67 : Für eine Literaturgeschichte des Lesers. Dans : Merkur 21 (1967) 1026-1038 (Version rédigée dans *Weinrich 71*.109-123)

Weinrich 67a : Semantik der Metapher. Dans : Folia Linguistica 1 (1967) 3-17

Weinrich 68 : Linguistische Bemerkungen zur modernen Poesie. Dans : Akzente 1 (1968) 29-47 (Version rédigée dans *Weinrich 71*.109-123)

Weinrich 69 : René Char : Poésies-Dichtungen. Dans : Die Neue Rundschau 80,4 (1969) 769-772 (=compte rendu de *Char 68*)

Weinrich 71 : Literatur für Leser. Essay und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Stuttgart 1971

Weinrich 71a : Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1971, version française : Le temps, le récit et le commentaire, Edition du Seuil, Paris 1973.

Weinrich 74 : Zum Imperativ und Konjunktiv und zur Instruktionen-Linguistik im Sprachunterricht. Dans : Die neueren Sprachen (1974) 358-371

Weinrich 75 : Positionen der Negativität. München 1975 (Poetik und Hermeneutik, 6)

Wellershoff 69 : Wellershoff, Dieter : Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur. Köln 1969

Wellershoff 73 : Literatur und Lustprinzip. Essays. Köln 1973

Wellershoff 76 : Die Auflösung des Kunstbegriffs. Frankfurt 1976

Wolff 71 : Wolff, Erwin : Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs. In : Poetica 4 (1971) 267-277

TABLE DES MATIÈRES

Préface retardée _____	5
Remarques préliminaires _____	11
1. <i>PROBLÈMES D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION</i> _____	15
2. <i>LE LECTEUR ET LE LANGAGE SURREALISTE : ENTRE LA CONFUSION ET LA CROYANCE DANS LES MOTS</i> _____	25
2.1. LE LECTEUR DÉROUTÉ : DADA ET SON PUBLIC _	25
2.1.1. Dévalorisation de la signification _____	25
2.1.2. Révolte recherchée _____	29
2.1.3. La provocation comme nouvelle convention artistique _	37
2.2. RÉFLEXIONS SUR LE LANGAGE ET RENOUELEMENT DU LANGAGE _____	48
2.3. LE LECTEUR-DÉCHIFFREUR : JEUX DE MOTS DANS LE SURREALISME _____	59
2.4. LA CROYANCE DU LECTEUR DANS LES MOTS : LES PROVERBES COMME JUSTIFICATION DES MOTS. _	84
2.4.1. Réflexions sémantiques de Paulhan : la ressource naturelle des mots _____	86
2.4.2. Concentration des mots _____	89
2.4.3. Renoncement au sens _____	92
2.4.4. Détermination du lecteur _____	94
3. <i>LE LECTEUR ET LA POÉTIQUE SURREALISTE : ENTRE « TO THE HAPPY FEW » ET « TO THE UNHAPPY CROWD »</i> _____	103
3.1. PROVOCATION SURREALISTE : INNOVATION, CHOC ET SCANDALE _____	103
3.2. DE LA NÉGATION DE LA LITTÉRATURE À LA RÉVOLUTION : La poétique dans les revues surréalistes. _	107
3.2.1. « Littérature » _____	108
3.2.2. « La Révolution surréaliste » _____	113

Table des matières

3.3. DU COLLECTIF SURREALISTE À LA SOCIÉTÉ SURREALISTE	121
3.4. LA POÉSIE COMME ART DE VIVRE	126
3.4.1. L'aventure et la quête du merveilleux	126
3.4.2. « Il y aura une fois » – Perspectives d'avenir chez René Char	130
3.5. LITTÉRATURE COMMUNICATIVE	133
3.5.1. « De l'horizon d'un seul à l'horizon de tous » – Éléments de l'art poétique d'Éluard	144
4. LE LECTEUR ET LA LITTÉRATURE SURREALISTE : ENTRE RÉCEPTION PASSIVE ET RÉCEPTION PRODUCTIVE	155
4.1. LECTURE DE RÊVES	156
4.1.1. Caractéristiques typologiques textuelles : récits de rêves de Queneau	162
4.1.2. Analyse du rêve : un rêve de Breton	168
4.1.3. Synthèse du rêve : un récit de rêve d'Éluard	172
4.2. POÉSIE : HASARD ET AUTOMATISME ? (ÉCRITURE AUTOMATIQUE)	176
4.3. L'INSPIRATION DU LECTEUR	185
4.3.1. Le bouquet sans fleurs	185
4.3.2. Métaphores métopoétiques : oiseaux, arbres, pain et fruits	192
4.4. L'ÉMOTION DU LECTEUR ET L'ÉROTISME SURREALISTE	203
4.4.1. Émotion poétique	203
4.4.2. Érotisme surréaliste	205
4.4.3. Le lecteur d'« Irène » d'Aragon	210
4.5. LECTURE ACTIVE : LA MÉTAPHORE COMME COLLAGE DE MOTS	220
4.5.1. Benjamin Péret : Allô	231
4.5.2. Paul Éluard : La terre est bleue comme une orange	240
4.6. LA RÉCEPTION RÉFLÉCHIE : LE JEU DES IMAGES ET DES MOTS CHEZ MAGRITTE ET BRETON	254
4.6.1. Mots-images de Magritte	255
4.6.2. Un « poème-objet » de Breton	270

Table des matières

4.7. PLAISIR DU LECTEUR	277
RÉSUMÉ	291
BIBLIOGRAPHIE	297
A. Périodiques	297
B. Surréalisme – Esthétique de la communication	297
TABLE DES MATIÈRES	319