

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : L'ÉBULLITION SURREALISTE	21
HISTORIQUE DES PRATIQUES SURREALISTES	22
L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE	24
LES SOMMEILS HYPNOTIQUES ET LES RÉCITS DE RÊVE	30
DU LANGAGE À L'OBJET : VISITES AUX MARCHÉS AUX PUCES	36
LE POÈME-OBJET DANS L'ART CONTEMPORAIN	44
LE LIVRE, SUPPORT IMMUABLE	47
LE POÈME-OBJET ET LE LIVRE D'ARTISTE	52
DIALOGUE ENTRE LES ARTS ET LA LITTÉRATURE	57
L'OBJET À TRAVERS LES GRANDS MOUVEMENTS LITTÉRAIRES DU XX ^E SIÈCLE	59
CHAPITRE II : LES GRANDS THÈMES SURREALISTES	66
LE DÉSIR	69
LA RENCONTRE	72
LE HASARD	80
LE RÊVE	89
LA POÉSIE	94
L'AMOUR	99
LA LIBERTÉ	104

CHAPITRE III : MODALITÉS DE LECTURE DU POÈME-OBJET	110
ENTRE LECTURE ET CONTEMPLATION :	114
DÉCODAGE DU TITRE <i>Je vois j'imagine</i>	
APPROCHE ESTHÉTIQUE : ATTENTION OU INATTENTION ?	118
LE CAS PARTICULIER DU POÈME-OBJET	
LE SCANNING SELON ANTON EHRENZWEIG :	122
LECTURE MODERNE D'UNE ŒUVRE SURREALISTE	
ANALYSE DE POÈMES-OBJETS CHOISIS :	126
CORRESPONDANCE AVEC LES THÈMES ET LES TEXTES SURREALISTES	
CONSTANCES FORMELLES	158
LE CADRE	158
L'OXYMORE ET SON POUVOIR D'EXALTATION	160
POÉTIQUE DU POÈME-OBJET CHEZ ANDRÉ BRETON :	162
TENSIONS ENTRE POÉSIE ET PLASTIQUE	
CONCLUSION	169
ANNEXES	177
<i>Portrait de l'acteur A.B. dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713, 1941</i>	178
« DU POÈME-OBJET »	179
<i>Communication relative au hasard objectif, 1933</i>	182
ANALYSE DE BRETON SUR LA <i>Communication relative au hasard objectif, 1933</i>	183
<i>Page-objet, 1934</i>	186
<i>Sans titre [Le canif], 1934</i>	187
<i>Sans titre [L'œuf en plâtre et les ailes de porcelaine grise], 1935</i>	188
<i>Sans titre [L'hermine], 1937</i>	189
<i>Sans titre [Dame de pique et ruban tissé], 1937</i>	190
<i>Un bas déchiré, 1941</i>	191
<i>Sans titre [L'homme-serrure], 1941</i>	192
ANALYSE DE JEAN-LOUIS BÉDOUIN SUR <i>Sans titre [L'homme-serrure], 1941</i>	193
<i>Jack l'éventreur, 1942-1943</i>	194
<i>Panhoplie, 1953</i>	195
<i>Rosenkavalier, circa 1959-1960</i>	197
BIBLIOGRAPHIE	198

INTRODUCTION

*Je ne cesse pas, au contraire,
d'être porté à l'apologie de la
création, de l'action spontanée
et cela dans la mesure même où
le cristal, par définition non
améliorable, en est l'expression
parfaite. La maison que j'habite,
ma vie, ce que j'écris : je rêve
que cela apparaisse de loin
comme apparaissent de près ces
cubes de sel gemme.*

André Breton,
L'Amour fou

Ce mémoire porte sur le poème-objet, plus spécifiquement les modalités de lecture propres à l'œuvre ainsi que la poétique qui sous-tend sa création par André Breton. Pourtant, si on avait suivi à la lettre les enseignements de celui que l'on reconnaît comme le chef de file du surréalisme, nul n'aurait étudié, analysé, commenté ou annoté les œuvres de Breton, dont les visées révolutionnaires ne rimaient en rien avec gloire littéraire. Dès 1924, Breton affirmait dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « Il me paraît que tout acte porte en lui-même sa justification, du moins pour qui a été capable de le commettre, qu'il est doué d'un pouvoir rayonnant que la moindre glose est de nature à affaiblir¹ ». Comme lui-même

¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2002, p. 19.

s'est abondamment permis de gloser sur ses semblables comme sur lui-même, il semble accepté, malgré les prescriptions bretoniennes, de se soustraire une fois de plus aux lois circonscrites dans le *Manifeste* afin de mieux replonger dans les activités surréalistes d'avant-garde. À ce chapitre, il faut souligner le débat entrepris par Philippe Sollers, auteur de renom, et Luc Ferry, philosophe et esthéticien, sur l'art contemporain, qui a été retranscrit dans un des ouvrages de Ferry portant sur le sens du Beau dans la culture contemporaine. Les grandes années des avant-gardes remontent peut-être au début du XX^e siècle, mais Sollers y voit toujours un sujet d'actualité : « le débat sur l'avant-garde a lieu aujourd'hui de façon récurrente, exactement de la même manière, position de fond, stratégique qu'en 1913² ». Ce postulat affermit la légitimité, aujourd'hui, de procéder à une analyse en profondeur du poème-objet et de son apport à l'art contemporain, depuis trop longtemps négligé. Si la pratique demeure méconnue, son créateur fait figure de proue dans la littérature française. Sollers poursuit d'ailleurs sa lancée sur les avant-gardes en précisant que « l'art, c'est un individu à un certain moment de l'histoire qui fait relief, scandale ou approbation, en tout cas spécificité et singularité dans le monde dit humain³ ». Suivant ce précepte, la contribution d'André Breton à la littérature et à l'art est absolument incontestable. Au demeurant, et malgré tous les détracteurs de la démarche surréaliste, André Breton est un poète et critique d'art qui a façonné de manière exceptionnelle l'histoire littéraire comme l'histoire de l'art, et dont l'œuvre

² Philippe Sollers cité dans Luc Ferry, *Le Sens du Beau : Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 196.

plastique n'est pas suffisamment considérée. C'est le cas tout particulier du poème-objet.

Paradoxalement, malgré la place capitale qu'André Breton a accordée au poème-objet au cours de sa vie et de sa carrière, ne serait-ce que par son invention, les très nombreux essais publiés au fil des ans sur le surréalisme ne font pratiquement pas état de la production artistique de Breton, ni même de l'existence de cette production. Il faut attendre 25 ans après la mort du poète pour enfin voir apparaître dans les librairies un ouvrage entièrement consacré à ses poèmes-objets, dessins, lettres-collages et autres propositions plastiques. Publié en 1991 chez Gallimard, *Je vois j' imagine* est un album d'art réunissant pour la première fois sur papier 143 œuvres plastiques attribuées à André Breton, dont 84 inédits. Le théoricien par excellence du surréalisme étant Breton lui-même, l'éditeur a adopté la perspective du poète pour ce qui est des commentaires des œuvres, Breton ayant commis la majorité des écrits sur le sujet. Le choix des textes et du catalogue a été confié à Jean-Michel Goutier, membre du groupe surréaliste de 1965 à 1969, qui a participé de près ou de loin à plusieurs expositions dédiées au mouvement surréaliste et à André Breton au Centre Pompidou à Paris. L'éditeur dit accorder « un sort particulier » au poème-objet dans *Je vois j' imagine* ; aussi, la plupart des poèmes-objets sont dévoilés dans la première moitié de l'ouvrage, tandis que la seconde partie s'attarde davantage à divers types de manifestations artistiques faisant appel à plusieurs médiums. On y contemple à sa guise dessins, gouaches, pastels, cadavres exquis, frottages au crayon, collages, découpages, gravures, photomontages, décalcomanies, lettres-collages, objets

collectifs, en soulignant toujours le rapport constant entre le texte de Breton et la représentation plastique. Les combinaisons du texte et de l'image cherchent « à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque⁴ » afin de littéralement et pleinement donner corps à la poésie, ce qui n'est pas sans rappeler *Nadja*, texte fondamental du surréalisme alliant récit et photographie dans le but non seulement d'exclure toute description — par opposition à la forme romanesque, condamnée par Breton —, mais de permettre la communion entre la prose poétique et les photographies, afin que l'imagination du lecteur, comme celle du poète, s'exalte.

Si *Je vois j'imagine* comble un vide éditorial en ce qui a trait à la diffusion des poèmes-objets de Breton plus de 60 ans après leur invention, on ne peut compter sur l'ouvrage pour divulguer les grandes lignes ni de leur contexte de création, ni de leur lecture. Les textes qui jalonnent l'album sont judicieusement choisis, certes, mais aucun n'est inédit. Suivant la préface, un texte phare de 1936, *Crise de l'objet*, est reproduit en guise d'introduction⁵. Le premier poème-objet présenté, *Portrait de l'acteur A.B. dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713*, n'est pas le premier réalisé par Breton. L'œuvre, dont le commentaire rédigé par Breton lui-même figure dans l'édition définitive du *Surréalisme et la peinture*, date de 1941. Les autres textes côtoyant les propositions plastiques de Breton sont des extraits de revues dédiées à la promotion du mouvement, tels *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Le Surréalisme, même* et *Minotaure*, de magazines consacrés à l'art

⁴ André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2002, p. 365.

⁵ L'article figure également dans l'édition établie depuis 1965 de l'essai *Le Surréalisme et la peinture*.

et la culture (*Cahiers d'Art*, *VVV*) ou encore à la parapsychologie (*Médium*). Aussi, on peut lire les définitions de « cadavre exquis » et « collage » telles que données dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, ainsi que quelques bribes tirées de l'*Anthologie de l'humour noir*. L'ouvrage monumental d'histoire de l'art intitulé *L'Art magique* occupe le lecteur le temps d'un extrait. Figurent aussi dans *Je vois j'imagine* un court passage de Jean-Louis Bédouin tiré d'une monographie consacrée au poète, *André Breton*, paru en 1963 chez Seghers, et quelques mots de Sebbag, tiré de l'essai poétique *L'Imprononçable Jour de ma naissance : André Breton*. Ces textes n'offrent cependant pas d'accès privilégié aux révélations des poèmes-objets ; comme le précise l'éditeur, ils ne font qu'accompagner les reproductions. Il va sans dire que la lecture peut se nourrir de ces fragments théoriques. Pour ce qui est des textes d'imagination, y figurent entre autres quelques vers des *Illuminations* de Rimbaud, en plus de la prose poétique de Breton, extraite du *Manifeste*, de *Poisson soluble*, *Nadja*, *Mont de Piété*, *Fata Morgana*, *Poèmes*, *Le Revolver à cheveux blancs* et *Au lavoir noir*⁶.

On souligne dès la page couverture la préface rédigée par Octavio Paz, intellectuel mexicain connu notamment pour son affiliation au surréalisme. Paz adhère au mouvement surréaliste de manière vive à partir de 1945, alors qu'il obtient un premier poste de diplomate à Paris. Peu après son arrivée dans la capitale française, il rencontre André Breton par l'entremise de Benjamin Péret dans un café aux abords de la place Blanche. À partir de ce moment, « impossible, déclarait le

⁶ Une liste exhaustive de sources citées est disponible aux pages 185 à 187 de l'album *Je vois j'imagine* d'André Breton.

grand Mexicain, de parler du fondateur du surréalisme, d'André Breton et de ses multiples dons, sans employer *le langage de la passion*⁷ ». L'écrivain ne fait cependant pas partie du cercle des intimes. Dans un texte hommage à André Breton, Alberto Ruiz Sánchez, directeur des revues *Arte de Mexico* et *El Mundo*, souligne la relation indirecte, oblique, entretenue par Octavio Paz avec le mouvement surréaliste : « Paz tuvo con el surrealismo, por ventura o desventura, una relación muy tangencial, como Duchamp, Schéhadé, Gracq o Mandiargues. No formó parte del círculo interno. Por lo tanto no necesitó pasar por rituales de excomunió y de identificación a través de filias y fobias culturales⁸ ». Il n'en demeure pas moins qu'une grande amitié liait les deux hommes, amitié qu'ils ont honorée par une correspondance assidue, d'autant plus que le plus jeune vouait à son mentor français une admiration frôlant le fantasme. Ainsi, dans pratiquement tous ses ouvrages, Paz n'a pu s'empêcher de faire allusion de manière implicite ou explicite à Breton⁹. Paz et

⁷ Mario Vargas Llosa, *La Vie en mouvement*, Paris, Gallimard, 2006, p. 116.

⁸ « Paz eu avec le surréalisme, par bonheur ou par malheur, une relation très tangentielle, comme Duchamp, Schéhadé, Gracq ou Mandiargues. Il ne fit pas partie du cercle des intimes. Il n'eut donc pas besoin de passer par les rituels d'excommunication et d'acceptation s'appuyant sur des affiliations et des phobies culturelles » (traduction libre). Conférence prononcée par Alberto Ruiz Sánchez lors de la rencontre internationale *Le Noyau de la comète, André Breton 1896-1996*, qui prit la forme de deux journées hommage à André Breton célébrées au Mexique en 1996, afin de souligner son centenaire, en présence d'Octavio Paz. Alberto Ruiz Sánchez, *Naturaleza de la distancia : André Breton y Octavio Paz*, [En ligne], [s. d.], <http://mural.uv.es/laupasan/opiniones.html> (Page consultée le 18 mai 2011).

⁹ Octavio Paz pousse l'audace (ou le fantasme) jusqu'à citer Breton dans l'essai qu'il a consacré à Sor Juana Inez de la Cruz, une religieuse catholique mexicaine connue comme la plus grande poétesse et dramaturge de la Nouvelle-Espagne de la deuxième moitié du XVII^e siècle : « sólo como un dato significativo de la dimensión del saludable contagio bretoniano de Paz : no hay un solo volumen de las obras completas que ahora publica el Círculo de Lectores de España (y que reedita aquí el FCE) en el que Breton no sea citado a cada paso. Hasta en su libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz habla de Breton. ¿ Por qué ? Es como un fantasma que lo observa por encima del hombro y de pronto opina. » (Traduction libre : « Une donnée significative attestant la dimension de la saine contagion de Paz envers l'œuvre de Breton : il n'y pas un seul volume de ses œuvres complètes aujourd'hui publié au Círculo de Lectores de España (et réédité ici – cf. au Mexique) au

Breton ont certaines inclinations communes, dont l'ésotérisme et le hasard objectif. La rencontre avec Breton est d'ailleurs pour le poète et essayiste latino-américain une preuve tangible de hasard objectif, qui fait ni plus ni moins office de conversion : « Je me disais que c'était du côté d'André Breton qu'était l'authenticité¹⁰ ». Le lien d'amitié entre eux a longtemps perduré ; Breton aida le Mexicain de ses écrits et de ses rencontres à nommer, décrire et comprendre — voire créer — les objets et les concepts qui l'habitaient. On reconnaît au poète converti deux œuvres profondément inspirées du surréalisme : *Ágila o sol*¹¹, paru en 1951, et *Piedra de sol*¹², en 1957.

Le choix de Paz pour la rédaction de la préface illustre non seulement la longévité du mouvement (il a joint les rangs surréalistes après la Deuxième Guerre, alors que les grandes réalisations du groupe étaient derrière lui) mais également sa diffusion internationale. Le surréalisme a gagné l'Europe, puis a traversé l'océan pour former des groupes satellites d'artistes qui ne cachaient nullement leur allégeance au maître incontesté, suivant divers degrés. Selon Alain et Odette Virmaux, le mouvement surréaliste s'apparente à une véritable constellation, « [c]ar le surréalisme a moins été une étoile fixe, fût-elle de première grandeur, qu'un ensemble astral en perpétuelle effervescence¹³ ». Cette effervescence se traduit notamment par la dissémination de l'esprit surréaliste, alors que des noyaux d'activités apparaissaient

FCE / Fundo de cultura economica dans lequel Breton ne soit pas cité, à chaque passage. Même son livre portant sur Sœur Juana Inés de la Cruz parle de Breton. Pourquoi ? Il est tel un fantôme qui l'observe, veille sur son épaule et soudain acquiesce.») *Ibid.* (Page consultée le 18 mai 2011).

¹⁰ INFOSURR, « Octavio Paz dans *Infosurr* : sélection d'articles », *Les Archipels du surréalisme*, [En ligne], [s. d.], infosurr.net/archipels/paz-infosurr.htm (Page consultée le 18 mai 2011).

¹¹ L'œuvre est disponible en français sous le titre *Aigle ou soleil*, aux Éditions Gallimard.

¹² Également disponible en français sous le titre *Pierre de soleil*, aux Éditions Gallimard.

¹³ Alain et Odette Virmaux, *La Constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 16.

au Québec, en Belgique, en Tchécoslovaquie, aux Canaries espagnoles, au Danemark, en Angleterre, aux Antilles, aux États-Unis, au Mexique, en Égypte et au Japon. Ces centres ont évolué à leur vitesse respective mais de façon simultanée, et tous concourraient vers le même objectif : délier le poète de toutes contraintes, lui donner une liberté d'esprit, artistique comme intellectuelle. Les limites du mouvement surréaliste n'ont jamais été statiques ; c'eût été contraire à sa philosophie. Le surréalisme, après avoir investi la littérature et les arts plastiques, s'est immiscé peu à peu dans les sphères théâtrale, cinématographique, photographique, même publicitaire. Clairement, brouiller les frontières de ces disciplines, traverser les limites géographiques du noyau parisien confirment la nature de cette pulsion artistique : le surréalisme est un état d'esprit et non une doctrine rigide repliée sur elle-même. L'analogie de la constellation et sa constante ébullition trouvent écho jusque dans les pratiques intimes du poète et théoricien. Les grands principes surréalistes se sont naturellement répandus dans les poèmes-objets réalisés par Breton, de telle sorte que chaque œuvre peut se comprendre comme une synthèse de l'intelligence surréaliste.

Dans sa préface intitulée *Poèmes muets, objets parlants*, Paz rappelle d'abord les grandes lignes de la vie d'André Breton, qu'il présente judicieusement comme une antinomie — « un forçat intraitable et un homme sensible aux appels secrets de la sympathie¹⁴ », deux images contradictoires qui s'emboîtent pourtant parfaitement. Le poète mexicain emprunte ensuite aux essayistes Virmaux l'analogie de la

¹⁴ André Breton, *Je vois j'imagine*, préface d'Octavio Paz, Paris, Gallimard, 1991, p. V.

constellation en comparant le mouvement à « une assemblée d'étoiles, faisceau de feux dans la nuit¹⁵ ». Il disserte également sur l'importance des mots *communion* et *subversion*, qu'il positionne sur la même stèle, au même niveau. D'où le fondement même de la vie de Breton, ce que Paz qualifie d'*emblème*, la métaphore poétique, soit l'alliance de deux réalités antithétiques. Essentiellement, le préfacier évoque les nombreuses affinités entre le poème-objet et la notion de pont : « Le poème-objet est un cas privilégié de *passage*¹⁶ ». Contraire à la définition du surréalisme que donne Breton dans le premier *Manifeste*, qui évacue toute préoccupation esthétique, Paz dégage du poème-objet sa finalité artistique : « [...] dans le poème-objet, la dimension esthétique est capitale : son propos n'est pas de distraire, mais d'émerveiller¹⁷ ». Il en va de sa définition de l'œuvre : « Le poème-objet est une créature amphibie qui vit entre deux éléments : le signe et l'image, l'art visuel et l'art verbal. Un poème-objet se contemple et, en même temps, il se lit¹⁸ ». André Breton a bonifié d'un autre chapitre le dialogue déjà bien amorcé entre l'écriture et la peinture en repoussant encore davantage les règles du jeu des correspondances dans la présentation du verbe et de l'image, coïncidence recherchée notamment, en ce début de siècle, par Apollinaire et Reverdy. Paz rappelle toutefois que ce gain a un prix : impossible de voir progresser, dans la lecture et la contemplation du poème-objet, son *développement*¹⁹, que l'on définit comme un mouvement, une dynamique évolutive qui s'intensifie à mesure que le texte progresse. Cette absence de développement dans

¹⁵ *Ibid.*, p. V.

¹⁶ *Ibid.*, p. VI.

¹⁷ *Ibid.*, p. VI.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Nous soulignons.

le poème-objet accroît la fascination exercée auprès du lecteur-spectateur, mais limite également les possibilités d'interprétations et brouille toute piste de lecture. « [C]e sont des têtes parlantes privées de tronc, d'étranges fleurs sans tige, des instants sans temps²⁰ ». Voilà qui positionne le merveilleux, notion clé du premier manifeste, comme voie privilégiée de compréhension du poème-objet, ce qui par ailleurs corrobore l'hypothèse de Paz voulant que l'attribut esthétique soit le privilège premier du poème-objet, car, rappelons-le, il n'y a que le merveilleux qui soit beau. La lecture ne saurait se faire au premier regard, elle est plutôt de l'ordre du déchiffrement, de la conversion, d'un processus qui demande toujours éclaircissement. L'énigme visuelle échafaudée par Breton nécessite une enquête, puisque, pour reprendre les mots de Paz, elle « cach[c] pour mieux révéler²¹ ».

Le poème-objet est le reflet plastique des préoccupations du poète, ses ardeurs au même titre que ses obsessions. Comme il en est le créateur, Breton a lui-même fixé les balises d'interprétation du poème-objet dans l'anthologie d'articles *Le Surréalisme et la peinture*, une définition que reprend Octavio Paz dans la préface de *Je vois j'imagine* : le poème-objet est une « composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque²² ». La dynamique d'exaltation réciproque répond quant à elle à la définition de l'image surréaliste, une notion fondamentale que l'on doit au poète Pierre Reverdy, qui se décline comme le rapprochement de deux réalités opposées,

²⁰ André Breton, *Je vois j'imagine*, préface d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. IX.

²¹ *Ibid.*, p. VI.

²² André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 365, repris par Octavio Paz dans André Breton, *Je vois j'imagine*, *op. cit.*, p. VI.

d'où jaillit la « lumière de l'image²³ », l'étincelle poétique. La rencontre des contraires et le point de fusion qu'elle détermine a toujours été au centre de la démarche esthétique de Breton, qui répétait dans le deuxième manifeste : « [...] c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point²⁴ ». C'est précisément dans cette perspective que Breton a conçu toute une série de poèmes-objets qui allie poésie et plastique. L'image a transcendé le code, s'implante *au-delà* du langage. En tant que pratique surréaliste composite, le poème-objet scande la primauté du « phénomène lumineux²⁵ » qu'est l'image surréaliste.

L'objet est au cœur des préoccupations du groupe surréaliste dès le début de la décennie 1930, années durant lesquelles le monde assiste, aux dires de Breton, à une « crise fondamentale de l'objet²⁶ ». Omniprésent dans bon nombre de textes de Breton, mais aussi dans ceux rédigés par Salvador Dalí, Alberto Giacometti, Georges Hugnet, Yves Tanguy et bien d'autres, *l'objet surréaliste* est également le titre de l'ouvrage d'Emmanuel Guigon paru en 2005 aux Éditions Jean Michel Place. Guigon y a réuni les articles les plus significatifs sur l'objet signés par des écrivains et des artistes surréalistes, qu'il précède d'un liminaire à la fois historique et théorique. Ce répertoire nous sera assurément d'un grand intérêt lorsqu'il sera temps de présenter l'impressionnant catalogue d'objets surréalistes établi par Breton au chapitre premier ; cependant, Guigon se limite à l'objet en lui-même, il n'aborde que trop peu

²³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 258.

les rapports prééminents entre le mot et la chose²⁷. C'est justement les consonances entre le verbal et le visuel qui prévalent dans le poème-objet, un objet surréaliste métissé, un amphibie aux premières loges de l'insolite.

Doit-on voir en cet hybride une façon, pour le poète, de concourir avec le peintre ? Le poème-objet, dans sa forme, va certes beaucoup plus loin que les calligrammes, élaborés par Apollinaire quelque quinze ans avant la création du premier poème-objet. Tirés à 200 exemplaires en 1914, les « idéogrammes lyriques » reprenaient la forme du livre et demeuraient, malgré l'innovation visuelle, de l'ordre de la poésie, plus particulièrement de l'idéographie et non de la plastique²⁸. Les idéogrammes sont, pour citer Arbouin dans *Les Soirées de Paris*, des poèmes-dessins obéissant à une « logique idéographique » plutôt qu'à une « logique grammaticale²⁹ ». La notion d'idéogramme consiste à illustrer une idée par la disposition typographique. Cela dit, contrairement aux signes orientaux, les lettres de notre alphabet ne possèdent pas de signification intrinsèque ; la combinaison de ces mêmes lettres renvoie à des signes qui, eux, sont arbitraires. Afin justement de mieux rendre compte de sa démarche, Apollinaire invente un nouveau terme, *calligramme*, qu'il définit non pas comme une idée mais comme un poème expérimental se caractérisant par la correspondance entre le contenu et le ou les dessins formés par

²⁷ À titre indicatif, l'article « Du poème-objet » figurant dans *Le Surréalisme et la peinture* ne fait pas partie des textes colligés par Guigon.

²⁸ Une réédition des idéogrammes lyriques d'Apollinaire a récemment vu le jour. Agrémentée d'annexes, on peut y lire un court article de Gabriel Arbouin paru dans *Les Soirées de Paris* en 1914, ainsi qu'une analyse sommaire de Daniel Grojnowski, en plus de notes bibliographiques sur le tirage original. Guillaume Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, Paris, Le temps qu'il fait, 2006, 40 p.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

l'agencement des caractères³⁰. En 1917, Apollinaire publie *Calligrammes*, un recueil qui explore plus profondément la corrélation entre la poésie et les arts plastiques. Dans un souci de renouveler les modes d'expression artistiques, la tendance fusionnelle entre poésie et arts plastiques s'engage donc en France dès les années 1910. Le procédé à la fois poétique et graphique remis au jour par Apollinaire ne semblait cependant pas contenter Breton. Dans un essai généraliste mais pertinent sur le chef de file du surréalisme intitulé simplement *Breton*, l'auteur et critique Sarane Alexandrian affirme au sujet des calligrammes : « Breton estimait que si le poète voulait rivaliser avec le peintre, il pouvait faire mieux qu'une page jonglant avec l'alphabet, créer par exemple le poème-objet, œuvre mixte où les mots d'un poème, inscrits sur un panneau, sont entrecoupés de petits objets collés ajoutant un sens supplémentaire à la phrase³¹ ». Si Alexandrian ne développe pas cette définition sommaire, il souligne tout de même deux traits essentiels du poème-objet. D'abord, il insiste sur le caractère métissé de l'œuvre, qui emprunte à la poésie et aux arts plastiques. Il est ensuite question de panneau comme support du poème-objet. Il serait par contre plus juste d'avoir recours au terme *cadre*, parce qu'il ramène à l'art visuel par la traditionnelle façon d'exposer une œuvre d'art, mais aussi, et surtout, par les bornes que ce terme sous-entend, des frontières physiques qui encadrent et maintiennent le poème-objet.

³⁰ Si on attribue l'invention du terme à Apollinaire, il faut cependant préciser que des procédés semblables existaient déjà au Moyen-Âge.

³¹ Sarane Alexandrian, *Breton*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1990, p. 36.

Un nombre impressionnant de matériaux différents composent les poèmes-objets ; on y découvre ficelles, cartes à jouer, photographies truquées ou non, étiquettes, branches d'arbres, feuilles, pétales et fleurs séchées, carton, boutons de manchette, médailles, insignes, jouets, rubans de velours, de satin. Juxtaposés à ces objets, des mots se détachent du cadre, gravés, peints, collés. Pas de règle ni convention limitant le choix des matériaux ; le poète mise sur leurs pouvoirs de suggestion, suivant les divers objets, couleurs, textures et formes, qui sont infinis. Ce qui prévaut, c'est la nature antinomique des objets accolés : c'est précisément là que le potentiel d'évocation de chaque particule, combinée aux autres, se révèle, et tente, suivant le destinataire, à la fois lecteur et spectateur, d'accéder au statut de merveille. Dans la technique plastique réside la rhétorique matérielle s'appliquant au poème-objet. Suivant l'exemple de Max Ernst, Breton a eu recours à la technique du collage, même s'il ne se contente pas de découper des images : il assemble des objets avec des mots peints sur un support rigide qui sert à la fois de fond et de cadre. Le poème-objet obéit au même mécanisme d'assemblage que l'ésotérisme, en évacuant cependant la part normalement accordée au symbolisme, si on se réfère à la définition que Breton lui-même donne de l'ésotérisme : « maintenir à l'état dynamique le système de comparaison de champ illimité dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés³² ». Si le symbolisme n'influence pas les modalités de lecture du poème-objet, c'est que les significations ne sont en rien figées dans une matière plastique donnée. Le sens se construit à même

³² André Breton, *Arcane 17*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio », 1971, p. 96.

les combinaisons, les juxtapositions ou les superpositions des objets : il s'agit de disposer côte à côte deux matériaux aux formes, textures, couleurs et significations disparates, de les empiler les uns sur les autres, d'encoller les uns près des autres des objets parlants. La démarche créatrice repose sur l'image surréaliste, donc sur l'oxymoron et la conjonction des différents.

Publié en 1928, *Nadja* est un amalgame de toutes les préoccupations intellectuelles de Breton. Précurseur, le récit annonce le poème-objet, qui surgira quelques années plus tard. *Nadja*, c'est en fait la désacralisation du texte littéraire et de ses traditions, ce qui écarte, par le fait même, l'esthétique du langage, puisque Breton en fait un moyen — et non une fin — pour promouvoir des jeux de hasard, des coïncidences, des trouvailles, et provoquer chez lui d'abord, et peut-être chez le lecteur ensuite, des associations d'idées qui sont à même de tisser une « surréalité ». Dans la foulée de cette expérience littéraire, Breton invente au début des années 1930³³ le tout premier poème-objet. Il commente abondamment en 1942 un de ses poèmes-objets produit l'année précédente, dont il puise l'inspiration à même ses initiales, AB, qu'on peut lire, selon une manière toute particulière, comme une suite

³³ Dans la courte introduction du texte « Du poème-objet », Breton affirme avoir présenté le premier poème-objet en 1929 ; cependant, aucune œuvre reproduite dans l'album *Je vois j'imagine* ne date d'avant 1933 (*Communication relative au hasard objectif*, 1933). L'incertitude persiste donc quant à la date exacte de la création du tout premier poème-objet. Dans son ouvrage intitulé *André Breton et la peinture*, José Pierre affirme pour sa part que contrairement à ce que croit Sarane Alexandrian, le premier poème-objet ne serait pas la *Communication relative au hasard objectif* parue initialement dans *Document 34*. Breton aurait publié son premier poème-objet en 1929 dans *La Révolution surréaliste*, mais aucune trace de l'œuvre n'est parvenue jusqu'à nous. Voir André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 365 et José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987, p. 172.

de chiffres formant une date, 1713. À partir de cette vision, le poète construit son effigie, à la fois historique et providentielle, en assemblant différents matériaux susceptibles d'évoquer son modèle intérieur. Cette œuvre a maintes fois fait l'objet d'analyse ; voici celle que fait Jean Lacoste, historien d'art :

À partir de ce noyau biographique — le chiffre secret de sa destinée — Breton assemble quelques éléments matériels, visuels, selon ces mécanismes d'association des idées qu'on retrouve à l'œuvre dans l'élaboration du contenu manifeste des rêves selon Freud, mais qui s'apparente aussi à des plaisanteries intimes : un chat renvoie à la paix d'Utrecht, la "paix aux pattes de velours" signée cette année là...³⁴

L'esthéticien voit dans cette création une « tentative pour remplacer les conventions de l'iconographie traditionnelle qui soutenait les œuvres classiques [...] par une *nécessité intérieure* strictement personnelle³⁵ », hypothèse que défend également Octavio Paz dans la préface de *Je vois j'imagine*. Parent du montage biographique, le poème-objet est-il dès lors condamné à demeurer caduc, à tomber dans l'oubli, puisque seul son auteur est en mesure de comprendre le message véhiculé ? Les années durant lesquelles fleurissent le plus de poèmes-objets sont les années des grands textes, *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937), qui deviennent des tribunes privilégiées de diffusion des grands principes surréalistes, et de rebond, donnent des clefs d'interprétation de ses poèmes et ses récits de rêves (*Les Vases communicants*, 1932). Malgré le très fort apport personnel, intime et biographique de Breton dans la création du poème-objet, il est possible de faire basculer ce message plastique privé, en apparence hermétique, incommunicable, du côté du langage poétique, grâce à la lecture, justement, de ces grands textes. Par ailleurs, Breton n'a pu résister à la

³⁴ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, Paris, Bordas, 2003, p. 213.

³⁵ *Ibid.*, p. 213.

tentation de se positionner comme seul théoricien de sa création ; c'est d'ailleurs ce qui caractérise l'avant-garde, brisant les chaînes de la tradition sans pour autant avoir de visée précise, sinon celle, justement, de mettre en place de nouveaux modes d'expression.

Dans ce mémoire, il s'agira donc de déterminer comment le poème-objet, selon la valeur esthétique qui est inhérente à sa composition particulière, donne forme à l'image surréaliste tout en s'imposant comme témoin privilégié de la subjectivité du chef de file du mouvement. L'étude vise à distinguer le poème-objet telle une synthèse de toutes les démarches surréalistes. Pour y parvenir, nous devons décliner l'hypothèse de recherche en deux temps.

D'une part, nous débiterons par une incursion dans le mouvement selon une approche historique, essentielle à la mise en place et la justification de notre hypothèse. Il convient de réfléchir sur la place qu'a pris le poème-objet dans l'œuvre de Breton et à plus grande échelle, au sein du mouvement, afin d'orienter une seconde réflexion portant sur l'objet. Nous nous intéresserons à la conception de l'objet, son exploitation, sa diffusion dans l'art surréaliste d'avant-garde. Pour mener à bien cette réflexion, il faudra puiser certaines données en histoire de l'art, plus spécifiquement dans le corpus consacré à l'esthétique dans le mouvement surréaliste.

D'autre part, l'approche théorique formelle que nous prévalons relève de la poétique. Le poème-objet n'ayant pas été très étudié, les théories sur lesquelles s'appuiera notre projet sont de Breton lui-même ou portent directement sur son œuvre. À partir des manifestes du surréalisme, tous les textes de Breton seront

considérés pour instituer le poème-objet comme acte surréaliste par excellence. Les écrits poétiques tels que *Poisson soluble*, *Signe Ascendant* et *Clair de terre*, tout comme ceux formant ce que Victor Crastre a nommé la trilogie surréaliste — *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* — imposeront, en quelque sorte, le degré d'assonances entre l'œuvre écrite de Breton et ses poèmes-objets.

Le mémoire est divisé en trois chapitres, selon trois orientations : historique, théorique et pratique. Nous proposerons d'abord un bref historique de certaines pratiques surréalistes, soit l'écriture automatique, les sommeils hypnotiques et les textes lyrico-théoriques de Breton, pour tenter d'expliquer comment celui que l'on a désigné comme le pape du surréalisme en est venu à fabriquer des poèmes-objets. Il importe également de situer le poème-objet par rapport aux pratiques plastiques contemporaines, tels l'objet surréaliste introduit par Dali et les ready-made de Duchamp. Une esquisse historique s'impose, afin de faire ressortir l'originalité et l'avant-gardisme de Breton par rapport aux pratiques artistiques qui suivront ; on n'a qu'à songer au livre d'artiste et au livre-objet, qui ont investi la deuxième moitié du XX^e siècle. Le poème-objet, s'il n'est pas reconnu comme unique précurseur de ces moyens d'expression, a tout de même vivement entretenu le dialogue entre la littérature et les arts. La première partie historique du mémoire se terminera par l'amorce d'une poétique de l'objet au sein des trois grands mouvements littéraires du XX^e siècle : le Surréalisme, l'Existentialisme et le Nouveau Roman, pour éventuellement ouvrir sur une esthétique de l'objet au XX^e siècle à travers la littérature. Il faut préciser ici qu'il s'agit uniquement de mettre en relief les

différences marquées dans le traitement de l'objet dans la littérature française du siècle dernier par le biais de trois hommes qui l'ont profondément marquée, soit André Breton, Jean-Paul Sartre et Alain Robbe-Grillet.

Le deuxième chapitre se concentrera sur l'aspect théorique du surréalisme, les grands thèmes chers à ses membres, comme le désir, la rencontre, le hasard, le rêve, la poésie, l'amour et la liberté. Nous mettrons ces thèmes en relation avec les textes d'André Breton pour ouvrir à la lecture et à l'interprétation des poèmes-objets.

Le troisième chapitre nous permettra de lier les théories du mouvement exposées au chapitre précédent ainsi que la définition de l'image surréaliste avec le sujet d'étude. La lecture minutieuse des grands textes du théoricien orientera notre interprétation des poèmes-objets. Ce postulat de correspondances entre textes et poèmes-objets vise ultimement à dégager des modalités de lecture étroitement liées avec la poétique préconisée par Breton dans la création de ses poèmes-objets. Grâce aux reproductions du livre *Je vois j'imagine*, notre argumentation s'appuiera sur des descriptions détaillées de ce qu'il nous reste de cette pratique, avec les illustrations des poèmes-objets en annexe.

CHAPITRE I

L'ÉBULLITION SURRÉALISTE

HISTORIQUE DES PRATIQUES SURREALISTES

La raison d'être du mouvement surréaliste, c'est l'action, ou plus exactement, la révolte. La Première Guerre mondiale a colligé en elle-même toutes les absurdités dont l'homme est capable. À la suite du conflit qui a laissé de profondes cicatrices, les poètes Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et Philippe Soupault se rassemblent pour proposer un remède : reconstruire le monde en « cherchant, dans un champ de ruines, des raisons nouvelles d'espérer une nouvelle idée de la beauté¹ ». Désormais, les œuvres n'appellent plus seulement la contemplation, résultat d'un « dessein réfléchi, médité, prémédité² ». L'art doit véhiculer un message suffisamment vigoureux pour que se réveille un pays — pour ne pas dire un continent — encore sous anesthésie. Cette vigueur passe par l'insolite et le mystère, par le procédé métaphorique de l'image poétique, du montage d'objets et de la rencontre. Trois « méthodes » sont privilégiées par les surréalistes dans leur quête d'une beauté nouvelle : l'automatisme, le rêve et le hasard. Cependant, avant d'éditer les résultats de leurs recherches, les poètes ont cumulé plusieurs interventions collectives qu'on ne saurait ignorer.

Définitivement avant-gardistes, les manifestations auxquelles participent le futur noyau du groupe surréaliste se démarquent par leur composante performative. À teneur poétique et politique, le procès Barrès ne fut-il pas une performance collective

¹ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 212.

² *Ibid.*

avant la note³? D'un point de vue anthropologique, l'art de la performance existe par le biais de rituels depuis des temps immémoriaux ; cependant, certains historiens de l'art, dont Roselee Goldberg, pionnière dans l'étude des arts performatifs, reconnaissent désormais la filiation entre l'avant-garde, matérialisée par les déclamations théâtrales des futuristes et les manifestations publiques de Dada, avec ce qu'on définit aujourd'hui comme l'art de la performance. Les interventions collectives, qui ont surtout eu lieu entre 1919 et 1924, sont réalisées dans l'esprit dada et surréalistes ; soulignons cependant le caractère irrespectueux, tapageur et extravagant de ces manifestations, qui ne cadrerait déjà plus, dès 1921, avec la recherche poétique et intellectuelle de Breton. Cette révolution, qu'il nommera surréalisme, est en fait à l'opposé du mouvement négateur dada, et ses fondements théoriques sont largement explicités dans le premier *Manifeste*, publié en 1924.

Cela dit, si les principaux historiens du mouvement affirment que les débuts du surréalisme coïncident avec la parution du *Manifeste*, le principal intéressé soutient pour sa part qu'un vent de changement germe dès 1919, justement lors de ces interventions collectives. Il est toutefois ardu de rendre justice à ce qui reste de ces bruyantes années sur support imprimé, ces rencontres, comportements, manifestations, spectacles qui forment alors le surréalisme étant difficilement transposables sans en perdre l'essence. Formellement, Breton insiste pourtant sur le statut artistique de ces événements et sur la nécessité de les inclure dans la

³ La performance, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, est une forme d'art éphémère née au milieu du XX^e siècle. Puisant sa source dans plusieurs disciplines, dont elle tente par ailleurs de brouiller les frontières, la performance artistique trouve écho, pour ne pas dire ses origines, dans les mouvements d'avant-garde qui ont balayé l'Europe au début du siècle dernier, dont le dadaïsme et le futurisme. Les matériaux de base du *performer* sont le temps, l'espace et son corps.

chronologie du mouvement. Dans les *Entretiens* accordés à André Parinaud, le poète réitère le caractère poétique des « pratiques » adoptées entre 1919 et 1924 et conçues justement lors de ces événements extraordinaires, parmi lesquelles figurent l'écriture automatique, les sommeils hypnotiques, les récits de rêve ainsi que les chasses à l'objet insolite. Les publications n'étaient alors pas encore à l'ordre du jour ; ce n'est pas pour autant une raison de tirer un trait sur ces années d'actions poétiques. À l'image de Breton, nous insistons formellement sur la nécessité de les inclure dans la chronologie du mouvement. Au demeurant, ces pratiques doivent être détaillées, car elles sont en quelque sorte le laboratoire qui préfigure le poème-objet, un espace expérimental qui, nous le verrons, se présente comme la genèse des propositions plastiques que Breton mettra au point quelque dix ans plus tard.

L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Dans l'image surréaliste, l'arbitraire est le maître-mot. Lorsqu'il est question d'écriture automatique, Breton ne s'attaque pas aux mots mais au rapport qu'ils entretiennent entre eux. Il s'agit pour le poète de retrouver le langage à l'état brut et de redéfinir sa matière première, celle d'avant les conventions et les codes établis entre les signes, celle qui prévalait avant la séparation de la parole et de l'écriture, du

parler et du dire. L'écriture n'est pas un simple reflet de la parole, c'est un mode d'expression, de création, capable de former des êtres nouveaux.

Rappelons-le, le premier manifeste ne paraît qu'en 1924. Cela dit, des années auparavant, le poète Pierre Reverdy avait fait sur Breton une grande impression, et l'avait, pour ainsi dire, marqué au fer rouge, puisque c'est sa définition de l'image que le poète n'aura de cesse de reprendre. Peu de temps avant que Breton ne publie le recueil de poésie *Mont de piété* (1919), Reverdy écrit dans la revue *Nord-Sud*, qu'il dirige, ces mots que Breton cite dans le *Manifeste* :

L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...⁴

La production d'images telles que circonscrites par Reverdy sied particulièrement à l'écriture automatique, production qualifiée à juste titre d'intensive par l'essayiste et critique d'art Sarane Alexandrian : « il n'y en a jamais trop, car on compte justement sur leur abondance, leur diversité, pour produire l'ivresse sur son esprit et celui du lecteur⁵ ». En fait, l'image est le lieu même de l'écriture automatique, c'est dans cette pratique qu'elle se déploie le mieux. La poétique des *Champs magnétiques* peut ainsi être définie selon deux aspects découlant de ce que Alexandrian appelle « technique d'incitation à l'image⁶ », soit la réitération et l'entrecroisement.

⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 31 (tiré de *Nord-Sud*, mars 1918).

⁵ Sarane Alexandrian, *Breton*, op. cit., p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

Les Champs magnétiques, œuvre bicéphale de Breton et Soupault, font partie des premières pratiques surréalistes absolues. D'abord publié dans la revue *Littérature* en 1919, le texte a ensuite droit, l'année suivante, à une publication sous forme de recueil. Ces textes sont le résultat de longues séances d'écriture automatique. Philippe Audoin, dans la préface de la réédition de l'ouvrage en 1971, le présente comme un « livre de jeunesse » ou mieux, un « livre de jouvence⁷ », qui anticipe, par sa conception même, l'année de fondation du surréalisme qui coïncide, dans l'histoire officielle, avec la publication du premier manifeste (1924). Au départ, le livre devait s'intituler « Les Précipités » ; *Les Champs magnétiques* l'emportèrent sans doute parce que l'énergie et le dynamisme qu'ils dégageaient traduisaient davantage la méthode expérimentée par Breton et Soupault tout en s'inscrivant définitivement dans l'air du temps de par la référence évidente à l'électromagnétisme. Qui dit automatisme ne dit pas nonchalance, ou pire, absence de règles : au contraire, Breton tenait à insuffler à son expérimentation une rigueur certaine, en éradiquant toute intrusion de l'esprit critique dans la transcription de sa pensée, à la fois parole et écriture, une « pensée parlée⁸ ». Plus que jamais, la littérature est un moyen et non une fin, puisque c'est sans égard pour les résultats que les deux jeunes hommes entreprirent leurs recherches : laisser couler leur pensée en un « monologue de débit aussi rapide que possible⁹ ». L'automatisme est un véritable laboratoire de la pensée

⁷ André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, préface de Philippe Audoin (1971), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 9.

⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 33.

⁹ *Ibid.*

parlée ; noircir le papier prime sur le littéraire, qui n'est par ailleurs qu'un mode d'accès à l'intériorité et la subjectivité des poètes et chercheurs.

La rédaction des *Champs magnétiques* ne se fit pas sans peine : Breton et Soupault s'astreignaient à l'écriture jusqu'à huit, parfois dix heures par jour, afin de mettre en lumière les images créées à partir d'associations libres, porte d'entrée sur leurs fantasmes et désirs profonds. Breton souhaitait, par l'écriture automatique, rayer toute analyse dans l'acte même de créer, de façon à ce que les idées pendant au bout de la plume soient indépendantes de sa volonté extérieure, et plutôt en accord avec son modèle intérieur. Les longues séances de travail auxquelles se soumettaient Breton et Soupault procuraient leur lot d'ivresse. Le recours immodéré à l'automatisme a effectivement démontré la dangereuse puissance hallucinatoire du médium, en produisant des symptômes qui ne sont pas sans rappeler la définition que donnait Aragon du surréalisme dans *Le Paysan de Paris* : « le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image¹⁰ ». Si Breton est convaincu d'avoir découvert la voie de la parole véritable, il sait aussi que son application ne saurait être totalement chaotique ou déréglée, comme le stipule Aragon. Les meilleurs textes automatistes faisaient de l'image un usage passionnel, certes, mais leur force résidait dans la maîtrise de l'enthousiasme et de l'ivresse qui prenaient les écrivains à la gorge. La forme seule atteste cette maîtrise apparemment inconcevable : la méthode automatique a conduit à la rédaction, outre *Les Champs magnétiques*, de deux pièces de théâtre, *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*. Or, lorsqu'un texte se

¹⁰ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1991, p. 81-82.

glisse parfaitement dans le canevas d'une pièce de théâtre, découpée de manière classique, en actes et en scènes, comment prétendre l'avoir rédigé dans le plus pur automatisme ? Mentionnons aussi que *Les Champs magnétiques* comportent des descriptions suivies, entre autres dans la première série du pagure, une continuité narrative qui semble à prime abord incompatible avec l'automatisme. Les auteurs, abordant cette technique, se targuaient de laisser libre cours à leur imagination et leur intériorité ; il reste que les meilleurs morceaux qu'a légué l'écriture automatique ont quelque peu subi le filtre analytique de leurs auteurs. Ce filtre s'imposait en fonction de la vitesse d'exécution, qui variait selon les textes colligés dans *Les Champs magnétiques*. La vitesse de référence, que Breton désignait par un v , permettait d'établir un thème, ou du moins un sujet, une idée maîtresse, d'où une cohérence évidente dans certains passages, tel le premier texte du recueil, « La glace sans tain ». Selon la vitesse de rédaction adoptée, les textes présentent un degré plus ou moins haut d'automatisme, inégalité qui confère au recueil le statut véritable de laboratoire.

Il y a donc, dans cette façon d'aborder l'écriture et les modes de pensée, une part d'aléatoire, mais surtout, selon le journaliste et écrivain Maurice Martin du Gard, une contradiction, la volonté de création et d'expression étant soumise à des spasmes intérieurs constamment refoulés. Il y eut certes quelques résultats flamboyants, que les critiques de l'époque soulignèrent. Dans la parution du 11 octobre 1924 des *Nouvelles Littéraires*, hebdomadaire consacré aux publications littéraires et scientifiques, Martin du Gard, dans le portrait qu'il dresse de Breton, parle de « sonorités bien émouvante, et complexes ! Le déplacement de lettres, l'échange

d'une syllabe entre deux mots produisent de la poésie indiscutable¹¹ ». De ces résultats flamboyants, la publication des *Champs Magnétiques* peut, à elle seule, témoigner.

Audoin le souligne, les abus de l'automatisme auraient par ailleurs pu signer la fin de bien des surréalistes si cette pratique avait perduré. Chez ces jeunes gens en état constant de révolte, ce type d'expérimentation était fort susceptible de « renforcer, chez ses premier adeptes, la hantise du suicide *comme solution*¹² ». Les *Champs magnétiques* simulent par ailleurs un suicide : la fin du texte, c'est « La fin de tout¹³ ». Selon Audoin, l'instinct de mort était si vif chez certains membres du groupe qu'il valait mieux ensevelir la pratique et ses dérivés et ainsi prévenir un désastre. Lors de ses *Entretiens* qui prennent parfois le ton de confessions, Breton affirme d'ailleurs que les excès auxquels le menait les séances d'écriture automatique ont été la source de quelques égarements et hallucinations. S'il fallait trouver un autre moyen de canaliser cette énergie créatrice, l'écriture automatique aura néanmoins offert au lecteur en mal de sensation de rares tournures, des pièces biscornues, des vers saisissants.

Breton anticipait donc les excès auxquels ce narcotique pouvait mener, et ne cherchant pas à détruire la pulsion créatrice qui l'animait, céda aux demandes pressantes de René Crevel. Ce dernier poussait déjà le groupe vers la nouveauté : les

¹¹ Maurice Martin du Gard, « Opinions et portraits », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 11 octobre 1924, n° 104, p. 2.

¹² André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

sommeils hypnotiques qui, selon lui, étaient plus aptes à refléter les activités de l'esprit :

Il est impossible de parler d'automatisme lorsqu'il y a écriture, et si le mouvement accompli pour dessiner révèle les mouvements les plus secrets de l'âme, ces lettres, nous les assemblons et nous nous efforçons de les dessiner suivant un ordre, un modèle appris. M'apparaissent donc à la fois trop vagues et trop précis ceux qui prétendent séparer l'inconscient du conscient¹⁴.

Pourtant, on le verra, le rêve, pas plus que l'automatisme, ne peut prétendre à la pureté. Qu'à cela ne tienne : en 1922, Crevel invite le groupe surréaliste aux séances de sommeils qu'il fréquente depuis quelque temps déjà, ayant cerné les limites, tout comme Breton, de l'écriture automatique.

LES SOMMEILS HYPNOTIQUES ET LES RÉCITS DE RÊVE

René Crevel, un habitué du groupe depuis les tout premiers rassemblements, ne croyait pas que l'automatisme était propre à rendre compte des mouvements de l'esprit. Il avait depuis peu délaissé les séances d'écriture au profit de l'hypnose. La rencontre d'une certaine dame D... fut hautement décisive dans la progression des recherches surréalistes : elle initia Crevel à l'hypnose, et ce dernier, à son tour, transmit en 1922 les possibilités qu'offrait cette nouvelle expérimentation.

Il y a une quinzaine de jours, à son retour de vacances, René Crevel nous entretint d'un commencement d'initiation spirite dont il était redevable à une dame D... Cette personne ayant distingué en lui des qualités médiumniques particulières, lui avait enseigné les

¹⁴ René Crevel, *Le Mouvement accéléré*, Paris, 2^e année, novembre 1924.

moyens de les développer, et c'est ainsi que, dans les conditions requises pour la production de ce genre de phénomènes (obscurité et silence de la pièce, " chaîne " des mains autour de la table), il nous apprit qu'il parvenait rapidement à s'endormir et à proférer des paroles s'organisant en discours plus ou moins cohérent auquel venait mettre fin en temps voulu les passes du réveil. Il va sans dire qu'à aucun moment, du jour où nous avons consenti à nous prêter à ces expériences, nous n'avons adopté le point de vue spirite¹⁵.

Ce que Breton cherche, une fois de plus, c'est provoquer la pensée parlée. Il s'agit, pour reprendre Jean-Jacques Brochier dans *L'Aventure des surréalistes, 1914-1940*, de « lever les barrages de la conscience¹⁶ ». En raison des révélations que cette pratique avait entraînées, les sommeils hypnotiques devinrent très populaires au cours des réunions hebdomadaires, même parfois quotidiennes, du groupe surréaliste, alors composé de Jacques Baron, Max Morise, Roger Vitrac, Robert Desnos, René Crevel et bien entendu, André Breton. Crevel et Desnos deviennent rapidement des acteurs incontournables de ces séances collectives de sommeil. On s'endormait n'importe où, dans les endroits publics tels les cafés et les bistrot, à n'importe quelle heure de la journée. Un crayon et une feuille trônaient sur la table, et si l'endormi ne grattait pas lui-même le papier de sa plume, un des membres du groupe notait les informations divulguées. Ces informations étaient considérées comme une véritable incursion dans l'inconscient et le monde du rêve. Et ils n'avaient pas tort. Crevel et Desnos, en particulier, semblaient avoir des capacités médiumniques hors du commun : ils s'hypnotisaient eux-mêmes, sans aucun instrument, et ce, avec une facilité déconcertante. La méthode réussissait singulièrement bien à Desnos, qui était fort

¹⁵ Jean-Jacques Brochier, *L'Aventure des surréalistes : 1914-1940*, Paris, Stock, 1977, p. 191-192. (Brochier cite Breton sans indiquer sa source.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

bavard durant ses périodes de sommeil¹⁷. Du point de vue de l'exploration de l'inconscient, ils obtinrent sans doute des résultats pourvus d'un intérêt certain, en considérant que Freud a pendant un moment songé à expliquer les sources de névroses par l'hypnose, technique qu'il abandonna au profit de l'association libre et du lapsus, entre autres.

Indéniablement, les sommeils hypnotiques avaient un potentiel de révélation poétique. Ces explorations, au même titre que l'automatisme, faillirent cependant être fatales à quelques membres. Ce n'est pas une coïncidence si les séances d'hypnose se sont terminées aussi rapidement que celles visant l'écriture automatique : en plein sommeil, Crevel avait exposé ses tendances suicidaires en voulant désespérément se pendre à un portemanteau ; la haine qui sommeillait entre Desnos et Éluard s'excita et conduisit les deux hommes à une bagarre durant laquelle ils faillirent s'entretuer. Cette pratique avait fait son temps et c'est l'abus de certains membres du groupe, encore une fois, qui lui avait fait perdre de son lustre. Desnos, à qui la technique réussissait bien, refusa d'interrompre les sessions. C'est d'ailleurs à partir de ce moment précis que les relations entre Breton et Desnos s'envenimèrent. Les sommeils, comme l'écriture automatique quelque temps auparavant, avaient atteint un point critique : ils n'offraient plus au mouvement de possibilité d'évolution.

L'automatisme et les sommeils hypnotiques ont ceci de commun : tous deux utilisent le langage pour recréer les mouvements de l'inconscient. Même si ces pratiques ne font alors plus partie intégrante des expériences surréalistes, leur

¹⁷ André Breton, *Entretiens* (1913-1952) avec André Parinaud *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 89-97.

puissance poétique est toujours au cœur des préoccupations du groupe. À titre d'exemple, même si Crevel est excommunié du groupe surréaliste en 1925, sa démarche demeure toutefois fortement influencée par l'expérience vécue auprès de Breton. Ainsi, il publie en 1929 le roman *Êtes-vous fous ?* — alors que le genre est banni par les surréalistes —, un texte dont la forme reprend celle du récit de rêve. La prédominance des analogies, les personnages flous, les affabulations d'éléments autobiographiques et surtout, l'abandon de l'illusion romanesque font de ce texte une sorte de conciliation entre le roman, honni par Breton, et le récit.

Les récits de rêve sont par ailleurs abondamment repris dans la *Révolution surréaliste*, revue fondée en 1924 par Aragon, Breton, Naville et Péret, qui deviendra, jusqu'en 1929, l'organe officiel du mouvement, avant de céder le pas au *Surréalisme au Service de la Révolution*. Avec la rubrique « Poèmes », c'est la chronique la plus régulière, à laquelle pratiquement tous contribueront. Comme les poètes collationnent les éléments d'un rêve alors que la phase de réveil est passablement avancée, impossible, cette fois-ci, d'affirmer que les phrases héritées du rêve sont une connexion avec l'inconscient. Les surréalistes ont cependant préservé de l'automatisme et des sommeils hypnotiques l'assemblage, voire le collage de mots qui à prime abord ne présentent pas d'affinités. C'est le principe même de l'image surréaliste, auquel Breton sera fidèle toute sa vie. Les jeux de langage — dont le « Cadavre exquis » reste le plus fameux — remplissent aussi les pages de la *Révolution surréaliste* : ils participent tout autant de l'exploration du langage par l'analogie et le collage, un peu à la manière des peintres. L'aspect ludique de

l'invention n'échappe pas à Breton ; néanmoins, ces modes d'expressions se réclament d'un unique foyer, le langage.

L'automatisme et les sommeils répondent en effet à un double objectif : recueillir les confidences de l'inconscient et permettre le libre déploiement des virtuosités du langage. Les deux pratiques donnaient l'impression aux poètes qui les investissaient de plein gré de s'affranchir de toute censure. Ces expériences, souvent éprouvantes, parfois « épouvante », étaient de véritables instruments d'exaltation. Du reste, un accroc : pour reprendre Marguerite Bonnet, spécialiste à qui l'on doit, en plus de plusieurs essais sur André Breton, l'établissement et l'annotation de ses œuvres complètes, les textes automatiques, tout comme les récits hypnotiques, sont difficilement déchiffrables.

On aborde ici un rivage où manquent les repères. Dans les propos de la voix intérieure, par les lacunes du sens comme dans l'éclat des formules, quelque chose se dit, impérieusement, mais de façon si oblique que l' " écrivain " lui-même ne possède pas la grille susceptible de décrypter ce langage. Les pôles, dont la limaille des phrases ne fait que matérialiser les lignes d'induction, lui demeurent aussi invisibles qu'à tout autre. Tout se passe comme si la parole qui jaillit sous l'effet des forces souterraines, par une sorte de mouvement dialectique, devenait agissante à son tour¹⁸.

Ce qui se présente comme un obstacle considérable à la lecture est d'autant plus dommage que la tradition scolaire a largement favorisé la diffusion de l'automatisme, réduisant du même coup le mouvement à ces productions hermétiques, puisqu'elle l'a fait en occultant les autres, dont le poème-objet. Les sommeils hypnotiques et les récits de rêve, qui ont également droit à plusieurs mentions dans bon nombre d'anthologies et de manuels, sont tout aussi limitatifs ; branché à même le

¹⁸ Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 192.

merveilleux, le surréalisme a pourtant bien davantage à offrir à l'histoire littéraire, à ceux qui l'écrivent comme à ceux qui l'étudient.

De l'écriture automatique et des sommeils subsistent tout de même un contact exaltant avec les origines du langage, un canal stimulant que les surréalistes reprendront occasionnellement, ne serait-ce que pour sa capacité à renouveler, vivifier l'image poétique. Ces méthodes furent bénéfiques grâce à leur pouvoir régénérateur, et comme le précise Bonnet, presque salvatrices :

Catalysant la pulsion de mort sous ses diverses formes – silence poétique, suicide – le langage libre a été porteur d'un pouvoir d'exorcisme capable de la vaincre. [...] À d'autres moments de crise intellectuelle et spirituelle grave, au temps de *Clair de terre* comme à celui de *Poisson soluble*, on le [cf. Breton] voit recourir pour toute une période à ce type d'écriture, comme s'il y reconstituait ses forces vitales¹⁹.

Ces expériences étant derrière lui, comment Breton allait poursuivre son chemin dans ce qu'il nommait le « passage », lieu magique de la métaphore poétique ?

Faire poindre le merveilleux au milieu de textes prélevés de la pensée pure, sans inhibition, a certes contribué à « libérer » l'homme des traditions littéraires. Il faut toutefois souligner ici que l'écriture n'est pas un médium absolu pour Breton. Il ne se réclame pas de l'écrivain, ne cherche pas les succès littéraires, bien au contraire. Sa quête de l'image et du merveilleux n'est pas entièrement et uniquement compatible avec la littérature et la poésie, elle force le poète à envahir d'autres champs pour alimenter ses recherches afin d'ériger une nouvelle définition de la beauté. Après les expériences collectives de l'automatisme et des sommeils, c'est le hasard, qui se manifeste par la trouvaille, qui vient clore cette esquisse historique en

¹⁹ Marguerite Bonnet, *Fonction de l'écriture automatique* dans André Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 1146.

trois temps des pratiques surréalistes. S’amorce du même coup le subtil transfert du littéraire au plastique.

DU LANGAGE À L’OBJET : VISITES AUX MARCHÉS AUX PUCES

Très jeune, Breton fait l’acquisition d’un fétiche de l’Île de Pâques, « premier objet sauvage²⁰ » qu’il ait possédé. En grand collectionneur, André Breton s’intéressait de façon très particulière aux objets. Dans *L’Amour fou*, il narre ses visites au marché aux puces en compagnie de l’artiste et ami Giacometti, le premier surréaliste autre que Breton qui a participé de façon active à la quête d’objets surréalistes. Ensemble, ils ouvrent la chasse à la trouvaille. Les vide greniers sont des passages obligés qui offrent l’occasion de dénicher des merveilles, et à défaut de l’objet désiré, font les frais de moments espérés mais toujours inattendus. Lors de ces visites, Breton se dit perpétuellement disposé à la rencontre avec l’objet, un objet qui l’appelle grâce au potentiel de vie poétique qu’il renferme. L’objet, comme les mots, appelle, bascule du côté du dire. Il accède instantanément, à partir du moment où les yeux de l’artiste se posent sur lui, au statut de création ou de matériau de création, au même titre que le langage. Sa force intrinsèque — un pouvoir presque magique — est d’évoquer sans détour un moment, un souvenir, un rêve chez son nouveau

²⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2002, p. 149.

propriétaire. En fait, pour Breton, l'objet est animé : « Les objets qui, entre la lassitude des uns et autres, vont rêver à la foire de la brocante, n'avaient, ce jour-là, qu'à peine réussi à se différencier durant la première heure de notre promenade²¹ ». Le poète a une conscience aiguë des objets ; leur pouvoir d'évocation est tel que Breton met ce potentiel poétique sur le compte d'une vie latente. Le passage suivant de *L'Amour fou* est l'occasion pour Breton de détailler sa rencontre avec un objet qui s'est réclamé de lui. « À quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisait corps avec elle. Je l'emportai aussitôt²² ». Objet surnaturel, la cuiller-soulier²³ a droit à une description fort sensuelle, et le petit soulier sur lequel l'instrument s'appuie aura une résonance toute particulière pour Breton. Ce soulier de bois, c'est celui de Cendrillon, objet dont l'origine se confond avec celle du rêve, un désir de Breton qui s'est littéralement matérialisé.

De fait, les mots ne se bousculent plus sur la feuille, à la poursuite d'une idée ou d'un senti ; ils sautent aux yeux du destinataire sans avoir à emprunter le code langagier. L'objet offre un fabuleux raccourci vers le fantasme et le rêve. C'est un accès direct que ni l'écriture automatique, ni les sommeils hypnotiques et les récits oniriques ne pouvaient fournir. L'inclination surréaliste de Breton était telle qu'il ne

²¹ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2003, p. 41.

²² *Ibid.*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 48.

pouvait se limiter aux mots, vu le formidable pouvoir des objets. Il ne suffit pourtant pas d'une trouvaille pour négliger, ou pire, abandonner totalement l'écriture et la poésie, même si Breton envisagea, illuminé qu'il était par la figure de Rimbaud et de Vaché, de remiser complètement la plume, et éviter, par le fait même, de sombrer dans les pièges tendus par la « littérature » et ses institutions.

Maurice Martin du Gard, toujours dans le cadre de sa rubrique hebdomadaire dans les *Nouvelles Littéraires*, lance à ce sujet que « le premier acte surréaliste [devrait] être l'aveu que le mouvement le dépasse ». Le chroniqueur renchérit en sommant le pape du surréalisme de ne pas se fatiguer à écrire : « Prenons [le surréalisme] dans son sens le plus étendu : il se manifeste par des états autant que par des mots. André Breton, ne vous tuez pas avec des mots. [...] N'écrivez plus, par dépit de voir les autres écrire. Que la faiblesse d'écrire vous abandonne ou vous exalte. Il faut choisir²⁴ ». Martin du Gard se montre radical : l'attitude surréaliste et l'écriture seraient selon lui irréconciliables. Le langage peut certes être manié pour rendre compte des préoccupations surréalistes, mais l'image et la métaphore que veut exprimer Breton se traduisent de plus en plus difficilement par l'intermédiaire unique du langage. Le théoricien n'a jamais cloisonné les pratiques artistiques ; mieux, c'est avec constance que lui-même cherche à incorporer d'autres modes d'expression à ses écrits afin d'illustrer concrètement sa vision du langage et les possibilités virtuoses proposées par la combinaison de différents médiums.

[...] Breton semble tirer les conséquences de l'infériorité du langage par rapport à la vue, à une époque où la photographie et le cinéma, à côté de la peinture, marquent le

²⁴ Maurice Martin du Gard, « Opinions et portraits », *Les Nouvelles Littéraires*, *op. cit.*, p. 2.

début d'un nouveau règne de l'image; c'est pourquoi il n'hésite pas à utiliser systématiquement la photographie dans *Nadja*. Enfin Breton refuse la réalité banale des objets au nom du rêve et de l'imagination²⁵.

La démarche surréaliste, c'est la révolution totale de l'objet. Sa valeur d'usage est expressément abandonnée au profit d'un pouvoir presque magique, apte à résoudre les énigmes.

À la lumière de l'essai *L'Objet surréaliste* d'Emmanuel Guigon, examinons les différentes catégories d'objets (*objets oniriques, objet à fonctionnement symbolique, objet fantôme, objet trouvé*) en traitant exclusivement de leurs « spéculations ». D'abord, tous les objets surréalistes misent sur les jeux de perception entre le réel et le virtuel. En cherchant la représentation artistique à travers tout et n'importe quoi, les surréalistes provoquent « l'intrusion brutale du réel au cœur de l'imaginaire. Et cette intrusion constitue, en soi, une véritable révolution qui apparut à la plupart comme une rupture déconcertante, une manière de scandale²⁶ ». Pourtant, les objets surréalistes, qui se déclinent en plusieurs catégories, ne sont pas sans antécédents. Dès 1912, Picasso fabrique des objets insolites desquels nous restent de rares documents d'archives. Breton fait état de cette pratique dans l'article « 80 carats... mais une ombre » que l'on peut lire dans *Le Surréalisme et la peinture*. Écrit en 1961, le texte rend compte du souvenir enthousiaste que garde Breton de ces objets, entrevus dans un numéro de *Soirées de Paris* en 1913 : dites des natures mortes, ces oeuvres

consistaient en un assemblage de matériaux de caractère résiduel tels que planchettes, bobines, chutes de linoléum, ficelles empruntés à la vie de tous les jours. Au choc

²⁵ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 248.

²⁶ Emmanuel Guigon, *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean Michel Place, 2005, p. 7.

provoqué par le jamais-vu succédait le sentiment d'un souverain équilibre de l'œuvre réalisée, promue – qu'on le veuille ou non – la vie organique et justifiant par là de sa nécessité²⁷.

Breton s'emballe donc très jeune des objets assemblés, puis maquillés et travestis, qui dénoncent la banale réalité des choses et en révolutionnent, du coup, l'apparence.

Les *objets oniriques*, premiers objets surréalistes, introduits pour la première fois dans *Le Discours sur le peu de réalité*, « paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément²⁸ ». En d'autres termes, ils se distinguent par leur inefficacité et l'absence totale de valeur esthétique. Le plus connu de ces objets oniriques est le livre-gnome que Breton imagine en rêve, objet qui, à son réveil, ne l'attend pas sur la table de nuit comme il l'aurait souverainement souhaité. Pour remédier à cette absence, il se propose de mettre en circulation des objets oniriques pour le trouble causé lors de la contemplation virtuelle, trouble qu'il affirme avoir ressenti en rêve. Il formule par ailleurs le souhait d'accompagner ses livres de ce type de création et d'offrir ce duo à quelques élus seulement, ceux et celles qui sauraient jouir de l'émotion suscitée.

Une autre catégorie d'objets attire l'attention : *l'objet à fonctionnement symbolique*, élaboré par Salvador Dalí dès 1931. *La Tasse de fourrure* de Meret Oppenheim et *Le Téléphone aphrodisiaque* de Dalí lui-même, dans lequel un homard tient lieu de combiné, sont les plus célèbres exemples. Au départ, les objets à fonctionnement symbolique sont mobiles, ils comportent une mécanique évoquant

²⁷ André Breton, « Pablo Picasso : 80 carats... mais une ombre », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 155.

²⁸ André Breton, « Discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 25.

explicitement les mouvements de l'amour. Cette fonction mécanique, comme l'analyse Guigon, « n'est ici que prétexte : ils sont en fait subjectivement fonctionnels, c'est-à-dire obsessionnels, toujours investis d'une instrumentalité libidinale²⁹ ». L'essayiste cerne bien vite les bornes de ces objets faisant l'amour, leur signification étant déjà convenue d'avance, la finalité sexuelle primant sur l'insolite du choix des composantes et l'inattendu que provoque l'assemblage.

La lecture de l'essai *Les Vases communicants* nous éclaire sur la nature de l'objet fantôme. Le premier de ces objets surgit lors du jeu bien connu du « Cadavre exquis » ; comme son nom l'indique, il n'existe pas et ce qui en reste est dessiné sommairement sur un bout de papier, pour des fins probables de fabrication. C'est un objet poétique, certes, forgé de plusieurs matériaux, soustrait à toute servitude utilitaire, pur produit de l'imagination.

Cet objet-fantôme, qui n'avait cessé depuis lors de me paraître susceptible d'exécution, et de l'aspect réel duquel j'attendais une assez vive surprise, peut se définir comme suit [...] : une enveloppe vide, blanche ou très claire, sans adresse, fermée ou 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 tenir³⁰.

Si l'auteur pousse ce fantôme jusqu'à l'exécution, c'est pour l'émotion qu'elle lui procurera et le décalage inévitable entre l'objet fantasmé et l'objet réel. On se rappelle à cet effet la phrase déclamatoire de Paul Éluard dans « Nuits partagées », texte paru dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* : « Objets inutiles, même la sottise qui procéda à votre fabrication me fut une source d'enchantements³¹ ». Par

²⁹ Emmanuel Guigon, *L'Objet surréaliste*, op. cit., p. 17.

³⁰ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1996, p. 63

³¹ Paul Éluard, « Nuits partagées » dans André Breton et Paul Éluard, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris, décembre 1931, p. 15.

l'objet-fantôme, Breton convoque une fois de plus le statut gratuit de l'objet, en lui attribuant une valeur uniquement sur le plan de l'image, susceptible ou non de causer la surprise.

L'objet trouvé, c'est finalement l'objet tel qu'il donne à lire dans *L'Amour fou*, celui qui tarde parfois à se manifester — comme la cuiller-soulier — et qui, contre toute attente, comble un manque. Les pouvoirs de la trouvaille ne s'activent qu'au retour du marché, à la surprise de Breton. L'objet tend à se modifier, suivant la notion de vie latente et de conscience poétique, pour incarner tour à tour le soulier de Cendrillon, de verre et de bois, et l'ustensile de cuisine que la jeune fille devait naturellement manipuler avant sa métamorphose pour le bal. Mieux, cette double évocation se répercute directement sur un élément du conte, la fée marraine transformant une vulgaire citrouille en un fabuleux carrosse. Dans la cuiller de bois grossièrement sculptée se transpose une délicate pantoufle de verre, effet merveilleux de la trouvaille. Soulignons également que Breton avait sommé Giacometti dans les semaines précédentes de lui modeler le soulier perdu de Cendrillon qu'il aurait par la suite fait couler en verre. Le sculpteur n'a jamais honoré sa promesse, mais la trouvaille a su mieux que n'importe quel objet satisfaire le poète. « Avec elle (cf. la cuiller-soulier) il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, *très au-delà* de ce que j'eusse imaginé, et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses³² ». La puissance évocatrice de

³² André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 50.

la trouvaille est précieuse, en cela qu'elle est contenue dans un objet unifié, sans assemblage apparent.

De qualité simpliste, ses propriétés interprétatives ne sont toutefois nullement redevables à la plastique, comme c'est dans le cas du poème-objet. Les recherches menées dans le cadre de l'exploration de l'automatisme ont eu certains résultats ; on parvient au même constat pour ce qui est de l'attention particulière accordée aux objets. Pour combiner les forces de ces deux procédés tout en se délestant de leurs faiblesses, un détour par la plastique s'impose. Collage, frottage, décalcomanie, assemblage, techniques en filiation directe avec l'automatisme, deviennent la voie à privilégier pour évoquer le rêve, le fantasme, mieux, le désir anticipé. « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas³³ ». Cet objet métisse combinant les armes de la poésie comme celles de la plastique devient alors une nécessité : il faut, coûte que coûte, « spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque³⁴ ». Reste à voir comment, dans l'art contemporain, cette invention s'inscrira à rebours de la tradition littéraire, et ce que l'histoire en retiendra.

³³ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 15.

³⁴ André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 365.

LE POÈME-OBJET DANS L'ART CONTEMPORAIN

Les historiens du surréalisme, malgré leur travail fouillé, et contrairement à Breton, n'ont jamais légitimement accordé au poème-objet la place qu'il lui revenait. Si les années effervescentes du poème-objet se confondent avec la grande floraison d'œuvres surréalistes, les nombreuses publications du groupe, qui sont loin d'être passées inaperçues, expliquent peut-être le fait que le poème-objet ait si promptement basculé dans l'oubli. Parmi les grandes œuvres publiées entre 1926 et 1929, retenons *Le Paysan de Paris* et *Traité de style* d'Aragon, *L'Esprit contre la raison* de Crevel. Desnos a pour sa part offert *Deuil pour deuil* et *La Liberté ou l'amour*, Éluard a publié *Capitale de la douleur* et *L'Amour la poésie*. Ernst se commet dans *La Femme 100 têtes* et Péret publie *Le Grand Jeu*. Finalement, 1928 signe la parution de *Nadja* et du recueil *Le Surréalisme et la peinture*. Dans l'esprit de l'auteur du *Manifeste*, cette grande éloquence éditoriale se double assurément d'une intense activité plastique de la part des peintres et des sculpteurs affiliés au groupe. Soucieux de s'opposer à tout ce que leurs prédécesseurs avaient pu apporter à l'art et la littérature, les surréalistes cherchent le scandale ou du moins, le non-conformisme. Lors des *Entretiens* accordés à André Parinaud en 1952, ce dernier suggère l'insuffisance des mots en regard des impératifs poursuivis par les surréalistes. Évoquant la transition entre la phase raisonnante et l'autonomie du mouvement comme la période où le « non-conformisme [est] à ce moment à son apogée », il demande à Breton si « la poésie et l'art réussissent à le contenir », autrement, si « ce non-conformisme trouve

toujours en eux son exutoire³⁵ ». La réponse, fort éloquente en ce qui concerne notre étude, confirme les possibilités qu'offre l'art du verbe en tant que moyen, mais pas en tant que fin : Breton atteste fermement que si la poésie et l'art sont dotés de grands pouvoirs susceptibles de libérer l'homme, l'attention surréaliste se situe entre les deux, là où l'objet s'érige comme l'exutoire suprême de leur nouveau pari de liberté. Les objets surréalistes « marquent la convergence de plusieurs démarches distinctes³⁶ ». Précisément par le poème-objet, Breton inscrit sa contribution à l'histoire des pratiques plastiques qui furent le lot des artistes surréalistes de cette époque. Cela dit, les techniques d'assemblage étant précaires, les objets s'en trouvaient instantanément fragilisés. Difficile, donc, de traverser indemne les années. L'auteur de *Nadja* regrette par ailleurs le fait que si peu de ces objets ne soient parvenus jusqu'à nous. Au moins, la vigilance des collectionneurs et le soin méticuleux de conservateurs de musées³⁷ ont permis à certains de ces composites de parvenir jusqu'à nous, de traverser la plastique pour aboutir à l'imprimé, sous forme de reproductions, entre autres dans le livre phare *Je vois j'imagine*, d'autant plus précieux.

Clairement, l'inspiration du poète prend sa source dans ce qu'il appelle les objets tout faits de Duchamps, les ready-made, dont les plus connus sont le porte-bouteille, la roue de bicyclette et l'urinoir. Ces objets, issus du quotidien, sont tout à coup promu au rang d'œuvre d'art suivant la volonté de l'artiste. Duchamp a « fait

³⁵ André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 163.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Parmi d'autres, les célèbres musées de New York (Museum of Modern Art), de Londres (Tate Modern Gallery) et de Paris (Centre Georges Pompidou) ont acquis des poèmes-objets.

œuvre d'iconoclaste en signant des "Objets tout faits" [...] ³⁸ » et par la même occasion a initié le parcours de l'objet insolite dans l'art contemporain. Duchamp a toujours fait œuvre à part ; malgré les nombreux appels des surréalistes, il a toujours gardé son autonomie. Les ready-made font irruption dans l'histoire de l'art en 1916 et sont l'œuvre d'un artiste, non d'un poète. Lorsque le surréalisme amorce sa période héroïque en 1919 avec *Littérature*, *Les Champs magnétiques* et les productions publiques, ce qui résultera de leurs recherches s'imprimera sur papier. Pourtant, le verbe n'est pas le moyen ultime pour atteindre leur but. Dès 1925, Breton reproche à Artaud d'être trop « verbal ³⁹ », même si, à l'époque, et il le reconnaît, il lui est difficile de préciser en quoi ses textes lui résistent. Or, le support par excellence de la littérature étant le livre, il est légitime d'interroger la morphologie même du livre, qui a peut-être à voir avec la création du poème-objet. Est-ce le livre qui contraint Artaud, ainsi que d'autres surréalistes qui subiront l'exclusion, à sombrer trop profondément dans la littérature, au détriment de la liberté, de l'amour et du désir ? Le poème-objet se contient, si l'on peut dire, dans un cadre, mais qu'en est-il du texte ? Visiblement, le livre, selon les aspects matériels qu'il impose, ne seyait pas à la spontanéité du plasticien Breton. Reste à déterminer en quoi le support livre était proprement incapable de rendre compte du merveilleux si cher à l'instigateur du mouvement.

³⁸ André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 113.

LE LIVRE, SUPPORT IMMUABLE

Le manque à gagner est double : le poème-objet, de par sa nature propre à se réclamer et de la poésie et des arts plastiques, est tombé dans l'oubli dans l'histoire du surréalisme, et de rebond, dans l'histoire littéraire, mais également dans l'histoire de l'art. Autre considération pour illustrer davantage la complexité de l'œuvre : puisqu'il est question de cadre, donc, de matérialité, du lieu du texte, le poème-objet ne pourrait-il pas s'insérer dans l'histoire du livre ? Si à prime abord cette idée rejoint quelques adeptes, un examen concis du support prouvera que les propositions plastiques de l'inconditionnel Breton n'ont que faire du livre ; on aura cependant intérêt à scruter son développement historique et surtout, ses déviations, pour valider l'avant-gardisme du créateur de poèmes-objets.

L'esprit à contre-courant de Breton pouvait s'en remettre au livre pour en faire le support de ses idées. Mais selon Jacques Derrida, qui stipule que le sens du livre est totalement étranger au sens de l'écriture, « [l]a forme du livre n'est rien de moins, parfois, totalitaire⁴⁰ ». Le livre est un support, et qui dit support dit rigidité. Breton cherchait à établir dans les recherches surréalistes une rigueur certaine, mais si l'homme était rigoureux dans l'application et l'expérimentation des impératifs surréalistes, le poète n'était pas pour autant rigide. L'art, la poésie, l'amour dépassent tout cadre et ne peuvent, sous aucun prétexte, se contenter de bornes. L'idée n'est

⁴⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 30.

pourtant pas neuve. Depuis longtemps, l'écriture a débordé de son support, le livre. À vrai dire, selon Michel Melot, « le livre a, en quelque sorte, verrouillé l'écriture en lui assignant l'obligation d'une forme et d'un sens⁴¹ ». Melot conclut : « Ce que la fin du livre mettrait en jeu ne serait ni la fin de l'écriture ni celle du texte, mais la croyance en un sens du monde prédéterminé et définitif, donc, en quelque sorte, plutôt leur libération⁴² ». Le livre est-il une prison pour Breton ? En clamant qu'« [i]l faut proposer une nouvelle déclaration des droits de l'homme⁴³ », Breton anticipe-t-il Derrida, qui avance qu'on signera le début de l'écriture seulement avec la fin du livre ? Sur ce point, Melot renchérit : « Nous redécouvrons aujourd'hui que le livre a posé ses conditions à l'écriture, que l'écriture n'est pas le livre et qu'elle a toujours cherché à s'en émanciper⁴⁴ ». Poser la question de la matérialité, de la morphologie du livre, son incongruité par rapport au livre, son inadéquation, c'est justifier la démarche de Breton, qui a rejeté, dans le cas du poème-objet, toutes les normes relatives au support livre.

Avant de signer l'échec du livre, revenons sur une de ses particularités qui a fait l'envie de tous les objets surréalistes : sa durabilité. Le codex, un assemblage de cahiers pliés puis brochés, collés ou cousus ensemble pour assurer la reliure, est un support qui semble aujourd'hui immuable, pour ne pas dire convenu. Facilement transportable, l'information y est consignée autant sur le recto que sur le verso des feuilles, et le tout est préservé par une couverture habituellement plus résistante que

⁴¹ Michel Melot, *Livre*, Paris, L'œil neuf, 2006, p. 54.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *La Révolution surréaliste*, Paris, novembre 1924, p. 1.

⁴⁴ Michel Melot, *Livre*, *op. cit.*, p. 54.

le papier qui forme le bloc. Pourtant, le poème-objet ne saurait se tenir entre deux couvertures. « Tout ce qui entre dans le livre doit obéir à sa géométrie. Ce qui entre dans le livre doit être mis à plat et plié⁴⁵ ». Le livre est une norme ; son idée même est celle du sanctuaire — on songe ici au Livre — et on connaît l'aversion du Breton pour le religieux. Difficile pour lui de consigner la poésie, pire, de la circonscrire uniquement dans des livres, car le surréalisme, d'abord et avant tout, est une question d'esprit, d'attitude, surtout pas de formatage.

Erwin Panofski, dans *La Perspective comme forme symbolique* (1932), affirme que la forme du livre est une forme symbolique, une forme qui parle d'elle-même et impose, par la même occasion, une certaine représentation du monde, une perspective symbolique que Breton ne cherche pas outre mesure à incliner à ses poèmes. Parce que le poème-objet est représentatif d'une aspiration à l'amour qu'entreprendra Breton jusqu'à la toute fin de sa vie, on ne peut lui accoler une forme délibérée ; il est plutôt le fruit du spontané, de l'instant. Par contre, cette liberté acquise au prix même du support déstabilise et embrouille davantage les pistes pour ce qui est du décodage, voire de la lecture.

Là où le discours est rompu, le livre le raccommode. Il est comme une toile de fond qu'on applique aux fragments de fresques qui se détachent pour les consolider et les réintégrer dans un espace solide et fermé. La forme du livre remplit les trous des discours qui, sans elle, s'écroulèrent⁴⁶.

Un espace solide et fermé n'est rien d'autre qu'un espace contraignant. Laisser béants les trous pour que s'y glisse le merveilleux, mais aussi le malentendu, la panique, la beauté et le grotesque, seul le support unique, insolite en lui-même du poème-objet

⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶ Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p. 42.

est en mesure de le faire. Pour que se creuse encore plus profondément l'écart entre le livre et le poème-objet, citons une fois de plus Melot : « Le pouvoir transcendantal du livre est inscrit dans le pli. Le pli est la forme élémentaire du livre, qui le distingue des autres supports d'écriture : paroi, tablette, rouleau, affiche, écran. Le livre est né du pli [...]»⁴⁷. Le pli du livre est un pli étudié, raisonné, géométrique, symétrique. C'est

[...] un pli qui, rabattu, masque exactement les autres en s'y superposant, un pli qui rend les pages d'un livre identiques dans leur forme et dans leur fonction, image à ce point parfaite de la rationalité qu'elle peut passer pour une évidence naturelle alors qu'elle n'est qu'une très savante construction⁴⁸.

Grâce à ce pli, de l'épine à la gouttière, rien ne déborde, n'attire l'attention lorsque le livre repose, fermé. Inversement, le poème-objet multiplie les points de mire, et ne cherche surtout pas une logique dans la composition, le respect de la forme, la direction du regard, guidée par le point de fuite. L'éclectisme structurel du poème-objet fuit l'extrême construction du livre. À ce titre, il faut attendre les années 1990 pour que soient consignés en un livre les poèmes-objets de Breton. Il est vrai que l'on doit cette initiative à une volonté éditoriale, mais n'est-ce pas aussi un indice de l'incompatibilité du livre avec le poème-objet, le livre étant dans l'impossibilité de *contenir* le poème-objet ? Quiconque fait appel au support livre est contraint d'en respecter l'ordre : suivre le pli et claustre tout le contenu entre deux couvertures. Si la couverture est protection, elle est aussi une obstruction au contenu, qu'elle cache ou mieux, isole du regard. Image de désir, le poème-objet s'offre plutôt à la vue de tous,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

malléable, manipulable, sans pudeur, mais aussi, et quel dommage, sans protection. Toutefois, fait intéressant, c'est grâce à la couverture que le lecteur sait qu'il a atteint la fin du livre. « C'est elle qui fait que le temps du livre est perpétuellement fini [...]»⁴⁹, alors que le poème-objet est perpétuellement ouvert, éternel, presque muable, toujours apte à former des êtres nouveaux, à l'image de la beauté surréaliste. « La couverture circonscrit le livre dans un espace définitif, régulier, compact et clos. Plus qu'une "armature", c'est une "armure" dont la fonction utilitaire évidente [est] de protéger le livre des coups et des intempéries [...]»⁵⁰. Par contre, nous verrons ultérieurement que malgré le fait que le poème-objet s'offre, sa lecture ne s'en trouve pas pour autant facilitée. Son dévoilement ne se fait pas sans effort ; il n'y a que la contemplation, et encore, qui soit donnée d'emblée. Au demeurant, si le poème-objet ne s'accorde définitivement pas avec le livre, il fait appel à l'écriture, un médium loin d'être évacué, mais plutôt récupéré pour mieux servir la cause de la poésie et de l'amour, dans une pratique plastique qui n'a rien à envier à ses contemporaines.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

LE POÈME-OBJET ET LE LIVRE D'ARTISTE

À vrai dire, non seulement le poème-objet s'inscrit dans la démarche plastique des artistes surréalistes contemporains de Breton, mais plusieurs de ses caractéristiques portent à croire que cette création née de l'avant-garde signe les prémisses historiques de l'exploitation du livre d'artiste comme médium. Si on se reporte aux travaux des théoriciens sur le livre d'artiste, essentiellement ceux d'Yves Peyré et d'Anne Moeglin-Delcroix, le poème-objet répond au même positionnement ambigu pour les universitaires : le livre d'artiste et le poème-objet se définissent comme un concept plastique, à la fois objet bibliophilique, en tant que livre et poème, et objet, en marge du monde des collectionneurs et amateurs de bibliophilie et d'art.

À ce sujet, l'approche d'Yves Peyré est celle du bibliophile. Conservateur de la bibliothèque Doucet à Paris, écrivain et artiste, on lui doit entre autres l'essai *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, paru chez Gallimard en 2001. Pour Peyré, le livre est d'abord un objet fabriqué par un éditeur. En ce qui nous concerne, comme Breton n'a jamais cherché à publier ses poèmes-objets — des initiatives qu'il destine la plupart du temps à entretenir amitiés et intimités —, la perspective du bibliophile pour décrire et cerner le poème-objet n'apparaît pas pertinente ici, et ce, malgré l'esprit de collectionneur, doublé de bibliophile, qui animait Breton.

L'approche de Moeglin-Delcroix sied davantage à notre étude. Selon Moeglin-Delcroix, dont la thèse⁵¹ sur le livre d'artiste est un essai pionnier en la matière, le

⁵¹ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place et BNF,

livre d'artiste germe au tout début du XX^e siècle avec Mallarmé, dont les œuvres misaient sur la visualisation et la mise en page en correspondance avec la poésie. Considérant le livre d'artiste comme un objet vivant, toujours dynamique, évolutif, elle lui accorde un statut d'hybridité de la même teneur que celui du poème-objet. Si la peinture est tangible et la poésie impalpable, le livre d'artiste accomplit l'exploit d'être le passage entre ces deux ordres artistiques, dont les dimensions sont à la fois complémentaires et contradictoires. L'équilibre entre la peinture et la poésie, dans le livre d'artiste, se trouve constamment bousculé.

L'essayiste parle d'hybridité, certes, mais ce n'est pas la même que celle du livre d'illustration, par rapport auquel le livre d'artiste s'érige en totale rupture. Le livre d'illustration requiert le talent de deux artistes distincts, l'écrivain et l'artiste, lequel consent à illustrer les écrits. L'illustrateur fut longtemps considéré comme un métier en soi, l'exemple le plus saillant est encore aujourd'hui Gustave Doré, connu entre autres pour ses illustrations de la Bible et des *Fables* de La Fontaine. En 1875, la collaboration entre Manet et Mallarmé prend cependant une toute autre couleur : voilà qu'un artiste se décide à illustrer des poèmes, et fait définitivement entrer la peinture dans un dialogue toujours actif avec la poésie. Le poème n'est plus le seul maître entre deux plis ; les artistes visuels font peu à peu leur chemin à travers le livresque, pour finalement prendre le pas sur le livre. Ainsi, quelques publications ont graduellement pavé la voie au livre d'artiste : en 1919 paraît aux Éditions de la Sirène *La Fin du monde, filmée par l'Ange N.D.*, de Cendrars et Léger, dans lequel les mots

du poète investissent la peinture cubiste de l'artiste⁵². En 1948, Dubuffet se réapproprie la totalité de la conception du livre, avec *Ler dla canpane par Dubufe J.*, aux toutes nouvelles Éditions de l'Art brut. En 1993, Deguy et Dorny fomentent la destruction du livre pour un retour au manuscrit. Le texte devient image en lui-même. Entre ces trois manifestations clés, on retrouve, dans les Années folles, la plastique surréaliste qui, dans un souci constant d'intégrer poètes et artistes au sein d'une même collectivité révolutionnaire, devient un jalon déterminant de l'histoire du livre d'artiste en se présentant comme un laboratoire des plus inventifs.

L'ouvrage d'Anne Moeglin-Delcroix se concentre essentiellement sur les livres d'artistes fabriqués selon des standards de l'industrie du livre, c'est-à-dire qu'il n'est nullement question d'incunables et de procédés artisanaux. Symptomatique de « l'aube de l'après-livre » selon Butor, le livre d'artiste se confond avec l'œuvre d'art, dont il revendique le statut, et répond à un « projet artistique spécifique⁵³ » tout en demeurant livre. Encore une fois, le poème-objet s'imbibe de cette définition, qu'il revêt assez facilement : Breton entreprend une démarche poétique qui aboutit au poème-objet, création pleinement littéraire qui flirte trop près avec l'œuvre d'art pour qu'on ignore ses qualités plastiques. Le livre d'artiste s'interroge en fait sur le médium livre ; sa création et sa publication vise à relancer l'objet non pas par l'esthétique, mais par des dispositifs plastiques et typographiques. Or, c'est là que réside la différence fondamentale entre le livre d'artiste, tel que le conçoit Anne

⁵² On peut consulter partiellement ce livre d'artiste sur le site de la Bibliothèque nationale des Pays-Bas (KB – Koninklijke Bibliotheek / Nationale bibliotheek van Nederland) au <http://www.kb.nl/bc/koopman/1919-1925/c02-fr.html>. Un résumé de l'œuvre ainsi qu'un bref retour sur le contexte éditorial – en français – agrémentent la consultation.

⁵³ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, *op. cit.*, p. 8.

Moeglin-Delcroix, et le poème-objet d'André Breton, l'esthétique étant inhérente à sa composition.

Par un jeu de substitution passablement évident, on aurait tendance à rapprocher le poème-objet du livre-objet, frères au point de vue de l'appellation, mais qui divergent profondément pour ce qui est des modalités de lecture. L'expérience esthétique est rendue possible par la vue ou la manipulation du livre-objet, qui n'est pas lisible : nous sommes de plain-pied dans la sculpture. Marcel Broodthaers, plasticien belge, a ainsi questionné les limites physiques du livre grâce à son *Pense-Bête* : en 1964, il transforme une cinquantaine de copies invendues de son dernier recueil de poèmes — justement intitulé *Pense-Bête* — en objet d'art en les coulant dans le plâtre. Le livre s'en trouve radicalement transformé : il est impossible de l'ouvrir, encore moins de le lire. L'écriture, autrefois mouvante au gré des lectures, est désormais figée, prisonnière des pages sur lesquelles elle s'était déployée. Broodthaers travaille par la suite avec la technique du collage, assemblant des objets trouvés où se glissent quelquefois des bribes de textes. Exploitant physiquement la relation contradictoire entre le verbe et l'image, le poète se métamorphose en plasticien : les livres-objets prennent place dans des musées, on les expose tels des objets bibliophiliques irréels. Dorénavant hors d'atteinte pour le lecteur, le livre-objet, par sa nature même, pose au lecteur devenu spectateur quelques obstacles quant à son interprétation.

Ainsi travesti, le livre-objet ne commande plus une lecture traditionnelle. À la croisée du trésor bibliophilique et de la sculpture, il devient simultanément contenant

et contenu. Cette faculté de représentation intrinsèque est évidemment présente dans les créations de Breton ; cependant, si les poèmes-objet contenus dans *Je vois j'imagine* se situent parfois à la limite de la lisibilité, il faut mettre cet inconvénient sur le compte des difficultés de reproduire de manière fidèle et authentique ces poèmes matérialisés et non à la volonté de Breton de faire fi de toute lisibilité. Grâce à d'autres modalités que nous expliciterons plus en détails lors du troisième chapitre, le poème-objet se contemple, mais aussi, et surtout, se lit. Son interlocuteur se présente lui aussi comme un spectateur doublé d'un lecteur. Le lecteur-spectateur est habilité, nous le verrons, à déchiffrer le livre d'artiste comme le poème-objet, leurs modalités de fabrication se font écho, et ce, même si Breton précède de plusieurs années les premiers livres d'artistes assumés, qui ont fait leur apparition au tournant des années 1960. Dans le cas du livre d'artiste, le créateur s'est inspiré du livre pour exciter ses visées inventives ; dans le cas de Breton, le poète s'est immiscé dans l'univers de la plastique après s'être forgé une idée de la poésie qui investit autrement le champ des arts visuels. Avec *Portrait de l'acteur A.B. dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713* (1941) ou encore *Pan hoplie* (1953), nous sommes bien loin du traditionnel rapport de soumission du texte à l'image entretenu dans le livre illustré. À ce stade, il est d'autant plus juste de comparer le poème-objet au livre d'artiste, défini par Moeglin-Delcroix comme l'un des derniers lieux de combat de la dialectique texte et image.

DIALOGUE ENTRE LES ARTS ET LA LITTÉRATURE

Selon Jean Lacoste, philosophe et esthéticien, « le thème de la beauté moderne trouve, après Baudelaire et Delacroix, sa formulation la plus forte dans les textes de Breton sur la peinture⁵⁴ ». Son essai intitulé *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique* a le mérite de rendre compte chronologiquement des manifestations des artistes qui se sont inscrits dans la lignée du mouvement, et ce, qu'ils aient reçu ou non les faveurs du chef de file. Profitant de sa position privilégiée de témoin de la peinture surréaliste, Breton endosse avec adresse et flair le rôle de critique. Son approche, qu'elle soit analogique ou dialectique, s'offre comme la première appréciation d'un art pictural moderne d'avant-garde. Par la publication de manifestes et d'articles, André Breton fixe lui-même les balises d'interprétation des œuvres qu'il commente et participe de ce fait au virage que prend l'art au XX^e siècle, qui porte principalement sur le problème de la culture et de sa finalité dans la société moderne. L'art n'est jamais neutre : de l'engagement politique du mouvement et ses filiations idéologiques, le surréalisme, littéraire comme pictural, cherche à définir la beauté moderne. Issue de « l'expérience du choc⁵⁵ », la doctrine surréalisme, au départ, n'a pas de visée poétique, esthétique, ni même artistique ; tel que le rappelle Lacoste, « [l]'ambition est plus haute, elle intéresse l'existence entière⁵⁶ », toutes les sphères de la vie. Il a d'abord fallu mettre en pièce tous les éléments propres à la

⁵⁴ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

philosophie classique du beau pour parvenir à la célèbre formule de *beauté convulsive*, qui « suppose un homme libéré des contraintes logiques, morales et sociales, qui cherche à retrouver, à réanimer les pouvoirs originels de l'esprit⁵⁷ ». Le surréalisme, surgi des ruines de la Première Guerre, est une « disruption » dans la philosophie de l'art tout comme dans l'histoire de l'art, de par son désir d'étendre la révolution esthétique pure à une révolution de l'esprit. En faisant de l'art « une exigence de la vie⁵⁸ », il va sans dire que le mouvement a bousculé les traditionnelles relations entre la poésie et la peinture. Le poème-objet incarne justement l'une de ces révolutions formelles : on s'écarte vivement de la relation idéale de similitude, de complémentarité chère à l'*Ut pictura poesis*. L'image n'est plus subordonnée au texte, leur rapprochement est plutôt analogue à l'expérience fondatrice du choc des contraires, oxymore souverain générateur de métaphores nouvelles. Breton demande au peintre de renoncer au modèle, du moins, au modèle pris dans le monde extérieur, puisque l'imitation est beaucoup trop restrictive pour permettre à l'artiste de s'exprimer. « Une conception étroite de l'imitation, donnée pour but à l'art, est à l'origine du grave malentendu que nous voyons se perpétuer jusqu'à nos jours⁵⁹ ». Celui qui affiche dès les premières pages du *Surréalisme et la peinture* sa sensibilité particulière en écrivant voir ce qui n'est pas visible ne nie pourtant pas la notion de modèle : il cherche plutôt à en accentuer la subjectivité. « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui

⁵⁷ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 204.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 14.

tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas⁶⁰ ». Ce modèle intérieur, pour lequel les contradictions n'existent plus, où se côtoient sans façon « l'atteint et le désirable », « les notions de permis et de défendu⁶¹ », c'est celui du poète ou du peintre qui sait entraîner son esprit à son plus haut degré d'évasion, libéré de toute contrainte morale.

L'OBJET À TRAVERS LES GRANDS MOUVEMENTS LITTÉRAIRES DU XX^E SIÈCLE

Pour les surréalistes, l'objet est la voie de tous les possibles. Délaissant leurs fonctions pratiques pour un statut plus exaltant — celui de matériau artistique —, les objets ne sont plus confinés à leur simple rôle technique, celui de soutenir l'homme dans ses activités quotidiennes. Ils ont un passé, un présent, un avenir, ils sont dotés de vie et sont considérés comme indépendants de l'homme. Plus question, donc, de voir l'objet comme une invention de l'homme visant à lui faciliter la vie ; la dynamique mécanique qui régissait l'objet est balayée au profit d'une vision magique du monde, où l'objet et ce qui l'entoure est fantasmé pour le bien de l'imagination du poète.

L'objet est une arme, au même titre que l'art, habilité à faire la révolution. Aux grandes années du surréalisme — l'entre-deux-guerres — succèdent, après la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*

Deuxième Guerre, en France et ailleurs, la période existentialiste. L'objet est alors abruptement destitué de son piédestal poétique pour réintégrer des quartiers qu'il avait quitté non sans peine. Ce qui prime pour Sartre et les existentialistes, c'est de refonder la relation entre l'essence et l'existence. Répondant aux reproches adressés à son école de pensée dans *L'Existentialisme est un humanisme*, Sartre se sert de l'objet pour expliquer que l'existence précède l'essence. « Lorsqu'on considère un objet fabriqué, comme par exemple un livre ou un coupe-papier, cet objet a été fabriqué par un artisan qui s'est inspiré d'un concept ; il s'est référé au concept de coupe-papier, et également à une technique de production préalable qui fait partie du concept, et qui est au fond une recette⁶² ». Suivant cette idée de recette, on comprend alors qu'un objet est fabriqué selon un processus fixe et défini, reproduit incessamment par tous les artisans et techniciens qui s'attaqueront à sa production. Et pourquoi le produit-on ? Si la fabrication de cet objet suit un processus défini, c'est que son utilité est elle aussi définie car, comme l'écrit Sartre, « [...] on ne peut pas supposer un homme qui produirait un coupe-papier sans savoir à quoi l'objet va servir⁶³ ». Il conclut donc que pour les objets fabriqués en général, l'essence — l'idée, le concept, le mode d'emploi et son utilisation — précède l'existence.

Cette vision technique du monde s'oppose bien évidemment à l'univers fantasmé de Breton. Ce dernier met l'objet sur le même plan que l'homme et la femme, il est source d'inspiration, se projette lui-même dans l'espace, interpelle son

⁶² Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1970, p. 17-18.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

propriétaire, lance des messages. Le concept de vie poétique des choses, si ancré dans la philosophie surréaliste, ne peut en aucun cas se maintenir dans un contexte existentialiste. Si l'objet manufacturé participe d'une vision utilitaire du monde, c'est qu'il ne se situe pas sur le même plan que l'homme qui, contrairement à l'objet, a précédé son essence. « Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après⁶⁴ ». Si on peut définir l'objet, grâce justement au concept qui le précède, son processus de fabrication et son utilité, impossible de le faire pour l'homme. Le tenant de l'existentialisme n'est pas en mesure de décrire, définir, ou circonscrire l'homme, pour la simple raison que, pour lui, il se résume à rien. « Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait⁶⁵ ». Les notions de responsabilité et surtout, de liberté, prennent le relais pour appuyer la théorie existentialiste ; il n'est pas de notre ressort de nous y attarder. Il s'agissait simplement de montrer comment la notion de fantasme a été évacuée dans l'histoire de la littérature française lors du passage théorique du surréalisme à l'existentialisme, en ce qui a trait à l'objet. D'agitateur de désirs, il redevient usuel. Mais qu'en est-il du Nouveau Roman, principal courant qui succède progressivement à l'existentialisme dans les années 1950 et 1960 ?

Regroupés autour d'Alain Robbe-Grillet, alors conseiller littéraire aux Éditions de Minuit, ceux qui se regroupèrent autour d'un courant que le critique Émile Henriot nomma, de façon toute négative « Nouveau Roman », avait ceci en commun avec Breton : le rejet du roman tel qu'on le connaissait depuis Balzac. Le XIX^e siècle a

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

donné au roman français ses lettres de noblesse, l'idée qu'on se fait désormais du genre a définitivement été figée dans le temps à cette époque, comme étant la clé de toute écriture fictionnelle. Rejeté en bloc par Breton, qui a lui-même fait un pied de nez à la convention en publiant *Nadja* en 1928, le récit de sa rencontre avec la femme aux yeux de fougères, le roman est un genre si honni par le poète qu'il sera la cause de bien des brouilles au sein du groupe surréaliste. Non seulement Breton repousse le roman, mais il désavoue, souvent publiquement, ceux qui en écrivent. Ses plus proches collaborateurs subiront sa fougue après avoir succombé à cette vile tentation d'écrire une fiction, à commencer par Cocteau, qui sera vivement vilipendé, et Aragon, qui le décevra profondément. Ces derniers se sont rendus coupables d'un crime terrible : ils ont sombré dans le roman. Breton ne vivra pas ce « moment d'égarement ».

Si les nouveaux romanciers accueillent, en quelque sorte, le genre, c'est pour mieux le refondre. Il s'agit, pour Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute et Jean Ricardou, pour ne nommer que ceux-là, de fonder le texte sur lui-même, et non autour des grandes arcades familières héritées du siècle passé. Intrigue, personnages et trame narrative n'ont plus la cote, il faut désormais faire de l'écriture une expérience, de la langue, un laboratoire où tout est permis. Le procédé privilégié pour parvenir à l'essence même du texte, Derrida le nommera déconstruction, d'après les travaux de Heidegger. Art conscient de lui-même, le « Nouveau Roman » en appelle du métalangage comme matériau d'élaboration. L'écriture se voit objectivée à

l'extrême, dans un jeu de cache-cache avec les formes traditionnelles, pour renouveler les moyens à prendre pour faire de la littérature romanesque.

Inventer le roman, c'est inventer l'homme, et reproduire inlassablement les formes romanesques élaborées dans le passé équivaut à rien de moins qu'« empêche[r] en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain⁶⁶ ». Ce que Breton et Robbe-Grillet partagent, c'est cette volonté de révolutionner le monde par l'art, plus singulièrement les lettres ; les deux hommes « ont fait relief », comme nous le disait Sollers, à un moment de l'histoire qui leur est propre. Les deux écrivains n'ont cependant pas recours aux mêmes moyens. Si on se fie à Robbe-Grillet, puisque la littérature est un art vivant, « le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau⁶⁷ ». Pour en faire un art nouveau, Robbe-Grillet en appelle de l'objectivité, de « l'impersonnalité totale du regard⁶⁸ » et non des perceptions qu'imposent des années de réflexes culturels, psychologiques et moraux. Inutile de camoufler la réalité par des significations nécessairement biaisées : le monde est, durement, simplement. Il en va de même pour les objets, dépouillés à l'extrême de tout pouvoir d'évocation. « Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose, et pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires [...]»⁶⁹. Chez les nouveaux romanciers, l'objet se retrouve donc à l'autre bout du balancier, là où le réalisme plat s'oppose abruptement au concept de vie

⁶⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

poétique des choses défendu par Breton. « Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommé le cœur romantique des choses (cf. Roland Barthes)⁷⁰ ». La seule vérité dans laquelle la littérature peut puiser, c'est celle de la présence des choses, et le nouveau roman tente effectivement de rendre compte de cette nouvelle manière de considérer le monde. « Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique, incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque⁷¹ ». Robbe-Grillet a mené dans ses écrits les premiers débats critiques du mouvement et a glosé suffisamment sur ses propres recherches pour que peu à peu s'impose une nouvelle critique, un nouveau langage littéraire. Même s'il ne se réclame pas à proprement parler du Nouveau Roman, Georges Perec, dans son roman intitulé *Les Choses*, illustre bien ce regard objectif propre au Nouveau Roman : certes il dénonce la société de consommation, mais il le fait en décrivant de façon précise, détaillée et juste les objets qui rendent compte de cette société. Leur présence n'est ni magnifiée, ni fantasmée, elle n'ouvre pas la porte à d'autres interprétations que la seule constatation de ce qu'ils sont.

Est-ce dire que le surréalisme fut l'âge d'or de l'objet ? Lorsqu'il est question de l'objet, l'existentialisme et le Nouveau Roman se rejoignent par leur pragmatisme et le rejet de tout ce qui relève de l'imaginaire et de la magie. Le surréalisme fut donc

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

le seul mouvement littéraire, au XX^e siècle, où l'objet pouvait prétendre accéder au rang de personnage ; c'est à l'intérieur de ce mouvement que l'anthropomorphisme pratiqué dans l'art littéraire depuis déjà des siècles trouva son aboutissement.

CHAPITRE II

LES GRANDS THÈMES SURREALISTES

Au début du XX^e siècle, les « ismes » en art et en littérature se succèdent à un rythme rapide, ce qui complique la tâche du philosophe esthéticien, qui tarde à émettre les premières théories de l'art moderne. Se chevauchent et se répondent, parmi d'autres, l'expressionnisme, le fauvisme, le futurisme, le cubisme, le dadaïsme et le surréalisme, dans un esprit que l'on a nommé avant-garde et que l'on a plus tard rattaché au modernisme. Historiquement, le philosophe esthéticien « se soucie davantage de mettre en évidence des constantes, plutôt que d'interpréter des oeuvres isolées qu'il considère parfois, à tort ou à raison, comme de simples expériences dérangeantes ou provocatrices¹ ». Difficile, donc, au moment même où elles se produisent, d'inscrire les œuvres dans un mouvement ou d'étudier plus spécifiquement ce mouvement. Breton profite de l'espace laissé vacant par la critique traditionnelle en commentant ses propres œuvres et celles des artistes partageant le même état d'esprit que lui. Il alimente le surréalisme en multipliant ses interventions de façon très concrète non seulement par des publications mais également par des réalisations plastiques telles que cadavres exquis, collages et poèmes-objets qui, de façon isolée, ont souvent été injustement considérées comme des jeux rudimentaires ou pire, réduites à ces simples expériences dérangeantes ou provocatrices. Des pratiques qu'on a dit relever davantage de l'anecdote que de l'art et auxquelles il a longtemps semblé vain de s'attarder.

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1997, p. 13.

Ces manifestations découlent pourtant d'une philosophie artistique éprouvée, construite autour de thèmes qui se sont imposés au fil des ans comme les piliers de l'esthétique surréaliste et dont le poème-objet est bien entendu redevable en terme de création et d'interprétation. Le désir, la rencontre, le hasard, le rêve, la poésie, l'amour et la liberté sont des leitmotive qui ont guidé Breton et ses acolytes dans l'édification d'un mouvement de révolte dans toutes les sphères de la vie — même si « édifier » n'était absolument pas au programme. Développer ces thèmes permettra de mieux en déterminer l'incidence sur la création des poèmes-objets, et conduira par ailleurs à dégager les modalités de lecture à privilégier pour la contemplation et la compréhension de ces constructions plastiques particulières.

LE DÉSIR

*Le désir, seul ressort du monde,
le désir, seule rigueur que
l'homme ait à connaître [...]*².

Le désir motive le geste, ouvre la voie à l'action, fomenté la révolution projetée par le poète. Il est toute-puissance, la seule puissance sur laquelle il faille se fier. Breton en a fait son cheval de bataille privilégié, qu'il défend de façon vive dans ce qu'on a appelé la trilogie surréaliste ou la trilogie du désir : *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*. La trilogie du désir, composée d'œuvres en prose³, respecte une constante formelle unique : des réflexions théoriques chevauchent les récits d'épisodes biographiques, des prises de positions polémiques succèdent aux envolées lyriques. On remarque dans les trois œuvres un refus des conventions littéraires, par l'absence de descriptions, au profit de photos illustrant le propos de l'auteur. Refus, également, du style : égrenant les observations dites médicales, le récit, sans fioritures, se construit autour du questionnement de l'auteur, en quête de son modèle intérieur, qu'il assimile pratiquement à une expérience de laboratoire.

Si *Les Vases communicants* sondent surtout les méandres du rêve et ses correspondances avec la vie, *Nadja* explore les rapports entre la poésie, la vie, l'amour et le hasard. Mais le livre du désir par excellence, c'est *L'Amour fou*, qui

² André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 129.

³ Au cycle des œuvres en prose s'ajoute *Arcane 17*. Publié en 1947 pour et autour d'Elisa, le récit respecte les mêmes constantes formelles.

s'ouvre sur une énumération de fantasmes et dont la formulation tend à lier intimement désir et image surréaliste, forgée de contrastes désirables l'un comme l'autre, au bénéfice de l'un et de l'autre. Le désir s'articule également autour de la possibilité de transgresser les limites permises, ne serait-ce qu'au niveau formel, alors que le narrateur casse délibérément la trame narrative du récit pour insérer des analyses et des commentaires. Encore un moyen de mettre sur un pied d'égalité deux opposés ; des registres divers, des tons quelques peu disparates, mais toujours une unité dans les préoccupations, soit l'exercice absolu de la liberté, qui passe par l'accomplissement extrême du désir, et ouvre largement la porte au but ultime du surréalisme, bien de son temps mais toujours d'actualité : l'*affranchissement* total de l'homme⁴. Que ce soit dans l'écriture ou dans la vie, Breton est bien clair sur la toute-puissance du désir : « [l]e désir, lui, s'il est vraiment vital, ne se refuse rien⁵ ». S'il est difficile de le restreindre, encore davantage de le combattre, il faut donc apprendre à mettre à profit cette force. Breton propose même de la stimuler grâce aux *appâts*. Il préconise une attitude qui favorise la stimulation du désir et en appelle de la disposition du poète. « Comment ne pas espérer faire surgir à volonté la bête aux yeux de prodiges, comment supporter l'idée que, parfois, pour longtemps, elle ne peut être forcée dans sa retraite ?⁶ ». Dans l'impatience de voir ses désirs réalisés, Breton adopte des comportements *recréateurs de désir* :

Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir, – quand j'avais constaté que c'était insuffisant glisser une lame dans un livre

⁴ Marie-Thérèse Ligtot, *L'Amour fou d'André Breton*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque », 1996, p. 183.

⁵ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 129.

⁶ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 22.

choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue, – puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites, etc.⁷

Le poète force un peu les bases du hasard objectif certes, mais derrière cette impatience de l'autre, il y a l'espoir, l'expectative, l'attente de celle que l'on ne désire pas encore, qu'on espère. « Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin du côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie⁸ ». La clé du désir réside dans cette attente et le langage même en subit les dérapages comme les succès. « Avant de te connaître, allons donc, ces mots n'ont pas de sens⁹ ». Le poète investit son objet de tout son désir, il fait acte de connaissance, mais surtout, de reconnaissance de la femme, de celle qui vient, bientôt, maintenant, se poser en travers de son chemin, comme un obstacle, une épreuve que l'on cherchait à rencontrer, un événement provocation, en sachant qu'il ne pourrait être autrement. Breton ne laisse pas devant lui « s'embroussailler les chemins du désir¹⁰ » ; il sait lire les signes semés sur la route, « [l]a vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui [...] paraissent par suite des moins dédaignables¹¹ ». En déchiffrant habilement la *forêt d'indices* qui l'éloignait de son

⁷ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 22-23.

⁸ André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 11.

⁹ André Breton, *Arcane 17*, op. cit., p. 24.

¹⁰ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 22.

désir, il reconnaît « sans la moindre hésitation¹² » son amour. Et les mots ont irrémédiablement leur raison d'être, maintenant que la femme s'est montrée, impérieuse, sublime, unique.

LA RENCONTRE

Aujourd'hui encore je n'attends rien que ma seule disponibilité, que cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain¹³.

Comme dans l'amour, il y a dans la rencontre une revalorisation certaine de l'attente, d'autant plus que cette position est loin d'être passive. « Il ne s'agit pas d'une attente morne et lugubre, celle d'un homme à bout de ressources, enlisé dans la banalité quotidienne ; l'attente surréaliste est une attente éclairée, s'enchantant à l'avance de ce qu'elle est prête à accueillir¹⁴ ». La rencontre est pour Breton une

¹² André Breton, *Arcane 17*, p. 25.

¹³ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 39.

¹⁴ Sarane Alexandrian, *Breton*, op cit., p. 62.

véritable « raison de vivre¹⁵ » et quelle que soit son issue, l'attente procure à elle seule son lot d'émotions et de promesses. « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique¹⁶ ». Le poète, toujours disposé à l'unique, fait de son intuition son principal guide. La patience est de rigueur puisque rien, sinon un inexplicable pressentiment, ne peut justifier que jour après jour, l'homme emprunte le même chemin. « Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?)¹⁷ ». La rencontre est indéniablement liée à la ville, elle a souvent lieu dans la rue — c'est précisément le cas de Nadja, pour qui la rue est le « seul champ d'expérience valable¹⁸ ». Dans sa *Confession dédaigneuse* parue dans *Les Pas perdus* en 1924, Breton confirme l'importance de la ville et des possibilités qu'elle offre au passant : « [l]a rue avec ses inquiétudes et ses regards était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel¹⁹ ». Cette ville qui change constamment au fil des jours, des nuits, des saisons, est le théâtre privilégié de la rencontre. Et inutile de s'en faire si on croit s'être trompé de chemin : impossible de s'égarer, il n'y a pas de pas perdus²⁰. Dans les moments les plus difficiles de sa vie, dont certains épisodes des

¹⁵ Georges Sebbag, *André Breton. L'Amour-folie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 7

¹⁶ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ André Breton, *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ C'est ce que Nadja répond en lisant le titre du livre que Breton lui met entre les mains lors d'une de

Vases communicants font écho, la rencontre est pour Breton une véritable renaissance : rencontrer une « personne éminemment désirable²¹ » a le pouvoir de le « réconcili[er] tout à coup par impossible avec la vie de tous les jours²² ». Que ladite rencontre soit capitale ou non pour le poète, elle est à tout coup motivée par le désir.

C'est dans *L'Amour fou* que Breton a le plus longuement disserté sur la rencontre capitale — « par définition la rencontre subjectivée à l'extrême²³ » — alors qu'il revient sur une enquête publiée conjointement avec Paul Éluard dans la revue *Minotaure*. Les questions avaient pour but de déterminer la part de fortuit, de nécessaire, dans une rencontre qui avait radicalement changé le cours de la vie des répondants, si tel était le cas. Occasion en or d'explicitier ses vues sur le hasard objectif, ce passage de *L'Amour fou* confirme cependant le poète dans ses positions : le désir est le dénominateur commun de tous les épisodes biographiques relatés dans *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*. Et ces épisodes qui se répondent d'un livre à l'autre témoignent justement de la suprématie du désir dans toutes les sphères de la vie. « Je ne me suis attaché à rien tant qu'à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louvoyer dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants jusqu'à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître par la conscience²⁴ ». Ce désir persistant déclenche et façonne la rencontre, que le poète ou le peintre accueille non sans surprise. La femme *retrouvée* lors d'une rencontre est unique, comme la toile que le

leur rencontre : « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas. » André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 72.

²¹ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 93.

²² *Ibid.*

²³ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

peintre dispute à son modèle. Chirico a admis qu'il ne pouvait travailler que « *surpris* par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris²⁵ ». La toile ressemble au modèle comme la femme aimée ressemble au fantôme : prodigieusement transfigurée, c'est une image qui tient davantage du rêve que du réel. La rencontre avec la femme ou avec l'œuvre rejoint l'homme, l'artiste, qui n'a de cesse d'être surpris de voir son désir prendre forme à la lumière du jour.

La rencontre se révèle souvent grâce aux promesses qu'offre la rue, mais peut aussi éclore dans un livre, une œuvre, un objet. Invariablement, elle bouleverse habitudes et convenances. Le marché aux puces de Saint-Ouen est l'endroit tout indiqué pour débusquer « de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où [Breton] l'entend et où [il] l'aime²⁶ ». Il visite souvent le bazar avec amis et artistes, en quête d'un objet dont la nécessité leur est encore inconnue. Ce qui importe encore davantage que la disposition des babioles sur les étalages, c'est celle de l'esprit du poète à l'égard même de cette disposition d'objets. En quelque sorte, ce n'est pas l'homme qui trouve l'objet, mais l'objet qui choisit l'homme. Encore une fois, le désir orchestre la rencontre entre la trouvaille et l'artiste.

Cette trouvaille, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique ou d'aussi médiocre utilité qu'on voudra, enlève à mes yeux toute beauté à ce qui n'est pas elle. C'est en elle qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous

²⁵ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

découvrir en lui des capacités de recel extraordinaire, proportionnées aux besoins innombrables de l'esprit²⁷.

Aux dires de Breton, seul un problème non solutionné peut donner pleine liberté à l'artiste dans la création, ce qui corrobore l'idée que le poète doit être en situation de privation pour écrire et répondre, par le poème, l'objet ou les deux, au désir. « De même, j'ai pu désirer voir construire un objet très spécifique, répondant à une fantaisie poétique quelconque²⁸ ». L'objet appelle, comme les mots ; en lui se trouve la merveille, la beauté. En sillonnant les tables saturées de brouilles du marché de Saint-Ouen, l'homme, en couplant ses facultés imaginatives à ses désirs, se dirige vers l'objet dans un acte de pleine reconnaissance. À la fois désabusés et expérimentés, les pas de Breton et de Giacometti, lors de l'une de leurs plus célèbres promenades, vont et viennent, puis reviennent vers des objets qui ont semé le doute. Comme si elle avait quelque chose à livrer, une solution à des préoccupations irrésolues, la trouvaille bouge, se transforme, se moule autour des fantasmes, et sa finalité est hors de contrôle, elle s'établit au-delà de l'homme. Ainsi va le demi-masque de métal que le sculpteur choisit, qui se substitue au visage du personnage féminin qui restait inachevé depuis la panne d'inspiration de l'artiste. Ni l'un ni l'autre ne savait en quoi ce masque pouvait les intéresser ; ce n'est que quelque temps plus tard que Breton a compris que « l'intervention du masque semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet [le visage du personnage féminin demeuré

²⁷ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 21-22.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

à l'état d'ébauche], son indécision²⁹ ». La trouvaille, un masque à « l'attitude altière, sûre d'elle, inébranlable³⁰ », a le pouvoir de faire disparaître l'hésitation du sculpteur ; elle remplit ainsi « le même office que le rêve³¹ » en catalysant son désir. Elle incarne ce qui fait défaut à l'homme et c'est à lui seul de faire parler la trouvaille afin de mettre le doigt sur cette carence, cette privation, ce manque que l'objet sait lui faire avouer.

Il en est de même pour la cuiller-soulier acquise par Breton lors de la même promenade. Ce n'est pas une simple coïncidence si le poète emporte avec lui, empressé, dans un choix avisé qu'il qualifie d'*électif*, « une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, [...] assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle³² ». La cuiller-soulier ne se dévoile cependant pas aussi facilement pour Breton que le masque pour Giacometti : sa « nécessité [est] demeurée longtemps plus obscure³³ ». Le soulier de verre de Cendrillon lui était d'abord *apparu* des mois auparavant, en rêve, et c'est en notant, au réveil, le syntagme « cendrier Cendrillon³⁴ », que le besoin de l'objet s'est fait ressentir, peu à peu. Désirant voir, manipuler et faire circuler cet objet onirique, Breton demande à Giacometti de modeler un petit soulier représentant la pantoufle du conte de fée, qu'il souhaite par la suite faire couler en verre. Sa requête est toutefois demeurée caduque.

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

Si le sculpteur a oublié de satisfaire le désir de son ami, le « *manque*, éprouvé réellement, de cette pantoufle³⁵ », n'a pas disparu : il s'est endormi pour mieux ressurgir au moment opportun. Lors de la visite à Saint-Ouen, le moulage du petit soulier est en veilleuse depuis belle lurette ; c'est en aveugle que Breton arrête son choix sur la cuiller-soulier. Entre ses mains, l'objet ne se révèle pas immédiatement, malgré le « contact sensoriel anormalement prolongé³⁶ » :

C'est rentré chez moi qu'ayant posé la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s'emparer d'elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction alors que je la tenais. Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait. De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche – la courbure de ce dernier aidant – prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bel et bien du bal ³⁷ !

La description que Breton fait des pouvoirs de la cuiller-soulier est éloquente : l'objet se déplace, s'allonge puis rétrécit, s'illumine, se multiplie jusqu'à évoquer le mouvement de la *citrouille-carosse* du conte, illustrant l'histoire de Cendrillon, qui est à la fois pauvre ménagère manipulant de vulgaires ustensiles de cuisine et princesse magnifique aux pantoufles de verre. La métamorphose de la cuiller-soulier est analogue à celle de la jeune fille du conte. Malgré les différences substantielles entre l'objet onirique et la trouvaille, aucun doute ne subsiste pour Breton quand à la « parfait unité organique³⁸ » de la cuiller-soulier : l'objet est une réponse directe à l'omission de Giacometti. « Avec elle il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contemplé jadis s'était construit hors de moi, très différent, *très au-delà* de ce que

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 46-49.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

j'eusse imaginé et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses³⁹ ». La trouvaille illustre très justement les facultés prodigieuses que le surréalisme a toujours accordées aux objets. Les objets usuels existent en dehors du mouvement, mais s'ils ont suscité autant d'intérêt chez ses artistes, c'est parce qu'on leur attribuait un « caractère nettement *révélateur*⁴⁰ ». Breton prétend qu'il y a entre les êtres et les choses des « échanges mystérieux⁴¹ » qui ont un potentiel de révélation auquel l'homme n'accorde pas suffisamment d'attention. À propos de la vie poétique des choses, il écrit : « Cette vie est au-delà de la vie des êtres et bien peu de gens sont capables de la concevoir comme réelle, à plus forte raison de la vivre, bien qu'elle interfère constamment avec l'autre⁴² ». Dans son écriture même, il a toujours fait état de cette vie en décrivant les objets comme des êtres propres, animés : « Les objets qui, entre la lassitude des uns et le désir des autres, vont rêver à la foire de la brocante [...]»⁴³ ». Des objets qui rêvent, qui errent, dont la mouvance est magnifiée à grand coup d'anthropomorphismes, qui voient les hommes avant même que ceux-ci les aperçoivent parmi des milliers d'autres : voilà le demi-masque de métal de Giacometti et la cuiller-soulier de Breton ; voilà la trouvaille.

³⁹ *Ibid.*, p. 50. En italique dans le texte.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61. En italique dans le texte.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 83.

⁴³ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 41.

LE HASARD

Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain⁴⁴.

Ce n'est donc pas un hasard si Breton et Giacometti acquièrent de véritables trouvailles au marché de Saint-Ouen ; partant de ce principe, la rencontre de Nadja ne relève pas non plus de la coïncidence. Dès la première page de *Nadja*, Breton fait état dans sa vie de « rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants qu'[il] ne pensai[t]⁴⁵ ». Le livre en lui-même est largement constitué d'épisodes biographiques que le poète a délibérément choisi de raconter en raison des ramifications en apparence inopinées qui les lient les uns aux autres. L'image surréaliste appelle les contraires et il en est de même de la vie et de ses hasards : constitué de « rapprochements soudains⁴⁶ », le quotidien rassemble son lot de « faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal⁴⁷ », de telle sorte que Breton voit dans cette accumulation de situations relevant du hasard un tracé préétabli le menant vers la réalisation de ses désirs, parfois en empruntant des détours qui n'ont rien d'inutile.

⁴⁴ André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 2005, p. 13.

⁴⁵ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

La première partie de *Nadja* est donc composée de courts récits portant essentiellement sur la rencontre entre Breton et la jeune femme, suivis de leurs rendez-vous presque quotidiens jusqu'à leur « rupture » définitive, habilement synchronisée avec l'arrivée spectaculaire de Suzanne, interpellée de façon toute amoureuse par la deuxième personne du singulier. Cette marque familière, ce tutoiement soudain, Nadja n'y a jamais eu droit. Malgré le fait qu'elle ait été évincée au profit d'une autre femme, elle a tout de même participé à l'illustration des exigences morales de Breton en matière de relations amoureuses, exigences qu'il définira plus longuement dans *L'Amour fou* en 1937. Seulement trois jours après leur première rencontre, Breton exprime librement ses remords de conscience : « Il est impardonnable que je continue à la voir si je ne l'aime pas⁴⁸ ». Pourtant, la rencontre de Nadja est présentée comme étant essentielle à l'avènement du miracle, la rencontre de Suzanne. Nadja a en quelque sorte montré la voie de l'amour véritable à Breton ; sans elle, il n'aurait pas su ce que peut et ce que doit être l'amour, il n'aurait peut-être même pas reconnu sa valeur. Nadja, première femme nommée dans l'univers littéraire de Breton, paraît en 1928 pour établir les bases du hasard ou de ce que Breton définira plus spécifiquement comme le hasard objectif dans *Les Vases communicants* en 1932. La forme de *Nadja* n'est par ailleurs pas étrangère au thème du hasard. La lecture semble à prime abord incohérente, les faits sont relatés sans impression d'unité. Breton raconte des événements mémorables de sa vie, « sans

⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage⁴⁹ ». Cependant, plus le lecteur progresse, plus les faits s'emboîtent et trouvent leur finalité lors de la conclusion, elle aussi modifiée par le *hasard* de la vie, le livre étant déjà passablement en chantier lorsque Breton rencontre Suzanne au mois d'août de 1927.

C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de *te* conter, alors que je te connaissais à peine, toi qui ne peux plus te souvenir, mais qui ayant, comme par hasard, eu connaissance du début de ce livre, es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais « battant comme une porte » et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi. Entrer et sortir que toi⁵⁰.

Le livre se termine par l'entrée en scène de Suzanne, habilement préparée par Nadja. À son tour, Suzanne sera l'unique qui fera vibrer Breton jusqu'à leur séparation, dont il est abondamment question dans *Les Vases communicants*. Puis ce sera au tour de Jacqueline d'incarner à elle seule *L'Amour fou*. Elisa devient l'étoile d'*Arcane 17*. Les livres se répondent les uns les autres, trouvent dans le fond et la forme une cohérence profonde malgré le fait que Breton, selon ses dires, écrive au gré de ses humeurs. Dans la trilogie surréaliste, le hasard est en fait un principe d'écriture : le « vent de l'éventuel » qui entraîne l'écrivain dans *L'Amour fou* souffle déjà dans *Nadja*, ce livre qu'il a voulu dès les premières pages sans secret pour le lecteur, qui devient un véritable témoin de son quotidien. « Je persiste à [...] ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battant comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

la clef⁵¹ ». Pour s'en remettre au hasard dans la vie comme dans l'écriture, Breton a recours à deux catégories de faits qu'il définit dans *Nadja*.

Les faits-glissades et les faits-précipices diffèrent en ce qu'ils provoquent comme mouvements intérieurs chez Breton. Les faits-glissades touchent essentiellement « la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieu, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel en dépend [...] »⁵². Un sentiment d'incompréhension accompagne généralement de telles circonstances, sentiment qu'il nous est impossible d'expliquer de manière rationnelle. Les faits-précipices concernent plutôt des situations fortuites qui laissent un tel malaise qu'on doit faire appel à un certain contrôle pour ne pas basculer dans la folie. Leurs effets peuvent être passablement dévastateurs : ces faits, plus complexes que les premiers, « n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation⁵³ ». C'est tout particulièrement de ce type de faits qu'est constitué le hasard objectif. Lorsque par ailleurs Breton constate que de plus en plus de faits-précipices surgissent lorsqu'il est en présence de Nadja, il est « pris de peur⁵⁴ ». Comme la trouvaille, ces coïncidences fulgurantes ont un potentiel *révélateur* certain. Alors que la première catégorie de faits s'apparente davantage à des associations d'idées — un fait glisse vers un autre à la vue d'un objet ou à la visite d'un lieu — la deuxième, comme son appellation l'indique, précipite Breton vers des abîmes qu'il ne soupçonne pas, à la

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

manière de l'image surréaliste, façonnée à même le rapprochement inusité de contraires.

Le hasard objectif n'est pas étranger à ce type de rapprochement. Forme de hasard qui s'apparente à la nécessité alors que la conscience n'a aucune explication rationnelle à fournir sur cette prétendue nécessité, elle peut alimenter le poète et le peintre en matière première, si ces derniers sont *disposés* à déchiffrer ses indices. La production d'images surréalistes participe également d'une quête de la beauté. Or, la beauté surréaliste — et selon le philosophe esthéticien Jean Lacoste, ce qui caractérisera la beauté moderne — naît de « l'éphémère, de la banalité et de la précarité⁵⁵ ». C'est « l'expérience de la proximité⁵⁶ », le rapprochement de deux unités terriblement dissociables en un lieu inopportun. La beauté de Breton, c'est celle de Lautréamont et son « Beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁵⁷ », décrit comme le « manifeste même de la poésie convulsive⁵⁸ ». C'est aussi ce moment entre la fin de la nuit et le début du jour, quand l'aube timide se pointe, à la frontière entre le sommeil et l'état de veille, lorsque le brouillard ne s'est pas encore complètement dissipé. « La beauté atteint à cette heure à son terme le plus élevé, elle se confond avec l'innocence, elle est le miroir parfait dans lequel tout ce qui a été, tout ce qui est appelé à être, se baigne adorablement en ce qui va être *cette fois*. [...] Entre la sagesse et la folie, qui

⁵⁵ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 221.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, cité dans André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 64.

⁵⁸ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 14.

d'ordinaire réussissent si bien à se limiter l'une l'autre, c'est la trêve⁵⁹ ». Dans *L'Amour fou*, Breton analyse cet instant précis, unique, favorable au surgissement de la beauté dite convulsive depuis la parution de *Nadja* : un grand moment d'exaltation où tous les sens sont en éveil, où les mots se figent en un lieu magique. « C'est d'ici que tout repart, d'ici que rayonnent — il faut se taire — trop de raisons de mêler dans le récit tous les temps du verbe être⁶⁰ ». Lorsque Breton clame à la toute fin de *Nadja* que « [l]a beauté sera convulsive ou ne sera pas⁶¹ », il cherche justement à nommer cet état de suspension souvent passager duquel se manifeste la beauté surréaliste. Il y revient dans *L'Amour fou* :

Le mot « convulsive », que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiation même de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir de beauté — beauté convulsive — qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos⁶².

Il faut attendre près de neuf ans pour que Breton peaufine sa définition de la beauté surréaliste, définitivement convulsive. Il termine le tout premier paragraphe de *L'Amour fou* sur un ton proche de la propagande : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas⁶³ ». Dans son ouvrage sur l'histoire de l'esthétique, Jean Lacoste ramène l'idée du beau moderne à cette même formule, qui est à l'opposé de la définition du beau classique, « éternel et antique⁶⁴ », de par les adjectifs qui la composent.

⁵⁹ André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 167-168.

⁶⁰ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 75.

⁶¹ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 161.

⁶² André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 217.

La définition de la « beauté convulsive » comporte trois couples distincts ; chaque épithète est jumelée à son contraire, de telle sorte que la définition de la beauté nouvelle est une illustration parfaite et totale de la dialectique surréaliste. Le premier couple convulsif, « érotique-voilée », évoque la subtilité de l'érotisme. Il maintient le désir grâce à un voile dont la présence est essentielle pour masquer — quoiqu'imparfaitement — la part d'interdit qu'on lui suppose. Un voile que l'on cherche bien sûr à écarter, qui dissimule partiellement ce qui est donné à voir pour stimuler l'imagination et ne pas transgresser les limites du sensuel pour tomber platement dans le chaste et l'anatomique propre à la beauté classique. Le second couple, « explosante-fixe », incarne l'image surréaliste et ses composantes contradictoires ; c'est la « locomotive de grande allure [...] abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge⁶⁵ », le moment précis où l'agitation s'épuise. De *L'Amour fou*, Jean Lacoste conclut que

[I]la beauté ne peut se déployer – se dévoiler – qu'à l'expiration même d'un mouvement, à l'instant où la convulsion se cristallise, s'immobilise. Ainsi la beauté convulsive sera à la fois explosante et fixe, concrète et déréalisante, énigmatique comme un objet réel, bien présent, individualisé, et tentante pour l'imagination comme une devinette sans solution prédéterminée⁶⁶.

La beauté surréaliste, électrique et convulsive, est finalement « magique-circonstancielle ». On retrouve encore une fois ces coïncidences qui n'ont rien d'aléatoire, alignées qu'elles sont avec le désir du promeneur ou du poète, et dont l'accumulation au fil des heures, des semaines ou des mois tient lieu de révélation. Des rencontres ou des événements « circonstanciels », fortuits, qui recèlent cependant

⁶⁵ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 15.

⁶⁶ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 218.

de prodigieux pouvoirs, comme celui d'apporter « la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté où l'on est avec soi-même⁶⁷ ». Le « magique », c'est le merveilleux qui peut ressortir de la vie quotidienne, c'est Nadja sur le trottoir, « [s]i frêle qu'elle se pose à peine en marchant⁶⁸ », c'est la cuiller-soulier de Cendrillon trouvée à la brocante. La beauté n'est pas un spectacle que l'homme regarde à distance ; la beauté n'est « ni une chose harmonieuse, [ni] une totalité heureuse⁶⁹ », elle est un moyen de se libérer, de prendre part au monde et commander la révolution appelée par les surréalistes. Rappelons qu'« [e]lle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous découvrir en lui des capacités de recel extraordinaire, proportionnées aux besoins innombrables de l'esprit⁷⁰ ». La beauté telle que conçue par Breton n'est en rien figée ; elle est plutôt éphémère, pour ne pas dire précaire, résultat d'un équilibre difficilement atteignable, de la réunion d'un nombre considérable de critères intangibles. Elle fait également tanguer l'idée d'une Beauté universelle, puisqu'elle se révèle à un individu seulement, qui voit soudainement dans cet objet, cette image ou ce lieu la solution à une énigme qui lui est toute personnelle. Comme l'amour, la beauté revendique son caractère profondément unique. Est beau ce qui trouve écho dans le modèle intérieur propre à chacun ; le beau est subjectif. La beauté convulsive n'a rien gardé de l'idéal esthétique fixé par les Grecs, objectif et éternel, qui commande l'admiration silencieuse. Avec la formule de Breton, « [l]a beauté ne peut plus faire, dès lors,

⁶⁷ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 22.

⁶⁸ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 64.

⁶⁹ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 218.

⁷⁰ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 21-22.

l'objet d'une contemplation attentive, et sereine ; elle n'est plus une réalité, une présence, une essence, mais une espérance, celle d'une rencontre improbable, d'un accident heureux, d'un hasard objectif, [...] qui sert d'antidote à une angoisse qui pourrait sinon rester sans remède⁷¹ ».

Le beau s'annonce de manière inexplicable. Toujours inattendu, ce « merveilleux précipité du désir⁷² » arrive soudainement mais non sans prévenir.

Cette jeune femme qui venait d'entrer était comme entourée d'une vapeur – vêtue d'un feu ? – Tout se décolorait, se glaçait auprès de ce teint rêvé sur un accord parfait de rouille et de vert [...]. Je l'avais déjà vu pénétrer deux ou trois fois dans ce lieu : il m'avait à chaque fois été annoncé, avant de s'offrir à mon regard, par je ne sais quel mouvement de saisissement d'épaule à épaule ondulant jusqu'à moi à travers cette salle de café depuis la porte. Ce mouvement, dans la mesure même où, agitant une assistance vulgaire, il prend très vite un caractère hostile, que ce soit dans la vie ou dans l'art, m'a toujours averti de la présence du beau⁷³.

Cette femme rêvée fait son apparition dans la vie de Breton pour y rester : c'est Jacqueline Lamba, l'Amour fou. Intuitivement, l'homme sait que son destin croisera tôt ou tard celui de la jeune femme « *scandaleusement* belle⁷⁴ ». La beauté surréaliste, subjective, est un hasard objectif. Et ce que le réel présente à l'homme comme possibles voies de satisfaction de son désir sont les mêmes pistes sur lesquelles il s'est lancé en rêve. Que ce soit l'illustration chimérique d'une locomotive enchevêtrée dans les ronces, une cravate *Nosferatu* qu'on acquiert en dormant⁷⁵ ou une femme en chair en os entrant dans un café, que ce soit le rêve ou le réel, le désir s'en moque : il se fraie un chemin vers la conscience pour parvenir, triomphalement, à ses fins.

⁷¹ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 221.

⁷² André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 62-63.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁵ André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 37.

LE RÊVE

La nécessité du rêve a beau ne pas être connu, il est clair qu'elle existe⁷⁶.

Ce que l'homme a toujours précisément établi comme des oppositions — le réel et l'imaginaire, le conscient et l'inconscient, le rationnel et l'irrationnel, le vrai et le faux —, le surréalisme les invalide tous de manière à tirer de ces oxymorons de puissantes images qui traduisent efficacement la complexité du *modèle intérieur* cher à Breton. Suivant ce principe, la distinction entre le réel et le rêve se trouve infondée au même titre que celle entre le réel et l'imaginaire. C'est une volonté toute surréaliste que « d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot réel tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel *jusqu'à nouvel ordre*⁷⁷ ». Le rêve, avec tous ses possibles, s'inscrit de plein fouet dans ce contenu irrationnel. Breton consacre l'essentiel des *Vases communicants* aux analogies récurrentes qu'il a observées entre l'état de veille et l'état de rêve. Choissant d'emblée d'écarter la psychanalyse comme une piste possible à l'explication des rêves parce que, selon lui, elle en épuise la richesse au lieu de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 108. En italique dans le texte.

l'exploiter⁷⁸, et bien que la discipline jouisse à l'époque d'une certaine notoriété, voire d'une légitimité — rappelons que les *Vases communicants* paraissent en 1932 — Breton plonge et émet sa propre théorie du rêve en utilisant l'image des vases communicants, d'où le titre de l'essai.

Le rêve occupe une place de choix dans le plan révolutionnaire de Breton : le sommeil et son activité psychique font partie du salut de l'homme, gage de succès des changements appelés par le surréalisme. Le rêve est un « terrain d'expérience dès qu'il s'agit, comme il continuera toujours à s'agir, de sonder la nature individuelle entière dans le sens total qu'elle peut avoir de son passé, de son présent et de son avenir⁷⁹ ». Le mystère du sommeil n'est cependant pas si simple à élucider, plusieurs mécanismes doivent être démontés pour parvenir à extraire des rêves un semblant de signification. L'hypothèse de Breton s'appuie sur les éventuelles correspondances entre la vie éveillée et la vie onirique et mise sur la nécessité du rêve pour faire ressurgir les désirs enfouis, car « le rêve serait toujours la réalisation d'un désir⁸⁰ ». Même s'il ne permet pas d'agir directement sur le cours des événements quotidiens et malgré « l'oubli partiel dans lequel les rêves sont tenus et l'inattention volontaire qu'on leur prête [...] »⁸¹, le rêve et ses composantes auraient des conséquences notables — quoique indirectes — sur l'existence humaine. Le rêve n'est pas uniquement révélateur du passé, il est également apte à donner des pistes pour le

⁷⁸ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 24. Notons cependant que Breton donne à Freud le crédit des plus grandes avancées dans le domaine du rêve. Sa réplique aux « Trois lettres de Sigmund Freud à André Breton » publiée en appendice aux *Vases communicants* en témoigne.

⁷⁹ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

futur. Le rêve prophétique, dont Freud aurait nié l'existence, occupe pour Breton une place privilégiée de par son potentiel à « engag[er] l'avenir immédiat⁸² ». Par la rédaction des *Vases communicants*, Breton se donne l'occasion d'éprouver sa théorie et ne se gêne nullement pour raconter ses propres rêves, qui deviennent de vastes sujets d'études⁸³ trouvant échos dans d'autres livres de Breton, tel *Nadja*.

Selon lui, « [...] l'activité psychique s'exercerait dans le sommeil d'une façon continue⁸⁴ ». Malgré de nombreuses critiques, Breton retient de Freud sa méthode d'interprétation des rêves, basée essentiellement sur les principes de la condensation et du déplacement. Le « besoin inhérent au rêve de *magnifier* et de *dramatiser*⁸⁵ » est satisfait par un puissant mécanisme de substitution en lien avec de nouvelles associations de situations et de personnes que Breton explicite en invoquant plusieurs de ses rêves⁸⁶. Un dispositif de transformation se met en branle dans le rêve, sans mettre en relief aucune contradiction, car les contraires, dans l'activité psychique, vont de pair sans pour autant soulever chez le sujet une impression d'incohérence. Faisant fi « du point de vue de la logique formelle⁸⁷ », le rêve ne s'attarde pas non plus aux notions de cause et d'effet. Les éléments s'enchaînent sans qu'il n'y ait d'interdit, de sanction ou de gêne. C'est cette liberté totale qui fascine

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ Breton a d'ailleurs reproché à Freud d'avoir restreint la portée de ses recherches au nom du mur de la vie privée, qui agit comme une censure et fait en sorte que le sujet fait preuve de retenue lorsqu'il raconte ses rêves. Il critique également le père de la psychanalyse quant à son choix de ne citer que des rêves d'hystériques dans son ouvrage *L'Interprétation des rêves*.

⁸⁴ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁶ Pour plus de précisions, se rapporter aux pages 35 à 55 des *Vases communicants*, dans lesquelles Breton raconte puis analyse ses rêves.

⁸⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 58.

Breton : « [...] on ne saurait se désintéresser de la manière dont l'esprit réagit en rêve, ne fut-ce pour en déduire une conscience plus complète et plus nette de sa liberté⁸⁸ ». L'analyse et l'interprétation des rêves poussent Breton à en appeler de cette absolue liberté, qu'il souhaite transposer dans la vie vécue, les correspondances évidentes entre la veille et le sommeil n'étant pas le fruit du religieux ou de la magie : les deux états se nourrissent l'un de l'autre. « Nul mystère en fin de compte, rien qui soit susceptible de faire croire dans la pensée de l'homme, à une intervention transcendante qui se produirait au cours de la nuit. Je ne vois rien dans tout l'accomplissement de la fonction onirique qui n'emprunte clairement, pour peu qu'on veuille se donner la peine de l'examiner, aux seules données de la *vie vécue* [...]»⁸⁹. De ces données transposables au jour et à la nuit naissent également des objets. La conception de ces objets rêvés relève des préoccupations personnelles de leur auteur, préoccupations qui trouvent dans le rêve un moyen détourné de s'exprimer et de faire surface, malgré la barrière imperceptible du réel. Le monde réel n'est qu'une infime partie du monde rêvé dans lequel le poème-objet puise ses données ; ce faisant, l'œuvre devient, du coup, une entrée privilégiée dans l'intimité de son créateur. Le rêve, la réalité, le poème, l'objet, l'intérieur, l'extérieur : encore une fois, le surréalisme n'aura cherché qu'à rapprocher ces entités considérées comme opposées, voire étrangères. « Je souhaite qu'il [le surréalisme] passe pour n'avoir tenté rien de mieux que jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.⁹⁰ ». Breton conclut les *Vases communicants* en affirmant que le rêve comme la réalité se valent : suivant les récits biographiques entrelacés avec les rêves racontés, on ne peut qu'en constater les analogies récurrentes.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 102. En italique dans le texte.

LA POÉSIE

*Le poète à venir surmontera
l'idée déprimante du divorce
irréparable de l'action et du
rêve⁹¹.*

Cette sempiternelle scission entre les deux réalités, l'action et le rêve, seule la poésie est habilitée à la briser. Pour développer une connaissance plus intuitive, il faut explorer davantage « le processus de formation des images dans le rêve, en s'aidant de ce qu'on peut savoir, par ailleurs, de l'élaboration poétique⁹² ». C'est dire le pouvoir du poète, favori pour révolutionner notre rapport au monde. Soulignons également que plusieurs poèmes de Breton sont des réminiscences de ses rêves, le rêve et la poésie s'inscrivant tous deux dans cette « continuité parfaite de l'impossible et du possible⁹³ ».

Génératrice de lieux sensibles, la poésie s'est imposée très tôt dans la recherche intellectuelle et empirique de Breton, qui souhaitait recréer ce qui l'avait auparavant transporté dans ses lectures. Il voulait à tout prix retrouver ce *senti* : à dix-sept ans, lors de sa première rencontre avec Paul Valéry, il sait déjà que seul le poème lui « procurerai[t] des états équivalents à ceux que certain mouvements poétiques très à

⁹¹ *Ibid.*, p. 170-171.

⁹² Sarane Alexandrian, *Breton, op. cit.*, p. 165.

⁹³ André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 123.

part avaient provoqués en [lui]⁹⁴ ». Si on se rapporte à la conception qu'entretient Breton de la poésie, ces émois sont encore une fois causés par le rapprochement des contraires. L'oxymoron est la figure centrale de la poétique de Breton, une poétique applicable non seulement à ses poèmes, mais qui préside à la création de ses poèmes-objets.

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément. 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 est en jeu⁹⁵.

En poésie surréaliste comme dans l'écriture automatique, c'est sur la liberté combinatoire des mots que repose le texte. Le poète doit tout s'attendre de la combinaison des mots. Son travail sur la matière se résume à rien de moins que de la provocation : il se doit d'exciter les mots entre eux, les entrechoquer, afin qu'ils incarnent ce qu'ils sont réellement, soit des « créateurs d'énergie⁹⁶ ». Le poète autonomise le langage poétique, puisqu'il se laisse emporter par lui. De cette dynamique d'autonomisation découle une nouvelle vision du langage : le langage n'est pas un jeu ; en fait, c'est le langage en lui-même qui se joue du poète. Et si le langage prend le dessus, ce sera pour combler le poète, car « [le] poème surréaliste est

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁶ André Breton, « Les Mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 133.

un orgasme du langage⁹⁷ ». Imprévu, impromptu, révélateur, *révélateur*, magique : comme les objets, le langage est animé. Le principe de vie poétique des choses a contaminé les outils du poète. « [D]ésormais il semble imprudent de spéculer sur l'innocence des mots. [...] Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer⁹⁸ ». Breton va même plus loin en soutenant que les mots ne jouent plus : ce qui est en jeu, la poésie — et par ricochet, la connaissance et l'exaltation de la vie — est trop important pour que son rôle soit strictement réduit au ludisme ou au divertissement. Si les mots ne jouent plus, c'est qu'« [ils] font l'amour⁹⁹ », et l'amour, pour Breton, est un sujet des plus sérieux, lui qui « persiste à tenir les opérations de l'amour pour les plus graves [...]»¹⁰⁰. Comme la poésie, l'amour est une force révolutionnaire, un « principe fondamental au progrès moral aussi bien que culturel¹⁰¹ ». Cependant, si l'amour est une fin à laquelle tous doivent aspirer, la poésie, malgré le fait qu'elle demeure l'outil premier de la révolution surréaliste, reste tout de même un moyen¹⁰². L'opération poétique¹⁰³, essentielle aux

⁹⁷ Sarane Alexandrian, Breton, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁸ André Breton, « Les Mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁰ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰² Malgré la portée qu'a eu la poésie dans la vie de Breton et dans le mouvement en général, le logicien du surréalisme ne s'est jamais défini comme un poète, bien au contraire. Il cherchait à s'exalter lui-même, dans les mots et l'amour, sans pour autant se dédier à une cause, si noble que soit la littérature. La rencontre de Jacques Vaché dans les couloirs de l'hôpital de Nantes aura à ce sujet été déterminante : « Sans lui j'aurais peut-être été un poète ; il a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'aussi absurde qu'une vocation. » André Breton, « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 171.

yeux de Breton, ouvre la voie à la rencontre des contraires dans le but d'obtenir, dans le mélange, « un précipité aux belles couleurs durables¹⁰⁴ ».

Pour reprendre la formule de Jakobson, écrire de la poésie, c'est faire surgir l'inconnu à même la toile du connu¹⁰⁵. L'inconnu est de loin la source la plus féconde dans laquelle les poètes peuvent puiser ; Breton leur martèle d'ailleurs que « [l]a plus grande faiblesse de la pensée contemporaine [lui] paraît résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître¹⁰⁶ ». L'écriture automatique mise elle aussi beaucoup sur ce rapport du connu à l'inconnu, en alliant deux substantifs sans lien apparent pour générer un complément du nom. On obtient alors un *arbre à pain* ou un *arbre à beurre* et avec eux, un monde de représentations nouvelles. Si le plaisir que l'on a à forger ainsi des images inédites est bel et bien réel, l'image générée, bien qu'elle le soit à partir de mots bien réels, n'a aucun référent connu. Voilà la porte par laquelle se pointe l'insolite. La clé de cette porte, c'est à Raymond Roussel que revient le mérite de l'avoir découverte, par l'entremise de la préposition *à* : « La préposition en question apparaît bien, en effet, poétiquement, comme le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image¹⁰⁷ ». Breton précise « qu'il suffit de relier ainsi *n'importe quel* substantif à *n'importe quel* autre pour qu'un monde de représentations surgissent aussitôt¹⁰⁸ ». Encore une fois, c'est sur l'alliance d'antinomies que repose la poétique de Breton, difficilement conciliable avec la forme traditionnelle du roman. Pour lui, le roman

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁵ Roman Jakobson. *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1977, p. 21.

¹⁰⁶ André Breton, *L'Amour fou*, *op cit.*, p. 61.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.*

ouvre de minces fenêtres sur le réel, propose une ouverture sur le monde trop partielle, trop étroite, lui qui ne veut pas de fenêtre dans ses livres, mais bien des portes grandes ouvertes, battantes au vent, pour que s'y faufile sa vision magique de la vie. *Nadja* n'est-il pas, à titre d'exemple, un livre « battant comme une porte¹⁰⁹ », le seul type d'ouvrage auquel il vaille la peine de s'intéresser selon Breton¹¹⁰ ? Ainsi va le roman, genre condamné, avec ses descriptions qui ne font que retarder le récit sans vraiment faire voir et ses personnages à la psychologie unidimensionnelle, coincés dans un espace obscur et morne, pâle reflet de la vie vécue, alors que Breton se dévoile librement du haut de sa maison de verre¹¹¹, espace éblouissant où le poète se confond dans la lumière pour mieux *révéler* au monde les possibles de la poésie, du merveilleux et de l'amour.

Pourtant, malgré la lumière, le sens des poèmes surréalistes est loin d'être donné d'emblée au lecteur. À ceux qui reprochent à la poésie de Breton d'être hermétique, incompréhensible et démesurément codifiée, le poète répond : « Le désir de comprendre, que je n'ai pas l'intention de nier, a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait¹¹² ». Il a lui-même dû être fort patient en ce qui regarde la signification qu'un de ses poèmes allait prendre pour lui. La prophétie du poème *Tournesol* se révèle en 1934, plus de dix ans

¹⁰⁹ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 157.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹² André Breton, « Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, no 4, juillet 1925.

après l'avoir écrit, soit en 1923. Comme les rêves, il y a des poèmes prophétiques¹¹³, aux prédictions alignées aux désirs de son auteur qui déjà rêve de l'Amour fou.

L'AMOUR

L'acte de l'amour, au même titre que le tableau ou le poème, se disqualifie si de la part de celui qui s'y livre il ne suppose pas l'entrée en transe¹¹⁴.

André Breton

J'oppose à l'amour — des images toutes faites — au lieu d'images à faire¹¹⁵.

Paul Éluard

La poésie sert l'amour comme l'amour sert la poésie : tous deux sont « livrés à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie¹¹⁶ ». L'objectif ultime de Breton, c'est de « systématiser à toutes fins divinatoires possibles, le comportement lyrique d'un être dans l'amour¹¹⁷ ». La trilogie surréaliste est loin du délire

¹¹³ Pour l'analyse du poème et ses correspondances avec le réel, voir pages 84 et suivantes de *L'Amour fou*.

¹¹⁴ André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁵ André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁶ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁷ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 77.

amoureux : les nombreuses parabases sont en vérité les clés du questionnement sur la quête amoureuse, du spontané, du vivre. D'abord, Nadja, dont la rencontre ne se confond pas encore avec l'amour, mais du moins en montre la voie. Breton narre ses rendez-vous avec la jeune femme erratique au présent. Chacune des rencontres est minutieusement détaillée, comme si tout était en train de se vivre. Pourtant, la jeune femme reste une énigme. Lorsque l'écrivain décide non sans regret de ne plus la voir, il passe graduellement au passé pour faire un retour sur ce qui, déjà, est terminé. L'utilisation du temps présent vivifiait la relation, à un point tel que le lecteur la croit plus longue qu'elle ne l'a été en vérité, c'est-à-dire l'affaire de quelques semaines. Nadja incarne momentanément la Merveille¹¹⁸ ; sa folie l'éloigne progressivement de Breton, mais son passage dans la vie du poète demeure marquant, car comme l'écriture automatique, elle révèle. Nadja a conduit Breton à entrevoir en elle l'Amour fou, comme l'écriture automatique peut mener à son tour au poème grâce à l'émergence de métaphores et d'analogies. Le retour au moment présent marque la fin de la quête pour Breton : il a trouvé l'or du temps, il a rencontré la Femme, celle qu'il ne nomme pas mais dont il possède déjà la clé grâce aux révélations de Nadja. « Tu n'es pas une énigme pour moi. Je te dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme¹¹⁹ ». Breton se détourne, s'éloigne de Nadja à la rencontre de Suzanne, qu'il ne nomme pas mais que l'on devine comme la femme connue en rêve. Il prend les mesures nécessaires pour ne plus revoir l'énigme Nadja, comme il avait quelques années auparavant pris la décision de ne plus organiser de soirées-sommeils avec le

¹¹⁸ André Breton, *Nadja*, *op cit.*, p. 151.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

groupe surréaliste. Si *Nadja* et l'écriture automatique *révèlent*, une trop grande fréquentation peut également être nuisible. Toujours à suivre les pulsions du moment, *Nadja* est un texte automatique alors que Suzanne, la clé de l'énigme, l'œuvre achevée, est poème. Celle qui s'est choisie pour nom le commencement du mot espérance en russe n'aurait pu personnifier le miracle au même titre que Suzanne, que Breton tutoie affectueusement, puisque désormais il n'y a qu'Elle. Le livre aboutit grâce à Suzanne, il n'attendait qu'Elle pour se clore sur tous les possibles. « Cette conclusion ne prend même son vrai sens et toute sa force qu'à travers toi¹²⁰ ». Le paragraphe suivant marque l'utilisation du temps futur, une percée vers l'avenir qui laisse le livre battant comme une porte sur les merveilleuses avenues qu'offre l'amour. La formule tranchante de la beauté convulsive, elle aussi conjuguée au futur, conclut sans vraiment le terminer le premier manifeste amoureux de Breton.

On pourrait reprocher à l'auteur d'avoir exploité *Nadja* ; toutefois, seulement trois jours après l'avoir rencontrée, il éprouve des remords quant à sa conduite. « Il est impardonnable que je continue à la voir si je ne l'aime pas¹²¹ ». L'amour est pour Breton des plus sérieux, rappelons-le : il n'est pas question pour lui d'entretenir des relations privilégiée avec des femmes si le sentiment n'y est pas. *Nadja* se termine donc sur la promesse amoureuse faite à Suzanne ; *Les Vases communicants* relatent sa perte. Breton vit très difficilement la rupture, la vie étant réduite à une « vanité » si elle n'est pas associable à celle d'une autre¹²². En 1934, deux ans après *Les Vases*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹²¹ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 89.

¹²² André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 98.

communicants, il retombe pleinement dans le lyrisme amoureux. *L'Amour fou*, c'est d'abord une femme, Jacqueline Lamba, dont la rencontre coïncide avec l'expansion du surréalisme dans toute l'Europe¹²³, et qui contribuera sans doute à aiguïser la conception de l'amour du théoricien. Le désir, seule rigueur à connaître, s'en remet à son unique maître, l'amour. De telles exigences en matière amoureuse peuvent paraître difficiles à accorder avec la vie quotidienne¹²⁴. Soulignons d'abord que « [l']insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu'elle a d'individuel que de collectif¹²⁵ ». Même après plusieurs années, un authentique sentiment amoureux demeure intact : « [...] l'amour véritable n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée¹²⁶ ». Jamais il ne devrait s'accompagner d'expressions immobiles telles que « coup de foudre » ou « lune de miel », qui suppose que la relation amoureuse atteint son apogée dès les premiers moments et ne fait que s'altérer par la suite, alors que le sentiment, en vérité, doit croître continuellement. L'amour véritable se transforme et se dédouble : jamais il ne se fige.

Mon amour pour toi n'a fait que grandir depuis le premier jour : sous le figuier impérial il tremble et rit dans les étincelles de toutes ses forges quotidiennes. Parce que tu es unique, tu ne peux manquer pour moi d'être toujours une autre, une autre toi-même. À travers la diversité de ces fleurs inconcevables, là-bas, c'est toi changeante que j'aime en chemise rouge, nue, en chemise grise¹²⁷.

¹²³ Breton prononce des conférences dans plusieurs pays européens à partir du milieu des années 1930 : à titre d'exemples, notons qu'il se rend à Bruxelles en 1934, à Prague et aux Canaries en 1935 et à Londres en 1936.

¹²⁴ Breton souligne cette difficulté à la page 63 de *L'Amour fou*.

¹²⁵ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 119.

Pour Breton, l'amour est un coup de foudre à perpétuité, alimenté par la recherche ininterrompue de surprises réinventant la femme aimée. « Je te réinventerai pour moi comme j'ai le désir de voir se recréer perpétuellement la poésie et la vie¹²⁸ ». Refusant une conception figée de l'amour, qu'il juge vulgaire, il propose de franchir une fois pour toute le pont entre le réel et l'imagination, entre l'objectif et le subjectif, pour enfin rassembler les contraires en une seule et même réalité.

C'est seulement, enfin, par le soulignement de la coïncidence continue, parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu'à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes, que j'entends justifier et préconiser, toujours plus électivement, le comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant l'amour et tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divinations possibles, le surréalisme¹²⁹.

Ultimement, l'amour a tout de la responsabilité collective : « Chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. Pour ne pas démeriter d'eux, il se doit de l'engager à fond¹³⁰ ». On se doute que Breton s'est lui-même impérieusement et totalement impliqué dans ses relations amoureuses ; il a reconnu tout le sérieux de son entreprise et vaincu les obstacles de la vie courante qui lui était hostile, pour finalement souhaiter à sa fille, Aube, d'être elle aussi « follement aimée¹³¹ ». La triade surréaliste ne serait cependant pas complète sans la liberté : à eux trois — la poésie, l'amour et la liberté — ils font office de manifeste régissant la vie comme les passions de Breton.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 115-116.

¹³¹ *Ibid.*, p. 176

LA LIBERTÉ

*Liberté couleur d'homme*¹³²

La liberté est « [...] la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné¹³³ ». Peu importe où ils mènent, ces pas ont une importance capitale pour Breton, « ces *pas* sont tout¹³⁴ ». Comme l'affirmera Nadja en référence au recueil de Breton, on ne doit renoncer à aucun chemin car il n'y a pas de *Pas perdus*¹³⁵. Avec Nadja s'impose la liberté ultime, elle dont le parcours ressemble davantage à une poursuite qu'à une suite de pas. Breton n'a de cesse d'être « [...] émerveillé [...] par cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige [...]»¹³⁶. Nadja dirige sa vie comme dans la plus pure aspiration surréaliste, elle a fait de son existence un jeu modelé par une urgence de vivre qui fascine Breton. Cette urgence de vivre dépasse toute ambition littéraire et nécessite une liberté totale, sans obligation personnelle ou professionnelle. La jeune femme a fait de son quotidien un laboratoire de l'esprit surréaliste ; Breton s'en voudra par ailleurs de l'avoir encouragée dans cette voie.

Elle [Nadja] était forte, enfin, et très faible, comme on peut l'être, de cette idée qui toujours avait été la sienne, mais dans laquelle je ne l'avais que trop entretenue, à laquelle je ne l'avais que trop aidée à donner le pas sur les autres : à savoir que la

¹³² André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., p. 16.

¹³³ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 69.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 115.

liberté, acquise ici-bas au prix de mille et des plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée, sans considération pragmatique d'aucune sorte et cela parce que l'émancipation humaine à tous égards, entendons-nous bien, *selon les moyens dont chacun dispose*, demeure la seule cause qu'il soit digne de servir¹³⁷.

La liberté est donc conditionnelle à la révolution et elle doit être absolument sans entrave pour que l'homme puisse enfin relier le monde réel avec celui du rêve et de l'imaginaire, afin de redonner à l'amour et la poésie l'espace qu'ils méritent dans la vie de tout homme. Le travail et la soumission rendront à jamais impossible l'exercice de cette liberté. La subsistance est un « problème » qui « fait échec à l'amour aussi bien qu'à la poésie¹³⁸ ». Les jeux dont Breton et ses amis sont adeptes deviennent une façon de retrouver un peu de cette vie perdue, l'enfance, alors qu'ils sont désormais contraints de gagner la leur¹³⁹. « Savoir jouer, c'était montrer qu'on avait conservé intact l'état d'enfance, qu'on saurait toujours agir en faveur des joies naïves de la vie¹⁴⁰ ». La quête de la femme-enfant, si adulée par les surréalistes parce que sur elle le temps n'a pas d'emprise, prend alors tout son sens : en elle se confond l'amour, la poésie et la liberté.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁸ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 116.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴⁰ Sarane Alexandrian, Breton, op. cit., p. 172.

Le désir, la rencontre, le hasard, le rêve, la poésie, l'amour et la liberté : voilà les grands thèmes qui ont guidé les pas de Breton, des pas qui ont suscité l'admiration comme l'aversion mais jamais l'indifférence. Breton n'avait rien du père ou du pape¹⁴¹, le rôle d'éveilleur lui sied bien davantage. Sa curiosité et son enthousiasme de vivre ont profité à plusieurs générations, le surréalisme étant un des rares mouvements à avoir renouvelé ses forces par l'arrivée presque périodique de nouveaux adhérents. Dans leur biographie sur Breton, Alain et Odette Virmaux précisent :

L'intransigeance et la passion surréalistes drainaient tout naturellement maints jeunes gens vers le mouvement et vers celui qui semblait l'incarner le mieux. Jeu continu des départs et des arrivées : comment ne pas voir que ce " fonctionnement " – à première vue aberrant, chaotique et cahoteux, sinon névrotique – a assuré en fait la vitalité du surréalisme et lui a permis de s'inscrire dans la durée. Le renouvellement des générations empêchait l'assoupissement dans la routine, voire dans un certain académisme de la révolte. Action à la fois centripète et centrifuge qui ne parut concertée qu'après coup. Dans l'immédiat, chaque épisode fut vécu au jour le jour, d'instinct, avec fièvre et parfois déchirement. Au sein de ce tohu-bohu passionnel, un seul homme gardait l'œil clair et le sens des perspectives à long terme¹⁴².

Breton reste fidèle à son instinct dans sa vie personnelle comme dans l'art. Cette vie passée à travers les mots et les objets est à l'image de ce qu'il a toujours prôné et ardemment défendu dans ses écrits théoriques : elle fait figure de dissemblance, elle est forgée à même l'oxymoron, où on gomme la dualité et l'antithèse au profit de la

¹⁴¹ Jehan Mayou le confirme dans un témoignage publié en 1966 : « André Breton était le contraire d'un pape : il n'enseignait pas. Nul n'a été moins soucieux que lui d'imposer sa pensée, d'obtenir une adhésion fondée sur le prestige personnel (et le sien était grand), sur l'autorité du passé. » Jehan Mayou, *Cahiers de Contre-courant*, cité dans Alain et Odette Virmaux, *André Breton. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 29.

¹⁴² *Ibid.*, p. 77.

fusion. Une simple remarque onomastique renforce cette supposition : poème-objet. Un concept formé de deux entités normalement indépendantes l'une de l'autre, qui ne présentent rien en commun, si ce n'est qu'elles appartiennent au même code. Le poème et l'objet s'opposent mais lorsqu'on les unit, la séparation devient impensable : jamais on ne pourra détacher l'objet des bribes poétiques qui l'accompagnent. Cela ne signifierait rien de moins que la destruction de l'œuvre.

Ce que Breton cherche à recréer par le poème-objet, c'est la présence, l'impression, le frisson éprouvé devant une beauté nouvelle, « celle envisagée exclusivement à des fins passionnelles¹⁴³ ». Une passion, une convulsion, une nécessité de fusionner ce qui tend à s'éloigner — parfois seulement de quelques degrés — pour que le frisson demeure, et parvienne à ce point de non-retour, qui distingue si clairement la sensation de la jouissance. Il y a donc volonté, par la jonction du littéraire et du plastique, de porter au même degré le poème et l'amour, la femme étant porteuse du même gène d'unicité et de potentialité que les mots. Cette potentialité est attendue, espérée, elle est à elle seule une abstraction désirable que le poème-objet concrétise. La rencontre amoureuse se solde par une émotivité érotique ; il ne peut en être ainsi pour le poème. L'homme, être non seulement sexué mais sexuel, en quête de cette mort symbolique qu'est la jouissance, trouvera dans le poème-objet une volonté de faire érotique. Le poème-objet est un écran, un peu

¹⁴³ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 12.

comme la toile pour le peintre, et sur sa surface, « tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir¹⁴⁴ ».

À partir de ces leitmotive s'opère un changement de conscience, de mentalité ; ce changement se veut radical et tend à la révolte. « C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle et converger, à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point le moins découvert et le plus illuminable du cœur humain¹⁴⁵ ». Le poème-objet, par sa nature et ce qu'il véhicule, devient le point culminant, sublime de cette révolte poétique, manifestation que l'on a relégué dans les fonds de tiroir, par peur, peut-être, que ce potentiel avant-gardiste, révolutionnaire, bouscule démesurément le cours de l'histoire de l'art et de la littérature¹⁴⁶. Breton a ouvert la voie au poème-objet par le biais de pratiques surréalistes connues, telles que l'écriture automatique et les sommeils hypnotiques, puis en entretenant un penchant naturel pour les objets et leur potentiel poétique. Il désirait ainsi se rapprocher le plus près possible des mécanismes de la réflexion et de création qui régissent l'être humain. Le poème-objet, c'est l'apogée de la démarche surréaliste, c'est ce qui allie le principe de plaisir au réel, ce qui se dresse et s'impose par sa nature insolite, nature inséparable de l'Amour. Il

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴⁵ André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁶ Nous n'avons répertorié que de très brèves allusions au poème-objet dans la multitude d'ouvrages sur le surréalisme et l'histoire de l'art consultés lors de la rédaction de ce mémoire — citons entre autres le document précédemment mentionné de José Pierre, *André Breton et la peinture*, ainsi que celui de Gérard Durozoi (publié en 2002 aux Éditions Hazan, *Le Surréalisme* de Durozoi est infiniment plus généraliste). Rappelons une fois de plus qu'un seul livre a été consacré entièrement au poème-objet : *Je vois, j' imagine*, publié en 1991 aux Éditions Gallimard.

s'agira dans le prochain chapitre de conjuguer ces deux entités en apparence indépendantes l'une de l'autre, qui ne pouvaient faire autrement, selon l'attitude surréaliste, que fusionner, puisqu'elles ne font pleinement sens que lorsqu'elles sont accolées l'une à l'autre. Le poème-objet s'impose comme l'instant unique où le passage de la poésie à la plastique n'est plus nécessaire, où la poéticité s'imbrique parfaitement à la vie, digne des fantasmes surréalistes les plus déraisonnables.

CHAPITRE III

MODALITÉS DE LECTURE DU POÈME-OBJET

*Écrire et peindre, un seul mot
signifiait l'un et l'autre dans
l'ancienne Égypte¹.*

Contrairement au livre, le poème-objet ne saurait offrir une pratique à la fois intime et ubiquiste de la lecture. Dans un premier temps, s'il est vrai qu'en sa qualité de déclaration poétique et amoureuse à la femme aimée, le poème-objet est un cadeau intime — voire intimiste —, celles à qui ces offrandes singulières étaient destinées pouvaient difficilement en jouir de la même façon que d'un livre, ces incunables plastiques n'offrant pas à ses destinataires la commodité du livre. Dans un deuxième temps, comme les poèmes-objets se trouvent seulement dans certains musées d'art moderne² ainsi que dans des collections privées, il n'est plus question d'une pratique ubiquiste de la lecture. À moins d'être un collectionneur ou un marchand d'art, difficile d'acquérir un poème-objet comme on se procurerait un exemplaire du dernier roman à la mode en librairie ; impossible encore d'en emprunter un comme on le ferait avec tout autre document dans une bibliothèque. Les modalités de lecture du poème-objet, de par sa nature et les circonstances qui ont présidé à sa création, diffèrent donc grandement de celles traditionnellement associées au livre.

¹ Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993, p. 7.

² Rappelons que le Museum of Modern Art de New York, la Tate Modern Gallery de Londres et le Centre Georges Pompidou de Paris ont acquis des poèmes-objets.

En tenant compte de la configuration du livre, qui commande le sens de son parcours, Michel Melot affirme que les illustrations sont une distraction éloignant le lecteur de son parcours plutôt qu'une de ses étapes. « Si le livre est un parcours, l'image est un obstacle (ou une aire de repos) dans la marche régulière du lecteur³ ». Il est tout simplement insensé d'adopter la même position au sujet de la lecture du poème-objet. Suivant la logique de Melot, les œuvres à la fois poétique et plastique de Breton ne seraient que de malheureux obstacles. Cette distanciation entre le livre et le poème-objet semble davantage marquée lorsqu'on inclut la notion de temps dans la lecture. Qu'impose le poème-objet, de par sa nature, dans le temps ? Alors que l'action de tourner les pages rythme la lecture, le poème-objet ne demande pas, telle la sculpture, de tourner autour, d'en examiner tous les angles : il s'offre en un bloc, la plupart du temps, au regard seul, le temps d'un instantané, alors que « [l]e livre inscrit son contenu dans un temps qui a un début et une fin, ce qu'on appelle une histoire⁴ ». Il ne s'agit pourtant pas de prendre connaissance d'une histoire : le poème-objet n'obéit en rien à cette structure faite d'une introduction, d'un développement et d'une conclusion. Un bref retour au *Manifeste* de 1924 nous convainc de manière irrévocable : Breton y définit le surréalisme comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée⁵ ». Cette *dictée de la pensée* n'a aucune ambition morale ou esthétique ; d'ailleurs, du côté des arts visuels, ce que les premiers peintres surréalistes cherchent à faire, c'est « [...] rejeter le formalisme de la

³ Michel Melot, *Livre*, op. cit., p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37.

peinture constructiviste : il ne s'agit pas de livrer une organisation plastique guidée par une exigence de rigueur, mais de donner forme à un monde intérieur fait de pulsions, de fantasmes, d'angoisses⁶ ». La subjectivité profonde de l'artiste, son intériorité, se retrouve donc à la base du processus de création. Peindre peut libérer l'inconscient et cette liberté seule est en mesure d'ouvrir la voie à une révolution artistique : « Breton pense que les artistes doivent désinhiber leur regard des aliénations culturelles afin que la peinture s'ouvre à une autre réalité que celle de l'évidence⁷ ». Du même coup, si l'artiste fuit l'évidence pour l'opacité et la certitude pour le doute, l'approche du lecteur-spectateur ne saurait relever de l'évidence : elle offre aussi sa part de nébulosité.

Cependant, grâce aux notions développées dans les chapitres précédents, il nous sera possible d'établir des correspondances avec les grands thèmes surréalistes et, de rebond, de justifier pour le poème-objet une place toute légitime dans l'historique des pratiques surréalistes. Breton aura à cœur toute sa vie durant le rapprochement des contraires. Manifestation bizarre, œuvre hybride, objet précieux : les poèmes-objets éprouvent la philosophie surréaliste en lui tenant lieu de représentation matérielle. Nous verrons en quoi ils rendent hommage si parfaitement aux préoccupations de Breton grâce à l'analyse de douze poèmes-objets choisis. La dernière partie du chapitre sera consacrée à l'élaboration d'une poétique du poème-objet.

⁶ Denis Laoureux, *Histoire de l'art au 20^e siècle : clés pour comprendre*, Bruxelles, De Boeck, 2009, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

ENTRE LECTURE ET CONTEMPLATION : DÉCODAGE DU TITRE *JE VOIS J'IMAGINE*

*Un poème-objet se contemple et,
en même temps, il se lit*⁸.

Un poème, un objet, un seul et même cadre. Étonnamment, comme l'annonce le titre de la préface d'Octavio Paz, « Poèmes muets, objets parlants⁹ », les poèmes reproduits dans *Je vois j'imagine* ne se donnent pas immédiatement à lire — ils donnent plutôt à voir — et les objets ne se limitent pas à remplir une plate fonction de représentation : ils excitent les mots et l'imagination. Le cadre duquel se démarque le poème-objet n'est pas celui de la page circonscrivant le texte ; ce cadre est plutôt celui de la toile. L'œuvre est d'abord spectacle, elle s'offre au regard et au plus fort de son pouvoir d'exaltation, elle se contemple. Passée cette phase enthousiaste, l'œuvre se fragmente : l'œil spectateur repère les mots, les vers, et c'est là, précisément, qu'elle se lit.

Pourtant, ce qui se pose comme une remarquable difficulté, c'est la lecture du poème-objet. Comment prendre part à cette volonté de faire signifier quelque chose, où commence le texte, où intervient l'objet, et comment le lecteur doit-il s'y prendre pour déchiffrer cette oeuvre hybride ? Dans un tel état de doute et de supposition, le lecteur ne peut qu'hésiter : s'il est question d'une manifestation aux motifs profondément surréalistes — soit la liberté, l'amour et la poésie —, c'est aussi du

⁸ André Breton, *Je vois j'imagine*, préface d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. VI.

⁹ *Ibid.*, p. V.

reflet du *modèle intérieur* du poète qu'il s'agit. Or, ce modèle est, à toute fin pratique, inaccessible. Quelle attitude adopter lorsque l'œuvre semble hermétique, immobile, autonome, indépendante, sans prétention d'échange avec des lecteurs autres que celui ou celle à qui elle est destinée ? À l'image de l'*Hardernablou* de Jarry, ou comme ces sept — ou neuf — femmes assises vêtues de toilettes claires, tous deux cités au début de *L'Amour fou*, le poème-objet « propose un langage litigieux [...] sans valeur d'échange immédiat¹⁰ ». Nonobstant cette apparente incommunicabilité, au moment même où des yeux se posent sur le poème-objet, il y a prise de position : soit le sujet lecteur nie l'existence de cette chose hybride — notamment parce qu'il n'est pas en mesure de la nommer — soit il l'accepte avec sa part d'incompréhension, sans pour autant s'astreindre à sa lecture. On peut donc *voir* le poème-objet sans forcément le *lire*. Cependant, suivant une bonne connaissance du mouvement surréaliste, ses manifestations comme ses préoccupations, le lecteur peut pleinement participer au processus de signification : il absorbe les résonances de l'objet, peut à son tour *spéculer sur son pouvoir d'exaltation réciproque* et proposer une interprétation.

Le titre *Je vois j'imagine*, deux verbes énoncés d'un même souffle, suggère en quelque sorte la marche à suivre pour que se révèle le poème-objet. L'acte de lecture de poème-objet s'intitule donc, à juste titre, *Je vois j'imagine*. Ces deux actions distinctes qu'aucune virgule n'isole l'une de l'autre, le lecteur doit nécessairement les exécuter de façon simultanée. Une herméneutique en deux temps pour une approche qui joue elle aussi sur deux registres : la lecture et la contemplation. Insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas, au premier abord, du verbe *lire* mais bien du verbe *voir*.

¹⁰ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 8.

La vue est toujours la première sollicitée alors que la dimension raisonnée de l'œuvre ne vient qu'après-coup. *Je vois* et non *je lis* : d'entrée de jeu, le mot se frotte à des objets disposés dans le cadre, il s'insère dans un vers, une phrase ou un court texte. Ce décodage original dérange l'acte de lecture, qui ne peut qu'advenir moyennant un regard appuyé, voire une contemplation de l'œuvre dans son ensemble.

L'essai *Le Surréalisme et la peinture* nous éclaire grandement sur ce que Breton entendait par *voir*. « Les verbes sensoriels : voir, entendre, toucher, goûter, sentir, demandent à ne pas être conjugués comme les autres. À cette nécessité répondent les étonnants participes : déjà vu, déjà entendu, jamais vu, etc. Voir, entendre, n'est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout¹¹ ». Nous voilà donc revenu au point de départ, celui du désir qui motive chaque pas de l'homme. Les pas qui le mèneront vers la femme aimée tant de fois rencontrée en rêve, envers qui il y aura acte de reconnaissance, cet événement provocation dont il a été question au chapitre précédent. Reconnaissance, aussi, entre l'homme et l'objet, la trouvaille qui se démarque de l'étalage hétéroclite et réussit, par une sorte d'envoûtement, à faire dévier les pas de celui à qui il était destiné. *Je vois j'imagine*. Voir, c'est reconnaître ce que l'on a d'abord imaginé.

Ainsi, la seconde partie de ce traité de lecture déplace elle aussi le tracé habituel du processus d'interprétation propre à l'acte de lecture : on a recours à l'imagination plutôt qu'à la compréhension. Pour décrire le pouvoir de l'imagination, Breton s'en remet à Edgar Allan Poe, qu'il cite dans *Le Surréalisme et la peinture* :

¹¹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op cit., p. 66.

L'*imagination pure*, dit Poe, choisit soit dans le *Beau*, soit dans le *Laid*, les seuls éléments qui n'ayant jamais été associés encore conviennent le plus avantageusement à ses combinaisons. Le composé ainsi obtenu revêt toujours un caractère de beauté ou de sublimité proportionnel aux qualités respectives des parties mises en présence, lesquelles doivent être considérées elles-mêmes comme divisibles, c'est-à-dire comme résultant de combinaisons antérieurement réalisées. Or, par une singulière analogie entre les phénomènes chimiques naturels et ceux de la chimie de l'intelligence, il arrive souvent que la réunion de deux éléments donne naissance à un produit nouveau qui ne rappelle plus rien des qualités de tel ou tel composant, ni même d'aucun deux¹².

C'est là tout le travail du créateur, on le comprend bien. L'imagination pure, « seule maîtresse de ce qu'au jour le jour elle s'approprie¹³ », fait en sorte que des artistes adulés par Breton, tel Miró, réalisent « entre des éléments d'apparence immuable les conditions d'un équilibre bouleversant¹⁴ ». Le lecteur peut-il prétendre user de sa fantaisie pour déjouer lui aussi les liens difficilement perceptibles entre les objets ? « L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits¹⁵ ». Elle devient, dans le cas tout particulier du poème-objet, la voie tout indiquée à la lecture et à l'interprétation. Reflet du modèle intérieur du poète, comment connaître, sinon imaginer, la subjectivité toute personnelle de Breton ? Déjà au début de *Nadja* débutait cette quête identitaire : « Qui suis-je ?¹⁶ ». Au fil des grands textes, l'auteur définit — peut-être malgré lui — de plus en plus précisément ce qui fait sa « différenciation¹⁷ ». Des analogies se sont tissées entre l'écriture de Breton et ses poèmes-objets ; des analogies qui s'imposent comme le miroir de son modèle intérieur vraisemblablement impénétrable. Mais revenons d'abord brièvement à ce regard, si capital, dans la contemplation du poème-objet.

¹² *Ibid.*, p. 56.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 20.

¹⁶ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

Ce premier contact visuel, qui embrasse le cadre en tenant compte de tous ses éléments constitutifs, concède sans contredit au poème-objet une parenté avec les arts visuels. Le poème-objet, œuvre littéraire ou plastique ? Peu importe, puisque ce n'est pas le médium qui prime mais ce que l'on peut en tirer. L'idéal esthétique de Breton ne réside pas dans le respect des formes et contraintes artistiques mais dans leur entrechoc, lieu même de la révolution. Il s'agit, tel un Picasso, que ce soit en peinture ou en littérature, d'exercer sa liberté en « portant à son suprême degré l'esprit, non pas de contradiction, mais d'évasion !¹⁸ ». S'évader pour la liberté, mais aussi et surtout, pour que se façonne la beauté moderne, convulsive, si éphémère et si complexe à définir qu'on doit lui accoler des couples d'épithètes aussi antithétiques qu'« érotique-voilée », « explosante-fixe » et « magique-circonstancielle ».

APPROCHE ESTHÉTIQUE : ATTENTION OU INATTENTION ? LE CAS PARTICULIER DU POÈME-OBJET

Pour comprendre ce qu'implique l'idée de Beauté préconisée par Breton, nous nous en remettons à l'ouvrage du philosophe esthéticien Jean Lacoste, qui a retracé le parcours accidenté du Beau idéal dans son ouvrage *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*. Suite à l'exposition des quatre définitions canoniques du beau (l'harmonie, la finalité, le bien et la couleur), définitions inapplicables à l'idéal

¹⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 18.

révolutionnaire de Breton puisqu'il a renié jusqu'à leur plus simple expression¹⁹, Lacoste disserte sur l'expérience esthétique en soi en privilégiant tout particulièrement la notion d'attention. « Est beau, en définitive, ce qui est digne d'attention²⁰ ». Conformément à cette déclaration, le seul fait de s'attarder aux poèmes-objets le temps de ce mémoire validerait leur potentiel esthétique. Bien entendu, on ne saurait dégager de cette notion d'attention la définition de la beauté moderne — ce à quoi tend le poème-objet — ni même ce qui lui a valu cette attention. L'essayiste explique :

Le jugement esthétique est d'abord l'expression de l'attention, ce qui explique à la fois son caractère irréductiblement subjectif et sa prétention à l'objectivité. Naturellement cette description ne donne aucun critère permettant de dire que telle ou telle chose est belle, contrairement aux définitions canoniques, mais elle rappelle opportunément que tout jugement esthétique suppose une discrimination, un choix, un objet au premier plan et un arrière-plan, une hiérarchie. Surtout cette formulation nouvelle de l'idée du beau comme attention permet de décrire l'expérience moderne paradoxale de la beauté comme objet d'une expérience d'une attention inattentive, expression évidemment contradictoire, mais que nous essayons de justifier [...] en prenant l'exemple privilégié de l'aventure surréaliste²¹.

Contradictoire, Breton le sera jusque dans l'approche et le jugement esthétique de ses œuvres. Pour le lecteur-spectateur, la position idéale à adopter devant le poème-objet est celle de « l'attention inattentive²² ». Avec des pratiques comme l'écriture automatique et les sommeils, on renonce à la notion d'attention consciente pour le plus grand bénéfice du poète voyant annoncé par Rimbaud²³. Les fantômes de Chirico et les hallucinations de Desnos participent tout autant de ce délire poétique

¹⁹ Rappelons une fois de plus que l'ambition de Breton n'est pas d'ordre purement esthétique : la révolution qu'il préconise aura des répercussions *dans toutes les sphères de la vie*.

²⁰ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 9-10.

²² *Ibid.*, p. 205.

²³ Arthur Rimbaud a écrit deux lettres dites « du Voyant » : le 13 mai 1871 à Georges Izambard et l'autre deux jours plus tard, le 15 mai, à Paul Demeny.

qui cherche à supplanter la triste réalité — les blessures et traumatismes de la Grande Guerre sont encore vifs — au profit de la surréalité, une sorte de vérité absolue dans laquelle se fusionnent le rêve et la réalité. L'expérience surréaliste est fondée sur ce que Lacoste appelle « l'expérience du choc²⁴ ». Les années de Breton au centre psychiatrique Saint-Dizier entre 1916 et 1918 explique la détermination du jeune homme à trouver un remède à cette vie coûte que coûte, alors que la guerre avait précipité des milliers de jeunes gens dans un « cloaque de sang, de sottise et de boue²⁵ ». Le surréalisme donne corps à la « distraction attentive, à l'inattention délibérée, [à] la signification plus large, éthique, d'une révolte contre la vie mutilée, et dans des conditions historiques précises²⁶ ». À une époque difficile — « Ah ! il faut bien le dire, nous sommes mal, nous sommes très mal avec le temps²⁷ » — l'homme n'a que faire de l'éternelle opposition entre le blanc et le noir, de « [l']intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable [...]»²⁸. Le rêve et la réalité ne font qu'un, dans la plus folle des libertés, « [ce] seul mot de liberté [étant] tout ce [qui l'] exalte encore²⁹ ».

Le premier *Manifeste* se termine en donnant par ailleurs tout le crédit à la distraction, un état proche de l'inattention : Breton espérait parvenir à un « état complet de distraction³⁰ ». Cet abandon, voisin de l'attente, établit les conditions idéales pour que jaillisse la beauté surréaliste, originale et éphémère, toujours

²⁴ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 205.

²⁵ André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 29.

²⁶ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 211

²⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

inattendue et involontaire. L'attention que l'on accole au beau classique, longuement étudié, répondant à des critères formels précis, se substitue dans l'esthétique surréaliste à la distraction créatrice. Les mots et les choses n'ont-ils pas leur propre conscience, leur propre vie ? Les objets choisis pour faire poème sont les mots qui forgent le vers automatique : « [ils] pratiquent entre eux la plus grande solidarité³¹ ». Le Beau de Breton, c'est le merveilleux du quotidien et ses possibilités sont infinies : il suffit d'être aux aguets pour ne rien perdre des splendeurs de la rencontre.

Qu'il s'agisse pourtant de la Renaissance ou du surréalisme, l'archétype de la beauté sensible et sensuelle s'incarne dans le corps féminin : « Qui peut contester que la beauté ne soit d'abord pour le plus grand nombre la promesse irréaliste que le corps féminin fait au désir ?³² ». Le désir anticipe des plaisirs que le corps ne se refuse pas le temps venu. Le poème-objet, missive amoureuse la plupart du temps, se crée dans l'expectative même de ces plaisirs. N'est-ce pas là une manière de les sublimer ? Le sublime naît de l'incertitude et de la crainte entremêlées, et rappelle inmanquablement ce qu'on éprouve devant un poème-objet : incompréhension et malentendu, mais aussi admiration et sentiment d'être dépassé, impressions perçues avec une sensibilité fine et aiguisée. Pour reprendre Breton lorsqu'il entretient le lecteur sur l'insolite et l'apparente irrationalité de certains événements, c'est suivant un mélange de terreur et de joie *paniques*³³ que le lecteur s'attarde au poème-objet, lui accorde son attention. Cette attention, imparfaite, relative, comme la *distraction créatrice* de l'auteur, lui permet cependant de tirer lentement parti de l'œuvre, faire

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 58.

³³ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 60.

l'inventaire, d'abord incomplet, de ses composantes. Une attention inattentive, voire une inattention attentive : le lecteur à la fois disposé et distrait fait ses premiers pas vers une lecture du poème-objet.

LE SCANNING SELON ANTON EHRENZWEIG : LECTURE MODERNE D'UNE ŒUVRE SURREALISTE

Le *scanning* se définit comme un « balayage inconscient, qui embrasse dans une seule vision synchrétique, totale, l'ensemble de l'oeuvre, sans établir de hiérarchie entre l'essentiel et le détail³⁴ ». Cette conception de « balayage inconscient » est à l'opposé de l'attention consciente, au regard focalisé qui décortique, décompose et recense pour constituer une analyse exhaustive, en prenant bien soin de ne rien négliger car nul signe — ou objet — n'est totalement insignifiant. Dans cette approche lucide, chaque détail est minutieusement pris en compte puisque l'œuvre, résultat d'un dessein longuement réfléchi, ne doit rien à l'accident. Au regard éveillé et responsable du critique d'art, le spectateur idéal du poème-objet répondrait par un survol quelque peu étourdi, rêveur. Cette manière de prendre conscience — quoique partiellement — de l'œuvre se rapproche de la méthode préconisée par Freud pour noter les rêves : « Les griffonnages, les distorsions, les " textures " qu'enregistre le *scanning* inconscient en même temps qu'il bouscule les " bonnes formes " closes,

³⁴ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 207. Lacoste s'en remet aux travaux d'Anton Ehrenzweig pour théoriser tout ce qui a trait au *scanning* inconscient.

stables et même figées, sont autant de détails révélateurs, comme les détails du contenu manifeste du rêve, qui contribue à la cohérence émotionnelle de l'œuvre³⁵ ». Le rêve et ses possibilités alimentent avec certitude la poésie de Breton. Alexandrian explique : « Le foisonnement des images dans les rêves de Breton permet de mieux saisir par comparaison le déroulement de ses poèmes³⁶ ». Les notions de déplacement et de condensation que Breton emprunte à la psychanalyse lui servent de figure poétique ; tout spécifiquement la condensation, qui rejoint la définition de l'image avancée par Reverdy. Ces « images de l'opium que l'homme n'évoque plus, [...] »³⁷, il ne peut pourtant pas les écarter. Fruit d'une distraction, d'une attention qui dérive au gré du désir, « c'est de ce rapprochement en quelque sorte fortuit [de] deux termes que [jaillit] une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle [les surréalistes se montrent] particulièrement sensibles³⁸ ». Grâce à ce processus inconscient de balayage visuel, le lecteur-spectateur peut ou non capter cette *lumière de l'image*, suivant sa disposition et son univers mental personnel. Pour s'assurer du succès de son entreprise, certains outils se sont avérés indispensables : avec une bonne connaissance des préoccupations propres au surréalisme, un lecteur non pas plus aguerri mais plutôt plus compétent est en mesure de faire signifier n'importe quel poème-objet. « [Le] processus du *scanning* inconscient rétablit une sorte d'ordre " caché ", un bâti intérieur en établissant des " transversales " qui finissent par réunir

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Sarane Alexandrian, *Breton, op. cit.*, p. 78.

³⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 48.

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

les éléments de l'oeuvre dans une structure à forte charge émotionnelle³⁹ ». En définitive, un retour sur l'histoire du mouvement et les thèmes qui l'ont animé pendant plus de vingt ans est primordial pour tout lecteur souhaitant scruter à la loupe — si inconscient soit le geste — les poèmes-objets d'André Breton.

Mentionnons la parenté entre la conception esthétique d'Ehrenzweig et celle de Breton déployée dans les *Vases communicants* : le scanning « redonne vie, dans une perspective psychanalytique, au thème de l'harmonie conçue comme convenance des parties et du tout [...] »⁴⁰. Une harmonie, une surréalité, dans la concordance parfaite des contraires. Telle l'image des vases communicants, la fonction du *scanning* inconscient ouvre tous les possibles grâce à son potentiel fécond et inventif, qui le distingue de son plus proche parent — au point de vue chronologique — Dada, nihiliste et destructeur, jusque dans l'approche. « Ainsi le *scanning* inconscient est-il appelé ici à jouer le rôle que remplit la rencontre poétique et érotique dans le surréalisme : c'est la solution créatrice pour briser le carcan des clichés verbaux et visuels sans devoir recourir aux formes suicidaires de Dada »⁴¹.

L'approche esthétique du balayage inconscient s'accorde parfaitement avec le médium privilégié par Breton. Les poèmes-objets, comme bon nombre d'œuvres de Picabia, Ernst et Masson de l'époque, sont le fruit de montages et de collages, un médium qui, en soit, est propice à l'emploi de matériaux hétérogènes. Ces œuvres n'ont rien du travail inspiré, médité et prémédité propre aux artistes soucieux de laisser une trace et d'inscrire leur nom dans les manuels académiques. « Art du

³⁹ Jean Lacoste, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, op. cit., p. 208.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁴¹ *Ibid.*, p. 211.

détournement⁴² » par excellence, le collage mise sur la combinaison de matériaux disparates. Max Ernst est le premier peintre à être admis au cercle des poètes surréalistes, sans doute en raison de son exploration de techniques basées sur la matière. « À partir de 1925, Ernst multiplie les procédés : frottage des papiers, travail par couches de différents collages, raclage, exaltations de la matière... Ernst jette ainsi les bases d'un surréalisme matiériste pleinement exploité par André Masson⁴³ ». La multiplication des matériaux et le jeu sur la matière amplifient le rejet du formalisme et des techniques figées. Comme Breton a auparavant rejeté les contraintes formelles du genre romanesque, il se libère par la suite des constructions plastiques trop strictes. Au même titre que la peinture de Masson, la création du poème-objet relève de l'automatisme psychique si cher à Breton. « Au caractère aléatoire du geste répond le caractère accidentel des matières utilisées⁴⁴ ». Formellement, il ne s'agit pas seulement de travailler le médium avec une

volonté de compensation[,] de la matière (le papier peint pour la toile peinte, le coup de ciseau pour ce qui le distingue du coup de pinceau, voire la colle pour faire des taches), mais des éléments doués par eux-mêmes d'une existence relativement indépendante, et tels par exemple que seule la photographie peut nous livrer une lampe, un oiseau ou un bras. Il ne s'agissait de rien moins que de rassembler ces objets disparates selon un ordre qui fût différent du leur et dont, à tout prendre, il ne parussent pas souffrir, d'éviter dans la mesure tout dessein préconçu et, du même œil qu'on regarde de sa fenêtre un homme, son parapluie ouvert, marcher sur un toit, du même esprit qu'on pense qu'un moulin à vent peut, sans disproportion aucune, coiffer une femme, puisqu'il la coiffe dans la « Tentation » de Bosch, d'établir entre les êtres et les choses considérés comme donnés à la faveur de l'image, d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément et, du reste, provisoirement, et cela de la même façon qu'en poésie on peut rapprocher les lèvres du corail, ou décrire la raison comme une femme nue jetant son miroir dans un puits⁴⁵.

⁴² Denis Laoureux, *Histoire de l'art au 20^e siècle. Clés pour comprendre*, op. cit., p. 95.

⁴³ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁵ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 43-44.

La technique du collage est donc analogue au travail poétique surréaliste par sa nature propre à assembler des matériaux divers et éloignés. L'idéal surréaliste, plastique et littéraire, s'incarne dans le poème-objet dans sa forme la plus achevée, paroxystique : voyons comment les préoccupations de Breton sont impeccablement mises de l'avant dans douze poèmes-objets choisis.

ANALYSE DE POÈMES-OBJETS CHOISIS : CORRESPONDANCE AVEC LES THÈMES ET LES TEXTES SURRÉALISTES

En combinant l'approche du balayage inconscient à une bonne connaissance des grands thèmes surréalistes et des manifestations qui les ont soutenus entre 1920 et 1940 essentiellement, une pièce manque encore au casse-tête de l'interprétation du poème-objet : la source, son créateur. Le poème-objet est, rappelons-le, le reflet du *modèle intérieur* du poète. Ce modèle intérieur, c'est la réponse de Breton à l'imitation, qui n'est plus considérée comme le but absolu de l'art, la notion de représentation prenant le créateur, ses lubies et ses folies, pour objet, dans toute sa subjectivité. « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas⁴⁶ ». Que ce soit dans la trilogie surréaliste ou dans ses écrits sur l'art, Breton martèle inlassablement la portée que doit prendre l'intériorité de l'artiste sur ses créations ; il cherche par là à « réhabiliter

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

l'étude du moi⁴⁷ » indispensable à la transformation sociale ultimement souhaitée par le surréalisme. Les premiers mots de *Nadja* interpellent le lecteur en ce sens : « Qui suis-je ?⁴⁸ », demande l'auteur, qui ne connaît pas la réponse, mais pressent que le chemin pour s'y rendre sera fécond. La métaphore du fantôme au tout début de texte vise à illustrer le raisonnement de Breton, qui explique sa quête identitaire et son rapport aux autres par la définition de sa *différenciation* : « N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ?⁴⁹ ». Le poète cherche qui il est, qui il « hante⁵⁰ », et c'est précisément cette dialectique qu'illustre le poème-objet. En illustrant les moments les plus marquants de sa vie dans la trilogie surréaliste, en se mettant en scène lui-même, en multipliant les rencontres, Breton poursuit son idéal amoureux tout en définissant son rôle dans cette quête réactualisée du Graal⁵¹. Les poèmes-objets qui jalonnent cette quête participent bien entendu de cette représentation de lui-même. Incunable moderne, le poème-objet est un cadeau intime, avec ce potentiel *révélateur* propre à la trouvaille, miroir des sentiments et préoccupations de son créateur. Les objets, comme les couleurs, ont cette faculté de

⁴⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 153.

⁴⁸ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ Michel Meyer, dans son dossier sur *Nadja*, parle d'une composition en spirale : « On peut parler à propos de la structure de *Nadja* d'une composition en spirale en employant une expression souvent utilisée à propos de romans courtois, comme *Lancelot* de Chrétien de Troyes. [...] Le principe de la composition en spirale suppose à la fois le retour d'épisodes similaires, comme les rencontres, et une élévation progressive vers la femme à qui Breton s'adresse à partir de la page 155 ». André Breton, *Nadja*, dossier préparé par Michel Meyer, op. cit., p. 186-187. L'analogie avec la littérature médiévale et la quête du Graal a été soulignée pour la première fois par Julien Gracq en 1948 dans son essai *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (José Corti).

s'exciter, de se faire valoir entre eux. Le poème-objet, c'est aussi le rapport entre les couleurs et les objets que Breton décrit chez des peintres comme Braque et qu'il cherche à reproduire : « À quelle plus belle étoile, sous quelle plus lumineuse rosée pourra jamais se tisser la toile tendue de ce paquet de tabac bleu à ce verre vide ?⁵² ». Quelle plus belle femme lui sera-t-il donné de rencontrer, de sentir et d'aimer, quelle sera celle à qui l'on offrira ces gouttes de rosées rescapées de l'aube, avec qui l'on chaussera des souliers de nacre pour chercher l'or du temps ?

Cette méthode d'analyse, fort poétique il faut le dire, n'est pas si étrangère à celle préconisée par Breton dans ses écrits sur l'art. Lors de son balayage inconscient, impossible, pour le lecteur, de décliner des descriptions froides et sans appel. Un texte investi de merveilleux, d'imaginaire, qui tient pleinement compte de l'attitude surréaliste, n'est-il pas plus approprié ? Nous nous en remettons ici à la note de l'éditeur qui a colligé les textes figurant dans l'édition de 1965 du *Surréalisme et la peinture* :

On ne cherchera pas dans *Le Surréalisme et la peinture* ni anecdotes ni analyses minutieuses de « procédés », fussent-ils tenus à bon droit pour « surréalistes » avant de se voir annexés (nous pensons au « collage ») par les tenants d'un réalisme qui n'ose même plus se prétendre « socialiste ». La poursuite passionnée d'un langage qui fut, sur le plan visuel, l'équivalent de « l'âme pour l'âme appelée par Rimbaud, — aussi bien que sa préoccupation de maintenir vivace le fil qui relie de siècle en siècle les explosions les plus somptueuses du *désir* à travers le dédale du « hasard objectif », — enfin son intérêt électif pour les démarches qui, relevant soit de l'analogie, soit de la dialectique, perpétuent les grandes énigmes de la destinée humaine dans la lumière de la magie [...]. Les mêmes constantes, foyer d'une pensée toujours exigeante, se retrouvent aux dernières comme aux premières pages du livre, et placent *Le Surréalisme et la peinture* sous le triple signe familier aux lecteurs d'*Arcane 17* : liberté, amour, poésie⁵³.

⁵² André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

Désormais plus que familier avec le triptyque précédemment cité, nous nous concentrerons donc sur les poèmes-objets de la même façon que Breton l'a fait avec les tableaux : en se mettant au service du merveilleux. Le propos du poème-objet, comme l'évoque Paz dans la préface de *Je vois j'imagine*, n'est-il pas, simplement, souverainement, passionnément, d'émerveiller ?

PORTRAIT DE L'ACTEUR A.B. DANS SON RÔLE MÉMORABLE L'AN DE GRÂCE 1713 (1941)

Lorsque Breton publie « Du poème-objet » en 1942, c'est autour du *Portrait de l'acteur A.B...* que se concentre son analyse. Cette analyse se voulant exhaustive, il ne nous semble pas pertinent ici de reporter notre regard sur une œuvre partie prenante de la quête identitaire de l'auteur, d'autant plus que le texte de Breton ne peut qu'orienter très fortement notre propre regard. Une fois ce texte lu, impossible d'en faire abstraction et de déroger de ces explications précises. Nous reproduisons cependant en annexe le poème-objet ainsi que le texte qui le démystifie⁵⁴. Soulignons rapidement les deux boîtiers rectangulaires qui se répondent de part et d'autre du cadre, qui contiennent chacun plusieurs objets — dont un chat aux yeux particulièrement flamboyants, un miroir brisé et une petite porte. Sous le boîtier de gauche, on remarque une valise à demi transparente, faite de « verre trouble ». En réponse à la petite porte fermée dans la deuxième case de la dernière rangée du boîtier de gauche, un judas, lui aussi fermé, attise en vain la curiosité du spectateur. Se dégage de ce bref survol certains thèmes centraux chez Breton : celui du regard évoqué par les yeux, celui de la transparence illustré par le verre et le miroir et finalement, la porte et le judas font référence à ce que nous nommerons le thème du passage. L'analyse de Breton démontre que les associations d'idées sont la base même de l'écriture et de la création de ce poème-objet.

Ce que nous retenons également, c'est la précision avec laquelle Breton décrit les objets figurant le poème : malgré la meilleure volonté qui soit, nous sommes forcés de reconnaître qu'il nous sera impossible de parvenir à un résultat aussi

⁵⁴ Voir annexes I et II, respectivement aux pages 178 et 179.

limpide. Comme nous n'avons que des reproductions, notre analyse aura comme borne ce que nous sommes en mesure de clairement distinguer. Les poèmes-objets les plus brièvement évoqués le seront pour cette seule raison, inévitable suivant les conditions de cette recherche⁵⁵.

COMMUNICATION RELATIVE AU HASARD OBJECTIF, 1933

C'est justement le cas du poème-objet intitulé *Communication relative au hasard objectif*⁵⁶ : il semble impensable de déchiffrer la minutieuse — et minuscule — écriture de Breton figurant tout en haut du cadre, sur trois colonnes. Le texte a fort heureusement été reproduit en entier dans l'album *Je vois j'imagine*, suivant l'illustration de ce que Breton appelle non pas poème-objet mais bien communication⁵⁷. L'auteur a lui-même donné les clés de son œuvre en numérotant les objets qui se trouvent sur la plaquette rigide et en reportant ces numéros dans la partie supérieure du cadre vertical. Au moins quatre objets sur sept semblent faits à partir d'un morceau de tissu blanc, ce que confirme le texte de Breton : deux formes géométriques, un rectangle et un triangle (numérotés 1 & 2), une pièce façonnant un nœud (3) et une forme incontestablement phallique qui, fait inusité, semble *nourrie*⁵⁸ à la base par de l'eau, un peu à la manière d'une plante qui reposerait dans un pot de verre sans terre (5). La lecture du texte nous apprend que la base de la serviette, pour garder sa forme particulière, doit nécessairement reposer dans un verre. Le sixième

⁵⁵ Pour l'analyse, nous reprendrons la forme avancée par Breton pour *Portrait de l'acteur A.B.* ; c'est-à-dire que les mots et les vers seront en italique et les objets seront décrits et interprétés au fur et à mesure que le regard balaiera les images et les signes.

⁵⁶ Voir annexe III en page 182.

⁵⁷ Pour consulter ladite communication, voir annexe IV en page 183.

⁵⁸ Nous soulignons.

objet est un verre à vin dont la coupe a été transpercée par la lame d'un couteau sur le côté gauche. Des éclats de l'*agression*⁵⁹ sont visibles tout près du pied du verre (6). Un morceau de pain *prolongeant*⁶⁰ le manche du couteau, un rectangle à peine plus pâle que le fond — qui s'avère être la blague à tabac de Breton — et un calendrier montrant la position des planètes complètent le tableau. Cette *Communication relative au hasard objectif*, illustrée par la disposition d'objets complètement intelligible uniquement grâce à la présence du texte l'accompagnant, repose sur un « accident » auquel nous n'avons pas assisté : dans un restaurant, la serveuse échappe le couteau de Péret qui transperce le verre à vin. Toutefois, l'analogie entre la serviette de forme phallique et le couteau crevant la bulle du verre se fait sans même avoir été témoin de la scène. Pour véritablement comprendre les implications de cette « communication » par rapport au hasard objectif, l'explication de Breton, parue initialement dans *Document 34* en 1934, demeure essentielle. Sans le texte, les trois serviettes à main qui ne font pas clairement appel à l'érotisme, la blague à tabac et la carte du ciel deviennent anecdotiques. Le balayage inconscient enregistre cependant, et ce, hors de tout doute, le glissement de la serviette à la coupe, qui, sous le couvert de l'analogie, constitue l'essence même de la métaphore sexuelle. Une première lecture, avant même de prendre connaissance des quelques méticuleuses phrases de l'auteur, est non seulement possible mais machinale. Le balayage s'applique de manière instinctive, grâce à l'analogie des plus évidentes. D'entrée de jeu, cette figure est introduite par Breton alors qu'il souligne la façon dont il plie sa serviette de table,

⁵⁹ Nous soulignons.

⁶⁰ Nous soulignons.

analogue à sa blague à tabac, disposée tout près. L'association libre par la forme — la serviette piriforme et le couteau, la serviette rectangulaire et la blague à tabac — joue un rôle déterminant dans cette « communication », tout comme dans le *Portrait de l'acteur A.B...*, fondée à même la figure de ressemblance entre les initiales de l'auteur et le nombre 1713.

PAGE-OBJET, 1934

Cette belle boîte⁶¹ s'ouvre sur un passage de *Nadja* : Breton se trouve au Manoir d'Ango, endroit qu'il connaît depuis 1927 et où on lui a conseillé de se retirer pour l'écriture de son livre. On ouvre *Page-objet* comme on tournerait la page du récit... *dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand duc. (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ?)*⁶². Ce lieu, aux dires mêmes de l'écrivain, marque le début de tout, le point de départ et une étape obligée vers la description de ses souvenirs. L'offrande de cette boîte marquerait-elle aussi un point de départ vers un autre livre ? Il ne s'agit pas cette fois d'un livre mais d'une femme, à qui est adressée la *Page-objet* : Marcelle Ferry, mieux connu sous le nom de Lila, est une écrivaine et poétesse française avec qui Breton a eu une liaison au début des années 1930. Pour elle, en plus de la *Page-*

⁶¹ Voir annexe V en page 186.

⁶² André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 23-24.

objet, Breton réalise un collage floral qui servit à la publication de l'ouvrage collectif intitulé *Violette Nozière*⁶³.

Trois compartiments forment le caisson inférieur : les deux extrémités abritent deux billes de verre orangé, qui laissent passer la lumière jusqu'au fond de la boîte. Celui du milieu laisse entrevoir deux plumes finement mouchetées, autour de ce que l'on devine comme le corps — ou ce qui en tient lieu — d'un insecte. Les plumes ne sont pas sans rappeler le grand-duc précédemment évoqué sous le couvert de la boîte. L'ensemble n'évoque-t-il pas le regard de l'oiseau de proie, de ses deux pupilles bien rondes de verre coloré et son bec court mais puissant ? La boîte de bois, tel un joli coffre à bijou, protège le contenu et intensifie du même coup l'effet de mystère de ce qui se retrouve à l'intérieur et surtout, le précieux qui en émane. Les billes brillent aussitôt que le regard se pose sur l'objet ; le temps d'un soupir, un autre regard, celui du grand-duc, a été capturé en hommage à la femme aimée. Sans connaître les détails de la relation entre Breton et Marcelle Ferry, on peut comprendre, grâce au texte calligraphié à l'intérieur du couvercle jumelé à la date de création de l'objet, que ce présent souligne davantage la fin de la liaison que le début. Tout indique que *Page-objet* ait été offert à Lila en reconnaissance de leur amour : au Manoir d'Ango, Breton ne pourra écrire la fin de *Nadja* tant que son chemin n'aura pas croisé celui de Suzanne. De reprendre ce passage en 1934, année où il rencontre Jacqueline Lamba, devient un indicateur du statut de la liaison entre Breton et Ferry. Loin des reproches amers associés à bien des ruptures amoureuses, *Page-objet* s'ouvre tel un hommage à

⁶³ Par la publication de cet collectif en 1933 aux Éditions Nicolas Flamel, les surréalistes ont pris la défense de la jeune étudiante alors accusée de parricide et d'empoisonnement.

la femme que l'on a un jour aimée. Un boîte dans laquelle cet amour n'est pas prisonnier, ni même enfermé puisqu'elle n'a pas de fermoir : elle demeure grande ouverte pour témoigner dignement, magnifiquement, d'une ardeur commune.

SANS TITRE [LE CANIF], 1934

Cet énigmatique poème-objet⁶⁴ se distingue par sa formation en deux blocs isolés et fort disparates : au centre du cadre, trois vers. L'unique objet, un canif, occupe l'espace inférieur. Détail inusité : l'outil est inopérable, tout entouré qu'il est d'une cordelette qui a la forme d'une croix. Une impression d'ordre, voire de calme, découle de l'ensemble, sans doute due à la disposition horizontale et rectiligne des deux groupes d'éléments, mots et objet. Impression étrange, surtout si l'on pense à la nature de l'objet, un canif que l'on sent épais et lourd, qui donne un certain relief à l'œuvre puisqu'on en distingue l'ombrage. La lame, rétractée, est emprisonnée dans la corde, réduite à se fondre dans la forme d'inspiration *streamline* de l'enveloppe rouge du canif, qui n'est pas sans rappeler le « torrent automobile » du premier vers. D'ailleurs, si on s'en remet à Breton, à sa croyance en la vie poétique des choses jumelée à sa définition de la poésie, l'objet aurait de lui-même appelé ces quelques vers à sa rencontre : *Le torrent automobile de sucre candi / Prend en écharpe un long frisson végétal / Étrillant des débris de style corinthien*. En gardant en tête la métaphore de l'automobile, le second vers tombe sous le sens : le véhicule — ou ce qui en tient lieu — *prend en écharpe*, c'est-à-dire qu'il renverse *un long frisson végétal*. Ce frisson peut dénoter un arbre ou une fleur ployant sous le vent, ou

⁶⁴ Voir annexe VI en page 187.

connoter, comme ce fut le cas dans d'autres écrits de Breton, une femme. Rappelons-nous les yeux de fougère de Nadja, et surtout, le montage photo qu'avait fait Man Ray de son regard : de haut en bas, on y voit ce long frisson végétal. Ce poème-objet datant de 1934 ferait-il référence à l'épisode en voiture avec Nadja que Breton a retiré du récit lors de sa révision en 1965 parce que, de son propre aveu, il avait senti à ce moment précis que la jeune femme en était arrivée à un point de non-retour dans sa folie à venir ? Le vers suivant, *Étrillant des débris de style corinthien*, laisse supposer que la confrontation entre le torrent automobile et le frisson végétal ne s'est pas fait sans heurt, puisqu'elle laisse derrière des débris. Le style corinthien est un ordre architectural qui a inspiré bon nombre d'architecte dans la Rome antique. Les palais et les temples à colonnades corinthiennes, plus souvent de marbre, parfois de granite, se caractérisent par leur chapiteau (sommet de la colonnade sur lequel repose le toit du bâtiment) richement ornementé de feuilles d'acanthé, un arbre à feuilles molles et larges largement répandu dans le pourtour de la Méditerranée. La collision entre le métal de l'automobile et le végétal produit par conséquent des débris... de pierre. Nadja et Breton n'ont jamais subi d'accident de voiture, leur relation s'est terminée de façon relativement abrupte, sans pour autant laisser des débris : Breton a tout simplement cessé de la voir. Or, ce poème-objet a été conçu en 1934, soit six ans après cette relation. Difficile de croire que le poème-objet du canif soit une réminiscence de cette rencontre, surtout que l'on sait que Breton a entretenu des relations intimes avec plusieurs femmes dans cette période.

Phil Powrie, professeur et chercheur anglais, a publié un article, « The Surrealist Poème-Objet⁶⁵ », dans un collectif new-yorkais qui nous éclaire sur les possibilités de lecture de cette œuvre : à l'instar de bien des poèmes-objets, celui du canif est dédié à une femme. Powrie révèle qu'à l'endos du cadre, on peut lire : *Château de fougères... Pour Valentine*. Grâce à cette information cachée, nous pouvons conclure que le poème-objet fait bel et bien référence à une relation ou du moins, à un événement intime impliquant Breton et Valentine Hugo, artiste peintre proche des surréalistes avec qui Breton a eu une liaison au début des années 1930. Valentine Hugo fut beaucoup plus attachée à l'homme que l'homme ne le fut à elle ; Breton refusa par ailleurs nombre de ses avances avant de s'engager dans une liaison. Selon le poème-objet, il semble que cette relation se soit terminée d'abrupte façon, point sur lequel Powrie seconde⁶⁶. Le *Château de Fougère*, en Bretagne, est un lieu connu de Breton (il est né dans la région). Il semble par ailleurs que Valentine et lui aient fait le voyage jusqu'à Fougère au tout début de leur relation en 1931. Le poème-objet rend donc hommage à un événement commun aux deux amants. Les yeux de fougère de Nadja se sont substitués au long frisson végétal de Valentine, mais qu'en est-il du torrent automobile de sucre candi ? Seul un autre texte automatique, écrit entre 1931 et 1935 selon Marguerite Bonnet, reprend le mot *candi*, peu utilisé par Breton.

⁶⁵ Phil Powrie, « The Surrealist Poème-objet » dans Silvano Levy, dir., *Surrealism : Surrealist Visuality*, New York, New York University Press, 1997, p. 57-77.

⁶⁶ Marguerite Bonnet mentionne quant à elle que c'est une autre femme qui a précipité la rupture entre André Breton et Valentine Hugo. Dans une carte à Tristan Tzara, Breton affirme que le « démon des complications sentimentales » vient de l'assaillir : il est tombé amoureux d'une jeune femme qu'il souhaite épouser dans le mois à venir. Le coup de cœur sera « sans conséquence » mais la relation avec Valentine est bel et bien terminée. Il semble toutefois que Breton et Hugo soient demeurés en bon terme. André Breton, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. XXXVII.

Du lit qui est fait de poings serrés comme l'approche d'une rixe
 Et de torsades de sable qui s'élèvent vertigineusement
 S'éloignent les apparences de deux têtes
 Dont l'une est la mienne
 Cette tête est le talon d'Achille de la nature
 Une chose qui attire les guêpes et dans la composition de laquelle
 entrent du sucre candi et de la vapeur⁶⁷

Le poème automatique nous pousse à croire que le *torrent automobile de sucre candi* fait référence à Breton lui-même. Avant même de connaître l'issue de la relation entre Valentine Hugo et Breton, on peut lire les deux premiers vers comme une métaphore passablement claire de leur union physique. De cette union nous sont parvenus que des débris ; c'est donc un échec que Breton commémore ici. Le canif, vraisemblablement de forme phallique, d'une couleur se rapprochant du *sucré candi*, est attaché. Le rajout de la corde autour de l'objet, témoin d'une action physique de Breton, prouve hors de tout doute que la relation n'était absolument plus possible. Les deux blocs, l'un verbal, l'autre visuel, repose paisiblement chacun de leur côté : un façon de dire à Valentine que l'homme se souvient des premiers pas amoureux au Château de Fougères, mais que désormais, mieux vaut faire cavalier seul⁶⁸.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 652.

⁶⁸ Powrie voit dans le canif le symbole de la femme castratrice en Valentine Hugo. Elle a neuf ans de plus que lui et sa carrière d'artiste est bien entamée. Lorsqu'elle rencontre Breton, elle le courtise sans gêne, fréquente ses amis et assume les frais de certains de leurs déplacements – notamment un voyage en Angleterre par bateau – grâce à sa bourse relativement bien garnie. Pour Breton, alors bien établi à la barre du groupe comme un défenseur intarissable du surréalisme, elle représente, de par son statut social et ses manières, un défi de taille. Selon une approche psychanalytique, cette théorie, sans doute, se vaut. Nous nous en tiendrons cependant à l'impossibilité de la relation Breton/Hugo, qui se lit assez clairement selon notre approche poétique. Phil Powrie, « The Surrealist Poème-objet » dans Silvano Levy, dir., *Surrealism : Surrealist Visuality*, op. cit., p. 65.

SANS TITRE [L'ŒUF EN PLÂTRE ET LES AILES DE PORCELAINES GRISÉES], 1935

Comme le précédent poème-objet, celui-ci⁶⁹ ne s'accompagne d'aucun commentaire de son créateur sinon qu'il comporte « certains éléments directement sensibles [qui] entrent en composition avec les mots⁷⁰ ». Plus précisément, les objets choisis ici — un œuf en plâtre, des ailes de porcelaine et un miroir de poche dont la glace est brisée — font écho de manière retentissante aux vers prenant place dans le petit encadré situé dans la partie inférieure. Les objets occupent un espace beaucoup plus imposant que les vers, s'emparent du regard dès la première seconde pour relayer au second plan tout le littéraire. Ce faisant, on induit qu'il y a dans tout poème-objet deux ordres, l'un visuel, l'autre verbal. Breton cherchant toujours à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque, il postule que les objets valent autant que les mots, et vice-versa. Pourtant, si les objets font écho aux mots, c'est qu'ils ont profondément dévié de leur fonction première, utilitaire, d'autant plus qu'ils ont été modifiés, même brisés. Inclus dans le poème-objet, ils sont davantage que ce qu'ils ont déjà été, tout en n'étant pas encore signe. Cela dit, malgré son grand potentiel spéculatif, le poème-objet n'a pas totalement aplani la suprématie des mots sur les objets. Cette œuvre de 1935 a cependant réussi à établir un réel dialogue avec les textes théoriques de Breton. L'œuf de plâtre comporte l'inscription désormais connue *Je vois j'imagine*, manifeste artistique qui s'est muté en dialectique de lecture. Symbole par excellence d'un monde à venir, contient-il les germes des bouleversements radicaux souhaités par Breton ? L'objet ovoïde est scindé en deux,

⁶⁹ Voir annexe VII en page 188.

⁷⁰ André Breton, *Je vois j'imagine*, op. cit., p. 22.

un peu comme s'il s'apprêtait à recréer un monde nouveau, où le réel et le rêve seraient liés en son centre par un homme qui verrait désormais s'ouvrir devant lui tous les possibles⁷¹. Cette hypothèse est également appuyée par la paire d'ailes grises à gauche de l'œuf. Elles surenchérissent la promesse de renaissance de l'œuf grâce à l'envol qu'elles sous-tendent, analogue à la libération de l'esprit. Ironiquement, les ailes sont faites de porcelaine, un matériau fragile et définitivement plus lourd que la plume. Le poète cherche ici à se jouer de nos habitudes : doit-on se résigner à rester au sol parce que les ailes, au lieu de la douce caresse espérée, ont la finesse froide du kaolin ? Doit-on se résoudre à ne rien voir parce le miroir en bas à gauche, a volé en éclat ? Voir, c'est imaginer ; dans le même ordre d'idées, parce qu'il permet de voir, on dit du miroir qu'il est *spéculaire*. À la lumière du texte, ce poème-objet, qui joue entre opacité et transparence, s'articule clairement autour de l'image surréaliste : les trois objets incarnent de belle façon la définition de l'image de Reverdy reprise par Breton, soit le rapprochement de deux réalités opposées et le point de fusion qui les détermine. Les trois premiers vers sont éloquents : *À l'intersection des lignes de force invisibles / Trouver / Le point de chant vers quoi les arbres se font la courte échelle*. Le tissage d'un fil imperceptible entre les trois objets illumine la double métonymie de l'oiseau, portée par l'œuf et les ailes. Le miroir abîmé ne reflète rien d'autre que l'air ambiant, c'est le *silence* du vers suivant à partir duquel il faut spéculer. *L'épine du silence / Qui veut que le seigneur des navires livre au vent son panache de chiens*

⁷¹ Dans son *Traité d'histoire des religions*, Mircea Eliade nie la symbolique unique basée sur une interprétation « empirico-rationaliste de l'œuf considéré comme germe, [...] le symbole que l'œuf incarne ne se rapporte pas tant à la naissance qu'à une renaissance [...] », renaissance qui renvoie à la reconnaissance privilégiée par Breton au profit de la connaissance. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 347-348.

bleus. De l'air, on sombre dans l'eau⁷², aux imposantes vagues de la mer formant panache — les plumes de l'oiseau bruissent toujours. Ces vagues aux lames tranchantes comme les crocs des chiens se réverbèrent dans les fragments de miroir aux formes sinusoïdales, et complètent le tour de chant du poète. Sibyllin en apparence, un décryptage objectif du poème-objet est envisageable grâce à l'écriture soignée de Breton. Du même coup, les objets, même s'ils prétendent accéder au statut de signe, signifient trop peu lorsque les mots n'ont pas éclairé le lecteur de leur lumière : des vers minuscules qui pèsent lourd dans le processus du balayage inconscient.

SANS TITRE [L'HERMINE], 1937

Les rapports entretenus entre la poésie et la plastique dans ce poème-objet⁷³ sont essentiellement métonymiques. Une hermine blanche, trois étoiles de porcelaine et un objet de bois plus difficile à identifier (un accessoire féminin entre la broche et la parure pour cheveux) viennent appuyer les vers suivants, où l'exaltation de la rencontre est amplifiée par les charmes de la nuit : *Madame vous m'êtes apparue pour la premi[ère fois] / Quelle tempête cette nuit / nous nous promenions tous deux avenue des Acacias / J'aime vos yeux penchés*. Dans l'ouvrage *Je vois j'imagine*, le poème-objet est accompagné d'un extrait de *Poisson soluble*, qui confirme le lien inévitable entre l'hermine blanche et la femme nouvellement rencontrée :

⁷² L'air et l'eau sont des éléments de première importance chez Breton ; on n'a qu'à penser à son poème *L'Air de l'eau* paru en 1934 qui a par ailleurs inspiré un rêve-objet à son auteur. André Breton, *Je vois j'imagine*, *op. cit.*, p. 22-26.

⁷³ Voir annexe VIII en page 189.

La femme aux seins d'hermine se tenait à l'entrée du passage Jouffroy, dans la lumière des chansons. Elle ne se fit pas prier pour me suivre. Je jetai au chauffeur l'adresse du Rendez-Vous, du Rendez-Vous en personne, qui était une connaissance de la première heure. Le Rendez-Vous, ni jeune ni vieux, tenait aux environs de la porte de Neuilly un petit commerce de verre cassé...⁷⁴

Tout indique que ce poème-objet est une réminiscence de cette rencontre du passage Jouffroy ; c'est tout naturellement que le lecteur complète le syntagme *premi* par *première*, tout en ajoutant le mot *fois*, qui se perd dans la queue du petit animal à la fourrure blanche. Cette fourrure, on la retrouve sur le col du manteau de la femme à venir, dont les seins sont couverts d'hermine.

Ainsi, les objets intercalés entre les vers, plus spécifiquement l'hermine et les trois étoiles de porcelaine, sont en réalité des synecdoques particularisantes : l'hermine symbolise la femme dont elle couvre le buste et les étoiles de tailles différentes rappellent la tempête de la nuit. La parure de bois — dont les ornements parallèles ressemblent à des cornes — est quant à elle intrinsèquement liée au regard de la femme, dont les yeux penchés offrent une tout nouvelle perspective au poète, qui peut à loisir observer l'objet intrigant. Est-il attaché autour de son abondante chevelure ou sur la douce fourrure blanche de son col ? Le savoir ne changerait rien à l'issue de cette rencontre : cette parure, aperçue alors qu'elle incline délicatement la tête, est la réponse à son désir. Par ce geste, la femme consent à l'amour : l'objet en incarne la promesse.

Plus de quinze années plus tard, Breton reprend la métonymie de l'hermine dans *Fata Morgana* : « Si j'étais un symbole / Tu serais une fougère dans une nasse /

⁷⁴ André Breton, *Je vois j'imagine*, op. cit., p. 36 (de *Poisson soluble*, Le Sagittaire, 1924).

Et si j'avais un fardeau à porter / Ce serait une boule faite de têtes d'hermines qui crient⁷⁵ ». Est-ce un fardeau que de porter en soi toutes les femmes aimées ?

SANS TITRE [DAME DE PIQUE ET RUBAN TISSÉ], 1937

Ce poème-objet⁷⁶ offert à Jacqueline en 1937 illustre de manière convaincante les dialectiques articulant la pensée de Breton. Sur une étoffe épaisse — on pourrait croire à du velours noir — deux rubans satinés de couleur crème ceignent trois objets : une forme irrégulière en carton qui fait office de lettrine au poème, un mécanisme de métal composés de plusieurs rouages et une carte à jouer, la dame de pique, dont le regard est voilé par une feuille séchée translucide dont la forme reprend celle du pique de la carte. Des bandes de papier pâle sur lesquelles flottent les vers deviennent les miroirs des deux rubans tissés dans le velours sombre, tels des éclairs de lumière dans la nuit où Jacqueline et André survivent triomphalement dans l'amour. La dédicace à la femme aimée est inscrite en blanc sur du papier noir, contrastant avec les vers disposés plus haut, qui sont en fait des ouvertures découpées à même l'étoffe ; en plus de répondre visuellement au ruban tissé, elles matérialisent l'opposition constamment exploitée entre la lumière et la noirceur, la clarté et l'obscurité, le visible et l'invisible.

Le premier objet donne le ton au poème, celui du manuscrit précieux, avec une enluminure rouge et or (qui a certes un peu perdu de son lustre) : *Carte resplendissante / de ma vie / J'ai compris / J'ai caressé l'enfant perdu / Dans le*

⁷⁵ André Breton, *Je vois j'imagine*, op. cit., p. 36 (*Fata Morgana*, Le Sagittaire, 1941).

⁷⁶ Voir annexe IX en page 190.

jardin de la pendule / Il y avait dans le train bleu / Une femme aux cheveux d'hameçons. Le dernier objet du cadre (selon une lecture à l'occidental), la dame de pique, initie le balayage visuel — c'est la figure présentant le plus de détails et elle attire l'œil entre autres en raison du contraste marqué entre le noir du pique et le blanc de la carte. La carte — ou la femme à la chevelure sombre — est la première à convoquer la contemplation alors que les mots auxquelles elle renvoie (*Carte resplendissante*) ouvrent la lecture du poème-objet : d'emblée, la boucle est bouclée, visuellement du moins. Dans l'ensemble de l'œuvre règne un certain équilibre, une stabilité dans l'excitation des mots et des objets : est-ce là l'image du couple Jacqueline / André qui, au début de l'année 1937, ont près de trois ans de vie commune ? Ils ont célébré en 1935 la naissance de leur fille Aube ; n'est-ce pas elle, Écusette de Noireuil, cet *enfant perdu dans le jardin de la pendule* ? Entre la mère et la fille, anagramme de son amour — la fille est « rebaptisée » Écusette de Noireuil et la mère, image même de l'amour, laisse le souvenir d'un « *écureuil* tenant une *noisette* verte⁷⁷ » — l'homme admet avoir *compris*. À ce vers, *J'ai compris*, est juxtaposé le jardin de rouages, entrelacs du cœur d'un pendule, symbole du temps qui glisse doucement sur les amants. Il n'y a cependant pas que le temps qui puisse obscurcir la tendre relation : le vers suivant, qui côtoie de près la carte voilée de la dame de pique, suggère qu'une menace prenant la forme d'une femme aux cheveux d'hameçons — ou serait-ce les serpents de la pétrifiante Méduse ? — n'est jamais loin.

⁷⁷ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 66. Nous soulignons les termes anagrammatiques.

Il y avait dans le train bleu / Une femme aux cheveux d'hameçons. Qui est donc cette intrigante aux cheveux bleutés — entrevue dans un train bleu⁷⁸ — et au regard voilé, jouant entre l'opacité et la transparence, spectre d'un amour qui ne sera pas éternel mais qui n'est pas non plus au bout de ses peines ? Le regard voilé n'est pas sans rappeler celui de la Méduse, qu'on évite à tout prix de croiser ; Breton entretenait une fascination enthousiaste pour les grandes figures féminines de la mythologie, porteuses des paradoxes qui l'envoûtent et l'ensorcèlent. À Jacqueline il chante : « Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être quoi soit la méduse des mers du désir. Bouche du ciel en même temps que des enfers, je te préfère ainsi énigmatique, ainsi capable de porter aux nues la beauté naturelle et de tout engloutir⁷⁹ ». La dame de pique n'est donc pas une menace en soi : c'est plutôt une célébration de la femme entière, faite de lumière et d'ombre, à déchiffrer comme un poème. Ce qui avait tout l'air d'un sort malveillant s'avère être une découverte et une reconnaissance totale de l'autre. Voir ne suffit pas : il faut imaginer, à tout prix, toujours.

UN BAS DÉCHIRÉ, 1941

Créé à New York en novembre 1941, *Un bas déchiré*⁸⁰, par le choix des matériaux, l'harmonie des couleurs et la multiplicité des textures, est un des plus beaux poèmes-objets de Breton. Sa composition rappelle à la fois une planche

⁷⁸ Difficile de confirmer à quoi renvoie exactement ce *train bleu* : il y eut bien en 1924 un spectacle des ballets russes dont la musique signée Darius Milhaud fut mis en scène par Jean Cocteau qui porta ce titre. Le *train bleu* pourrait aussi faire référence au luxueux restaurant de la Gare de Lyon où se réunissait le groupe de temps à autre.

⁷⁹ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 141.

⁸⁰ Voir annexe X en page 191.

d'encyclopédie et un tableau de nœuds marins (essentiellement grâce aux deux nattes de fils blanc immaculé entortillées de chaque côté du cadre central). Il y a dans ce cadre beaucoup à voir : des bobines de fils, dont la couleur varie du blanc naturel à un bronze scintillant, en passant par le rose pâle et le jaune doré, font relief parmi plusieurs rangées de formes ovoïdes. Ces cocons, que le regard associe par la suite à l'étalage de vers à soie de différentes tailles disposé sous le titre, encadrent des rectangles de papier où se profilent les vers.

On ne peut s'empêcher de souligner l'homonymie entre les vers à soie et les vers du poète, d'autant plus que formellement, ils se répondent l'un et l'autre par leurs dimensions. À la manière de l'entomologiste, Breton a piqué des insectes sur le tissu soyeux recouvrant le cadre ; il y en a des petits, des moyens et des plus gros, disposés en ordre croissant de grandeur. Le balayage de l'œil, pour lire les mots clairsemés sur la planche, doit lui aussi respecter et suivre la taille des lettres orthographiées. Naturellement, le regard se pose tout en haut du coffrage. Le titre du poème-objet se trouve du même coup à en être le premier vers. Le reste se lit comme suit : *Un bas déchiré / accentue le charme / de tes doigts / aux huppées / de phosphore / Orphée / et mon désir / fondus / comme la terre / et l'eau / dans tes cheveux / qui pâlisent / le matin*. La petite main de bois ceinturée entre de fins tissus pointe la droite de son index ; elle est parallèle à la première ligne de texte en fines lettres manuscrite. L'objet indique la voie à suivre, selon cet indice, la lecture se fait à l'occidental, de gauche à droite. On distingue par la suite trois colonnes d'objets et de mots. D'abord, la disposition des cocons et des bobines, alignés horizontalement en groupe de trois ou de quatre, orientent l'œil de gauche à droite, puis de haut en bas.

Le regard se bute ensuite à deux torsades disposées à la verticale. Instinctivement, on suit le sens des tresses blanches et le balayage se poursuit de haut en bas, pour conclure avec la même formation de mots enserrés entre cocons et bobines complètement à droite. L'agencement étudié des objets oriente le balayage des yeux de telle façon que même le lecteur le plus distrait ne peut s'y méprendre. Pour ceux qui hésiteraient encore, le créateur a astucieusement réparti deux objets au beau milieu du petit cadre cartonné de la deuxième colonne : le premier, en bas, à l'horizontale et le deuxième, un peu plus haut, à la verticale. La nature concrète des objets, dans ce cas précis, importent peu ; leur position, par contre, tient lieu d'un précis de lecture hors du commun.

Tel que mentionné précédemment, le fond du poème-objet est tendu de soie, le bas déchiré se décline donc de toutes les manières possibles, du vers au fil, en passant par la branche d'arbuste à larges feuilles presque circulaires au bouquet de fin branchage séché, clin d'œil au repère naturel du vers à soie. L'entomologiste préservant minutieusement ses trésors devient fileur de bas de soie ; toutes matières utilisées pour la production de l'œuvre renvoient à des tissus éminemment féminins. Soie, organdi, dentelle, filet, broderie, satin, taffetas bruissent sur le corps des femmes comme un murmure de désir. Les premiers vers du poème-objet font écho à l'épisode au musée Grévin relaté dans *Nadja* : le bas déchiré n'est-il pas celui de cet « adorable leurre⁸¹ » du musée où Breton se rend souvent, « cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable, est

⁸¹ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 152.

la seule statue [...] à avoir des *yeux* : ceux mêmes de la provocation⁸² ». Si l'écrivain se désolait de ne pas avoir eu l'autorisation de photographier la statue pour l'inclure dans le support iconographique du récit, on retrouve pourtant, à la page précédente, une photo de Pablo Voita prise en 1959. Sans doute ajoutée à l'édition revue par l'auteur en 1962, la photo est un plan rapproché du corps d'une femme attachant sa jarretelle de ses longs gants de cuir. On distingue clairement sur la jambe droite une longue maille dans le bas de nylon ce qui, si on se rapporte au poème-objet, *accentue le charme* de la situation et de l'œuvre.

À vrai dire, *Un bas déchiré* se lit comme la superposition de ce moment de contemplation au musée Grévin mélangeant provocation et désir ; cet instant si parfait, entre la fin de la nuit et le début du jour, illustre l'éphémère transition entre l'ombre et la lumière « embaumant la femme encore inconnue⁸³ », métaphore de la femme à venir. Breton a plus d'une fois encensé cet intervalle intemporel à mi-chemin entre le rêve et l'éveil ; le récit de la promenade nocturne avec Jacqueline au Quai des fleurs, lors des livraisons matinales d'héliotropes et de bégonias « [t]outes engourdies aussi par la nuit et si pures encore de tout contact [...]»⁸⁴ est un bel exemple. L'aube — ou « Les aubes⁸⁵ » (« vaste plaque indicatrice bleu ciel » entrevue avant l'écriture de *Nadja*) — est une promesse amoureuse sans cesse renouvelée, à la fois éphémère et éternelle, « dans le rêve des rideaux de ses chambres

⁸² *Ibid.*, p. 152.

⁸³ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁵ André Breton. *Nadja*, *op. cit.*, p. 155-156.

où un homme et une femme continueront indifféremment à s'aimer⁸⁶ ». Plus que tout, ce moment d'une intimité profonde, où la femme manipule bas et jarretelle — qu'elle attache ou qu'elle détache — est celui de la beauté parfaite. Le dernier vers, *dans tes cheveux / qui pâlisent / le matin*, fait écho à un émouvant passage des *Vases communicants* :

Il faut aller voir de bon matin, du haut de la colline du Sacré-Cœur, à Paris, la vie se dégager lentement de ses voiles splendides, avant d'étendre les bras. [...] Tous dorment, à l'exception des derniers scorpions à face humaine qui commencent à bouillir dans leur or. La beauté féminine se fond une fois de plus dans le creuset de toutes les pierres rares. Elle n'est jamais plus émouvante, plus enthousiasmante, plus folle, qu'à cet instant où il est possible de la concevoir unanimement détachée du désir de plaire à l'un ou à l'autre, aux unes ou aux autres. Beauté sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même, fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre ! La beauté atteint à cette heure à son terme le plus élevé, elle se confond avec l'innocence, elle est le miroir parfait dans lequel tout ce qui a été, tout ce est appelé à être, se baigne adorablement en ce qui va être cette *fois*. [...] Les chevelures infiniment lentes sur les oreillers ne laissent rien à glaner des fils par lesquels la vie vécue tient à la vie à vivre. [...] Paris, tes réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse et de vigueur, — comme je voudrais savoir extraire de ta nuit quelques heures ce qu'elle contient de plus que la nuit polaire !⁸⁷

Plus besoin de dédicace : *Un bas déchiré* évoque le souvenir exalté d'une aube à deux.

SANS TITRE [L'HOMME-SERRURE], 1941

Ces terrains vagues / où j'erre / vaincu par l'ombre / et la lune / accrochée à la maison de mon cœur. Ainsi vont les vers dispersés sur le poème-objet créé en 1941 que nous appellerons « L'Homme-serrure⁸⁸ ». Cet homme, c'est celui qui figure à gauche du cadre, élégamment sculpté dans le bois. On distingue clairement les menus détails de son costume : le collet, le nœud papillon, les boutons, quelques plis formés

⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 167-168.

⁸⁸ Voir annexe XI en page 192.

par le tissu froissé... de bois. À l'inverse de cette sculpture élaborée, le visage du personnage, défini par une forme géométrique incertaine, est une surface lisse, vide, anonyme. Immédiatement, un parallèle s'impose avec l'incipit, *ces terrains vagues*. Le poème est au « je », mais le poète se sent aussi perdu que les terrains dans lesquels il erre. Un trou qui a tout d'une serrure tient lieu de bouche au personnage, devenant ainsi l'« homme-serrure », ou encore l'« homme-énigme ». Car il s'agit bien d'une énigme : le personnage flâne sans but précis sinon celui de trouver la solution à une énigme qui le plonge dans le noir — *vaincu par l'ombre*. Probablement que l'homme du petit tableau au centre lui cause certains soucis. Le petit portrait profile un homme bien vêtu, chapeau et costume dans les tons de gris, dont le regard pèse sur l'homme de bois. Si on se fit aux gants de boxe, cette rencontre — qui aura lieu ou qui a déjà eu lieu — tient davantage de la confrontation que du simple rendez-vous. Il y a toutefois une lumineuse promesse de bonheur à l'horizon : la lune, astre féminin par excellence, brille pour le poète et, malgré les embûches, éclairera sa nuit. *Et la lune / accrochée à la maison de mon cœur*. La maison est symbolisée par ce qui semble être une lanterne — ce pourrait aussi être une antique poignée de porte —, elle aussi sculptée de bois. Son accès, sa lumière, ne sont pas gratuits, il lui faudra vaincre ses démons — l'homme inquiétant figurant dans le portrait — et résoudre l'énigme qui le taraude pour enfin profiter de son bonheur, et quel autre bonheur que l'amour peut satisfaire le poète !

Le texte accompagnant ce poème-objet⁸⁹ est paru dans l'ouvrage critique de Jean-Louis Bédouin en 1963 sur André Breton. Il précise davantage les grandes lignes de notre analyse tout en suggérant une nouvelle piste, plus précise, que Breton appelle *tête perdue*. Par contre, là où le poète discerne, au deuxième plan, « la moitié d'une tête schématique de mannequin », nous voyons plutôt une colline, un obstacle à franchir avant que s'apaise l'angoisse de l'« homme-serrure ». Redescendre la pente vers la *maison de [son] cœur*, c'est résoudre l'énigme qui le contraint à vagabonder en *terrains vagues*.

JACK L'ÉVENTREUR, 1942-1943

À partir d'une carte postale trouvée à New York en 1942, Breton a façonné ce poème-objet⁹⁰ qu'il a par la suite offert à Jacqueline, sa deuxième épouse. L'œuvre fut également publiée dans la revue *VVV*⁹¹. En fait, selon le catalogue *The Tate Gallery 1982-84 : Illustrated Catalogue of Acquisitions*⁹², il y aurait eu une vingtaine d'exemplaires de ce poème-objet en circulation, dont les teintes et la composition varient légèrement d'une version à l'autre. Grâce à un assemblage manuel de carton, de papier et de cordes de différentes couleurs, l'objet trouvé devient poème-objet. En voici les vers : *J'ai salué à six pas le commandant Lefebvre des Noëttes / et caché*

⁸⁹ Le texte est reproduit à l'annexe XII en page 193.

⁹⁰ Voir annexe XIII en page 194.

⁹¹ *VVV* est une revue surréaliste publiée à New York durant la Seconde Guerre mondiale. Ses collaborateurs sont des artistes et poètes européens forcés à l'exil — dont André Breton et Max Ernst — ainsi que des artistes américains. Seulement quatre numéros furent publiés entre 1942 et 1944.

⁹² Le musée a acquis un de ces exemplaires en 1983 pour l'ajouter à sa collection d'art surréaliste. Un extrait de ce catalogue publié à Londres en 1986 est reproduit sur le site de la Tate Modern Gallery. <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1476&searchid=9434&tabview=text> (Page consultée le 1^{er} août 2011).

Jack l'Éventreur / La vie / bravait le hibou toujours cloué / et se reparfumait à la table magique. Les illustrations ornant la carte postale ont décidément orienté Breton dans le choix des mots. Richard Lefebvre des Noëttes n'est pas seulement un officier français, c'est aussi l'auteur d'un ouvrage qui créa un certain remous lors de sa parution. L'essai en question porte sur les rapports entre les attelages de chevaux et la fin de l'esclavage⁹³ (le compte rendu critique de Queneau paru en 1933 dans *La Critique sociale* est disponible en ligne⁹⁴).

Trois cordes rouges, partant des mots *commandant*, *Lefebvre* et *Noëttes*, lient le premier vers à la partie supérieure de la carte postale, qui illustre un cheval tirant un fiacre. L'association d'idées entre la reproduction du petit attelage et l'évocation du commandant et auteur se matérialise de façon tangible par les cordelettes ; on peut en dire autant de l'enchevêtrement de cordes blanches qui unissent les fenêtres aux persiennes à peine entrouvertes au deuxième vers — *et caché*. Breton a trafiqué la carte postale en y peignant une épithète qui suscite l'effroi. Jack devient *Jack l'Éventreur*, un affreux personnage à qui l'on attribue une série de meurtres perpétrés sur des prostituées d'un quartier mal famé de Londres à la fin du XIX^e siècle. Cacher pour mieux révéler : derrière ces fenêtres aux volets ouverts dont les toiles de couleur jaune filtrent le regard se terre un homme traqué, un homme inquiet, trahi par l'inscription presque phosphorescente du bâtiment. Le portrait inquiétant du

⁹³ « *La Force animale à travers les âges* » paraît en 1924 à Paris, aux éditions Berger-Levrault. La seconde édition, publié en 1931, s'intitule « *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges, contribution à l'histoire de l'esclavage* ».

⁹⁴ SMOLNY (Collectif des introuvables du mouvement ouvrier), *Revue des livres. Cdt. Lefebvre des Noëttes, « L'Attelage », par Raymond Queneau - N° 7 - Janvier 1933 / pp. 39-40*, [En ligne], 30 juillet 2011, http://www.collectif-smolny.org/article.php3?id_article=1426 (Page consultée le 1^{er} août 2011).

personnage surplombant le poème-objet datant de 1941, « L'Homme-serrure », se mute en figure assassine : c'est dire que l'ombre n'est jamais bien loin. Le thème du double jaillit encore un fois par le jeu délibéré de Breton à mettre l'accent sur ce qu'il a lui-même caché (le poème est écrit à la première personne). Par son inscription trafiquée manuellement et la toile de ficelles blanches recouvrant les fenêtres, on devine, derrière les murs du bâtiment, un repère potentiellement funeste. Les vers suivants invitent cependant à un tout autre univers : celui de la vie et des risques à prendre pour se « reparfumer à la table magique ».

On l'a vu dans les poèmes-objets précédents, Breton est assurément sensible aux éléments : deux cordes vertes au milieu de la carte postale révèlent une fois de plus sa fascination pour l'eau. Les extrémités de droite encadrent les mots *la vie* tandis que les extrémités de gauche plongent dans de petits cours d'eau prenant place dans le troisième quart de l'image. L'entrée du bâtiment est marquée d'un *hibou toujours cloué* et de deux cordelettes rouges qu'il faut *braver* — comme le précise le vers — pour entrer à l'intérieur. Une table ornée de deux bouquets de fleurs — parfumées — et deux chaises invitent à la flânerie : les bravoures de la vie souvent sont celles de l'amour... Grâce aux mots, une transformation radicale s'est opérée dans cet objet trouvé devenu poème-objet : parvenu à ce qu'il croit être sa destination, un homme quitte sa voiture et passe la porte d'une auberge, en prenant soin de laisser derrière lui — ou mieux, d'enfermer au plus profond de son être — ses inquiétudes et ses maladresses. Au menu : un tête-à-tête exhalant la vie, une rencontre merveilleuse, magique. Prodigieuse, cette rencontre saura repousser ses pensées les

plus sombres. L'homme surmontera toujours ses démons, si horribles soient-ils, par l'amour.

Au dos du poème-objet figure l'adresse à Jacqueline : « Poème-objet d'André Breton créé à partir d'une carte postale Trouvée à New York en 1942 et donnée à Jacqueline LAMBA Breton dans le même temps ». C'est peut-être un des derniers présents offert à la mère de sa fille : à la fin de l'année 1943⁹⁵, Breton fait la rencontre d'Elisa Bindorff à New York, qui deviendra sa nouvelle muse et troisième épouse. C'est d'ailleurs à Elisa qu'est dédié l'un des derniers poèmes-objets analysés, *Pan hoplie*.

PAN HOPLIE, 1953

Elisa est la compagne du poète depuis une dizaine d'années déjà lorsqu'il lui offre ce trésor d'entomologie⁹⁶. Une dominante de bleu scintillant illumine le cadre : des insectes couleur d'azur, une plume zébrée de noir et de cobalt et un demi-cercle saturé d'un bleu très vif s'harmonisent tout en entraînant le spectateur vers des contrées tropicales lointaines. Les petits scarabées exotiques esquissant les lettres du titre sont sans doute impossibles à trouver à Paris, tout comme l'exceptionnelle plume striée. L'œuvre offerte à Elisa est un souvenir récolté dans un ailleurs autre que la ville, un moment vécu ensemble dans un des recoins sauvages de l'amour.

Maintes écritures codifient cet instant de partage amoureux : le titre, à la fois lettre, objet et insecte, renvoie à notre alphabet. Une bande de couleur vert lime est

⁹⁵ Date citée par Breton dans le manuscrit d'*Arcane 17* offert à Elisa en 1945.

⁹⁶ Voir annexe XIV en page 195.

fixée au bas à l'aide d'aiguilles. L'artiste y a dessiné des hiéroglyphes égyptiens, écriture secrète de son amour emprunté au langage sacré des dieux et du sphinx. Un demi-cercle noir orné de plusieurs signes graphiques rappelant la lettre majuscule E — initiale d'Elisa — dansant autour de ce qui s'apparente à une paire d'yeux complète cette communication cryptée.

La multiplication des écritures et des signes ne présente pourtant pas d'obstacle à la lecture. Le poème-objet ne vient pas seul : il est accompagné d'une prescription de lecture, voire d'une posologie signée de la main même du créateur amoureux. *Ce poème-objet doit se lire « PAN-(H)OPLIE pour Elisa [Jour et nuit] je rayonne d'amour pour toi ».* (cette dernière ligne en hiéroglyphe égyptiens d'après un document reproduit dans C.W. Ceram : *Des dieux, des tombeaux, des savants*, page 104). Déclaration ouverte de Breton à Elisa : son rayonnement avoué miroite nuit et jour, ininterrompu, magique-circonstanciel, telles les lettres-insectes scintillantes semblables à des bijoux précieux enjolivés de lapis-lazuli. Nuit et jour, jour et nuit, dans la vie comme dans les rêves, comme la plume scindée en deux : d'un côté la lumière bleutée d'un ciel sans nuage, de l'autre le dégradé d'un gris charbon au noir de jais, le tout porté par une étoile de porcelaine, l'astre d'Elisa, surplombant le jardin de hiéroglyphes gravé sur le vert diurne.

Cet amour ne saurait être statique : le titre qui l'annonce grouille de mille pattes qui se dédoublent pour former *Panoplie* et *Panhoplie*. Une armée de scarabées — à la fois fourmillante et suffisamment disciplinée pour former des signes lisibles — annonce la beauté explosive-fixe de celle à qui on offre une armure. *Panoplie*, armure du chevalier transférée à la femme aimée, qui peut en tout temps se parer de

l'amour radieux du tendre, ici comme ailleurs, aux confins du monde, au cours de voyage où l'on recommence toujours à vivre et à aimer. Réminiscence une fois de plus d'un souvenir commun, le poème-objet ramène Elisa à l'aube de son amour avec Breton : ensemble, ils ont visité, en 1945, l'ouest américain. Récemment mariés, le couple parcourt le Nevada, l'Arizona et le Nouveau-Mexique. Fasciné par l'art autochtone, c'est avec grand intérêt que Breton découvre les habitants des réserves indiennes environnantes, les Navajos, les Apache, les Zuni et les Hopi⁹⁷. *Pan(H)oplie*, c'est aussi l'évocation érotique-voilée d'une intimité toujours partagée, qui a débuté hors Paris, à New York, et qui s'est enrichie des traditions ancestrales des terres autochtones, avec toute la part symbolique — mais également exotique, voire mystérieuse — que cela comporte.

ROSENKAVALIER, CIRCA 1959-1960

Ce poème-objet⁹⁸ est le dernier répertorié dans *Je vois j'imagine* au point de vue chronologique. Avec *Rosenkavalier*, Breton revisite la banale boîte à cigare en y accolant au fond une œuvre plastique, hybride de collage et de peinture. Offerte à un ami cher plutôt qu'à une femme, la dédicace va comme suit : *À Matta / éphémériquement + toujours*. Breton fait la connaissance du peintre chilien Roberto Matta dans les années 1930 ; en 1944, alors qu'il est en Gaspésie avec Elisa, il consacre à l'artiste quelques pages aujourd'hui colligées dans *Le Surréalisme et la*

⁹⁷ André Breton, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. XXVIII-XXIX.

⁹⁸ Voir annexe XV en page 197.

*peinture*⁹⁹. Un second article, écrit en 1947, atteste des changements opérés par l'artiste, qui « romp[ît] avec la ligne dite non-figurative qu'on s'accordait à lui prêter¹⁰⁰ » pour se tourner vers une approche plus figurative au milieu des années 1940. Pour ce qui est du poème-objet, difficile de voir dans la plastique de Breton une œuvre figurative. Cet hommage, autant à l'homme qu'à l'artiste, reprend néanmoins un élément clé de l'œuvre de l'artiste dont Breton a fait l'éloge en sa qualité de critique. Tout particulièrement, le recours à la couleur a fait basculer le peintre davantage du côté du « visionnaire » que du « visuel¹⁰¹ » : « [ce] qui constitue la richesse de Matta, c'est que, dès ses premières œuvres, il était en possession d'une gamme colorée entièrement nouvelle, peut-être la seule, en tout cas la plus fascinante qui ait été proposée depuis Matisse¹⁰². » Breton souligne les rose pourpre, les rubis fluorite et la lumière ultra-violette qui se dégagent des œuvres de Matta — dont on perçoit les lueurs dans le poème-objet. La boîte à cigares, fermée ou ouverte, illustre aussi combien le regard de Matta tendait à effacer les différences entre le visible et l'invisible, entre le manifeste et le latent.

Matta porte bien autrement loin la désintégration des aspects extérieurs : c'est que, pour qui sait voir, tous ces aspects sont *ouverts*, ouverts non seulement comme la pomme de Cézanne à la lumière mais à tout le reste, *y compris les autres corps opaques*, qu'il sont constamment prêts à fusionner, que dans cette fusion *seule* se forge une clé qui est le *seul* passe-partout de la vie¹⁰³.

⁹⁹ André Breton, « Matta. La perle est gâtée à mes yeux... », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 239.

¹⁰⁰ André Breton, « Matta. Il y a trois ans... », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 246.

¹⁰¹ André Breton, « Matta. La perle est gâtée à mes yeux... », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 245.

¹⁰² *Ibid.*, p. 244.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 243.

Le choix des mots de la dédicace est d'autant plus révélateur de l'obsession bretonienne de la rencontre des contraires, la voie de l'exaltation. L'éphémère et l'éternel (*toujours*) se retrouvent dans un rapport de simultanéité, s'additionnent tels la lumière et « ces autres corps opaques » afin de parvenir à cette fusion ouvrant la porte à la vie, l'amour et la poésie.

CONSTANCES FORMELLES

LE CADRE

Le cadre qui à tout coup marque les balises du poème-objet est la première constante formelle que l'on dénote. Cette façon de circonscrire l'œuvre rejoint l'idée de seuil, constamment présente dans les photographies qui ponctuent les déambulations parisiennes de Breton dans *Nadja*. Dans pratiquement tous les clichés reproduits dans le récit — tout comme ceux que l'on retrouve dans *L'Amour fou* —, le lecteur reste sur le seuil dans une position de voyeurisme à peine voilé : nous apercevons des portes, des fenêtres, des rues et des boulevards qui s'ouvrent, s'étirent, et chaque fois, le cadrage est fixé de telle sorte que le lecteur ait le champ libre pour entrer puis tourner la page, pour que s'installe, peut-être, cette distraction si féconde pour l'imagination. Dans tous les poèmes-objets étudiés, nous avons relevé cette délimitation systématique du cadre : *La communication relative au hasard objectif* prend place sur une surface rigide, relevée à un angle de quatre-vingt-dix degrés. De fines bandelettes de bois mince encadrent *Sans titre* [le canif] ; pour *Sans*

titre [L'œuf en plâtre et les ailes de porcelaine grise], c'est un carton aux coins amputés qui hébergent les trois objets distincts (le texte est lui-même enfermé dans un double cadre finement tracé au crayon noir). *Page-objet* et *Rosenkavalier* profitent d'un cadre tridimensionnel puisque les deux poèmes-objets prennent place dans un boîtier. *Un bas déchiré* et *Pan(h)oplie* basculent littéralement dans les arts visuels : on suspendrait volontiers les deux œuvres au mur grâce à leur fort potentiel artistique et décoratif qui, de surcroît, se déploie dans un cadre de bois. Dans *Sans titre* [L'Homme-serrure], les signes sont contenus dans une plaquette passablement rigide si on considère la solidité des matériaux employés. C'est par ailleurs la seule œuvre dans laquelle un objet déborde du cadre : le haut de la serrure de bois dépasse largement le rectangle sombre du poème-objet. Plus grande est la serrure... plus grande est l'énigme.

Fort justement, l'énigme dont il est question, celle que le poète est habilité à résoudre, c'est l'éternelle opposition entre la lumière et l'obscurité, le réel et le rêve, le conscient et l'inconscient, la vie et le travail — « Rien ne sert d'être vivant, le temps que l'on travaille¹⁰⁴ ». Construire des poèmes, les rendre manipulables, c'est encore une fois se jouer des conventions tout en brouillant les frontières entre le possible et l'impossible. Breton affirme dans *L'Amour fou* : « Je ne cesse pas d'être porté à l'apologie de la création, de l'acte spontané¹⁰⁵ ». Cet acte spontané vise toujours à éliminer cette zone grise entre l'intérieur et l'extérieur pour être aux deux endroits à la fois, sur le seuil, toujours prêt à partir, prêt pour l'amour, pour la vie.

¹⁰⁴ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁵ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 17.

Comme dans la lecture des grands textes, le spectateur est à la fois lecteur et voyeur : il peut entrer à loisir et errer librement, suivant son désir, entre les objets et les signes. Ce cadre, qui à la fois emprisonne les mots et les choses et invite au regard, donne au lecteur toute la latitude possible à la contemplation comme à la distraction.

L'OXYMORE ET SON POUVOIR D'EXALTATION

L'oxymore demeure la figure de prédilection pour susciter l'exaltation des mots et des choses et emprunter la voie du rapprochement des contraires. Tous les objets ont leur potentiel, tous les mots peuvent illuminer et leur confrontation mutuelle devient le point de fusion tant recherché par les faiseurs d'images surréalistes. Les poèmes-objets illustrent bien les moyens entrepris pour rendre caduques toutes les oppositions régissant inutilement le monde ; certains thèmes récurrents deviennent des clés indispensables pour comprendre l'idée que se faisait Breton des mouvements de l'esprit dans sa relation à la vie, à l'amour et la poésie, assimilés à l'essence même des choses.

Le théoricien, comme l'artiste — double fonction que certains considéreront d'emblée comme paradoxale — nourrit une véritable obsession pour le transparent. L'idéal poétique de Breton est la transparence, ce qui explique les nombreuses allusions à l'eau, au verre, au cristal, à la lumière, au soleil, aux bijoux et aux pierres précieuses, des objets au fort potentiel de réflexivité et de transparence. La lumineuse

« maison de verre¹⁰⁶ » tant louangée dès les premières pages de *Nadja* s'est en quelque sorte transportée dans plusieurs poèmes-objets : *Communication relative au hasard objectif*, *Page-objet*, *Sans titre* [L'œuf en plâtre et les ailes de porcelaine grise], *Pan(h)oplie*, pour ne nommer que ceux-là, renouent tous avec la notion de transparence grâce au choix éclairé des objets qui les composent.

La symbolique des clés revient également à plus d'une reprise par l'entremise des serrures qui ornent plusieurs poèmes-objets. L'homme-serrure (*Sans titre*) rappelle les fermoirs de certains livres liturgiques ou de luxueux albums d'art. Si la boucle à entrouvrir annonce un trésor, la serrure du poème-objet symbolise l'énigme à résoudre pour passer aisément de l'ombre à la lumière. Pour le poète, l'énigme de la serrure n'est-elle pas celle de Nadja, résolue par la rencontre miraculeuse de Suzanne ? Pour le lecteur, l'énigme à résoudre est toujours celle de la lecture : il suffit d'insérer dans la serrure la clé qui lui ouvrira tout un réseau de correspondances textuelles — une constellation de thèmes surréalistes étroitement liés les uns aux autres — puisées à même les grands textes de Breton.

Les femmes se suivent mais jamais ne se ressemblent ; le poète garde de chacune d'elles un souvenir magnifique sans être magnifié, lui qui sait voir la beauté dans la contradiction, l'étrangeté et l'anomalie. « Le blond fait étrangement valoir le brun, et inversement. Les très belles fourrures s'exaltent et exaltent avec elles les misérables fichus¹⁰⁷ ». Cette maxime improvisée nous ramène au velours sombre strié de rubans de satin crème rehaussant la dame de pique, à la douce hermine offerte sur

¹⁰⁶ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 85.

le vulgaire carton jaunâtre, au branchage desséché surplombant les nattes soyeuses de fils blanc. Baudelaire avait son « rêve de pierre¹⁰⁸ » ; à cet idéal de la beauté moderne, Breton a répondu par une offrande éphémère qui n'a rien de la statue immobile et statique. Un mot-valise, poème-objet, qui par son nom même suggère toute la puissance de l'oxymore. Érotique-voilé, explosant-fixe, magique-circonstanciel : le poème-objet n'as pas peur d'être mal étreint. Les doigts caressent, nonchalants, et les lèvres, sans crainte, embrassent. Il suffit d'imaginer.

POÉTIQUE DU POÈME-OBJET CHEZ ANDRÉ BRETON : TENSIONS ENTRE POÉSIE ET PLASTIQUE

Dans le cas du poème-objet, le recours conjoint à la poésie et à la plastique ne vise absolument pas la répétition. Jamais un objet ne joute un vers pour appuyer visuellement ce qui déjà a été écrit. En fait, plutôt que de tomber dans la redondance, le créateur cherche à faire cohabiter dans un même espace le poétique et la plastique pour parvenir à cette exaltation tant recherchée. Mais au chapitre des significations, le verbal l'emporte-il sur les objets ? Le potentiel des mots est-il en fin de compte plus grand que celui de la plastique ?

Magritte, artiste associé au mouvement surréaliste, a lui aussi travaillé sur les rapports depuis longtemps exploités entre le langage et la peinture. Contrairement à Breton, Magritte a cherché avant tout à démonter les certitudes du langage. Il a

¹⁰⁸ André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 160.

largement prouvé l'arbitraire du signe et l'impossibilité de la représentation grâce à des œuvres comme *La Clé des songes*¹⁰⁹ ou encore *Ceci n'est pas une pipe*¹¹⁰. Breton n'était pas peintre ; il a pourtant suivi d'une certaine façon le conseil de l'artiste belge : « [...] il faut CRÉER CE QUE L'ON CHERCHE ; l'artiste possède l'aptitude naturelle à cette activité¹¹¹ ». Magritte a tenté tout au long de sa vie de créer ce qu'il cherchait tout en se refusant au commentaire : « [s]i un tableau pouvait être expliqué avec des mots, les mots suffiraient et le tableau serait superflu¹¹² ». Breton a commenté quelques poèmes-objets (*Portrait de l'acteur A.B.* et *Communication relative au hasard objectif*) alors qu'il mettait lui-même le concept au point ; les cadeaux offerts aux femmes aimées se sont pourtant passés de mots. Par contre, le volume des écrits bretoniens est impressionnant — quatre volumes ont été nécessaires pour publier ses œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade aux éditions Gallimard. Même si dans les tableaux de Magritte « [...] les mots sont de la même substance que les images¹¹³ », tout indique que dans l'élaboration du poème-objet, les mots n'auraient pas suffi pour Breton ; les objets sont venus en renfort, avec leur pouvoir d'évocation.

¹⁰⁹ Dans *La Clé des songes*, six objets sont peints de façon très académiques en deux colonnes ordonnée de trois objets chacune. Sous chaque image est tracé un mot d'une orthographe immaculée ; ce mot n'a absolument aucun lien logique avec l'objet qu'il « définit ». Le mot et l'image entretiennent une relation de totale inadéquation.

¹¹⁰ Dans cette œuvre célèbre, Magritte dénonce l'idée même de représentation : il a peint une immense pipe à tabac et sous l'objet est inscrit *Ceci n'est pas une pipe*. Il ne s'agit pas d'une pipe mais bien de l'illustration d'une pipe...

¹¹¹ René Magritte, « L'ART PUR. Défense de l'esthétique », *Les Mots et les images*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1994, p. 15.

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹³ René Magritte, « Les mots et les images », *Les Mots et les images*, op. cit., p. 34.

Phil Powrie s'est lui aussi penché sur cette tension constante entre le verbe et la chose dans le poème-objet, et il est venu à la conclusion que les deux modes d'expressions ne sont pas au même niveau d'équivalence. « [T]he *poème-objet* could be judged the perfect Surrealist text, which resolves the apparent antagonism between verbal and visual by *not* resolving it, but by forcing the interpretative mind to consider its limitations¹¹⁴ ». S'il nous a été possible de faire une lecture claire doublée d'une analyse rigoureuse d'une douzaine de poèmes-objets, le sens de certains vers ou objets, même après plusieurs heures de *scanning* et de contemplation, est inévitablement resté dans l'ombre. Nous avons dû nous aussi nous rendre à l'évidence et constater les limites de « l'exaltation réciproque » qui, théoriquement, alimente la lecture de significations nouvelles. Par réflexe, le lecteur cherche à synthétiser les éléments qui semblent en rupture totale l'un avec l'autre, il veut leur accoler un sens commun, les faire entrer dans le manège toujours mouvant des significations. Laisser une part d'ombre dans un exercice d'analyse n'est pourtant pas synonyme d'échec : la sensibilité esthétique est différente du lecteur au créateur. Dégager des modalités de lecture a été possible grâce à la lecture des grands textes de Breton : c'est dire à quel point les mots, en fin en compte, ont précédé les objets autant chez le poète que dans notre approche. C'est d'ailleurs pour cette raison précise qu'un poème-objet comme *Rosenkavalier* a été passablement difficile à interpréter : il contenait si peu de mots qu'il nous a fallu nous en remettre uniquement aux commentaires critiques inclus dans *Le Surréalisme et la peinture*.

¹¹⁴ Phil Powrie, « The Surrealist *Poème-objet* » dans Silvano Levy, dir., *Surrealism : Surrealist Visuality*, op. cit., p. 63.

Le glossaire qui décrit le mieux le poème-objet est toujours celui de la grammaire, bien loin devant le lexique du peintre ou du sculpteur. Paz le reconnaît dans sa préface, comme il admet l'éventuelle incapacité du lecteur-spectateur de tout comprendre. « La syntaxe [du poème-objet] est différente : elle est faite de chocs, de disjonctions de failles et de sauts périlleux. Mais ce qui se perd en intelligibilité, se gagne en pouvoir de surprise et d'invention¹¹⁵ ».

Les vers du poèmes-objets sont de véritables éclaireurs lorsqu'il s'agit de passer de la contemplation à la lecture. Sans eux, la devinette que pose l'objet reste sans réponse (le canif rose du poème-objet de 1934 est un bon exemple). Powrie estime d'ailleurs que la lecture d'un poème-objet est pour le spectateur une expérience déstabilisante due au déséquilibre qui subsiste entre le mot et la chose :

There is a disequilibrium between the verbal and the visual aspects of the production, in the sense that the verbal element has a narrative development, unlike the visual element, and in the verbal element, by its patterning as well as by its development, allows an interpretative story to be imposed upon it, whereas the visual element is an object whose opacity encourages resistance to interpretation. [...] Disequilibrium and destabilization go hand in hand with fascination, as the elements of the text swirl and eddy a confusion of possibilities more radical than a purely written text, by virtue of the mixing of the media¹¹⁶.

Au lieu de tomber dans le piège d'une lecture homogénéisante en assumant des liens analogiques entre le mot et l'objet, il faut davantage miser sur l'antinomie fondamentale qui perdure entre ces deux modes d'expression, l'écriture et la plastique. S'il est vrai que certains poèmes-objets subissent l'influence freudienne de l'analyse de rêve en assimilant les notions de condensation et de déplacement

¹¹⁵ André Breton, *Je vois j' imagine*, préface d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. XI.

¹¹⁶ Phil Powrie, « The Surrealist *Poème-objet* » dans Silvano Levy, dir., *Surrealism : Surrealist Visuality*, *op. cit.*, p. 67.

(*Communication relative au hasard objectif*), si parfois se glisse quelque métonymie (*Sans titre* [L'Hermine]), si la métaphore vient occasionnellement égayer l'œuvre (*Sans titre* [L'Homme-serrure]), l'oxymore reste la maîtresse incontestée de la prodigieuse fascination exercée sur le lecteur.

Le dernier poème-objet que nous avons répertorié dans ce mémoire date de la fin des années 1950 (*Rosenkavalier*) ; aucun poète ou artiste, contemporains ou non de Breton, n'a osé depuis reprendre ce mode d'expression. Est-ce dire que cette construction si prometteuse n'a pas réussi à susciter l'émotion esthétique tant convoitée ? Le créateur semblait pourtant convaincu des vertus artistiques de sa trouvaille : rappelons que dès 1934, à Bruxelles, Breton mentionne que l'objet subit une *crise fondamentale*. Il reprend les mêmes mots à Prague l'année suivante lors d'une conférence inaugurant ce qu'on appellera par la suite l'internationalisation du surréalisme :

C'est essentiellement sur l'*objet* que sont demeurés ouverts, ces dernières années, les yeux de plus en plus lucides du surréalisme. C'est l'examen très attentif des nombreuses spéculations récentes auxquelles cet *objet* a publiquement donné lieu (objet onirique, objet à fonctionnement symbolique, objet réel et virtuel, objet mobile et muet, objet fantôme, objet trouvé, etc.), c'est cet examen seul qui peut permettre de saisir dans toute sa portée la tentation actuelle du surréalisme. Il est indispensable de centrer sur ce point l'intérêt¹¹⁷.

L'homme a donc voulu faire de l'objet le cheval de bataille du mouvement, et ce, au détriment du verbe. Le poème-objet, dont il donne la première définition en 1935, fait partie intégrante de ce virage vers l'*objet* : « C'est ainsi que, pour ma part, je crois

¹¹⁷ André Breton, *Position politique du surréalisme : Situation surréaliste de l'objet*, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 474.

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 trouve place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux¹¹⁸ ». Lui-même spéculait sur l'enjeu poétique de ce qui se présentait comme une « avancée » esthétique :

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. Pour aider au dérèglement systématique de tous les sens, dérèglement préconisé par Rimbaud et remis constamment à l'ordre du jour par le surréalisme, j'estime qu'il ne faut pas hésiter — et une telle entreprise pourrait avoir cette conséquence — à *dépayser la sensation*¹¹⁹.

Il semble que le dépaysement de la sensation s'avère plus laborieux que prévu : en 1941, Breton tempère son discours sur l'objet en offrant la définition que l'on maintient aujourd'hui. Le discours est moins emphatique, comme si, peu à peu, l'homme renonçait à la suprématie du poème-objet et réalignait la pratique dans la lignée de celles déjà connues. L'intérêt pour l'objet est toujours présent ; ce que Breton constate, c'est peut-être, l'incapacité de l'objet à signifier, seul, autant que les mots. À l'image de la déclaration à Elisa dans *Arcane 17* — « Avant de te connaître, allons donc, ces mots n'ont pas de sens¹²⁰ » —, sans les mots, aucune métamorphose n'est possible pour l'élément visuel, qui reste platement usuel, tout au mieux trouvaille, alors qu'une association avec la poésie lui ouvre l'accès au merveilleux. À la faillite de l'objet — ou de ce qu'on aurait pu appeler objet-poème — il y a cependant un remède : le poème-objet, cette « composition qui tend à combiner les

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 480-481.

¹²⁰ André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 24.

ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque¹²¹ ».

De cette définition mais surtout, de la contemplation et de la lecture de bon nombre de poèmes-objets, nous pouvons affirmer que la poétique de Breton, pour ce qui est de cette proposition plastique extraordinaire, est de « cacher pour mieux révéler¹²² ».

¹²¹ André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 365.

¹²² André Breton, *Je vois j'imagine*, préface d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. VI.

CONCLUSION

*Il se peut que la vie demande à
être déchiffrée comme un
cryptogramme¹.*

Suivant le plus heureux des paradoxes, nous avons tenté, par ce mémoire, de rétablir le poème-objet dans l'histoire du mouvement surréaliste alors que seulement quelques musées peuvent aujourd'hui témoigner de leur existence. Nous avons, comme bien d'autres avant nous, institué André Breton en théoricien littéraire alors que son dessein n'avait rien d'académique. Désormais engagé sur le chemin des contradictions, nous avons poursuivi en inférant au poème-objet des qualités esthétiques inhérentes à sa condition, alors que son créateur disait poursuivre un idéal révolutionnaire qui transcendait toute préoccupation artistique.

Nous ne sommes pas pour autant si loin des performances tapageuses qui ont d'abord occupé les surréalistes de la première heure. Déjà, à l'aube des années 1920, on cherchait à rebâtir un monde qui commençait à peine à panser ses multiples blessures douloureusement héritées d'une guerre absurde. La première révolution, c'est celle du langage : libérer l'homme de toute contrainte, c'est d'abord le soustraire aux carcans de la langue, c'est fuir autant que possible les formes littéraires

¹ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 113.

traditionnelles pour ouvrir les portes de l'inconscient. L'écriture automatique a été en soi une pratique très féconde ; la plupart des historiens de la littérature le reconnaissent ou, du moins, concèdent à Breton et Soupault le mérite d'avoir réactivé de façon fulgurante les possibles de l'image et de la métaphore poétique. Le parcours de ceux qui allaient bientôt officiellement former un des mouvements les plus fascinants de l'histoire littéraire ne s'arrête pas là : flairant dans les rêves une nouvelle façon de percer l'enceinte de l'inconscient, les jeunes gens, Robert Desnos et René Crevel en tête, entament de longues séances de sommeils hypnotiques. Breton consigne également le récit de ses rêves ; quelques-uns serviront d'ailleurs de matière première à la rédaction des *Vases communicants*. Ces pratiques avaient pour point commun d'exploiter le langage ; or, l'attention du groupe se déplace peu à peu vers l'objet. À mesure que le mouvement évolue, l'apport de l'objet devient capital dans les années 1930. Breton réitère l'importance de l'objet pour les surréalistes en 1934 dans *Qu'est-ce que le surréalisme* ?² tout en rappelant l'état critique où il se trouve, entraîné de plus en plus profondément dans le tourbillon manufacturier. La solution proposée par les surréalistes repose sur des spéculations : objet onirique, objet à fonctionnement symbolique, objet réel ou virtuel, objet mobile, objet muet, objet fantôme, objet trouvé ; des objets dotés d'un pouvoir unique ouvrant le passage trop peu fréquenté du rêve à la réalité tout en prenant racine dans le fantasme. Déjà, les antinomies sont légion chez Breton qui cherche à objectiver le hasard et l'humour ; si l'objet a tant mobilisé ses pensées, c'est que c'est en lui que se manifeste la contradiction capitale. L'objet motive sa quête de l'image surréaliste, celle faite du

² André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 223.

rapprochement des contraires, à un tel point que peu à peu, l'homme délaissera sporadiquement sa table d'écriture au profit d'un atelier improvisé où s'entassent tessons, fils de fer, bobines, plumes, morceaux de bois, cartes, boutons, éclats de miroir, billes à jouer et autres rebus hétéroclites. De ces objets usuels, il fera renaître la Merveille pour celle qu'il aime.

Cadeau intime qui n'a rien de l'objet sériel, qu'on ne pourra jamais reproduire sinon sous forme d'illustration — le seul fait de le photographier pour l'inclure dans un livre comporte parfois des risques —, le poème-objet se présente comme le véhicule privilégié de l'idéal poétique de Breton par sa nature amphibie et la tension constante établie entre le signe et l'image. Si cette manifestation plastique est et demeure le reflet du modèle intérieur du poète, l'œuvre n'est pas pour autant un simple dérivé anecdotique de la vie de l'homme. L'adhésion de Breton aux grands principes surréalistes fut si profonde que vie poétique et vie intime subissaient les mêmes aléas, ou mieux, s'érigeaient sur une même base, un même langage. « Les poèmes-objets de Breton sont faits des mêmes matériaux que ses autres poèmes [...] »³, rappelle Octavio Paz dans la préface du bel album *Je vois j'imagine*. Pour dénouer le poème-objet, il a forcément fallu dégager le vocabulaire propre à la poésie de Breton, poésie que l'on retrouve autant dans ses poèmes que dans ses écrits en prose.

Contempler les poèmes-objets à la lumière des textes de Breton, de *Nadja* à *L'Amour fou*, du *Surréalisme et la peinture* aux *Vases communicants*, c'est voir surgir à même le cadre les grands thèmes surréalistes qui ont vivifié Breton tout au long de

³ André Breton, *Je vois j'imagine*, préface d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. IX.

sa vie. Le désir, la rencontre, le hasard, le rêve, la poésie, l'amour et la liberté alimentent tour à tour et tous à la fois les quelque douze poèmes-objets choisis. Grâce à la méthode de balayage inconscient développée par Anton Ehrenzweig — aussi appelée *scanning* —, il nous a été possible d'établir des modalités d'interprétation basées sur une lecture dite distraite de l'œuvre. Singulièrement — mais nous n'en sommes pas à une contradiction près —, la distraction nous a permis d'analyser de façon rigoureuse douze poèmes-objets donnés. Postulant sur les correspondances entre les écrits de Breton et ses poèmes-objets, notre interprétation des poèmes-objets a abondamment été nourrie de l'étude détaillée des grands textes surréalistes, dont les années de publication coïncident avec les années de production de la grande majorité des poèmes-objets étudiés (entre 1934 et 1941).

Il ne s'agit pas seulement de lire, ni même de contempler, mais bien de *voir* et d'*imaginer* cette exaltation réciproque entre le verbal et le visuel, comme l'indique si justement le titre de l'unique ouvrage traitant exclusivement des poèmes-objets publié à ce jour. Une approche en deux temps qui se met en branle de façon simultanée : voir les objets, les couleurs et les textures, et imaginer les liens qui les unissent. Les vers qui flottent dans le cadre, qui s'incrument entre deux objets, ne sont pourtant pas à la remorque du visuel. À vrai dire, ils tissent de manière éloquente les fils de l'interprétation ; c'est à ce moment précis que la poésie et la plastique, enfin, cessent d'être perçus comme contradictoires.

Accessoirement, présenter les poèmes-objets en ordre chronologique de création a permis de relever des indices biographiques révélateurs tout en dressant un portrait assez juste de la vie intime du poète. Cette façon de faire a surtout donné la

chance au lecteur-spectateur de réaliser que le poème-objet gagne en complexité à mesure que les années passent. Au départ événementiel (*Page-objet, Sans titre* [Le canif]), il devient une célébration rituelle de la vie amoureuse (*Sans titre* [Dame de pique et ruban tissé] et *Un bas déchiré* pour Jacqueline, *Pan hople* pour Elisa).

Toujours circonscrit dans un cadre rappelant le support traditionnel d'une œuvre d'art visuel, le poème-objet construit son message intimiste à partir de l'oxymore. Une fois de plus, Breton a cherché à rapprocher les contraires en misant sur des combinaisons inouïes entre la poésie et la plastique. Breton a écrit que « les idées cesseraient aussi d'être fécondes de l'instant où l'homme ne les abreuverait plus de tout ce que la nature peut mettre individuellement en lui de clarté, de mobilité, de générosité et de fraîcheur de vues⁴ » ; fidèle à ses déclarations, l'homme puise en lui toute la clarté et la fraîcheur de vues pour faire rejaillir la lumière de la vie, de l'amour et de la poésie dans le poème-objet. Son thème de prédilection, la transparence, est des plus lumineux, et c'est avec une constante déroutante qu'il le mettra de l'avant dans pratiquement toutes ses œuvres plastiques.

Au final, dans la lignée des pratiques surréalistes, les poèmes-objets sont loin de faire exception : les préoccupations profondes d'André Breton y sont toutes ardemment convoquées. Elles se sont essentiellement développées dans l'écriture automatique et les sommeils hypnotiques, se sont aiguisées lors des longues promenades dans les marchés aux puces, se sont peaufinées au cours de réflexions qui

⁴ André Breton, *Arcane 17*, op. cit., p. 80.

ont mené à des conférences telle la *Situation surréaliste de l'objet*⁵, pour subtilement s'inviter à occuper toutes les sphères de la vie de Breton.

À juste titre, à la fin des années 1930, le philosophe allemand Walter Benjamin qualifiera le surréalisme de « dernier instantané de l'intelligence européenne⁶ ». Le thème obsédant de la mort de l'art — et surtout de la fin des beaux-arts — a paralysé tous les mouvements qui ont émergé pendant ou après le surréalisme à la suite de la Seconde Guerre mondiale⁷. Peu à peu s'instaure l'ère de la reproduction : débarrassée de son aura symbolique, presque magique, l'œuvre acquiert une valeur marchande et accélère, pour ainsi dire, la déchéance de l'art.

Pratiquement tout ce qui a appartenu au collectionneur André Breton — ses livres, ses œuvres d'art, ses innombrables objets — a été vendu aux enchères par la succession à des particuliers. Les biens difficilement estimables du poète et théoricien auraient certainement pu trouver leur place parmi les œuvres des grands musées du monde, mais le sort en a décidé autrement. À moins qu'à travers cette liquidation du patrimoine bretonien se soit manifesté le hasard objectif : enfouis dans des collections particulières, des poèmes-objets sommeillent en attendant que se pose sur eux un regard neuf, magique. En s'en remettant aux forces vives du surréalisme, ils (re)deviendront trouvaille et seront à nouveau contemplés. Engloutis dans des caves obscures, ils irradient. Parce qu'un homme exalté, André Breton, a outrageusement cru en leur potentiel *révélateur*.

⁵ Conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935.

⁶ Walter Benjamin cité dans Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 318.

⁷ *Ibid.* p. 319.

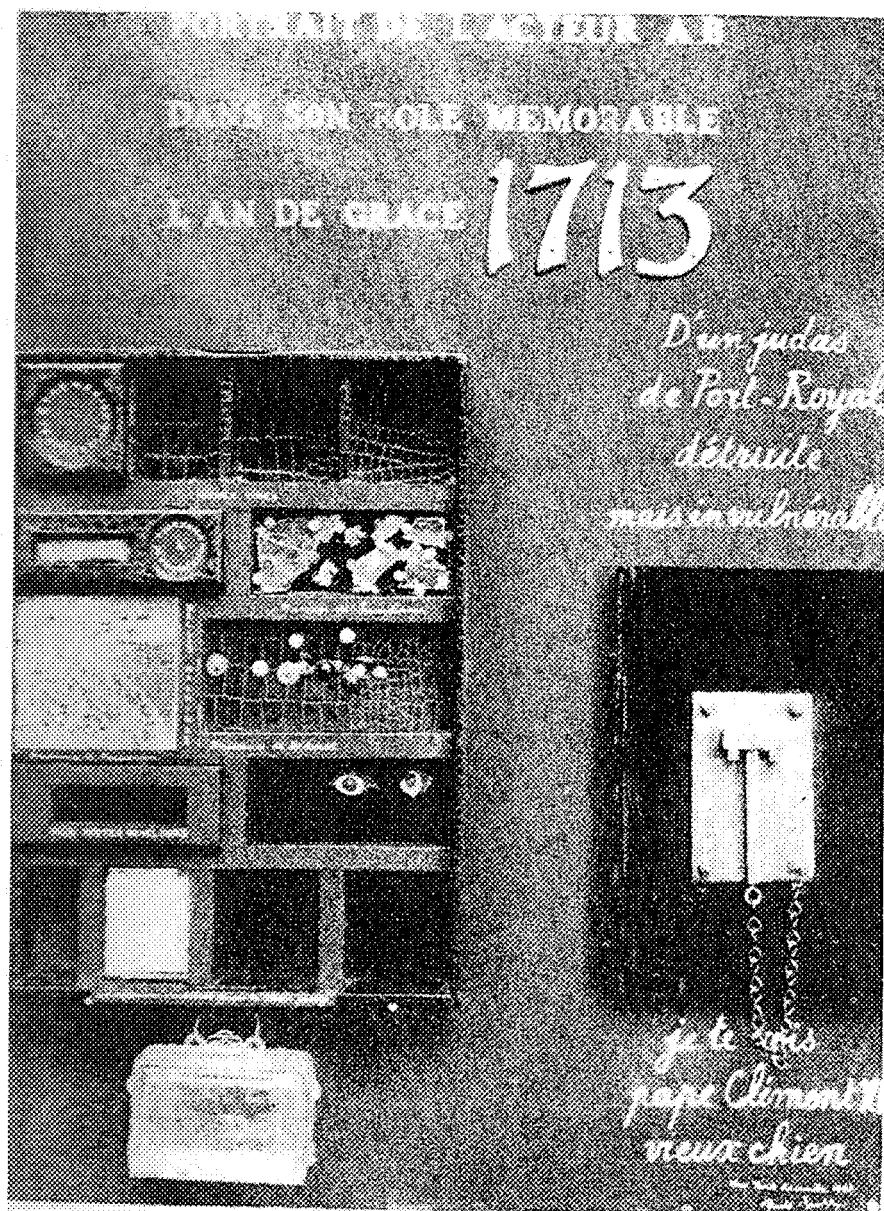
Cet éternel amoureux, poète de l'extraordinaire, a transformé les aléas de la vie quotidienne en cérémonial magique. « L'amour sera. Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour [...] »⁸. Lorsqu'un matin, une femme accroche de son ongle peint le fin bas de nylon qu'elle enfile, l'homme voit dans ce tissu déchiré sa planche de salut : dans le geste banal se profile le charme de la dame dont l'effet d'envoûtement est instantané.

Offrir un poème-objet, c'est surprendre l'amante posant un oeil complice sur le message crypté fait de quelques vers entrecoupés de ficelles, de plumes, de bouts de bois et de coups de pinceau. La beauté véritable, sans doute, naît de ce double regard : de l'homme à la femme, puis de la femme à l'œuvre.

⁸ André Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 149.

ANNEXES

ANNEXE I



PORTRAIT DE L'ACTEUR A.B. DANS SON RÔLE MÉMORABLE L'AN DE GRÂCE 1713, 1941

ANNEXE II

Du poème-objet¹

Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque. Le premier poème-objet à été présenté par André Breton en 1929.

Exemple de poème-objet :

PORTRAIT DE L'ACTEUR A.B.

Le projet initial de l'auteur a été d'élucider en ce qui le concerne un problème graphologique particulier. Ayant observé que, réduite aux initiales, sa propre signature stimule le nombre 1713, il a été amené intuitivement à ne voir dans ce nombre qu'une date de l'histoire européenne et a eu la curiosité de relever les événements saillants que cette date peut marquer (il se pourrait en effet que l'un au moins de ces événements fût de nature à entraîner pour lui la fixation inconsciente à un temps révolu, voire l'identification avec ce temps).

1° Boîte de gauche. — Interprétation : *Éphémérides perpétuelles : niches vides et courroies de transmission* (aspect dialectique du temps : les acteurs disparaissent, mais leur message nous parvient. La courroie brune, vue en plan, assure la communication du mouvement entre les deux roues). Quelles traces des passages individuels ? On retient le *mariage de Saunderson*, mathématicien aveugle, inventeur d'une machine à calculer sans voir, décrite par Diderot (*Lettre sur les aveugles*) et

¹ André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 365. Le texte figure également dans *Je vois j'imagine*.

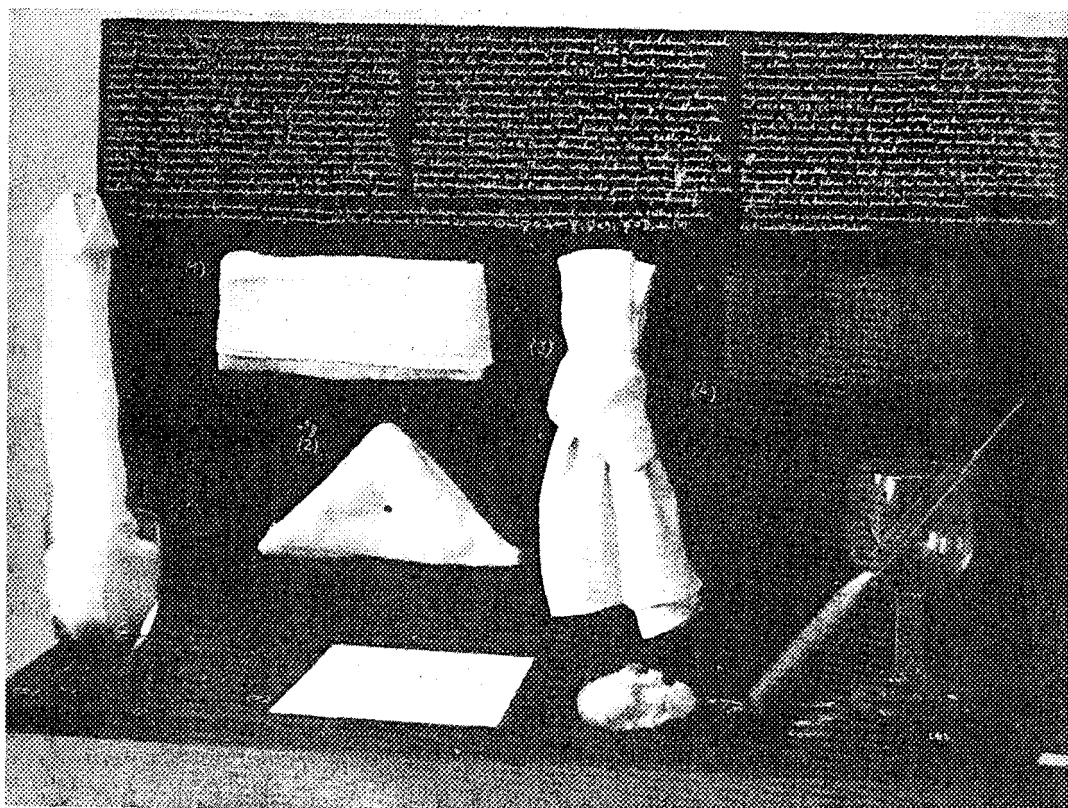
esquissée dans la case centrale de droit pour les chiffres 0, 1, 2 et 3 (sur le miroir brisé, et par allusion à d'autres questions posées par Diderot aux aveugles : *Et qu'est-ce, à votre avis, que l'amour ?*), la *naissance de Vaucanson*, constructeur d'automates célèbres parmi lesquels un canard à demi légendaire dont on conte qu'il mangeait et digérait (évoqué par une photographie à vol d'oiseau de la pointe de Long Island connue sous le nom de « Tête de canard »), la *naissance*, enfin de *Diderot* lui-même. Sur le terrain des événements militaires impliquant la considération de l'état social, 1713 est l'année de la paix d'Utrecht, passablement désastreuse pour la France, qui met fin à la guerre de la Succession d'Espagne : *Paix pattes de velours*, par l'intermédiaire de l'expression « faire patte de velours » qui veut dire rentrer ses griffes, et Utrecht, célèbre universellement par ses velours, engendrent ici un chat qu'il n'est pas trop difficile d'apercevoir dans les six cases inférieures : tête et corps, pattes, queue. Les yeux, en réalité, sont ceux d'un lynx, sans doute parce qu'un aveugle vient de passer. *Les diplomates s'arrêtaient devant la Kleine Poortje* (ou la Petite Porte, nom d'une petite auberge d'Utrecht où, quelque soixante ans plus tôt, épris de la servante Annetje, s'était fixé, après d'étonnantes tribulations, l'esprit le plus attachant du XVII^e siècle, le cardinal de Retz).

2° Valise inférieure. — Comme on devine à travers le verre trouble, elle permet de voyager *à travers le temps*.

3° Plaque de droite. — *D'un jardin de Port-Royal détruite mais invulnérable je te vois pape Clément XI, vieux chien* (sur le plan spirituel, c'est aussi en 1713 qu'est promulguée la bulle *Unigenitus* qui consacre le triomphe des jésuites sur les jansénistes, déboute par là de leurs plus hautes instances Pascal et Racine et ouvre

une crise morale dont les effets sont peut-être plus que jamais sensibles aujourd'hui. L'abbaye de Port-Royal, qui abritait le cœur du jansénisme, a été détruite sauvagement l'année précédente et son cimetière livré aux chiens. La plaque figure à la fois la bulle elle-même, la résistance invincible que certains lui opposent et le judas par lequel l'œil voit se dévider les circonstances historiques. Le parti pris à cet égard par l'auteur est rendu plus manifeste encore par l'expression *l'an de grâce* appliqué dans le titre 1713 et par la dominante sombre de l'objet).

ANNEXE III



COMMUNICATION RELATIVE AU HASARD OBJECTIF, 1933

ANNEXE IV

Finissant de déjeuner chez moi le lundi 1^{er} mai 1933 en compagnie de Benjamin Péret, je fais à haute voix la remarque que tout à fait machinalement j'ai pris l'habitude depuis peu de plier ainsi ma serviette (1). Après tout c'est là un mode de pliage aussi pratique et presque plus discret qu'un autre. Il me plaît dans la mesure même où j'ai pris conscience de ne pas l'avoir emprunté. Trop longtemps en effet je me suis laissé aller à m'acquitter de cette petite obligation à la façon dont mon père (2) ou de ma mère (3), ce qui m'a causé à plusieurs reprises de l'agacement. Où ai-je pu prendre cette façon, que je suppose inédite, de procéder ? J'observe que la serviette ainsi disposée présente une indiscutable analogie formelle avec ma blague à tabac (4), avec laquelle elle voisine, comme il lui arrive généralement à la fin des repas. L'adoption de ce mode de pliage peut donc être mise au compte, essentiellement de la mémoire musculaire (association par contiguïté dans le temps des deux objets). Est-ce bien tout, néanmoins ? Le symbolisme sexuel ne se tient pas pour tu, puisque Péret m'instruit maintenant de la manière dont il a vu, au Brésil, certains plaisantins plier leur serviette (5). Les mêmes, par un découpage ingénieux de l'écorce et un mouvement de traction imprimé à une partie de celle-ci, tiraient également d'une banane certain effets érotiques très simples, mais assez troublants. (Je déplore, en passant, que pour garder sa forme, la serviette ainsi roulée doive être par sa base fixée dans un verre.)

Le même jour, au dîner, nous sommes six à une table du petit restaurant [Geuse] (« À la Dame blanche », rue Blanche). J'invite Péret à renouveler, pour le

divertissement de nos quatre amis, Crevel, Éluard, Giacometti, Thirion, cette exhibition toute figurée. Les quelques secondes qu'il consacre à cette entreprise suffisent à fixer imperceptiblement l'attention de la jeune servante qui traverse la pièce. Son sourire, vite réprimé, est à cet égard significatif.

Tout paraît rentré dans l'ordre et nous pensons à autre chose quand elle passe derrière Péret et moi, pour changer nos couverts. C'est alors que se produit l'*accident* qui fait l'objet de la présente communication, communication destinée surtout à susciter d'autres observations et remarques du même ordre, de la quantité et de la rigueur desquelles dépend l'opinion que nous cherchons à nous faire du HASARD OBJECTIF*. Tombant de la main de la servante, le couteau destiné à Péret heurte son verre, de sorte que le coupant de la lame le fend, de haut en bas, ne laissant de brèche qu'à la partie inférieure, le passage du couteau de bord du verre au sommet de cette brèche demeurant apparemment à l'état de simple tracé et le plat de la lame affleurant au bord du liquide restant dans le verre de manière à ce qu'aucune goutte n'en soit répandue. À signaler, dans le prolongement, sur le plan de la table, du couteau, à quelques centimètres de l'extrémité du manche de celui-ci, la présence d'un croûton de pain, identifiable avec la lame, du point de vue sexuel.

* Qui est ce sur quoi nous entendons plus que jamais faire porter l'accent de l'investigation surréaliste.

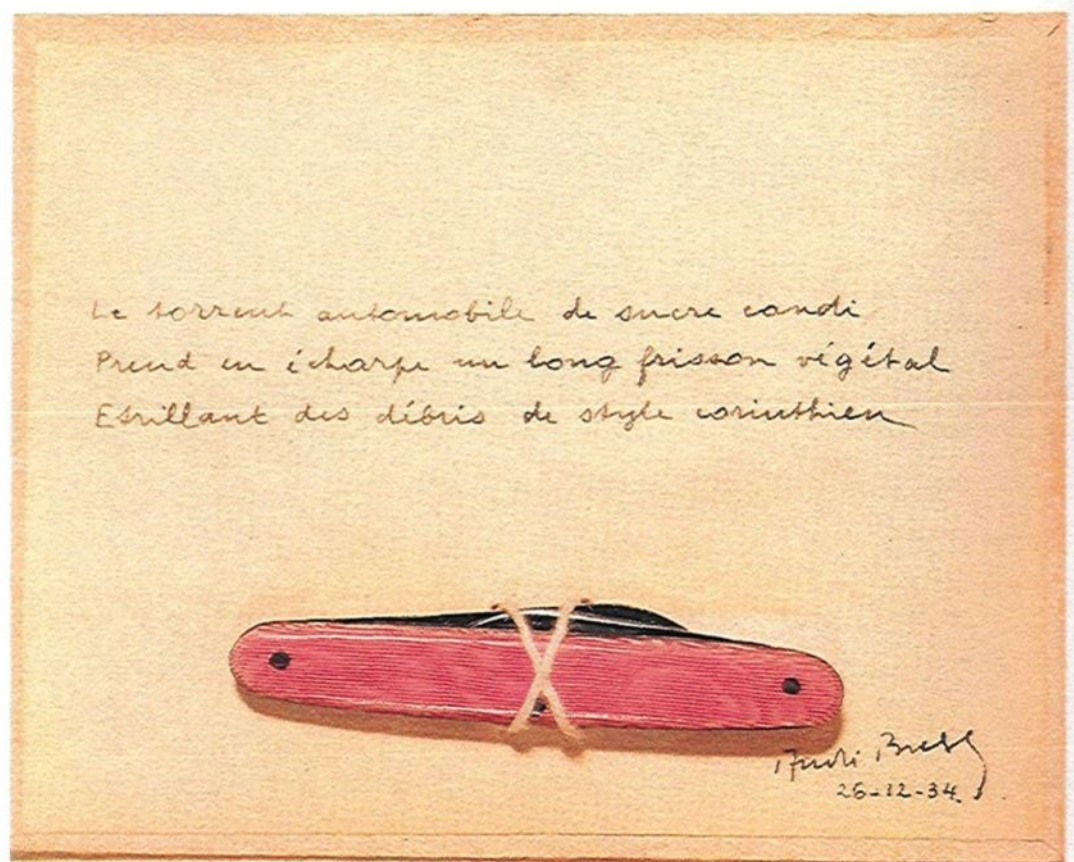
À titre de simple information et sans préjudice, a priori, d'une explication rationnelle qui excluant tout usage de telles données, cet état des positions planétaires, assez remarquables le 1^{er} mai vers 9 heures du soir : [*dans cet espace défile une série d'une quinzaine de symboles difficile à reproduire établissant le calendrier planétaire*].

ANNEXE V



PAGE-OBJET, 1934

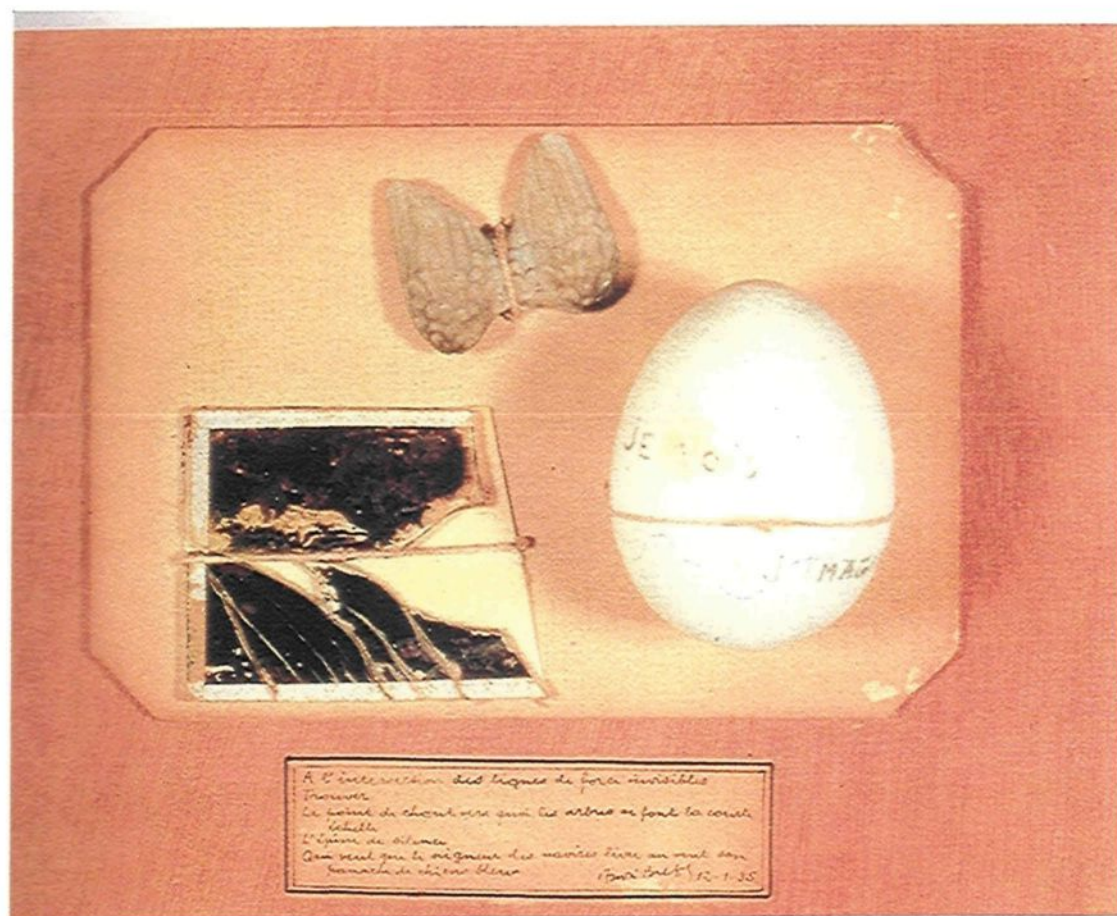
ANNEXE VI



SANS TITRE [LE CANIF], 1934

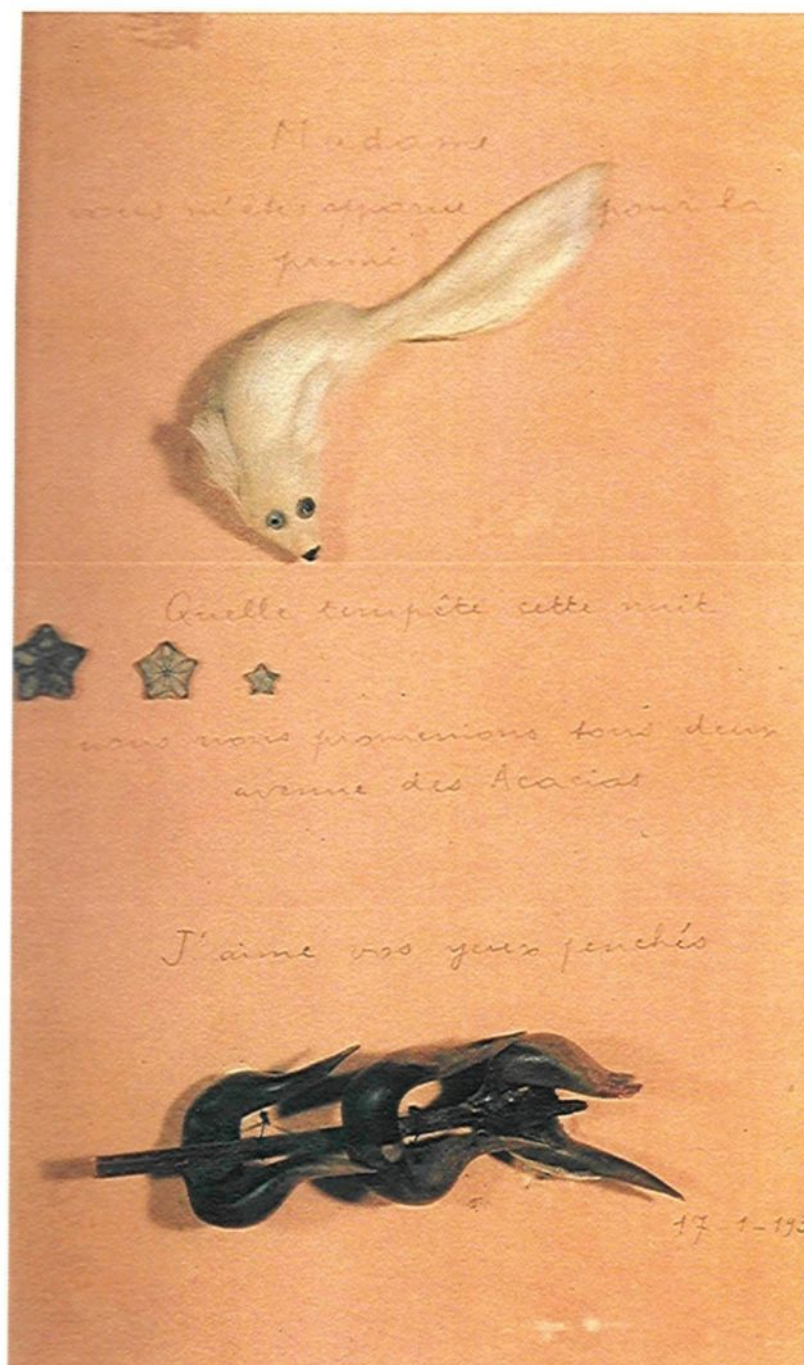


ANNEXE VII



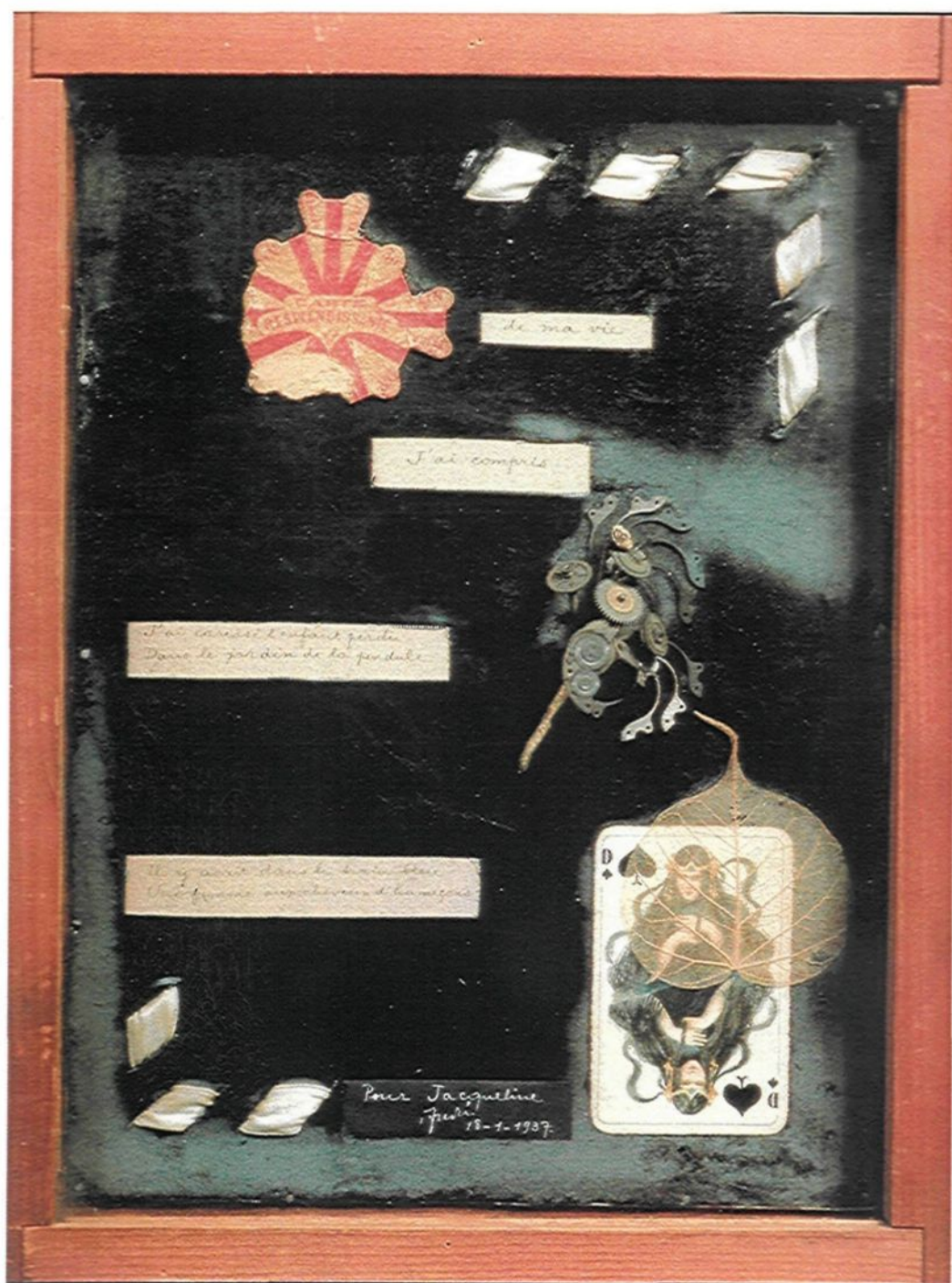
SANS TITRE [L'ŒUF EN PLÂTRE ET LES AILES DE PORCELAINE GRISE], 1935

ANNEXE VIII



SANS TITRE [L'HERMINE], 1937

ANNEXE IX



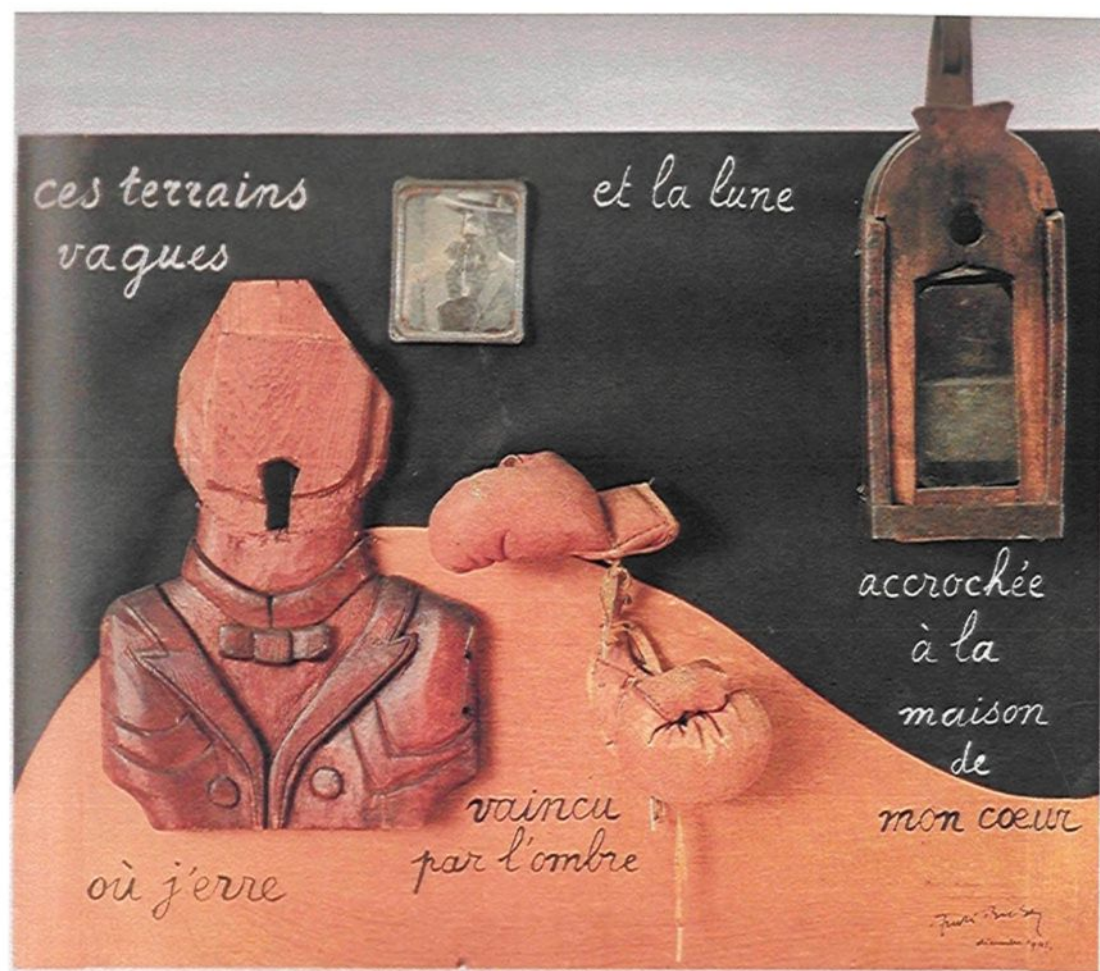
SANS TITRE [DAME DE PIQUE ET RUBAN TISSÉ], 1937

ANNEXE X



UN BAS DÉCHIRÉ, 1941

ANNEXE XI



SANS TITRE [L'HOMME-SERRURE], 1941

ANNEXE XII

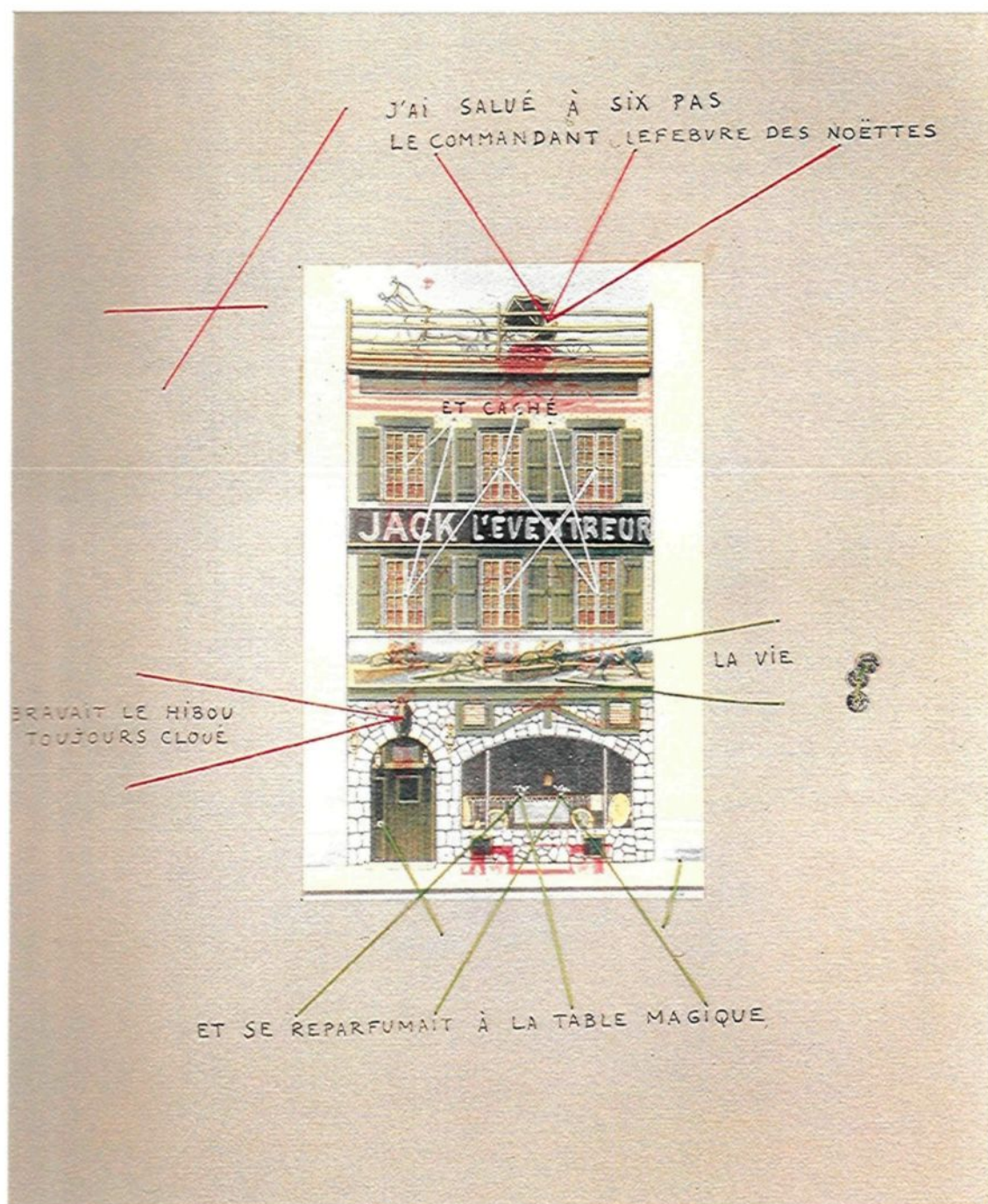
Dans l'esprit où Rimbaud écrivait « des silences, des nuits » et fixait « des vertiges » ce poème-objet exprime une angoisse, une dramatique appréhension dont le motif n'est pas élucidé au moment de sa conception mais s'est éclairé depuis pour moi.

Le personnage de fauche, la terrifiante peinture dans le cadre, la ligne courbe qui divise l'objet en format la moitié d'une tête schématique de mannequin : autant de variantes du même sujet, celui de la *tête perdue*.

Cependant l'idée de combat n'est pas abandonnée, comme le montrent les gants de boxe, l'un en position de défense dans l'ombre, l'autre en position d'attaque dans la lumière. Une cavité suggérant la forme d'une serrure remplace la bouche du personnage de gauche et l'inscription relative à la lune fait allusion à une des composantes de mon thème astrologique¹.

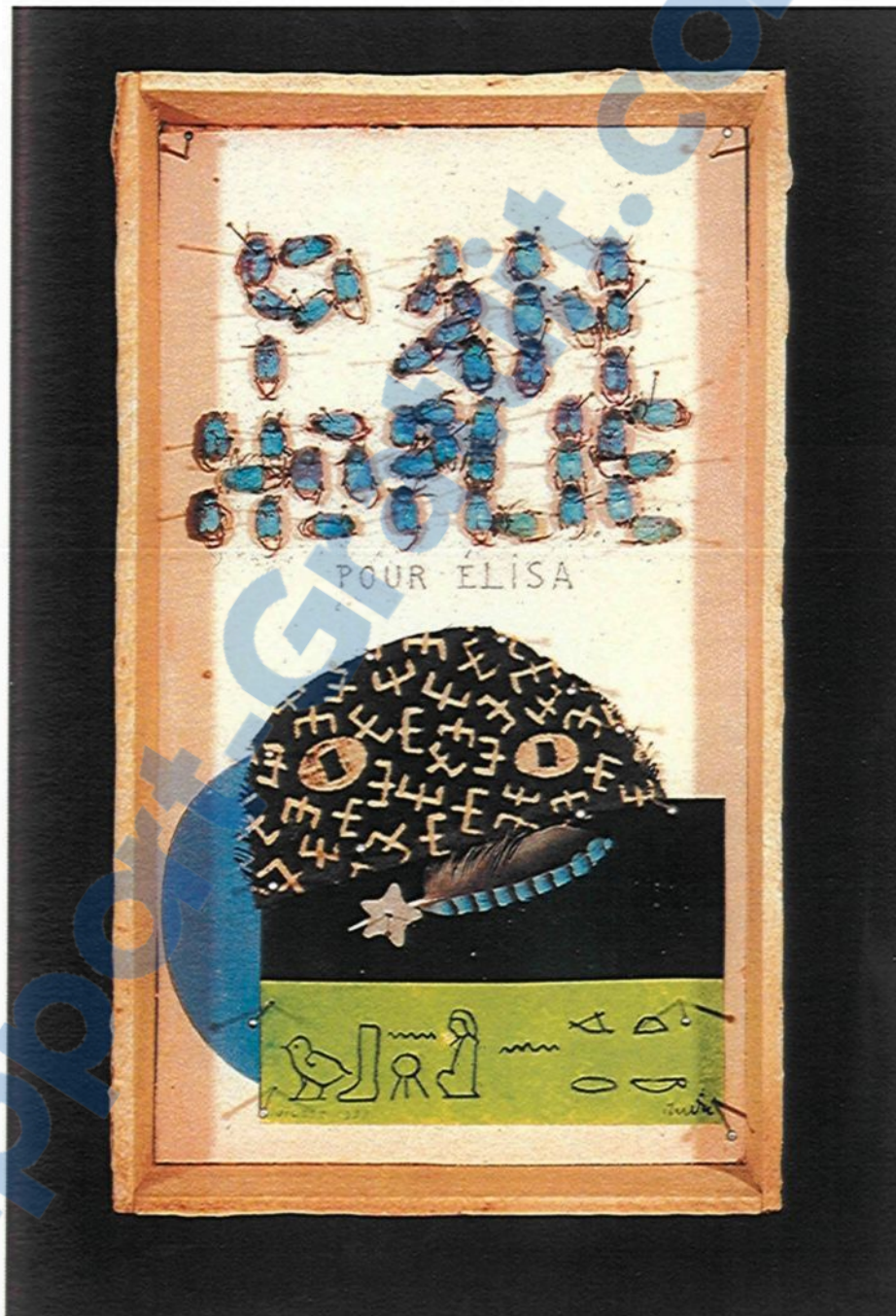
¹ André Breton, *Je vois j'imagine*, p. 30, tiré de Jean-Louis Bédouin, *André Breton*, Seghers, Paris, 1963.

ANNEXE XIII



JACK L'ÉVENTREUR, 1942-1943

ANNEXE XIV



PAN HOPLIE, 1953

Ce poème - objet doit se lire
 "PAN - (H)OPLIE
 pour Elisa.

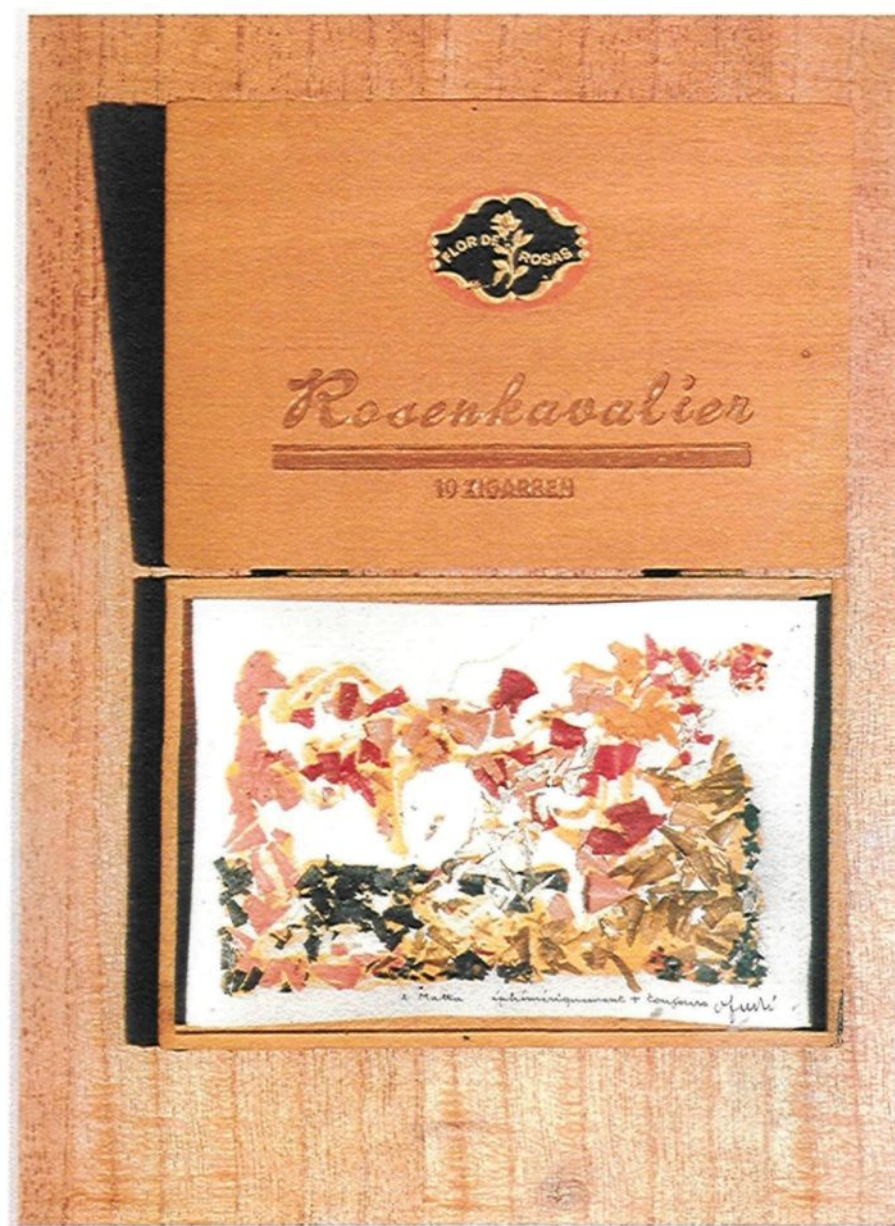
[Jour et nuit]

je rayonne d'amour pour toi!"

(cette dernière ligne en
 hiéroglyphes égyptiens d'après
 un document reproduit dans
 C.W. Ceram: Des dieux, des tombeaux,
 des savants, page 104).

Yvri Bachelon

ANNEXE XV



ROSENKAVALIER, CIRCA 1959-1960



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'André Breton

BRETON, André et Paul ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 2005, 76 p.

BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, préface de Philippe Audoin (1971), Paris, Gallimard, 2002, 182 p. (coll. « Poésie »).

BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, Le Livre de poche, 1971, 145 p. (coll. « biblio »).

BRETON, André, *Entretiens* (1913-1952) avec André Parinaud *et al.*, Paris, Gallimard, 1973, 312 p. (coll. « Idées »).

BRETON André, *Flagrant délit*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 168 p.

BRETON, André, *Je vois, j'imagine*, préface d'Octavio Paz, Paris, Gallimard, 1991, 187 p.

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2003, 176 p. (coll. « folio »).

BRETON, André, *L'Art magique*, Paris, Phébus et Adam Biro, 1991, 358 p.

BRETON, André et Louis ARAGON, Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET, *La Révolution surréaliste. Collection complète (n° 1 à 12, 1924-1929)*, Paris, Jean Michel Place, 1975, 350 p.

BRETON, André et Paul ÉLUARD, *Le Surréalisme au Service de la Révolution. Collection complète (n° 1 à 6, 1930-1933)*, Paris, Jean Michel Place, 1976, 250 p.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002, 559 p. (coll. « folio essais »).

BRETON, André, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1997, 173 p. (coll. « L'Imaginaire »).

BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996, 179 p. (coll. « folio essais »).

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2002, 173 p. (coll. « folio essais »).

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2002, 216 p. (coll. « folioplus »).

BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1988, 1798 p. (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1992, 1857 p. (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. III, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1999, 1492 p. (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

BRETON, André, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1996, 260 p. (coll. « L'Imaginaire »).

BRETON, André, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1977, 188 p. (coll. « Idées »).

BRETON, André, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1999, 186 p. (coll. « Poésie »).

BRETON, André, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 188 p. (coll. « Poésie »).

Ouvrages complémentaires

ALEXANDRIAN, Sarane, *Breton*, Paris, Seuil, 1990, 190 p. (coll. « écrivains de toujours »).

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1998, 188 p. (coll. « Poésie »).

APOLLINAIRE, Guillaume, *Et moi aussi je suis peintre*, Paris, Le temps qu'il fait, 2006, 40 p.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1991, 248 p.

ARAGON, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993, 136 p.

Archives du surréalisme, v. 1. (Bureau des archives surréalistes : Cahier de la permanence : octobre 1924 – avril 1925), présenté et annoté par Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1988, 167 p.

BARON Jacques, *Anthologie plastique du surréalisme*, Paris, Filipacchi, 1980, 279 p.

BEDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Paris, Seghers, 1993, 188 p. (coll. « Poètes d'aujourd'hui »).

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, 460 p.

- BROCHIER, Jean-Jacques, *L'Aventure des surréalistes : 1914-1940*, Paris, Stock, 1977, 325 p.
- BRON, Jean-Albert, Christine LEIGLON et Annie URBANIK-RIZK, « *Nadja* » de Breton : *Littérature et langage de l'image*, Paris, Ellipses, 2002, 175 p. (coll. « Réseau diagonales »).
- BROODTHAERS, Marcel, *Marcel Broodthaers*. Catalogue d'exposition sous la direction de Catherine David avec le concours de Véronique Dabin, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991, 325 p.
- CARALP, Évelyne et Alain GALLO, *Dictionnaire de la psychanalyse et de la psychologie*, Paris, Milan, 2004, 157 p.
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, 372 p. (coll. « Idées »).
- CASTRE, Victor, *Trilogie surréaliste : Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, Paris, Société d'édition d'Enseignement supérieur, 1971, 110 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 2000, 1059 p. (coll. « Bouquins »).
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 445 p.
- DUFOUR, Bernard, *Des collectionneurs tels André Breton*, Frontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1994, 37 p.
- DUITS, Charles, *Breton a-t-il dit passe*, Paris, Maurice Nadeau, 1991, 261 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 542 p. (coll. « Domaine français »).
- DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme*, Paris, Hazan, 2002, 95 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1973, 247 p. (coll. « Idées »).
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, 393 p.
- FERRY, Luc, *La Naissance de l'esthétique*, Paris, Cercle d'art, 2004, 91 p.
- FERRY, Luc, *Le Sens du Beau : Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1998, 237 p.
- GRACQ, Julien, *42, rue Fontaine*, Paris, Adam Biro, 2003, 24 p.

- GUIGON, Emmanuel, *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean Michel Place, 2005, 184 p.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, 188 p. (coll. « Points essais »).
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997, 452 p. (coll. « folio essais »).
- JOUFFROY, Alain, *L'Incurable Retard des mots suivi du Discours sur le peu de révolution*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, 231 p.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Édition Gonthier, 1973, 172 p. (coll. « Bibliothèque Médiations »).
- LACOSTE, Jean, *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, 190 p. (coll. « Philosophie présente »).
- LACOSTE, Jean, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, Paris, Bordas, 2003, 373 p.
- LAOUREUX, Denis, *Histoire de l'art au 20^e siècle. Clés pour comprendre*, Bruxelles, De Boeck, 2009, 251 p.
- LEGRAND, Gérard, *Breton*, Paris, Belfond, 1977, 217 p. (coll. « Les Dossiers Belfond »).
- LEUWERS, Daniel, *Poètes français des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Le livre de poche, 1987, 192 p. (coll. « Nouvelle approche »).
- LIGOT, Marie-Thérèse, *"L'Amour fou" d'André Breton*, Paris, Gallimard, 1996, 199 p. (coll. « foliothèque »).
- MAGRITTE, René, *Les Mots et les images*, Bruxelles, Labor, 1994, 268 p. (coll. « Espace Nord »).
- MELOT, Michel, *Livre*, Paris, L'œil neuf, 2006, 197 p.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place et BNF, 1997, 388 p.
- MURAT, Michel (avec le concours de Marie-Claire DUMAS), dir., *André Breton : Cahier*, Paris, Edition de l'Herne, 1998, 468 p.

- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Livre de poche, 1991, 380 p. (coll. « biblio essais »).
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1987, 369 p. (coll. « Cahiers des avant-gardes »)
- POWRIE, Phil, « The Surrealist Poème-objet » dans Silvano LEVY, dir., *Surrealism : Surrealist Visuality*, New York, New York University Press, 1997, p. 57-77.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1970, 183 p. (coll. « Idées »).
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, 142 p. (coll. « Pensées »).
- SEBBAG, George, *André Breton. L'Amour-folie. Jacqueline, Nadja, Suzanne, Simone*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, 239 p.
- SEBBAG, George, *Enquêtes surréalistes : de Littérature à Minotaure 1919-1933*, Paris, Jean Michel Place, 2004, 171 p.
- SEBBAG, George, *L'Imprononçable Jour de ma naissance : André Breton*, Paris, Jean Michel Place, 1988, 250 p.
- SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003, 313 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La Vie en mouvement*, Paris, Gallimard, 2006, 146 p.
- VERGELY, Bertrand, *Le Dico de la philosophie*, Toulouse, Milan, 1998, 288 p. (coll. « Les essentiels »).
- VIRMAUX, Alain et Odette, *André Breton. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, 157 p.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *La Constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987, 361 p.

Articles de journaux & périodiques

- CREVEL, René, *Le Mouvement accéléré*, Paris, 2^e année, novembre 1924.

ÉLUARD, Paul, « Nuits partagées », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris, décembre 1931, p. 14-16.

MARTIN DU GARD, Maurice, « Opinions et portraits », *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 11 octobre 1924, n° 104.

Sources électroniques

SMOLNY (COLLECTIF DES INTROUVABLES DU MOUVEMENT OUVRIER), *Revue des livres. Cdt. Lefebvre des Noëttes*, « *L'Attelage* », par Raymond Queneau - N° 7 - Janvier 1933 / pp. 39-40, [En ligne], 30 juillet 2011, http://www.collectif-smolny.org/article.php?id_article=1426 (Page consultée le 1^{er} août 2011).

KB – KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK / NATIONALE BIBLIOTHEEK VAN NEDERLAND (Bibliothèque nationale des Pays-Bas), *La fin du monde*, filmée par l'Ange N.D. de Blaise Cendrars et Fernand Léger, [En ligne], [s. d.], <http://www.kb.nl/bc/koopman/1919-1925/c02-fr.html> (Page consultée le 1^{er} août 2011).

TATE MODERN GALLERY – TATE ONLINE, *André Breton / Works, "I Saluted at Six Paces Commandant Lefebvre des Noëttes (Poem object) 1942"*, [En ligne], [s. d.], <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1476&searchid=9434&tabview=text> (Page consultée le 1^{er} août 2011).

INFOSURR, « Octavio Paz dans *Infosurr* : sélection d'articles », *Les Archipels du surréalisme*, [En ligne], [s. d.], infosurr.net/archipels/paz-infosurr.htm (Page consultée le 1^{er} août 2011).

RUIZ SÀNCHEZ, Alberto, *Naturaleza de la distancia : André Breton y Octavio Paz*, [En ligne], [s. d.], <http://mural.uv.es/laupasan/opiniones.html> (Page consultée le 1^{er} août 2011).

Rapport-Gratuit.com