

ISABELLE LORENZ

*Les Langues maternelles du surréalisme :
de la poétique à l'esthétique*

Ce que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu. [...]

Il est plus que probable que la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste. Le cours de la pensée ne peut être considéré sous un aspect statique¹.

La pensée qui court dans le surréalisme est générée par le dialogue, les tensions, et les jeux dont le point d'ancrage se trouve à mon sens dans les revues surréalistes. Le champ qu'offre la revue est idéal de par sa temporalité, et son potentiel pour une intervention immédiate et spontanée, grâce à quoi elle fonctionne comme forum pour les débats, comme calendrier d'événements et comme terrain expérimental dans lequel cette collectivité peut s'exprimer librement dans tous les domaines. La revue met en scène la pratique du montage qui est à la base des idées et de la pensée surréalistes. La revue est en fait une métaphore de la méthodologie surréaliste dans toutes ses pratiques. Dans les relations entre les divers domaines, entre les diverses disciplines qui se juxtaposent, se crée une poétique qui s'exprime par les tensions qui s'effectuent dans le passage de l'un à l'autre, de l'image au texte, du texte à l'image. Cette poétique, que j'appelle *poétique du colporteur*, car elle est composée d'un ramassis d'éléments hétéroclites et parfois recyclés, est le résultat de la théorie et de la pratique du montage. La revue peut ainsi être lue et regardée comme un vaste et continuel cadavre exquis. C'est dans ses cadres, favorables à la spontanéité et à l'immédiateté, que se créent les pensées surréalistes. Chaque revue est un manifeste, un cri, un défi, une surprise, une stimulation, une réaction. C'est dans ces ruptures de frontières que le débat sur la peinture est lancé, c'est dans ces cadres que le débat sur la peinture se trouve stimulé et stimule les multiples langues dont le surréalisme se servait dans sa lutte pour la liberté, pour la révolution, pour la transformation du monde et du moi.

1. Max Morise, *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, p. 26. Sous la rubrique «Les Beaux-Arts», «Les Yeux enchantés».

Lire le regard et regarder les textes sont des activités que les surréalistes ont privilégiées. Au moment où les voyelles prennent une couleur, ils désirent détourner le mot de son devoir de signifier, nous dit Breton dans «Les Mots sans rides»². Les voyelles appellent le visuel tandis que les consonnes font entendre les sons. Ainsi Breton privilégiait-il le visuel à l'auditif. Les mots ont cette force qui arme l'artiste de multiples moyens de communication :

*On leur [les mots] connaît maintenant une sonorité à tout prendre parfois fort complexe; de plus ils tentent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural*³.

Dans sa transformation, le mot devient autre, toujours autre, pour faire voir les lettres qui forment d'autres mots et d'autres formes, qui font lire d'autres poèmes. Car, après tout, comme nous le rappelle Aragon :

*Écrire et peindre, un seul mot signifiait l'un et l'autre dans l'ancienne Egypte, et cela se conçoit, puisque les mots n'étaient pas décomposés en lettres qui soient la transcription des sons, mais représentés par des hiéroglyphes figuratifs*⁴.

On peut cependant tracer à travers l'interdisciplinarité en question, à son zénith dans les revues jusqu'à *Minotaure*, un cheminement en perpétuelle quête de l'autre dans l'espoir de changer le monde. Par le choix des illustrations, qui s'inscrivent dans le domaine de l'art, du banal quotidien, de la biologie, de la médecine légale, par l'introduction de nouveaux sujets comme la psychanalyse et l'ethnographie, par le changement de format et de mise en page, les revues surréalistes et les revues dissidentes du mouvement exposent au mieux une avant-garde en proie aux pressions politiques.

La revue est cette production collective qui avec l'œil et la plume/machine à écrire (comme les photos sur la couverture de *La Révolution surréaliste* n° 1 et 9-10 qui représentent une femme qui tape et une autre qui s'apprête à écrire) remet aussi en question l'individu par le collectif (surtout masculin, qui apporte sa propre interprétation de l'autre sexe). Les revues sont ces organes polyglottes qui servent de support aux différentes «langues» du surréalisme, je veux dire les langues esthétique, poétique, ethnographique, photographique mises au service du merveilleux social, au service de la transformation du monde, marquant un tracé suggestif dans les constellations de la modernité. La signature collective domine les activités surréalistes; Aragon le note bien, transcri-

2. André Breton, «Les Mots sans rides», dans *Les Pas perdus*.

3. André Breton, «Les Mots sans rides» dans *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 1988, p. 285.

4. Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 9.

vant la pensée ducassienne, dans la conclusion de *La Peinture au défi* «Le merveilleux doit être fait par tous et non point par un seul.»⁵

Dans les débats qui sont mis en page d'abord dans *La Révolution surréaliste* et qui se poursuivent jusqu'à *Minotaure*, se découvrent les tensions et les affinités de ces individus polyvalents, entre les deux guerres. *Minotaure*, sous son manteau de luxe, révèle des aspects déjà présents depuis 1924. Ici les débats sur l'esthétique et la poétique s'achèvent sur une pointe de nostalgie à l'approche d'une fin irrémédiable que laissent présager les remous politiques. Il suffit à cet égard de noter des titres très symptomatiques du dernier numéro (Ruines: ruine de ruines, le Nationalisme dans l'art...) et de lire/regarder la couverture (double, puisqu'elle a aussi un dos qui marque la clôture) d'André Masson. Le minotaure est le symbole de la métamorphose, du drame, de la recherche, des tensions du pouvoir, à l'image de ce minotaure de Masson en couverture du dernier numéro; ce minotaure qui «s'accordait avec le caractère inquiétant de l'époque»⁶, nous dit Masson avec quelques années de recul, ce minotaure enflammé sorti du labyrinthe est comme pris d'une frénésie incontrôlable. Cette flamme géante, incorporant un minotaure déchiqueté parmi des murs fragmentés, colorés de jaune et de rouge, est animée d'un mouvement apocalyptique. L'animal devenu feu devient feu le minotaure, pour n'afficher sur la page du dos de couverture qu'un labyrinthe vide qui s'élève en direction du ciel, prenant la forme d'une tour, celle de Babel. Le ciel est marqué par le seul tourbillon de feu, et seul le feu se détache sur fond noir. Le labyrinthe, dans lequel on ramassait les éléments divers pour les fixer par des collages, comme en témoigne la première couverture de *Minotaure* commandée à Picasso, s'est métamorphosé en Babel. Les langues y deviennent incompréhensibles, on ne peut plus atteindre le but désiré; les transitions et traductions de langues sont devenues impossibles à ce moment. Il ne reste qu'une vaste cacophonie. De ternes consonnes remplissent l'espace.

Une autre contribution de Masson exprime ce sentiment de malheur, de mélancolie. *Mélancolie du minotaure*, dessin de Masson dans le numéro 11, est ce minotaure/chaise seul dans un désert en face d'une chaise renversée; au loin un squelette s'échappe à l'horizon. Le lyrisme de ce minotaure est souligné par l'inscription dans la double page. Le champ de cette fuite, de cette solitude impossible s'étend sur l'infini de la page. Le poète, lui, n'évoque pas mais inspire. Breton avait toujours montré la plus grande sympathie pour le travail de Masson et en ces dernières livraisons de la revue, au moment où le monde s'écroule, il déplore le

5. Louis Aragon, *Les Collages*, p. 71.

6. André Masson dans un interview avec Jeanine Warnod, dans *Regards sur Minotaure*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 246.

manque de sincérité de la plupart des peintres qui n'expriment point à son avis «la tragique appréhension» de cette époque⁷. Les peintres comme les poètes se doivent de faire état de cette situation; à défaut de marquer cet état de catastrophe, Breton les accuse d'être tendancieux et réactionnaires. C'est André Masson qui exprime, non pas cet «art-ruban», mais cet «art-événement». Il a le goût du risque qui continue de le porter dans les voies de l'inconnu. C'est en lui que se réconcilient au mieux l'artiste et le révolutionnaire.

L'importance des revues comme site de production surréaliste est fonction de leur activité créatrice, qui est ancrée non seulement dans l'expression d'une certaine poétique mais aussi dans une certaine introspection. Il fallait entrer par l'auto-analyse dans les sombres couloirs que personne n'avait encore explorés, et en faire ressortir une lumière éclairant le merveilleux. Historiquement, l'écriture automatique permit aux surréalistes de se libérer de ce qu'ils considéraient comme des limites imposées par la raison. Le processus d'écriture automatique ne se limite pas à l'écriture, mais dans les autres domaines, elle est représentée par les frottages, les décalcomanies, les rayogrammes, les cadavres exquis, etc. En éliminant la conscience comme facteur de contrôle dans le processus créateur, l'inconscient pouvait se manifester par la plume libérée qui devenait ainsi libre de prendre le contrôle de la page blanche. La souveraineté du sujet parlant, dessinant, peignant, photographiant ou écrivant était sérieusement remise en question, sans pour cela sacrifier la créativité. Le but était de produire du nouveau avec les vieux instruments de communication. Dans leurs tentatives pour restaurer le pouvoir et l'importance du langage, les surréalistes ont démontré que les revues se mettaient au service de la révolution en transformant la poésie, la créativité. Le passage d'un état à un autre crée des espaces de pensée, de création dans lesquels s'opère une traduction permanente. Traductions de la résistance, traductions de la créativité, traductions du merveilleux, traductions d'une langue à l'autre, de l'une dans l'autre.

Si l'œil existe à l'état sauvage, c'est un état que Breton se donnera le loisir d'appriivoiser à partir du numéro 4 de *La Révolution surréaliste*, en prenant la direction de la revue et présentant le premier article de ce qui constituera *Le Surréalisme et la peinture*⁸. Mais le discours bretonien sur l'esthétique a été provoqué; provoqué par les articles, dans le numéro 3, d'Antonin Artaud sur l'Activité du Bureau de Recherches Surréalistes, et de Pierre Naville, qui, dans l'article «Beaux-Arts», déclare qu'il n'y a pas de peinture surréaliste mais seulement des spectacles. Artaud, lui,

7. André Breton, «Prestige d'André Masson» dans *Minotaure*, n° 12-13, p. 13.

8. La lecture différente des textes du *Surréalisme et la peinture* dans la revue et sous forme de livre fera l'objet d'une étude à venir. La juxtaposition de l'étude de Breton dans la revue donne un nouvel état sauvage bien domestiqué par un cadre autre que celui qu'offre le livre.

propose dans cette révolution une « confusion absolue et renouvelée des langues. » Ainsi établit-il avec force l'esprit de révolte surréaliste. Dès 1925 Artaud avait dit que « Le surréalisme est avant tout un état d'esprit, il ne préconise pas de recettes »⁹. Le surréalisme est devenu le théâtre de la Cruauté. Dans *La Bête noire*, en 1935, il montre que le théâtre doit, selon lui, devenir alchimique et bouleverser tous les rapports préexistants dans le but de créer un nouveau langage. On retrouve dans ces articles la même violence que dans ses textes pour *La Révolution surréaliste* où il appelle à un reclassement des valeurs, à un engagement violent et radical. « Que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée. Je ne parle que pour ceux-là » écrit-il dans *La Révolution surréaliste* en 1925; c'est toujours aux mêmes personnes qu'il s'adresse en 1935.

Jusqu'au numéro 3, la direction de *La Révolution surréaliste* est partagée par Naville et Péret; à partir du numéro 4, elle passe sous la seule responsabilité d'André Breton et possède une nouvelle adresse, la sienne. *Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste* est un texte vague et allusif qui vient en préface du numéro 4; ici Breton passe du *je* très dominant au *nous* collectif sans transition. Breton accentue l'importance de se mettre au service du merveilleux, tout en condamnant sans condamner, sans nommer, sans répondre à la question initiale. En fait, il aurait pu dire « je prends la direction de *La Révolution surréaliste* pour écrire *Le Surréalisme et la peinture* ». Puis, quelques pages plus loin, après l'article d'Aragon constitué par des fragments de sa conférence à Madrid le 18 avril 1925 dans lequel il décrit « l'histoire des temps nouveaux », paraît la première livraison du *Surréalisme et la peinture*. Aragon fait le point sur la situation du surréalisme et fait remarquer qu'à ce sujet on lui pose les questions suivantes:

*Hé, Monsieur, êtes-vous content de la poésie? Alors ça va, les images?*¹⁰

Et lui de répondre:

En vérité je vous le dis, incrédules et mendiants, aujourd'hui la pensée est aux pieds des hommes, l'esprit flambe à neuf dans la grande couleur aurorale du vent. C'est quand je vais, c'est quand je viens que tout se mue, et se dénoue. L'ère des métamorphoses est ouverte.

Et vous, Monsieur Breton, êtes-vous content? Lui répondra à la page suivante.

9. Antonin Artaud, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 31.

10. Louis Aragon, « Fragments d'une conférence » dans *La Révolution surréaliste*, n° 4, p. 24.

Le langage de la grande couleur aurorale est établie dans ce mouvement, dans ces passages, dans ces pas perdus auxquels nous céderont le pas plus tard. L'endroit dans lequel tout se mue et se dénoue, est la revue, le passage, les arcades, les rues, les collages qui suscitent cette poétique à la base de la pensée surréaliste, la poétique du colporteur. La révolte prend naissance dans le langage poétique, car comme Aragon l'écrit dans son texte (publié en décembre 1929), «Introduction à 1930» introduit par une épigraphe signée Forneret¹¹: «L'Avenir n'est qu'un mort, qui, s'étendant, revient.» Le mythe de l'éternel retour est interprété dans un arrêt temporel qui ne présente aucun espoir. Seul le poète peut sauver les hommes, non pas le poète en tant qu'homme mais en tant que poète, car lui a la chance de pouvoir être autre: «Les poètes tiennent du sismographe plus que du citoyen.» Le poète est le seul à pouvoir capter les vagues des chocs et les changements de la vie quotidienne; le poète est doté de la sensibilité d'un sismographe en permanence réceptif, ce qui n'est pas le cas du citoyen.

La langue poétique est toujours intimement liée à la langue esthétique; Éluard dans «Physique de la poésie» met en évidence le pacte conclu depuis Picasso entre la peinture et la poésie: «les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée.»¹² Le discours de Breton sur le surréalisme et la peinture s'est créé au sein des dialogues, des réactions et des protestations dont la marque est perceptible dans la revue. Son article *Le surréalisme et la peinture* est non seulement précédé d'un article d'Aragon mais aussi suivi par un article d'Aragon sur la liberté. Ces langues esthétiques et poétiques se traduisent l'une l'autre et se complètent car Breton se trouve autant à la merci de quelques lignes que de quelques taches colorées.

Mais le discours de Breton sur les arts plastiques et la peinture ne commence pas là; revenons sur nos pas, sur nos mots, sur ses mots avant de retourner dans les passages des revues. En 1924, en début d'année paraît son livre *Les Pas perdus*, dont tous les articles auront connu une prépublication sauf le dernier «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» écrit en 1922. Cet article est particulièrement intéressant car il fait une synthèse des courants actuels et de leur héritage. André Breton fait le point sur la situation de la poésie et de la peinture. Il fait l'éloge de Picasso dès le début et le rend responsable de la nouvelle direction que prend la peinture car «elle intéresse au plus haut point la pensée et la vie.» La tendance représentative de la peinture disparaît pour faire place à un certain *hors la loi*, hors le cadre, hors les

11. Pour un hommage des surréalistes (sous la plume d'André Breton) à Xavier Forneret (1810-1885) voir *Minotaure*, n° 10, hiver 1937, p. 10.

12. Paul Éluard, «Physique de la poésie», dans *Minotaure*, n° 6, p. 12.

mots. Walter Benjamin remarquait en 1927 dans son article sur le surréalisme, que grâce aux surréalistes la poésie avait subi une explosion de l'intérieur, et on pourrait ajouter que la peinture fit exploser les cadres grâce à Picasso. Cette explosion se fit aussi de l'intérieur, cet intérieur dans lequel les mots de l'extérieur, du quotidien se font une place. Non seulement les mots mais les objets, la vie arrêtée dans son mouvement comme ce papillon et ces feuilles et autres branchages collés, représentés dans le premier numéro de *Minotaure* (n'oublions pas non plus que la couverture était un collage). La peinture abandonne ses exigences matérielles. Breton continue l'éloge de peintres comme Picabia, Duchamp, Chirico, Ernst, Man Ray. Man Ray est, non pas le porte-parole, mais le porte-image d'un genre dont la technologie se trouvait en plein essor et qui en était encore à son stade expérimental. La photographie

*a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée. Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté, rompre avec l'imitation des aspects*¹³.

Ce qui intéresse Breton, c'est surtout la surface réceptrice du développement photographique, dans sa multiplicité: le papier sensible. La technologie, «cet instrument aveugle», ne l'intéresse pas. Ce papier sensible, révélateur, est aussi, comme certaines toiles de Picasso, au service du banal quotidien; une simple paire de ciseaux posée sur ce papier compose ce merveilleux social et quotidien imprévisible. Ces recherches, ces nouveautés dans le domaine de l'art rejoint les nouveautés dans le domaine poétique. Passons-lui la parole, traduisons la langue, tournons la porte et la page, confondons le regard qui se fait et se défait à chaque page tournée, à chaque coin de rue.

Les transformations de la peinture semblent tributaires d'une incorporation de la vie quotidienne dans le domaine esthétique. Les petites banalités de tous les jours sont utilisées dans le but de surprendre (*Why not sneeze* Rose Sélavy), de remettre en question les matériaux utilisés (Le papillon de Picasso, le travail de Max Ernst), d'ouvrir de nouvelles possibilités (les rayogrammes), de créer des juxtapositions posant la question des limites (les collages, les poèmes-objets), de faire voir une prophétie comme celle de la déclaration de guerre (Giorgio de Chirico), de faire ressortir l'importance de la folie comme mode de création, comme nouveau langage (Max Ernst, les aliénés, les médiums). Ainsi l'antécédent de cette peinture est la vie, et non pas d'autres peintres.

13. André Breton, *Les Pas perdus*, «Max Ernst», dans *Œ. C.*, p. 245.

En poésie, par contre, Breton fait remonter l'esprit surréaliste à Isidore Ducasse qui le premier provoqua ce frisson dans l'atmosphère intellectuelle; puis il passe à Rimbaud, Germain Nouveau, Jarry et Apollinaire. Le poète vivant que Breton admire en premier est Reverdy car il ne reste pas prisonnier d'une forme, pas plus que Cravan et Vaché. Il continue en évaluant Dada, pour terminer sur une note tout à fait optimiste quant à la personne de Benjamin Péret qui fait éclater «le burlesque de la vie moderne». Mais «il n'y a qu'un homme libre de toute attache», c'est Robert Desnos. Breton met tout son espoir en lui et espère que «l'énorme affection qu'['il] lui porte ne lui soit pas trop lourde afin qu'il puisse continuer à opérer le miracle *les yeux fermés*.» Les yeux fermés, car comme Saint-Pol Roux, c'est en dormant que le poète travaille, dans les états seconds que le poète est inspiré; serait-ce l'état dans lequel Breton et ses amis se sont placés lorsqu'ils encadrent, dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, la femme nue cachée dans la forêt? Cette mise au point de la part de Breton est comme un nouveau départ, une base de pensée, de création qui tente de faire se rejoindre la langue poétique et la langue esthétique par le biais du merveilleux, de la surprise, de la radicale juxtaposition d'éléments hétéroclites sur les pages et les toiles blanches où les mots sont en couleur et les formes exposées. Il s'agit ici de créer une nouvelle mythologie moderne. On a répondu à la question du sphinx, il faut maintenant «dépenser des trésors d'imagination.»

À force de mettre ses «idées au pas», au pas du flâneur qui observe la vie sous toutes ses facettes, Breton ramasse un «bouquet sans fleurs» comme il aurait pu se faire couper la gorge par Lichtenberg à l'aide d'un couteau sans manche auquel il manque la lame. Au moment de ces disparitions, il ne reste que les mots qui laissent des impressions non pas d'amour mais de sabotage. La densité du mot fait disparaître l'image qui, dans un mouvement de construction et de destruction, travaille le seul domaine de l'oxymore et du paradoxe. Les langues se croisent et se confondent sur le terrain de l'imagination. «Le bouquet sans fleurs» paraît dans *La Révolution surréaliste*, n° 2, sous la rubrique «Chroniques» intitulée «La vie». En effet c'est de la vie, de sa vie, de la vie surréaliste qu'il parle au présent et au futur, et surtout au futur. Ce texte est précédé d'un article d'Aragon établissant le lien nécessaire entre la liberté et la révolution. Breton continue dans cet esprit de liberté et incite le lecteur à ne pas se concentrer seulement sur les activités du bureau de recherches surréalistes, mais aussi à être attentif à ce qui se passe au-dehors. Du dedans au dehors toujours dans le but de perpétuer l'action révolutionnaire dans tous les domaines; il demande l'abolition des privilèges artistiques, ouvrant ainsi ce champ à tout le monde. L'acte surréaliste le plus pur, c'est-à-dire descendre dans la rue revolvers au poing et tirer sur la foule, lui semble insatisfaisant car si l'on oublie

une seule personne tout serait à refaire et la répétition n'est pas acceptable. Si l'on cherche une solution de salut, c'est dans la nouveauté que Breton la trouve:

Hors d'elle il n'était pas de salut: elle justifiait avec insistance des tentatives dérisoires en peinture, en poésie. D'expérience valable aux confins de la vie et de l'art, de preuve par l'amour, de sacrifice personnel, pas trace | Il s'agissait à tout prix d'y remédier¹⁴.

Pour atteindre cette nouveauté, il fallut trouver un moyen de consulter le public et l'on sait que ce fut l'intention de ce bureau de recherches, ouvert 15 rue de Grenelle et qui s'adressait en permanence au public, lui posant des questions et l'invitant à répondre. Cette langue nouvelle recherchée pour exprimer la nouveauté et les métamorphoses et qui fait sortir l'esprit hors de l'esprit pour atteindre le merveilleux est au menu de l'éditorial du numéro 3 de *La Révolution surréaliste*. Sous le titre «À Table», Naville et Péret ont

mis la main sur une bête nouvelle. Les cieux répondent à notre attitude d'absurdité insensée. Cette habitude que vous avez de tourner le dos aux questions, n'empêchera pas au jour dit les cieux de s'ouvrir, et une nouvelle langue de s'installer au milieu de vos tractations imbéciles.

Par cette nouvelle langue ils feront exploser les esprits et les êtres sortiront des cavernes.

Cette relation entre les diverses langues qui communiquent entre elles par l'écriture, la peinture, la photographie, l'architecture, le collage est dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste* au centre des préoccupations surréalistes. Max Morise, dans la section «Beaux-Arts» des chroniques, rejoint les pas et les pensées de Breton. Il fait un panorama des recherches de cet œil sauvage. Les fous et les médiums rejoignent l'homme qui s'adonne au surréalisme. L'art cinématographique, le collage et l'art pictural expriment aussi les révélations de la pensée. Le collage rassemble ces figures toutes faites dont l'imagination peut instantanément disposer et fait ressortir cette poétique du colporteur. Le collage réunit ces langues poétique et esthétique comme l'établit Breton dans ce bouquet sans fleurs:

En effet, le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud¹⁵.

14. André Breton, «Le Bouquet sans fleurs», dans *La Révolution surréaliste*, n° 2, p. 25.

15. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, éd. de 1965, p. 90.

La revue est ce collage qui présente une valeur d'événement, et de spectacle dans son mouvement. Cette poétique qui trouve son cadre dans la rue et dans la revue forme cette beauté qu'Aragon appelle révolutionnaire:

*Peindre. Il y a dans les rues, sur des panneaux qui ressemblent à ceux des affiches électorales, des milliers de tableaux dans Paris en 1935*¹⁶.

Il faut avant tout savoir regarder la vie quotidienne dans sa multiplicité et savoir perdre son regard. Ce besoin de fixer ces images visuelles, nous dit Breton, «a abouti à la formation d'un véritable langage qui ne me paraît pas plus artificiel que l'autre». Il désire considérer l'état actuel de ce langage de la même façon que l'état actuel du langage poétique. À nouveau les langages esthétique et poétique travaillent ensemble. Picasso avait bien remarqué que la grande affaire, c'est l'espace entre le tableau et le cadre. L'espace dans lequel se trouve ce moi qui se demande qui il est, quelle langue il/elle parle.

La première livraison de Breton du *Surréalisme et la peinture* dans *La Révolution surréaliste* est seulement accompagnée de reproductions de tableaux de Picasso. C'est ce dernier qui représente au mieux toutes les tendances et les fait communiquer entre elles. Il est polyglotte et traduit instantanément toutes les langues dans cet esprit de liberté, d'évasion: «On a dit qu'il ne saurait y avoir de peinture surréaliste. Peinture, littérature, qu'est-ce là, ô Picasso, vous qui avez porté à son suprême degré l'esprit, non plus de contradiction, mais d'évasion!»¹⁷.

La littérature, la peinture et, on peut ajouter, la photographie se provoquent les unes les autres. La photographie est cette langue, ce moyen de communication dont les surréalistes ont fait un usage multiple dès le premier numéro de *La Révolution surréaliste* qui porte en couverture trois photos du groupe surréaliste au travail. Mais c'est dans *Minotaure* qu'elle prend un essor tout à fait particulier. Étant donné son excellente capacité de reproduction, tant du point de vue de l'espace que de la qualité matérielle du papier, la photographie occupe une place tout à fait particulière; elle peut être reproduite sans limites, présentant les aspects d'une vie quotidienne jusque-là plus réservée. L'image dans le surréalisme n'est plus accompagnatrice mais révélatrice, elle doit être autant lue que regardée. La photographie reproduit le hasard des rues, le mystère de l'espace public saisi dans son mouvement, dans son caractère fugitif. Au hasard des places publiques, on rencontre des situations qui produisent une magie présente et poétique. Le fragment, le discontinu, les banalités de la vie quotidienne se collectionnent dans le

16. Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire», dans *Les Collages*, p. 48.

17. *S.P.*, p. 6.

labyrinthe de l'agora. Breton en a toujours fait l'éloge car le cliché saisit le fugitif et est doué d'une grande force de suggestion. La photographie remettait la peinture en question:

*L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies?)*¹⁸

«Dans le remous presque incompréhensible des images, il y a la vie à rattraper comme on tournerait un film à l'envers» (SP, p. 33). La vie à rattraper, car ce n'est pas voir et entendre qui importaient pour Breton, mais reconnaître (ou ne pas reconnaître). Le surréalisme, par *Minotaure*,

*affirme sa volonté de retrouver, de réunir des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement, et il s'attache grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel*¹⁹.

Cet art en mouvement ne peut jouir de cet essor que dans les tergiversations d'une collectivité qui s'exprime sur les pages de la revue, laquelle réunit la collaboration de tous, confondant toutes les langues. Ceci étant, la photographie, qui mit son œil au service des rues, propose un espace architectural nouveau. En 1939, Breton fait le point une fois de plus dans le dernier numéro de *Minotaure* et observe que «La photographie en ce qu'elle a de plus audacieux, de plus vivant, a suivi la même route que la peinture et la sculpture».

Sur cette route, les réflexions sur l'espace architectural prennent une dimension nouvelle, mettant l'accent sur la relation entre le dedans et le dehors, le privé et le public. L'espace de la page par la juxtaposition d'éléments divers devient aussi un espace architectural, métaphore de la réflexion esthétique et poétique. Il est souvent défini comme ce lieu utopique que les surréalistes privilégiaient, un espace onirique comme le palais idéal du facteur Cheval ou un espace comestible comme le *modern style* pour Dalí, ou encore un lieu où le banal devient merveilleux (le marché aux puces). Quant à Breton, son espace à lui est la maison de verre, lieu de vie et de création. Vivre sur le seuil; toujours laisser les portes tourner jusqu'au vertige créatif de «l'explosante-fixe». La rue est l'espace caché et ouvert, secret et reculé, territoire de tout le monde. Le verre est transparent et donne sur la rue, sur l'environnement urbain; mais cette maison est aussi et surtout très fragile et c'est cette fragilité qu'exprime Giacometti dans la description de son palais-sculpture. Un espace dans lequel aurait pu se dérouler un épisode de *L'Amour fou*, un

18. S.P., p. 32.

19. Éditorial de *Minotaure*, n° 1, 1933, repris en citation dans le n° 5, 1934. Je souligne.

espace qui rassemble langage architectural et poétique. Cet espace est la retraite d'un amour qui ne vit jamais le soleil; les heures prennent la forme d'un poème, car pour Giacometti c'est la description d'une période de sa vie «passée heure par heure auprès d'une femme qui, concentrant en elle toute la vie, portait chaque instant sur un plan d'émerveillement»²⁰. Au moindre faux mouvement toute la structure s'écroule; cette vulnérabilité réfléchit sa propre vulnérabilité, son incapacité à expliquer sa propre identification; il peut tout décrire sauf lui-même, présent dans la structure d'allumettes. La fragilité de cette architecture rassemblant des allumettes reproduit aussi la fragilité de la maison de verre de Breton et de la revue.

Le flâneur mélancolique déambule dans un labyrinthe qui réunit le rêve et le spectacle de la ville dans toute sa diversité. La rue, cet habitacle de la collectivité, est une mine d'or provoquant le rêve qui se trouve dans chaque regard: tout est question d'optique. L'objet contient son rêve, son utopie, son désir mais au moment où le rêve devient réalité, il se cristallise en mélancolie ou en nostalgie. Le rêve et la mélancolie sont des états perçus par l'individu nourri de l'inconscient collectif. La collectivité s'est perdue dans la guerre des idéologies et des utopies.

En 1939, Breton, sous la signature «La rédaction», écrit «Le Nationalisme dans l'art» et fait état de la perte de liberté et de l'entrée en force des démagogues. «La rédaction» incite les artistes à «dresser leur véhémence protestation». Le futur est incertain, mais peut-être que les pépites d'or de la poésie se trouveront sur les vestiges du progrès comme l'espère Benjamin Péret:

*Le monde, qui allait alors naître et a jeté Versailles à la fosse commune, va bientôt disparaître à son tour. Quelles ruines laissera-t-il à l'exaltation des poètes d'une autre ère? [...] Peut-être quelque grande gare depuis longtemps désertée verra-t-elle ses rails reconverts de boutons d'or...*²¹.

Le surréalisme met ainsi en évidence toutes les langues comme «paroles écrites, musique, lumière, geste». Il faut surtout éviter de se fixer dans un langage, il faut savoir faire bouger les ombres pour faire ressortir l'expérience du «vrai spectacle de la vie»²².

Dans Babel, le rêve n'existe plus et la confusion des langues ne permet plus à l'être humain de trouver le fil; il se perd dans le labyrinthe en ne voyant que les «ne... pas» négatifs et destructeurs, graffiti sur les murs qui s'écroulent. Lire le regard et regarder les textes nous font

20. Alberto Giacometti, dans *Minotaure*, n° 3-4, p. 45. Ce palais reste caché au lecteur qui fait confiance à la table des matières car ce texte n'y est pas mentionné. Je souligne.

21. Benjamin Péret, «Ruine: ruine des ruines», dans *Minotaure*, n° 12-13, p. 61.

22. Antonin Artaud, «Le Théâtre et la Culture», dans *La Bête noire*, n° 5, p. 6. Je souligne.

toucher le point de convergence de l'artiste et du révolutionnaire qui s'exprime par ces langues maternelles, je veux dire à la base des communications esthétique et poétique dans les constellations des revues. Les surréalistes désiraient libérer le mot et en ceci libérer la société:

*Mais le surréalisme est aussi liberté des mots: héritage de Dada, «les mots en liberté», les phrases décomposées, les lambeaux de textes publicitaires mis bout à bout?*²³

Le travail poétique qui s'inscrit dans le montage de ces textes et de ces images mis bout à bout aura servi à balayer «l'écurie littéraire», à présenter un spectacle se renouvelant sans arrêt. Les revues sont ces montages, ces passages par lesquels on passe et repasse. C'est ici que l'autonomie de l'écrivain et celle de l'art est niée par la signature collective, mettant en évidence les enjeux épistémologiques de la théorie et de la pratique du montage. Avec Walter Benjamin nous pouvons affirmer que le surréalisme représente ce dernier instantané de l'intelligentsia européenne. La boîte de Pandore restera toujours ouverte et le surréalisme nous apprendra toujours d'autres langues et nous donnera d'autres yeux. Ne les fermons pas.

Isabelle Lorenz
CUNY, New York

23. Maurice Blanchot, «Réflexions sur le surréalisme», dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 94.