

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON
Pour une esthétique des revues:
pages surréalistes de VVV,
pages de consommation surréaliste dans *View*

Peut-on définir les caractéristiques d'un objet singulier: la revue surréaliste, avec ses éléments obligés, constituant ainsi un *lieu*, un tissu qu'un surréaliste et lui seul peut avoir tissé? J'aimerais chercher dans cette direction, sans présupposer à la question une réponse, et en prenant pour exemple la revue VVV, publiée pendant la dernière guerre mondiale à New York par André Breton et ses amis, alors qu'ils semblaient n'en avoir nul besoin, dès lors qu'ils pouvaient publier presque tout ce qu'ils voulaient dans la revue américaine *View*. Cette liberté a d'ailleurs donné lieu à un amalgame par la critique, qui désigne comme homologues les revues surréalistes *View* et VVV, ou parle de *View* comme «l'autre revue du mouvement surréaliste»¹. Ma démarche implique une approche plastique et factuelle, phénoménologique aussi, tenant compte de nos conditions de lecture, approche qui sert de cadre et de lieu d'insertion à une pragmatique du texte et de l'image surréalistes, pragmatique qu'on n'a pas assez mise en œuvre².

Mon propos est donc phénoménologique, au sens originel du terme: car je m'attache à la revue comme *objet*: objet plastique, mais aussi objet donnant des informations sur le domaine des arts plastiques, objet de lecture, objet donnant des informations sur le domaine du savoir. Mais encore: *objet bricolé*, qu'il a fallu chaque fois fabriquer avec des outils «hétéroclites» et «limités» (pour reprendre des termes empruntés à Claude Lévi-Strauss lorsqu'il parle de l'activité de bricolage dans les sociétés primitives): c'est toujours avec peu d'argent, en cherchant des imprimeurs de talent *et bon*

1. Par exemple, dans l'article de Romy Golan, dans le catalogue *André Breton la beauté convulsive*, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 353. Comme *View* a été, avant la création de VVV, un des lieux les plus accueillants pour André Breton à New York, on y trouve, surtout dans la première période de cette première revue, des textes importants d'André Breton. Mais le problème est justement qu'on en voit surgir une autre.

2. La critique a balisé certains aspects multiples de cette histoire, d'ailleurs complexe puisqu'elle se saisit des problèmes d'une émigration en ordre dispersé, et d'un regroupement secondaire, nécessairement centripète. Que l'on voie les travaux de Romy Golan, de Martica Sawin, après ceux de William Rubin, David Sylvester, Dawn Ades et de plusieurs autres qui proposent des analyses averties des apports plastiques *comme* une enquête déjà serrée sur l'histoire événementielle.

marché, payés par des *sponsors*, des mécènes. Le portfolio³ de VVV, annoncé dans le n° 2-3, était l'une des deux sources destinées à auto-financer la revue. Les pages de publicité étaient l'autre source, à notre connaissance, et nous renseignent sur les démarches intéressées: Enrico Donati, le peintre d'origine italienne, ami de Marcel Duchamp, m'a raconté comme il faisait le tour des relations fortunées des uns et des autres, sollicitant les galeries d'art, généreuses au monde surréaliste⁴. La revue, c'est aussi, pour ses lecteurs d'alors et d'aujourd'hui, un *objet pervers*, à manipuler dans tous les sens, puisque l'ordre de lecture n'est pas imposé par le texte, puisqu'en la matière on a le droit de choisir son texte ou son lieu de rêverie. *Objet magique* pour les jeunes lecteurs: *Sésame* ouvert sur «le monde» et son utilisation, où les pages apportent «du neuf», et une information précaire, par là précieuse, car bien plus liée à l'événement et à l'actualité que «le livre». Enfin, peut-être *objet de perspective* (Guy Rosolato) ou *objet transitionnel* (Winnicott), lieu où se résolvent et se dissipent les craintes d'anéantissement que nous nourrissons par rapport à «l'objet perdu», lieu où se combinent ainsi nostalgie et projection. Finalement, pour ceux qui la réalisent comme pour ses lecteurs immédiats, la revue est bien ce «bureau de pensée» dont parle avec tant de justesse Aimé Césaire quand il définit le projet de sa propre publication périodique, *Tropiques*: «centre de réflexion» (écrit-il, et j'entends ce terme dans tous ses sens: là où se réfléchit le monde, là où l'on réfléchit), lieu centrifuge mais qui doit être aussi centripète, bureau où l'on peut «s'exprimer, parler, créer», à quelques-uns, et qui s'oppose ainsi à une «société de consommation culturelle»⁵.

Or c'est cela qui frappe dans le projet et la réalisation de *View*: c'est qu'on y trouve une forme de consommation culturelle — certes exigeante, choisie, élégante dans le meilleur sens du terme, mais ce vaste ensemble périodique, s'il englobe la modernité américaine et internationale, et y inclut le surréalisme, reflète l'état fluent d'une société qui est en train de devenir mondiale, il ne cherche pas à la *penser* ni *a fortiori* à l'orienter.

Cette belle revue *View*, qui paraît à New York de septembre 1940 jusqu'au printemps de 1947, sous la direction de Charles-Henri Ford, un

3. Tirées à 50 exemplaires, onze œuvres originales signées d'André Breton, Alexander Calder, Leonora Carrington, Marc Chagall, Max Ernst, David Hare, André Masson, Matta, Robert Motherwell, Kurt Seligmann, Yves Tanguy, vendues cent dollars. (Bernard J. Reis collectait les fonds.)

4. C'était Pierre Matisse, Nierendorf, Julius Carlebach, the Wakefield Gallery, Julien Lévy, Pierre Bérés, Curt Valentin à la Buchholz Gallery, plusieurs autres, et toujours Peggy Guggenheim, mais aussi le milieu des parfums et de la mode: Roger et Gallet (ancienne maison Jean-Marie Farina), les parfums Caron, les parfums Weil, Helena Rubinstein et Elsa Schiaparelli, Elsa que Donati se flatte d'avoir circonvenue en lui parlant italien...

5. Aimé Césaire, *Entretien avec Jacqueline Leiner*, dans *Tropiques*, préface à la réédition de Jean-Michel Place, 1978, p. V.

américain très américain, né dans le Mississipi⁶, a très vite accueilli les surréalistes français et leur entourage fort international, et pris leur parti en face de quelques-uns. Suivant l'opinion de Breton et de son groupe, elle insiste sur le fait que Salvador Dalí est «anti-surréaliste» dès le numéro 6 de la première série, juin 1941. Dans le numéro 7-8, d'octobre-novembre 1941, numéro organisé par Nicolas Calas, est interviewé André Breton, à peine arrivé de Marseille via Fort-de-France depuis les premiers jours de juillet. Antérieurement, dès novembre 1940, dans sa troisième livraison, elle avait annoncé la création (par les peintres surréalistes d'origine chilienne Matta et anglaise Gordon Onslow-Ford) d'une revue, *Gold*⁷, «dans la ligne des revues européennes *Minotaure* et du *London Bulletin*, d'E.L.T. Mesens», et le projet franco-américain d'Ivan Goll, *La France en liberté*, première annonce, peut-on supposer, de la revue *Hémisphères* poursuivant une entreprise marseillaise⁸. Bref, les revues où à New York pouvaient s'exprimer les surréalistes ne menaçaient pas de manquer. Il y avait eu *New Directions in Prose & Poetry*, et son numéro spécial *Values in Surrealism* de 1940, il y avait maintenant *View*, il y aurait d'autres revues, peut-être, proches d'André Breton. Mais ces revues étaient-elles pour autant «surréalistes»? Reconnues, ressenties comme telles par le groupe bretonien? Certes non, subjectivement, puisqu'André Breton faisant le bilan de son séjour aux Etats-Unis, dans telle carte postale adressée à Victor Brauner, le 12 décembre 1944, ne veut se rappeler que ceci: «On a fait quatre numéros de revue, VVV. Rien d'autre ou presque»⁹. Bilan cruel.

Pourtant *View* reflète même le surréalisme! C'est ainsi que la critique a pu confondre l'image virtuelle (celle qu'on voit dans le miroir) et l'image «réelle». Dans le cours de sa longue vie, *View* a consommé du surréalisme,

6. Né en 1910, Charles-Henri Ford est un amateur d'art, il a déjà suscité la revue de jazz *Blues* à Columbus, en 1929, et publié trois plaquettes de poésie. Par William Carlos Williams, William Faulkner, Parker Tyler, Sylvia Beach, entre mille autres, il connaît déjà très largement le monde littéraire et artistique.

7. Dont le titre désignait les «trésors de l'esprit», comme me l'indiquait Gordon Onslow-Ford le 3-7-1992. La revue, faute d'argent (*gold...*), ne vit pas le jour.

8. Cette dernière revue eut six livraisons, sous la direction d'Yvan Goll (1891-1950) Ce dernier, poète bilingue (français et allemand) avait publié en 1924 une revue, *Surréalisme* (un seul numéro), qui définissait, sans réelle originalité, un «nouveau mouvement» poétique. La revue *Hémisphères* ne peut prétendre elle non plus à l'originalité, mais elle publie de bons poètes, et des chroniques sur la poésie, signées de Robert Lebel et Alain Bosquet: Saint John Perse ouvre le 1er numéro, en 1943, avec *Poème à l'étrangère*, et Charles Duits, Aimé Césaire, André Breton, s'y côtoient. Le n° 2-3, automne-hiver 1943-44, est consacré à la «Découverte des Tropiques». Nicolas Guillen, Emilio Ballagas, Roger Caillois, Jean Malaquais... complètent un sommaire qui comprend aussi trois textes publiés ultérieurement par André Breton et André Masson sous le titre *Martinique charmeuse de serpents*. À partir de 1945, le n° 5 est publié par les éditions de la Maison Française, 46 East 57 th St. Antérieurement, c'était chez Yvan Goll lui-même, 136 Columbia Heights, Brooklyn 2, NY.

9. Catalogue de l'exposition *André Breton, la Beauté convulsive*, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 357.

si bien qu'une lecture point trop soucieuse du *projet* d'une revue peut faire se superposer les champs poétiques et plastiques de l'un et de l'autre: VVV, moins volumineuse en nombre de pages, et plus limitée dans le nombre de ses contributions, deviendrait alors un sous-ensemble de *View*. Par ses goûts et ses choix, inattendus sur le continent américain surtout pour ce qui est des textes, la revue *View* est à nos yeux *surréaliste*, comme on dit. Elle publie, sur toute sa durée, bon nombre de surréalistes (au moins un texte important d'André Breton, «Vie légendaire de Max Ernst, précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe» en avril 1942; de Leonora Carrington, deux contes; de Nicolas Calas, dont le livre en anglais *Confound the wise* va paraître en 1941, des articles; des textes d'André Masson, et des écrivains de la *diaspora* surréaliste: Benjamin Péret, qui écrit du Mexique, Georges Henein, qui écrit du Caire, ou Maurice Blanchard, dont certains textes ont dû être apportés de France par quelque ami¹⁰), elle publie, certes bien postérieurement à la parution (1929) en français à Paris, des traductions américaines d'*Hebdomeros*, l'étrange roman de De Chirico (IV^{ème} série, 4^{ème} numéro), des traductions de Raymond Roussel par Edouard Roditi (III, 4, déc. 1943), le premier essai sur Lautréamont paru aux États-Unis, sous la signature de Lionel Abel (IV, 4), Lautréamont qui avait déjà été traduit en Grande Bretagne, notamment en 1936, dans la revue *Contemporary Poetry & Prose*, et fait l'objet d'un article d'Aimé Césaire dans *Tropiques*, en février 1943. *View* partage enfin avec les surréalistes l'intérêt pour l'art brut (IV, 2-3 publie une lettre de Jean Paulhan à Jean Dubuffet) ou l'attention aux enfants (pages pour les enfants dans la III^{ème} série).

La revue publie constamment, durant les six années de sa vie, des peintres surréalistes, et constitue des numéros spéciaux de revue autour de ces mêmes peintres (ne citons que Max Ernst, dans la I^{ère} série, n° 2, et Marcel Duchamp dans V, 1, en mars 1945).

C'est d'ailleurs au prix de la diversité des points de vue que *View* a duré. Charles-Henri Ford pratique l'usage d'*inviter des guest editors*. Citons Nicolas Calas, invité en octobre-novembre 1941 (I, 7-8) pour présenter le Surréalisme, et Paul Bowles, en mai 1945, dans le n° 2 de la V^{ème} série, pour parler des indiens d'Amérique, surtout de celle du Sud. La diversité est aussi celle de la présentation: en six années, paraissent sept séries, de format différent, et, au total, trente-sept livraisons. *View* apparaît tantôt comme un journal (c'est le cas de la première série), tantôt comme une revue à thèmes, tantôt enfin comme un «magazine» en couleurs. La maquette de couverture est enfin agréablement diversifiée¹¹.

10. On voit mal Maurice Blanchard, poète secret, ingénieur et mathématicien, envoyer des poèmes aux États-Unis à qui que ce soit.

11. Renvoyons, pour comparaison, aux pages de titre du n° 6 de la première série, dont le format est celui d'un petit journal (38 x 26 cm.) «Anti-surrealist Dalí», ainsi qu'à la première page du n° 7-8, avec son grand titre raccrocheur de mêmes dimensions (Interview d'André Breton), et à celle de la deuxième série, n° 5-6, qui est devenue une plaquette de petites dimensions (18 x 26 cm.), pourvue d'une couverture bleu pâle et consacrée à Max Ernst.

L'ouverture du champ auquel s'intéresse *View* est ainsi très vaste. Comment les collaborateurs étaient-ils choisis, sollicités pour cette revue? J'ai interrogé sur ce point son directeur, le poète Charles-Henri Ford¹²: «tout ce que je pouvais obtenir de prestigieux, m'a-t-il répondu, mais aussi ce qui me plaisait dans l'instant». La consommation se pratique par le regard: une revue de goût s'interroge sur l'état de la poésie de par le monde: la «vue» dont il s'agit ici, en effet, c'est une *vue sur* la poésie et les arts. Cette revue se veut un regard, elle dessine un panorama, et elle nous offre, mobile, tout le déroulement de ce panorama. Elle se refuse à choisir. Mais aussi, elle butine son plaisir. Ainsi, pas d'éditorial, surtout pas de réflexion intellectualiste sur le projet, même dans la première livraison, et seulement l'indication allusive, comme un simple sous-titre: «*View through the eyes of poets*». L'ouverture est soudaine, pulsionnelle ou dépourvue d'intention. Enfin, elle modifie son format et sa maquette comme pour le *plaisir* de changer.

La limite que ne transgresse pas la revue, c'est donc le risque de déplaire à l'*intelligentsia* de grand goût; c'est aussi le risque d'incohérence thématique: on évoque d'abord la poésie, dans la première série (et à partir du troisième numéro de cette série, sont publiés de bons cahiers de poésie)¹³, puis la peinture, dans la seconde: voici des numéros centrés sur Max Ernst, un numéro double Tanguy / Pavel Tchelitcheff, présentés tête-bêche, avant le numéro *Vertigo*, inspiré par Roger Caillois, et celui qui présente le Fantastique Américain. À partir de la troisième série, date où les surréalistes publient essentiellement dans leur propre revue, qui sera *VVV*, *View* devient cependant plus anthologique, voire éclectique.

Une ultime limite, cependant, et d'importance, tient au sens donné à *poète* par les uns et par les autres. La règle du jeu, à *View*, c'est le non engagement politique. Pour les surréalistes, est poète celui qui pense le monde dans sa totalité, jusques et y compris, et presque nécessairement, dans sa configuration sociale et politique. Pour Charles-Henri Ford, ou William Carlos Williams, la poésie exclut l'ordre de la *polis*. Dans une lettre que publie *in extenso* Charles-Henri Ford, en mai 1942 (dans le numéro spécial consacré à un peintre surréaliste, pourtant, puisqu'il s'agit d'Yves Tanguy), William Carlos Williams¹⁴ réclame qu'on respecte ce non engagement. *VVV*, comme une réponse, paraîtra en juin, le mois qui suit la publication de cette lettre.

12. Entretien du 9 mai 1990, au domicile parisien de Charles-Henri Ford, dans l'île Saint-Louis.

13. Le poète Wallace Stevens est interviewé dans cette première livraison, on s'y interroge sur le marxisme dans la littérature contemporaine (sur Brecht), mais aussi sur les modernités non engagées: Jean Cocteau, en France, T.S. Eliott, en Grande Bretagne. On dresse un bilan des autres revues, en Grande Bretagne, ou des publications de poésie sur la côte Ouest. Dans les cahiers (de cette première série), sont publiés William Carlos Williams, le poète américain qui a d'ailleurs traduit de longue date Philippe Soupault, ou le bon poète français apprécié d'Eluard ou de Char et néanmoins fort méconnu Maurice Blanchard.

14. Dans une lettre datée du 25 février 1942.

VVV «se déclare»

Or, le projet de VVV, lui, se présente comme totalisant et bloqué sur ses propres intuitions bizarres, où l'analogie et le tressage des signifiants jouent un rôle majeur. Si bien que la largeur du champ que parcourt VVV relève d'un éclectisme d'un autre ordre que celui de *View*.

D'abord, ce sont les *marges*, les éditoriaux, les papiers de publicité qui ne sont pas substituables, de *View* à VVV. Rien de ce qui *entoure View* n'est surréaliste. *View*, d'une façon certes suggestive et poétique, est linéaire, descriptive, elle informe, elle récapitule. VVV s'entoure d'une barrière de déclarations d'intentions.

Regardons d'abord l'éditorial, en forme d'énigme ou de *carmina figurata*. L'énigme, dit Aristote, est une figure de style qui enchaîne des impossibles tout en disant des existants¹⁵. C'est l'enchaînement ou plutôt la multiplication de petites unités métaphoriques qui fait effet d'énigme. Or, cette page est une énigme plastique, à l'envers du fonctionnement d'un acrostiche, qui résout ses bizarreries par un effet de sens vertical, et je voudrais la montrer dans sa version publicitaire, telle que je l'ai trouvée à Yale dans les archives de Katherine Dreier [pl. 1]. Cette page a un autre avantage, c'est de nous montrer un stade de l'élaboration du projet, datant sans doute de la fin de l'hiver 1941-1942, où c'est Robert Motherwell qui est présenté comme le directeur¹⁶ au lieu que la première livraison portera pour cette fonction le nom du sculpteur américain David Hare. Le comité d'édition comprend ici, en plus d'André Breton et de Max Ernst, qui resteront, Matta et le poète William Carlos Williams. Ces deux derniers vont disparaître avec Motherwell du comité éditorial, ce dernier et Matta étant d'ailleurs très proches¹⁷, mais le comité sera grossi de la présence de Marcel Duchamp, quand ce dernier arrivera à New York, après la sortie du premier numéro de VVV¹⁸.

Surprenant est aussi l'encadré, répété à chaque livraison de la revue (il y en aura trois) [pl. 2], lequel nous oblige à lire de haut en bas deux séries de signes répétés: VVV, V, VV, VVV, V, VV, VVV, VVV. Un appel, puis, en guise de réponse, deux dactyles, enfin, un point d'orgue. Mais au lieu que l'acrostiche fait sens, ici l'alignement fait effet de rythme et de non-sens. Horizontalement, l'appel, la question se développe en réponses,

15. Aristote, *Poétique*, chap. 21, 57 b 25. L'exemple donné par la *Poétique* est celui-ci: «J'ai vu un homme coller du bronze sur un homme avec du feu», phrase de double métaphore qui, déco-dée, désigne... la pose de ventouses. L'énigme se caractériserait donc par un énoncé syntaxiquement correct sur lequel se multiplieraient en greffons des effets métaphoriques.

16. «editor»: je ne crois pas qu'on connaisse d'autres traces imprimées de cette étape.

17. En tous cas pendant l'été 1941, qui a précédé la sortie du premier numéro, époque où ils sont allés à Mexico ensemble, séjournant chez Wolfgang Paalen et Alice Rahon.

18. Marcel Duchamp arrive à New York le 25 juin 1942, sur le navire portugais *Serpa Pinto*. *Chronologie, Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp*, par Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, MNAM, 1977, page 23.

W

It has been long understood almost that inherent in the historical process are dangers not only to man's political and economic freedom, but to his imagination as well as to the heightened consciousness of the relationship between the self and society. Under certain conditions imagination cannot survive. The progress of man has brought to America some of the greatest minds, some qualified (as evidenced by their previous activities) to protest, to dissent, to stand on the values of the free and imaginative self, and they (in collaboration with those Americans who can sympathize with their cause and under a program to found the series VVV VVV will be in the tradition of those European journals which published (immediately upon completion) imaginative works of cultural interest, whether they be in poetry, the plastic arts, anthropology, psychology, sociology, the evolution of science, comparative religion, or in what may simply be called the field of the wonderful. VVV has been named of the nature suggest of the following, under the editorship of Robert MOTHERWILL, and the editorial assistance of Andre BRETON, William Carlos WILLIAMS, Max ERNST, and MATTEO.



...will have VVV in its most recent number of ...

W

VVV will appear quarterly in spring, summer, autumn and winter. It will consist of wholly original material, including many reproductions of works of art, some of which have never been reproduced before, photographs and illustrations for the various articles published. The subscription price is Five Dollars the year.

...will have VVV in its most recent number of ...

...will have VVV in its most recent number of ...






1. Page de publicité pour VVV (Archives K. Dreier à la Beinecke Library, Yale)

W

Poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology

EDITOR: DAVID HARE

Editorial advisers: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst

NUMBER 4

FEBRUARY 1944

VVV

that is, V-V-V. We say

that is, not only

V as a view—and energy—in relation to a habitable and conceivable world, Victory over the forces of regression and of death, unhoused at present on the earth, but also V beyond this first Victory, for this world can no more, and ought no more, be the same, V over that which tends to perpetuate the enslavement of man by man.

and beyond this

VV of that double Victory, V again over all that is opposed to the emancipation of the spirit, of which the first indispensable condition is the liberation of man,

whence

VVV towards the emancipation of the spirit, through these necessary stages, it is only in this that our activity can recognize its end

Or again

V which signifies the View around us, the eye turned towards the external world, the conscious surface,

some of us have not ceased to oppose

VV the View inside us, the eye turned toward the inner world and the depths of the unconscious,

whence

VVV towards a synthesis, in a third term, of these two Views, the first V with its axis on the EGO and the reality principle, the second VV on the SELF and the pleasure principle—the resolution of their contradictions tending only to the continual, systematic enlargement of the field of consciousness towards a total view,

VVV

which translates all the reactions of the eternal upon the actual, of the psychic upon the physical, and takes account of the myth in process of formation beneath the VEH, of happenings.

CONTENTS

André Breton: Les Érats Généreux	Flora Mahalia: Le Paradis
Benjamin Péret: En Pensée est Une ce indivisible	Patricia Waldborg: Vers un nouveau mythe?
E. L. T. Méliès: Le Trépassé Finit	Robert Lebel: Préliminaires et défiances
Philip Lamantia: Poèmes	Georges Duhamel: Danger de Mort
Aimé Césaire: Rhapsodie	Georges Hénin: Histoire vague
Jean Rivière: Poésie	Charles Davis: Citrouille
Robert Allison Parker: Cambridg' Dougus	Leona Carlington: Down below

ILLUSTRATIONS BY

Leona Carlington, Julie de Diego, Pierre Denat, Marcel Duchamp, Max Ernst, Janine Ernst, Etienne Fournier, Gertje, David Hare, Frederick J. Kiefer, Wilfredo Lam, Jacques-Louis Maillat, Maria, Frederick Sommer, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, Isabella Waldberg

THIS FOURTH ISSUE IS PRESENTED WITH A COVER BY MATTA

Office of VVV Room 9308, 10 East 40 Street, New York, N. Y.

2. Éditorial de VVV

rythmées, et séquentielles: le premier groupe de réponses ou d'explicitations est d'ordre *politique-et-poétique* (poétique au sens englobant où l'entend le surréalisme), il y va de l'émancipation de l'Esprit, à travers des étapes nécessaires (*stages*); le second groupe, lui, est d'ordre psychologique, psychanalytique et ésotérique. *Entre* chaque séquence, un saut, un au-delà: *not only... beyond this... Whence...* La deuxième série est orientée, elle aussi, par le sémantisme des mots-charnières: de *one*, on passe à *some of us*, et de là, à *whence*, et *towards*. Tout conduit, dans le sémantisme, à l'idée de monde orienté.

Le V renvoie à *Vow* et à *Victory*, celle du geste de Churchill, le vœu qui nous tend vers un monde plus habitable, lequel l'emporterait, par une Victoire définitive, sur les forces de régression qui se déchaînent simultanément sur le monde, mais aussi le Vœu, au-delà d'une Victoire purement militaire, que s'installe dans l'ordre du politique, un monde où l'homme ne dépendrait plus de l'homme, où l'homme ne prendrait plus l'homme pour esclave. Or déjà, pour une analyse paragrammatique, le vœu est partie constitutive du *monde* (world). Le monde «contient» le vœu de le changer.

La seconde séquence, VV, tourne autour de l'idée de double Victoire contre les forces de régression de l'esprit. *The man* est devenu *spirit*.

Et VVV devient alors emblème pur et simple de l'impulsion à changer, c'est le rappel paragrammatique de mots qui désignent le mouvement (*whence, towards*).

J'essaie de faire apercevoir combien cet éditorial est lui aussi à lire comme une image, comme un objet plastique cristallin, où le sens se réfracte dans tous les sens. L'énigme plastique (à notre lecture première) devient *analogie en tous sens*.

La boucle se referme alors sur une équivalence: *or again*. Mais cette idée d'équivalence nous ramène aussi à une autre équivalence, celle *du signe et de la chose signifiée*: «V as a vow», commençait la première séquence, et ici, «V which signifies...» La dernière constatera cette équivalence: «VVV which translates». Ici, à la différence de ce que déplore si souvent Breton dès 1935, ainsi que dans les textes recueillis dans *Le Surréalisme et la peinture*¹⁹, le signe ne «survit» pas à la chose signifiée, dans un appauvrissement rationaliste et desséchant; il est *déclaré être* la chose.

La dernière séquence, comme un point d'orgue rythmique et sémantique, oppose les termes *eternall/actual; psychic/physical; myth in process of formation/happenings*. L'esprit de l'homme, et sa pérennité, et sa dimension mythique qui reste à inventer, est partout opposé à l'ordre sociologique, événementiel, lequel est repoussé du côté des apparences. VVV est dit être «a sign that has always existed and can disappear only momentarily, like a river that has passed underground: *the sign of the spirit of invention*». Cet esprit est torche de lumière. «In VVV find the lightning» suggère

19. Dans l'édition du *Surréalisme et la peinture*, 1965, voir par exemple les pages 156 (texte de View, avril 1942), 252 (texte de 1957), 269 (texte de 1961).

apparemment sans sourire cette page de publicité et l'on ne peut éviter de se rappeler ce collage sarcastique de Marcel Duchamp, proposé (*et accepté* un peu plus tard par Breton) pour le recueil *Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres*, où à la place du visage de l'austère et vertueuse statue de la Liberté, se trouve soudain sous nos yeux, dans une ambiguïté sexuelle cocasse et inquiétante, le visage volontaire d'André Breton, nouvelle mère phallique. Mais tout se situe aussi dans une dimension politique globale suggérée: André Breton apporte au Nouveau Monde la torche d'un *modèle libertaire*.

D'autre part, et ceci est essentiel, chaque livraison de VVV semble avoir été lancée sur un thème, ou avec un mot d'ordre.

J'en veux pour preuve cette lettre (inédiée) que David Hare adressait à William Bazotes le 16 juillet [1942], conservée aux Archives of American Art, laquelle suggère l'idée que la revue surréaliste part d'un *projet défini*, d'un *titre* qui lui sert de tremplin. Elle n'est pas pour autant thématique. *Minotaure* ne procédait pas autrement. On se rappelle le numéro 7 de cette publication, où la page de garde, blanche essentiellement, porte seulement au centre le chiffre 7 et, à sa base, la phrase «Le côté nocturne de la nature». Il suffit de regarder les titres du sommaire pour comprendre comme tout le cahier joue sur la notion de limite, de côté, de face et d'interface, d'envers et d'endroit.

Ici le thème de la liberté en 1942 s'inscrit dans le projet formulé, *extérieurement* à la revue, par David Hare, son directeur: «It is to be devoted entirely to liberty», et le sollicitateur suggère, de façon intéressante et curieuse²⁰, de songer à «l'artiste libre dans son expression mais non pas dans sa vie (exemple de Miró), à l'artiste libre dans la vie: Tanguy; ou encore à l'objet qui est consacré à la liberté mais qui n'est pas libre (la statue de la Liberté); à l'objet qui n'est pas consacré à la liberté mais qui est libre (la sculpture de Giacometti)»; et enfin de songer au «problème de la liberté individuelle où s'opposent l'anarchie et la liberté sociale que les lois restreignent».

Cette lettre montre bien que la revue part d'un certain lieu de rêverie à partir duquel se développent les intuitions et associations de chacun: le surréalisme est perpétuellement à la recherche du sens de sa propre parole.

C'est comme si *View* et VVV étaient dans le même rapport que *landscape* et *inscape* dans la théorie de Matta. VVV prétend jeter sur le monde intérieur un regard visionnaire: regard qui prendrait ses modèles tout autant dans les idées mathématiques que dans la tradition ésotérique et le prophétisme²¹. Mais aussi regard qui est «naturellement» la *vision poétique*: celle d'Aimé Césaire, ou de Leonora Carrington.

20. Je traduis ce texte fait de notations plus que d'arguments, mais extrêmement suggestif.

21. Les rêveries sur la quatrième dimension ne sont pas loin de ces surfaces algébriques du «4ème degré» photographiées par Man Ray et présentées sur le papier de publicité précédemment reproduit ici. Quant au prophétisme, il se trouve figuré dans l'image titrée *The Last Beast*.

Enfin, l'un des niveaux de lecture à mes yeux les plus évidents, et pourtant voilées par la critique, est l'ordre du politique. Dans les «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non», publié par Breton dans le n° 1, on parle toujours de cette incise finale et de cette réflexion si peu politique qui apparaît après un sous-titre: «les Grands Transparents». Mais relisons son pendant, lui aussi imprimé en caractères italiques, comme une incise ou une illustration, et que la critique universitaire n'a jamais lue, je veux parler de cette diatribe contre Pétain dans un pastiche du journal révolutionnaire des Hébertistes, *le Père Duchêne*: «Retour inopiné du Père Duchêne». Avant de nous attacher à la silhouette du futur, regardons la dénonciation du présent, à portée violemment politique. *Le Père Duchêne*, c'est le journal de la Révolution de 1791, élaboré par ceux qu'on appelait les «enragés»: la diatribe contre Pétain et les «collaborateurs» ne perd pas sa force d'être proférée loin de toutes représailles, car elle est remarquablement forte sur le plan de la pensée, donnant au ton burlesque une dimension lyrique impressionnante, et, par sa dérision et l'appel à la révolte qui la traverse, elle renvoie le présent décrit et réellement vécu à sa dimension de totale *vulgarité*: il faudrait, pour lire ce texte, l'accent et la gouaille de l'actrice Arletty. Ici le nazisme est ramené à l'aune de son électorat, et à l'aune de l'abêtissement subi par ses soldats, lorsque ces derniers sont décrits comme affublés d'uniformes de «vieilles épiluchures», et la compromission d'une partie de l'Église de France, dénoncée avec truculence, non moins que les scandales de l'approvisionnement alimentaire. Tout le texte est d'autre part d'une belle cohérence rhétorique, entre autres raisons parce qu'il tresse cette faconde populaire, de haute saveur, avec un thème obligé: le sexe. «Foutre», exclamation répétée, reprise par «Jean-foutre».

VVV se dessine et se manipule

L'idée de VVV commence avec la maquette. Ouvrir VVV, c'est d'abord pour nous une façon de *revoir* du connu. Car les modèles de la maquette sont très classiques, loin de l'originalité typographique des années 20 en Europe, que ce soit dans les pages des revues dada ou même de celles de *De Stijl*, où l'on aimait imprimer en oblique ou à la verticale [pl. 3 et 4]. Ici, la référence à *Minotaure*, ou au *London Gallery Bulletin* s'impose, bien que ce soit un *Minotaure* plus pauvre, de dimensions plus étroites, pour ne pas dire plus étriquées. L'argent manque aux réfugiés newyorkais. Skira n'est plus là. Peggy Guggenheim ne peut être constamment sollicitée. Les grands formats de *Minotaure* sont remplacés par ce format agréable, qui tient dans la main, et s'en tient là.

Le modèle de *Minotaure* joue donc: comme pour *Minotaure*, c'est à un grand artiste que la rédaction demande de composer la couverture. Après

LITTÉRATURE

paraît une fois par mois.

Paris, 9 Place du Panthéon

Directeurs : Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault.

Les cahiers 2 et 3 contiennent les Poésies du comte Lautréamont (Isidore Ducasse), première réimpression d'après l'édition de 1870, dont on ne connaissait que le seul exemplaire de la Bibl. Nationale. On sait maintenant que Lautréamont sera le Rimbaud de la poésie d'aujourd'hui. La Dictature de l'Esprit, présentation sans soucis d'amélioration et de ménagement, est l'affirmation de l'intensité, dirige toutes les préoccupations vers la force noble, précise, fastueuse, seule digne d'intérêt : la destruction.

Francis Picabia:

"L'Athlète des Pompes funèbres"

Fr. 2.50

"Rateliers Platoniques" Fr. 4.—

En vente au
MOUVEMENT DADA
Zurich, Seehof, Schifflande 28

raccroc
le larynx homme seul
au regard fixe
mets sur la fleur
l'accent circonflexe

carnet carambole
manivelle
feu dans la fiole
cœur de ficelles

narfs perpendiculaires
au centre
d'une lampe incandescente
et d'un liquide amer
tristan tzara

Charlot Chaplin nous a annoncé son adhésion au
Mouvement Dada

Lisez le Manifeste DADA 1918

Tristan Tzara: 25 Poèmes
Arp: 10 gravures sur bois.
Prix 3 Fr.
Edition numérotée 15 Fr.
Edition de luxe 60 Fr.
COLLECTION DADA

LE
COURRIER DE LA PRESSE
BUREAU de COUPURES de
JOURNAUX

"LIT TOUT"

JOURNAUX, REVUES & PUBLICATIONS
DE TOUTE NATURE

Paraissant en France et à l'Etranger

Ch. DEMOGÉOT, Directeur

21, Boulevard Montmartre

PARIS 2e

TNT

revue
New-York



BOIS DE R. HAUSMANN

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP
EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.
ABONNEMENT BINNENLAND F. 6.—, BUITENLAND F. 7.50
PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR.
HAARLEMMEERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11.

NOVEMBER 1921.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in dissonanten)

U ^l J—	m ^l n ^l
U J—	m ^l n ^l
V— F—	K ^l Q ^l
F ^l V—	Q ^l K ^l
X ^l Q ^l	V ^l W ^l
X ^l Q ^l	W V
U ^l J—	m— n—

A— O—	P ^l B ^l
A— O—	P ^l B ^l
D— T—	O ^l E—
d t	o e

	O ^l E ^l
	B ^l D ^l
Z ^l C S	B P D

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li **CHAAM** lijk er **VA** ren

Oⁿ

— ruimte en
— tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaar van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG — ZAG
uitgekauwd sigarettendeinde op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
ontbinding
GEEST

346 VRACHT AU TO MO BIEL

DWAARS

trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo electrico

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekening: Oⁿ: te lezen nuⁿ: — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

161

IV 11 1921

131

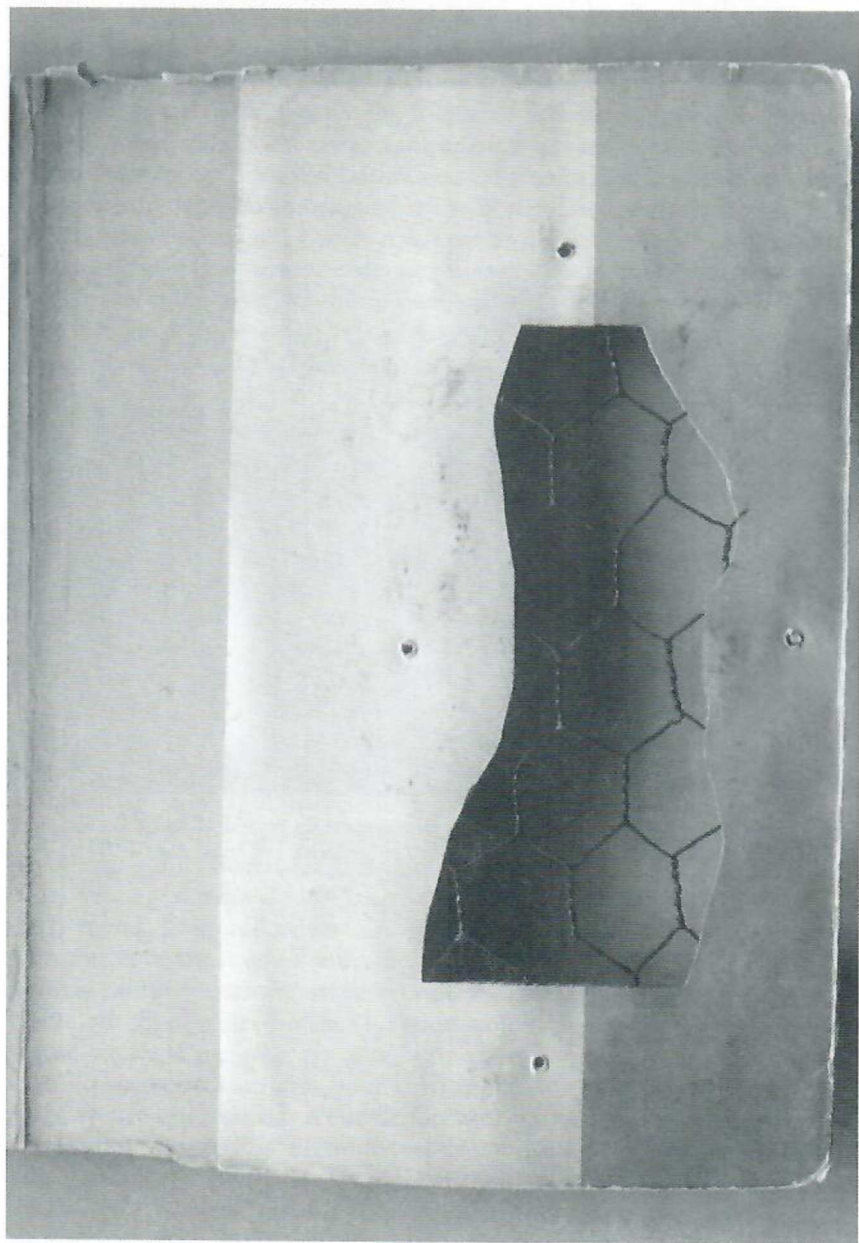
une tentative malencontreuse adressée à Chagall²², comme la rédaction comprend de grands peintres, rien n'est plus simple que de les mettre directement à contribution. Ainsi les couvertures sont-elles successivement de Max Ernst et Marcel Duchamp. Enfin Matta, fort proche d'André Breton, donne une couverture. La maquette est la même que dans *Minotaure*: disposition en colonnes, avec un certain goût pour les illustrations en cartouches, au-dessus ou en-dessous de l'article, afin de remplir harmonieusement les blancs. Ce qui change, et constitue un mode spécifique de manipulation par nous, c'est la reproduction en demi-page, coupée horizontalement, de certaines illustrations en couleurs: le jeu qui en découle est inattendu. Une page aussi, à l'inverse, se déplie pour reproduire un magnifique Max Ernst.

Mais ce n'est pas seulement avec l'œil de ses lecteurs que joue VVV. C'est avec le sens du *toucher*. On sait bien que la qualité de la vision a affaire, et non pas seulement par métaphore, avec le toucher. Dali, lui, jouait et jouera avec un autre sens, le *goût* de ses admirateurs, et non pas seulement par métaphore. En cette société anglo-saxonne et de sensibilité puritaine où le toucher est largement tabou, en cette société de consommation où l'on interdit volontiers la dépréciation de la marchandise par le fatidique « prière de ne pas toucher », on connaît la plaisanterie gauloise que réaliseront à New York Marcel Duchamp et Enrico Donati en 1947, pour l'édition de luxe du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*: « Prière de toucher » (un sein rose de caoutchouc). En un retour très direct à la sensation du toucher et de la manipulation, VVV propose de déplier des illustrations (notamment un beau Max Ernst, dans la quatrième livraison) et surtout de manipuler deux ou trois découpages.

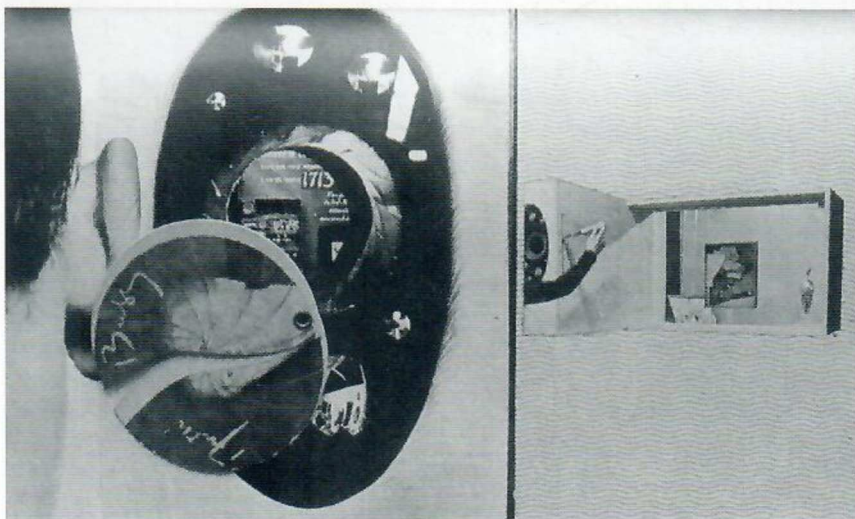
L'un clôt le n° 2-3, de mars 1943, et se trouve au verso de la couverture [pl. 5]; une découpe de la forme d'un mannequin de femme est comblée par du grillage fin, de ceux qui entourent les volières. La légende nous suggère des expériences de frôlement, réputées propices au fantasme, à jouer seul ou à deux... Dans la même livraison, est proposé par Frederick J. Kiesler un jeu compliqué [pl. 6], qui tend à relativiser la notion de point de vue, et nous incite à faire tourner des ellipses de carton autour d'un œillet inséré dans la page, faisant apparaître et disparaître, sur l'ellipse, un portrait et une signature d'André Breton, et en-dessous, l'image du poème-objet d'André Breton titré *1713*.

Un autre découpage, dans le n° 4, février 1944, est enfin de Marcel Duchamp. On a bien oublié, tant la critique porte à l'esprit de sérieux, le goût de Marcel Duchamp pour le jeu de manipulation. Qu'est donc la

22. Collaboration annoncée dans le n° 1 pour le 2. Ensuite, au témoignage de Charles Duits, voici que Breton et Chagall ne se saluent plus: « Je lui ai demandé de faire la couverture de VVV... Mais un Christ, non! Il n'a rien trouvé de mieux que de planter un Christ au beau milieu de son dessin... Alors, vous comprenez, cher ami... », dans *André Breton a-t-il dit passe*, édition de 1991, Maurice Nadeau éditeur, p. 86.



5. Verso de la page de couverture du n° 2-3, mars 1943, de VVV



6. Forme manipulable montée sur œillet, représentant un portrait d'André Breton, et dévoilant le poème-objet du même Breton *1713*: Frederick J. Kiesler, dans *VVV*, n° 2-3

Boîte verte de 1934 — dont les notes portées sur des papillons de papier «calque», translucide, ont été reprises thématiquement (!) par l'édition *Duchamp du sel*, d'ailleurs avec l'aval ironique de Duchamp lui-même —, qu'est-elle donc sinon une boîte de carton contenant des bouts de papier en désordre que l'on peut, que l'on a envie de manipuler, comme les sorts virgiliens de notre siècle, pour y lire à chaque fois des suggestions ludiques? Peut-on imaginer, devant cette manipulation qui reste possible, l'effroi des collectionneurs et des bibliothécaires d'aujourd'hui? Or, dans *VVV*, Duchamp reprend en photographie, mais sur deux pages se superposant, dont l'une est découpée, l'objet *refusé* par le magazine *Vogue* en réponse au concours pour la couverture de son numéro du 4 juillet précédent, qui faisait rivaliser les artistes pour le meilleur portrait de George Washington. Sous le titre *Allégorie de genre*, des bandages sanguinolents sont reproduits sur une page, bandages relevés par des étoiles scintillantes, de sorte que le tissu de cet objet est à la fois la *bannière* symbolique de l'Union des 48 Etats, et le *bandage*²³ des plaies de la guerre qui les a constitués en Union, tandis que la page précédente, qui la recouvre en partie, d'un bleu intense, silhouette le visage de profil du général-président et, dans un *à-peu-près* qui fait appel à notre regard paranoïa-critique, *en même temps*, la carte des États-Unis d'Amérique. Si bien qu'on ne peut regarder Washington sans l'identifier à son pays (et ce mouvement de notre pensée s'appuie sur la manipulation d'un papier glacé d'un bleu profond), mais aussi sans découvrir, dans la même manipulation, que l'Indépendance s'est fondée sur des guerres (non seulement celle qui fut menée contre les Britanniques, mais celle qui opposa le Sud au Nord, et même ces guerrillas si enfouies dans les mémoires qu'elles affleurent difficilement, pour avoir conduit à l'Holocauste des Indiens): les guerres sont toujours dégoûtantes. Ces bandages évoquent de la charpie discrètement sanguinolente. Pour se convaincre de l'interprétation que j'avance, on n'a qu'à regarder, sur la page opposée à ce découpage, immédiatement contiguë, quelle toile de Matta est reproduite: c'est *Prince of the blood* (1943). À la fois: un prince du sang, et un prince de la tuerie. L'antimilitarisme du milieu surréaliste s'y retrouve avec virulence, et cela sans aucun souci de plaire à la majorité, en ces années de «guerre sainte» contre le nazisme et de volonté d'oubli des guerres sacrificielles sur quoi s'est fondée la nation américaine: jamais la guerre, ici, même contre le nazisme, n'y aura bonne conscience.

Mais revenons à ce goût pour la manipulation et le toucher: on y saisit la différence qui sépare la revue de Georges Bataille, *Documents*, et la revue surréaliste d'inspiration bretonienne. Démonstrative et intellectualiste est l'illustration des articles de *Documents*, qui montre, on se le rappelle, un gros orteil d'homme agrandi en pleine page pour dire *autrement* la mesure recherchée comme valeur. Persuasive et ludique est l'illustration de la

23. Qui sait si Duchamp ne joue pas sur les signifiants *ban* et *arrière-ban* impliqués par la désignation de cet objet, présenté sur deux pages, l'un jouant le rôle de fond et l'autre d'applique?

revue VVV, marquée par Breton et Duchamp, qui suggère de «toucher», pour susciter le goût et le dégoût.

VVV égrène ses *carmina*

La dimension du *texte* ne peut être gommée de ces pages. Un ton, obsédant, est là. La poésie surréaliste est présente avec quelques grandes pages, telles *Les États généraux*, de Breton, qui ne sont identifiables à aucune autre. De ce côté, celui du texte, on pourrait dire que la revue *Tropiques* est aussi un modèle pour VVV. Or, *Tropiques* est bien plus pauvre que VVV, *Tropiques* est totalement dépourvu d'images, et composé sur un méchant petit format de livre de classe. Pire, il comporte des flottements dans la composition technique, flottements qui alertent notre œil (par exemple, les titres sont suivis d'un point, et l'on repère toutes sortes de petites bavures typographiques et techniques). Mais c'est une publication qui fait sens par ses textes. Il faut pouvoir lire là l'éditorial du premier numéro, et cette attaque: *Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle. Et mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'Homme.*

À l'unisson du «peu de réalité» bretonien, le texte de Césaire s'empare en une phrase de toute la révolte contenue dans le silence des opprimés²⁴. Faut-il préciser que *View* publie bon nombre de grands poètes et prosateurs de ce temps (Nicolas Guillen, Wallace Stevens, Paul Bowles, William Carlos Williams..., et, juste après la guerre, René Char) et toutes les grandes «figures» (Roger Caillois, Jean-Paul Sartre), mais qu'il ne publie pas Aimé Césaire? Non exclusion volontaire, bien entendu, mais c'est que les Américains avec lesquels correspond Césaire s'appellent Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay²⁵ — ils ne s'appellent pas Charles-Henri Ford.

Or, qu'est-ce que les animateurs de VVV, eux qui font se mouvoir la machinerie compliquée de leurs intentions, et qui *construisent leur vision, cherchent à représenter* dans le dédale de leur «inscape»? Ces pages désignent, parfois allusivement, parfois lyriquement, les points d'aimantation d'une réflexion surréaliste déjà bien fixée par l'histoire.

24. Quand Breton est passé par Fort-de-France, on sait (il l'a raconté dans *Hémisphères*, n° 2-3, hiver 1943-1944 sous le titre «Un Grand poète noir») comment il a lu par hasard le premier numéro de la revue, qui venait de paraître en avril de l'année 1941. À partir de ce moment-là, *Tropiques* ayant été lu par Breton devient, selon Césaire, un peu différent («André Breton nous a apporté la hardiesse», *Entretien* cité en note 5) mais d'autre part, les communications subsistant entre la Martinique et New York plus longtemps qu'entre New York et l'Europe occupée, Aimé Césaire, avant de venir lui-même en 1945, peut lui envoyer de grands poèmes, qui sont aussitôt publiés dans VVV.

25. qui a écrit le roman *Banjo*, publié en 1936.

C'est d'abord l'intérêt pour les populations indiennes et pour la science-fiction américaine, simple indication d'une réflexion qui trouve ses développements ailleurs.

On retrouve d'autre part l'exaltation de l'amour, de la révolte, du jeu, thèmes des années 20 et 30 que les surréalistes ont déplacés avec eux, dans une note qui n'est pas celle de *View*.

Ces pages sont enfin le point d'ancrage d'une pensée en travail. Les surréalistes cherchent à *représenter* leur propre action collective, en une mise en scène qui ressemble parfois à une auto-célébration; enfin, dans leur recherche sur le mythe nouveau (autour des «Grands Transparents»), ils poussent l'usage des signifiants à un point où le *brouillage* dont a parlé Michael Riffaterre joue, à saturation.

Le primitivisme et une science-fiction *poétique*: relevons la présence des ethnologues, qui attirent l'attention, dans *VVV*, sur les populations indiennes ou océaniques²⁶. Si fugitives soient leurs interventions, il n'est pas négligeable qu'on fasse appel à Claude Lévi-Strauss²⁷ et à Alfred Métraux, au témoignage, donc, d'ethnologues reconnus, pour leur faire rappeler que la «nature» humaine ne doit pas oublier ses racines primitives. Dans le second numéro, Alfred Métraux²⁸ donne un article bref sur deux images en tapa de l'Île de Pâques, «bonne page» de son livre *L'Île de Pâques*, à paraître peu de temps après, et, dans la dernière livraison, un texte signé de Robert Allerton Parker²⁹ mentionne les dessins et travaux, aux Nouvelles Hébrides, d'Arthur Bernard Deacon, ethnologue anglais disparu sur le terrain même de ses recherches.

26. En sus de l'intérêt personnel de Max Ernst et Breton à cette époque pour les trésors de Julius Carlebach, à New York, ou celui de Breton pour le pays Hopi, où il voyagera en 1944, voyage dont il tiendra journal, il faut rappeler l'exposition d'art indien d'Amérique (à côté de peintures d'Yves Tanguy) à la Galerie surréaliste de la rue Jacques-Callot dès juin 1927. Le goût pour l'Océanie date aussi de cette période ancienne: l'exposition d'«objets des Îles» et de peintures de Man Ray, à la même galerie, en 1926, fait date. J'ai précisé la portée de ces choix, par rapport à ceux des cubistes, dans *Le Surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 29-36.

27. Claude Lévi-Strauss a rencontré André Breton sur le bateau d'immigration qui les conduit de Marseille à Fort-de-France, en Martinique (voir *Tristes Tropiques*, 1955, éd. de 1980, p. 22), et sympathise avec le groupe newyorkais dans l'admiration pour les belles salles d'exposition du Museum d'Histoire Naturelle et pour les pièces qu'on peut trouver chez les revendeurs d'art primitif (voir son article dans *La Gazette des Beaux-Arts*, New York, sept. 1943).

À côté de la notice nécrologique de Malinowsky, l'unique article signé par Claude Lévi-Strauss et qui paraît dans le premier numéro se réfère à l'un de ses premiers champs d'études (brésiliens) et porte sur les dessins que les indiens Kaduveo portent sur le visage, en maquillages rituels.

28. Alors en poste à la Smithsonian, à Washington.

29. Sociologue, biographe, ayant publié sur certains groupes messianiques: en 1935, un livre sur la communauté Onelda, sous le titre *A Yankee Saint*; en 1937, «an anthropological study» du mouvement de Father Divine, sous le titre *The Incredible Messiah*. Traducteur, d'autre part, de Céline.

C'est par le même écrivain de grand public Robert Allerton Parker que les surréalistes désignent au moins deux fois à notre attention le monde des grands poètes de la science-fiction: H.P. Lovecraft, et Clark Ashton Smith sont présentés dans «Such pulp as dreams are made on» (VVV, n° 2-3), et, dans «Explorers of the pluriverse», texte du catalogue de l'exposition *First papers of surrealism* (à tant d'égards liée à la publication VVV, ouverte d'ailleurs quatre mois plus tard, en octobre 1942), il revient sur l'œuvre de Benjamin Paul Blood (1832-1919) et de Charles Hoy Fort (mort en 1932), placés par lui dans la lignée de Poe et de H. Melville. Leur écriture poétique et la singularité de leur destin appelle le renversement d'un goût qui, d'ordinaire, dans le surréalisme, refuse les écrivains de l'utopie au profit de l'écriture du merveilleux. Peut-être aussi les surréalistes retrouvent-ils là le goût qu'ils manifestaient vingt ans auparavant pour les romanciers populaires.

L'exaltation lyrique de l'amour, on la trouve sous la plume de Denis de Rougemont, l'auteur de *L'Amour et l'Occident*, émigré comme Breton, et son familier. Mais à part lui, peu de textes de prose lyrique. L'heure est plutôt au sarcasme. En revanche, la révolte³⁰ et le jeu s'exhibent comme thèmes liés fondamentalement: emblématique est la présence conjointe de Leonora Carrington et d'Aimé Césaire. La révolte de l'homme noir rejoint celle de la schizophrénie. Et, chez Breton, c'est la révolte politique qu'on a vue s'exprimer (englobée dans une révolte *poétique*, au sens le plus large du terme³¹) prenant appui, comme on l'a dit plus haut, sur le modèle du journal révolutionnaire des Hébertistes, *Le Père Duchêne*.

L'intuition que Césaire a saisie chez Leo Frobenius, le grand savant allemand «lisant» les mondes primitifs, c'est qu'«une culture naît non pas quand l'homme *saisit*, mais quand l'homme *est saisi*. Il est saisi par le monde et, à son tour, il *joue* le monde, il *mime* le monde [...] Il est saisi, autrement dit (ajoute Césaire), il *est possédé* exactement comme dans le vaudou»³². Sans paradoxe, j'aimerais rattacher ces phrases à l'intuition centrale d'une pensée qui à tant d'égards lui est distante, je veux dire celle de Nietzsche méditant sur le fragment d'Héraclite («l'Enfant de l'aion joue

30. On pourrait, pour l'anecdote, relire le plus fiévreux et le plus talentueux des témoins, Charles Dauterive, *André Breton a-t-il dit passe*, page 65 de l'édition de 1991: «[Breton] était à mes yeux l'avatar de la Révolte. Mais il ne laissait pas au plâtre le temps de prendre. Et je découvrais que la Révolte est une idole elle aussi, une figure de plâtre, une convention, que la révolte véritable est contestation permanente de toutes les images publiques, y compris celle de la révolte».

31. «Plus que jamais, en 1942, l'*opposition* [à comprendre dans son sens politique, comme artistique] demande à être fortifiée dans son principe. Toutes les idées qui triomphent courent à leur perte. Il faut absolument convaincre l'homme qu'une fois acquis le consentement général sur un sujet, la résistance individuelle est la seule clé de la prison», «Prolégomènes...», VVV, n° 1, p. 22 et 23. Le texte est repris dans toutes les éditions des *Manifestes*.

32. Aimé Césaire, *Entretien* de 1978, en préface à la réédition de *Tropiques*, page XVII.

comme joue le Feu éternellement vivant»), et pour qui le jeu du Monde ne nous conduit pas à penser un Monde sans joueur: le jeu est au contraire à chercher dans le joueur même. La *pensée* humaine est danse et jeu, révolte convulsive contre l'emprise de l'histoire. En cette intuition centrale, certes nietzschéenne, se rattachent à ce niveau de généralité et la pensée de Césaire, et la révolte propre à Leonora Carrington, et le surréalisme de Breton, de Max Ernst et de quelques autres.

Il est frappant de rappeler combien la pensée de Sartre, précisément publiée dans *View* (voir la VI^e série, n° 2-3, en mars-avril 1946) est éloignée d'une pensée du jeu. S'il s'agit de dire ce qu'est, dans son système de pensée, la «mauvaise foi», et c'est dans *L'Être et le Néant* que cette page se trouve, livre paru, notons-le, en 1943, c'est à la métaphore du jeu que Sartre fait appel. Le garçon de café «joue à être garçon de café». Bien entendu, l'esprit de sérieux est renvoyé dos à dos à cette attitude. Leur erreur consiste à nier cette réalité constitutive des conduites humaines. Mais il n'empêche qu'en évitant de poser le jeu comme exercice positif de la conscience humaine³³, et en renvoyant l'imaginaire à des formes appauvries de conscience-de, Sartre pose en ces années 1939 (*L'Imaginaire*) et 1943 (*L'Être et le Néant*) un système de pensée qui s'éloigne sur ce point fortement des *credo* surréalistes.

Leonora Carrington donne un conte à chaque livraison et envoi, de Mexico où elle est partie, en 1943, le récit de sa descente aux enfers de la folie: *En bas / Down below*, texte tant admiré d'Henri Michaux³⁴. On sait jusqu'à quelles limites elle pousse, dans sa joyeuse férocité, le refus du monde tel qu'il est. De Césaire, présent dans chaque livraison, il faudrait pouvoir lire les textes du *Grand Midi*: «Conquête de l'aube», paru dans VVV, n° 1:

Mon enfance

belle selon les masques et les sagaies et les pygargues et les tornades et les lunes frénétiques

plonge loin des toussaints aux froides entourures..

Ou encore, dans le n° 4, «Batouque»:

Soleil, aux gorges!

noir hurleur, noir boucher, noir corsaire batouque déployé d'épices et de mouches

Endormi troupeau de cavales sous la touffe de bambous

saigne, saigne troupeau de carambas [...]

Il faudrait aussi rouvrir les deux pages de poèmes et de dessins d'André Masson, *L'Homme emblématique* (VVV, n° 1) et se rappeler l'appel d'André Breton à Yale au «génie de la jeunesse», qui, s'agissant de Rimbaud, ne peut être que conjoint à la révolte.

33. Il se peut que par là, Sartre se rapproche de la pensée de Heidegger sur le jeu, laquelle, méditant sur le même fragment d'Héraclite que Nietzsche, renvoie plutôt le jeu du côté du Monde.

34. Comme il l'a souvent témoigné à Henri Parisot et à moi-même.

Le jeu surréaliste prend donc sens de cette racine commune avec la révolte. Il est surtout présent dans le n° 2-3, en mars 1943, à l'époque la plus sombre de la guerre, avec l'objet manipulable de Frederick Kiesler que j'ai montré plus haut, ou avec la présentation de l'exposition de Peggy Guggenheim *Art of this century*. Si les règles du jeu sont compliquées, tant mieux! La couverture de ce même numéro, on l'a déjà vu, suggère de jouer avec ses sensations et les illusions de ses sensations. Enfin c'est le jeu de cartes inventé à Marseille à plusieurs artistes durant l'angoissant hiver 1940-1941 qui est aussi reproduit et évoqué dans cette livraison: témoignage de la *puissance* du *défi*, du *mépris* du temps de défaite et de *l'espoir envers et contre tout* (ces mots sont de Breton). Remplaçons les symboles usés des cartes par de nouveaux lieux où attacher notre pensée. La pensée de l'homme n'en a pas fini avec son inventivité, laquelle comporte tant de points communs avec les différentes formes du jeu.

VVV se montre et démontre

Or, la pensée surréaliste a toujours cru devoir se représenter avançant : c'est là une constante de son statut, que la mise en pages/mise en scène d'une revue permet singulièrement d'exhiber. Cet effet d'auto-représentation inclut dans le discours le lieu d'où ce dernier est pensé. La peinture elle aussi obéit souvent à ces stratégies, mais le regard porté sur elle peut éviter de s'y attacher, s'il est orienté par des modes et conduit par les nécessités d'un marché. Je prendrai donc des exemples textuels plutôt que plastiques, soulignant au passage qu'en ces années de guerre la peinture surréaliste est à New York vite exposée et « comprise »³⁵.

35. Une chronologie: Matta et Yves Tanguy accompagné de Kay Sage partent pour New York dès octobre 1939, sur l'instigation de Marcel Duchamp. Ils sont accueillis avec faveur comme en témoigne Julien Lévy dans son livre de souvenirs. Dès avril 1940, Matta est exposé par lui, avec Tchélitchew et Walt Disney. Kay Sage dans son appartement du Village reçoit volontiers la visite de David Hare et de sa femme Suzie, ainsi que de Paalen, et Buñuel (lettre-témoignage de Matta citée dans le catalogue de l'exposition *Matta* au MNAM, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 268) Par David Hare, Matta déclare dans la même lettre avoir rencontré cet hiver-là (1940) le groupe des artistes américains «1054»: soit Lee Kamrowski, Robert Motherwell, Pollock, Baziotes, sans oublier Gorky. L'hiver suivant (1940-1941), un autre introducteur s'est manifesté: Gordon Onslow-Ford a organisé à la New School of Social Research, dirigée par Meyer Schapiro, une série de conférences intitulée *Surrealist Painting: an Adventure into Human Consciousness*, où il développait ses propres théories et celles de Matta, souvenirs de leurs conversations communes durant l'été 1939 au château de Chemillieu (Ain), loué par Gertrude Stein, où devaient se trouver les Breton, Kay Sage et Yves Tanguy, Gordon Onslow Ford, Matta, ainsi que Marcel Jean et le peintre d'origine catalane Esteban Francès.

- Mars 1942: exposition à la Pierre Matisse Gallery: *Artists in exile* (parmi lesquels Matta)

- Juin 1942: premier n° de VVV

- 14 octobre 1942: ouverture de l'exposition *First Papers of Surrealism*

- 26 octobre 1942: ouverture des salles *Art of this century* (Peggy Guggenheim) dans le catalogue duquel paraît «Genèse et perspective artistiques...» de Breton

Le *Discours de Breton aux étudiants de Yale* (n° 2-3, 1943) est particulièrement marqué par cet effet d'auto-représentation. Le surréalisme de Breton récapitule la totalité de son passé, théorisant le présent à mesure dans sa structure de représentation. Nécessité constitutive? L'histoire se reconstitue sous nos yeux, et, en une prosopopée dont l'éloquence est parfois rhétorique, le surréalisme parle par la bouche même de Breton:

Au château d'Argol, de Julien Gracq, où, sans doute pour la première fois, le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête (p. 45).

Et Breton s'attribue le mérite d'avoir permis le:

triomphe mondial, incontestable, de l'art d'imagination et de création sur l'art d'imitation, triomphe que consacre l'éclat sans précédent de la dernière exposition internationale du surréalisme à Paris (p. 45).

Breton ancre son discours descriptif à la fois d'un point de vue sociologique dans l'histoire mondiale et, d'un point de vue psychologique, il met en question le sens même de l'histoire individuelle et collective (il souligne l'importance de Freud).

Or, ce discours, déjà totalisant dans son projet, Breton le porte sur une scène mentale. Les stratégies de représentation sont finalement constitutives de l'assertion surréaliste: ici, Breton emploie systématiquement le futur («Le vingtième siècle apparaîtra dans l'avenir...»), et il affirme (sans rire) que lui, Breton, a prophétisé la date de la seconde guerre mondiale *...cette phrase de ma Lettre aux voyantes de 1925 qu'on trouvera dans la réédition de 1929 du Manifeste du surréalisme: «Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1929»* (p. 49).

Et tous ces déictiques! «Observez qu'alors...» (p. 46)... «il est assez clair à distance que...» (p. 47). «Je ne crains pas de dire...». Breton met en scène son propre discours. N'oublions pas qu'on a demandé à tous les collaborateurs de la revue d'être lucides sur la portée de leur discours (lettre de David Hare). On comprend mieux qu'ils en voient et en désignent obstinément désormais l'ombre portée.

On comprend qu'on en arrive à une *resémantisation* de lieux communs et à une *sur-sémantisation analogique* constitutive de réseaux d'énigmes, sur quoi se cristallisent certains textes publiés dans la revue, notamment le célèbre «mythe» des Grands Transparents.

Devant la lourdeur du présent, il faut dresser la silhouette du futur. Est-ce là fuir la réalité? Non, mais construire, pour la supporter, le *patron* d'une autre société. Sur quel mode? Faut-il raconter une histoire? Non, ce mythe

- 1943: exposition *War and the Artists*, Pierre Matisse Gallery

- 1944: Sidney Janis: *Abstract and Surrealist Art in America*, exposition qui circule dans tous les États-Unis, le catalogue devenant un livre-bilan

- 1944: *Art in Progress*, au MOMA.

n'a rien à voir avec la science-fiction *car il n'est pas narratif*. Breton suggère une *métaphore* du futur, un moulage en creux du futur. Ce que métaphorise la forme im-perceptible et omniprésente des Grands Transparents, qui désigne l'intentionnalité d'une perception. Entre *notre moi* et *leurs énergies*, le «mythe» des Grands Transparents décrit la forme des choses comme indéfiniment modifiable. On rêve, comme Marcel Duchamp: «N'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme, selon certain point de fuite et certaine distance»³⁶. On rêve, comme Matta en 1938: «Une morphologie psychologique serait le graphique des idées. Elle devrait être conçue avant que les images optiques nous donnent une forme des idées»³⁷. Sur la base des récentes théories de la matière comme énergie, Matta et Duchamp construisent leurs rêveries, tandis que Breton revient finalement plutôt au Diderot de l'Addition à la *Lettre sur les aveugles*³⁸. L'analogie chez Breton est simple: l'homme est mis en situation de repérer dans la transparence des indices de l'inconnu, et d'imaginer des êtres différents de lui — en face desquels il faut peut-être même se défendre car nous sommes placés dans la situation de l'aveugle-né dont parle Diderot. Lui est entouré d'ombre, nous d'un air transparent. De même que l'ombre est trompeuse car elle n'est pas homogène, de même l'air pourrait recéler des êtres qui... La transparence de l'air autour de nous n'est peut-être qu'un effet de la réflexion de ce même élément (le monde ne serait isotrope que pour un regard «absolu»). Pour tous, les objets sont des accidents de parcours obligés, susceptibles de toutes les fluences dans la définition de leurs limites. Ainsi Breton, avec Matta ou Duchamp, finalement en appelle, plutôt qu'à une rêverie sur l'idée de *passage* (comme l'a écrit Romy Golan), à une sorte d'*anamorphose généralisée*. Car si nous faisons intervenir l'idée de temps et de subjectivité, alors les formes appréhendées par le regard peuvent devenir limites de formes *autres*.

Cette méfiance à l'égard de la vue se double d'une valorisation de l'ima-

36. Note de la *Boîte verte*, parue en 1934.

37. Matta, *Entretiens morphologiques*, Notebook, n° 1, 1936-1944, éditions Sistan/ Filipacchi, 1987, p. 70.

38. Breton se réfère deux fois à Diderot, dans deux textes, l'un, privé, datant de l'année 1942 mais récemment publié dans le beau livre élaboré par Matta (c'est une note de Breton envoyée à Matta durant la première moitié de l'année), l'autre dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, le texte que Breton écrit pour *Art of this Century*, le catalogue/livre de Peggy Guggenheim (octobre 1942).

Si tous les corps ne sont pas autant de miroirs, c'est par quelque défaut dans leur contexture, qui éteint la réflexion de l'air... C'est apparemment le fond de la toile, l'épaisseur de la couleur et la manière de l'employer qui introduit dans la réflexion de l'air une variété correspondant à celle des formes. et dans *Genèse et perspective...*

«Et qu'est-ce à votre avis que des yeux?» lui dit M. de... «C'est, lui répondit l'aveugle, un organe sur lequel l'air fait l'effet d'un bâton sur ma main [...] Cela est si vrai, continua-t-il, que quand je place ma main entre vos yeux et un objet, ma main vous est présente, mais l'objet vous est absent. La même chose m'arrive quand je cherche une chose avec mon bâton, et que j'en rencontre une autre».

gination heuristique. L'inconnu est ouvert à la force hypothétique de notre esprit³⁹. Sur la scène d'un théâtre d'idées, deux personnages: l'homme et le monde. Entre les deux, chargé de toutes les possibilités et de toutes les menaces, la transparence de l'air.

Et finalement, quel est l'enjeu de ce spectacle? Notre force (et peut-être notre force défensive) est dans la volonté de conquête intellectuelle. L'appât intellectuel qui nous est tendu par ce texte est celui que les Pères de l'Église désignaient du mot de *libido sciendi*. Quand on sait *tout* du monde qui nous entoure, et que notre vue a fait le tour des choses, au lieu d'écouter son dégoût, il reste à interroger la racine inconsciente du goût et du dégoût: c'est la *libido*. La transparence de l'air nous *sollicite*. Un champ spéculatif s'offre. Il serait *insupportable* de ne pas imaginer les Grands Transparents.

Ainsi cette conquête sur l'inconnu est-elle aussi lucidité sur la *libido* elle-même.

Et ici se greffe un travail du signifiant: les Transparents, ce sont les parents en transe, «métaphore d'une puissance qui, tout en pouvant prendre des aspects cosmiques ou ésotériques, n'est autre que celle de l'inconscient lui-même dans ses potentialités de désir». Ce sont aussi des parents dont la transparence est l'emblème du caractère inconscient du fantasme⁴⁰.

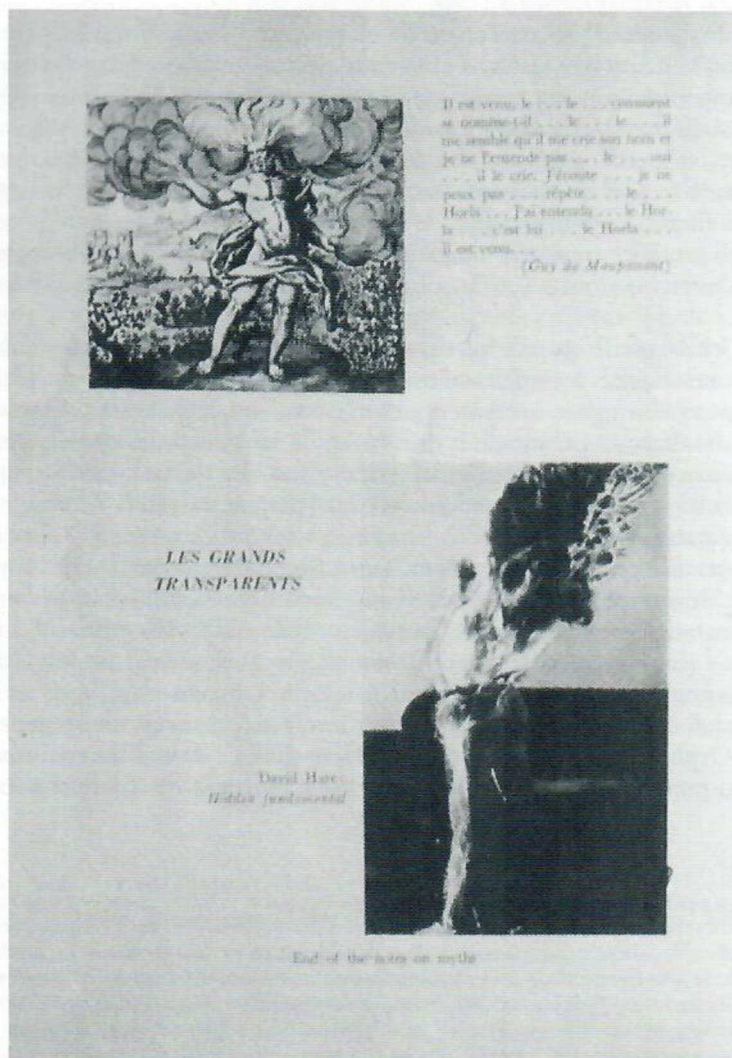
Mais il y a encore sursémantisation du syntagme «Grands Transparents» dans sa transformation en rébus (comme est le rêve chez Freud⁴¹). Lisons le catalogue *First papers of surrealism*, qui nous amène à rêver sur les mythes sous le titre *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, «mise en scène» d'André Breton. La série culmine sur les trois derniers, Rimbaud, le Surhomme, et les Grands Transparents. Le Grand Transparent, ici, en une image empruntée au livre de Michel Meier⁴², c'est un géant dont le ventre porte, en transparence, le jeune Orphée [pl. 7]. Les images semblent être là pour donner forme au mot ou pour susciter un mot-clé (ici le syntagme *Grand Transparent*). On

39. On n'a pas remarqué que Georges Bataille dit exactement la même chose que Breton dans le texte du catalogue de l'exposition de 1947, titré *L'Absence de mythe*: dans cette absence que suggère Bataille, «la pâle transparence de la possibilité est en un sens parfaite». Le mot *transparent* est le même, mais il est un substantif abstrait chez Bataille, au lieu que Breton met en scène l'idée en la transformant en des conditions relationnelles: dramatisation des idées, goût du théâtre.

40. Voir Guy Rosolato, «Les Grands Transparents: de la scène originaires au mythe de création», dans *Violence, théorie, surréalisme*, J. Ch.-G. et Timothy Mathews, éd., Lachenal & Ritter, 1994.

41. Le rêve comme rébus a été soigneusement repéré par Breton dans le cahier de notes qu'il prend sur la première traduction de *L'Interprétation des rêves*, d'ailleurs titré alors *La Science des rêves*. Il recopie la phrase *Nos prédécesseurs ont commis la faute de l'interpréter en tant que dessin. C'est pourquoi il leur a paru absurde et sans valeur* (p. 242 de l'édition de 1926, p. 250 de l'édition standard des Presses Universitaires de France).

42. Comme nous l'indiquait Masao Suzuki.



7. Le grand Transparent (en haut) dans la dernière page du catalogue de l'exposition *First papers of Surrealism*, octobre 1942

voit une seconde fois comment, dans le «mythe» des Grands Transparents, travaille la notion de *fondation* (d'une généalogie).

Comme le rêve chez Freud, le «mythe» des Grands Transparents chez Breton est un rébus. J'insiste: ce mythe n'est en effet *nullement* une histoire⁴³. Il suffit de lire le texte: aucun syntagme, aucune syntaxe narrative. Le texte commence *et s'achève* dans un instant de stupeur (la nôtre quand nous rêvons à une présence invisible à côté de nous), dans le mouvement d'un jeu de mots mis en images.



VVV se déclare dans ses intentions, y compris politiques, se dessine et se manipule, se chante — chante une poésie lyrique —, se montre et démontre. Jamais peut-être ce programme, qui est celui de l'objet surréaliste majeur qu'est la revue, n'a été aussi clairement mené de bout en bout. On pourrait, relisant les revues antérieures, refonder cette généalogie. Ce serait un autre parcours.

Jacqueline Chénieux-Gendron

Une grande partie de ce travail a fait l'objet d'une conférence dans le cadre du colloque organisé à Colombia University en 1992 par Antoine Compagnon, sur le thème «Les Français à New York pendant la seconde guerre mondiale».

43. C'est ici surtout, on l'a compris, que mon interprétation diverge de celle de la vulgate critique, et même de celle de Romy Golan.