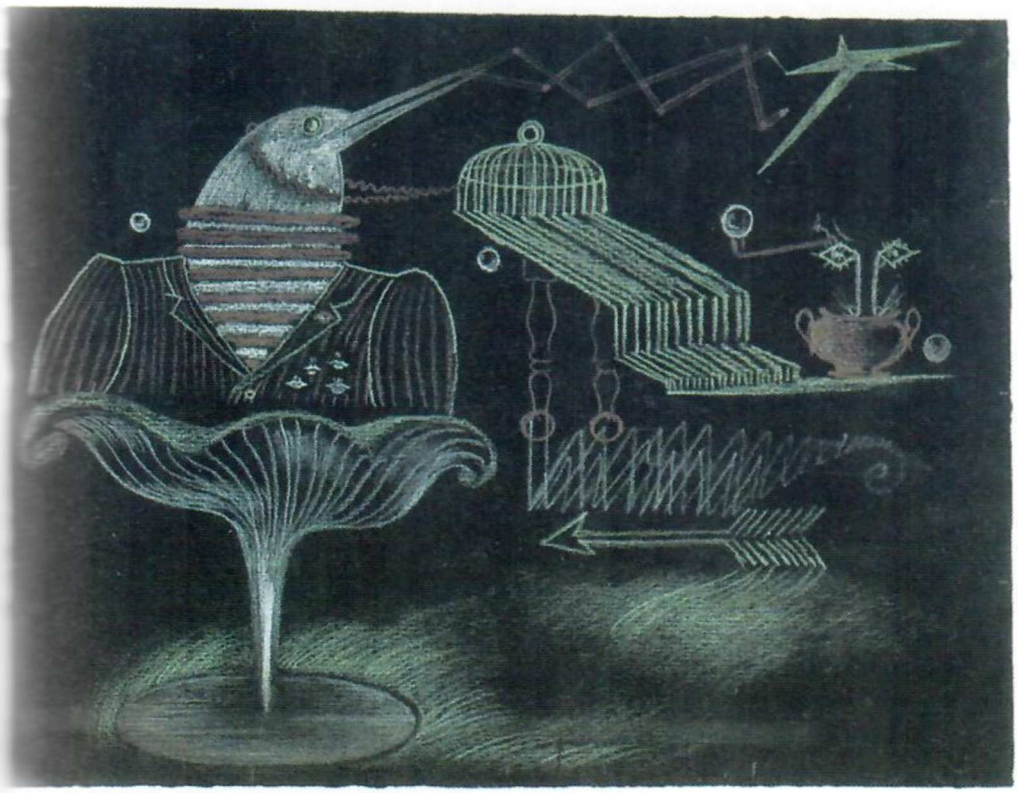
JOSÉ PIERRE
Le «cadavre exquis», le «squiggle game» et les nappes du «Catalan»



André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson,
Cadavre exquis, 1935, 24,30 × 32 cm.
Centre Georges-Pompidou

I.

Vers le milieu de l'année 1925, un trio de «copains» fait son entrée dans le groupe surréaliste: Marcel Duhamel, Jacques Prévert et Yves Tanguy. Cette irruption prendra très vite figure d'événement. Un quart de siècle plus tard, André Breton en rendra compte en des termes où l'enthousiasme demeure intact:

[...] jamais le surréalisme ne montra une telle unité organique ni ne connut plus grande effervescence qu'à cette époque où nos réunions, le soir, avaient le plus souvent pour cadre la vieille maison, aujourd'hui détruite, du 54 de la rue du Château. C'est là, au cœur de ce quartier inoubliablement décrit par Huysmans dans Les Sœurs Vatard, *que Marcel Duhamel, encore bien loin de préméditer le lancement de la «Série noire» et de la «Série blême», hébergeait à demeure ses amis Prévert et Tanguy. À ses frais, Péret et Queneau firent aussi dans cette maison de longs séjours. Le non-conformisme absolu, l'irrévérence totale et aussi la plus belle humeur y régnaient. Dans un angle tapissé d'affiches de cinéma — regards de vamps et colts braqués — s'encastrait un petit bar toujours très bien pourvu. Sept ou huit chats, pour lesquels on était aux petits soins. Il y avait aussi des grenouilles derrière des verres glauques. Je ne sais pas de gestation plus légère que celle qui devait aboutir, plus tard, à mettre au jour* Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France, *ou* Je ne mange pas de ce pain-là, *ou* Exercices de style. *Là fut le véritable alambic de l'humour, au sens surréaliste*[1].

C'est là également qu'allait naître, vers l'automne 1925, le «cadavre exquis». D'abord sous sa forme écrite. On en connaît le principe: plusieurs personnes tentent de composer une phrase en se dissimulant les unes les autres leur propre participation. Pour cela, il suffit de replier vers l'intérieur la partie de la feuille de papier sur laquelle on vient d'écrire et de passer cette feuille au suivant. La première phrase obtenue de la sorte — celle qui allait permettre le baptême du jeu — résulta de la collaboration de cinq personnes différentes. La première écrivit le sujet: «Le cadavre», la seconde l'adjectif qualifiant ce sujet: «exquis», la troisième le verbe transitif direct: «boira», la quatrième le complément d'objet: «le vin» et la cinquième l'adjectif qualifiant ce complément d'objet: «nouveau».

«Le cadavre exquis boira le vin nouveau» ouvrit ainsi la voie à une cascade ininterrompue de trouvailles singulières et cocasses. Je dis «ininterrompue» puisque rien n'empêche le lecteur de continuer — à condition, bien entendu, de respecter les règles du jeu, car il n'est pas de jeu, même surréaliste, sans

1. *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952, p. 142-143. Ces entretiens avec André Parinaud, diffusés à la radio et publiés au cours de la même année 1952, avaient été enregistrés deux ans auparavant.

règles. Un peu au hasard, je relève quelques-uns de ces joyaux dont Breton, pour sa part, n'a pas manqué de mettre en lumière «la valeur secouante[2]»:

L'huître du Sénégal mangera le pain tricolore.

Le mille-pattes amoureux et frêle rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.

Monsieur, Madame et leurs enfants décolorés se perdent volontiers dans les sentiers avec les théorèmes rapides.

Les étoiles sans tête, furieuses de ne plus être, tournent dans un cercle qui a pour centre le programme de cinéma plié et déplié.

Caraco est une belle garce: paresseuse comme un loir et gantée de verre pour ne rien faire, elle enfile des perles avec les dindons de la farce.

Le douzième siècle, joli comme un cœur, mène chez un charbonnier le colimaçon du cerveau qui ôte respectueusement son chapeau[3].

La première ride, le premier cheveu blanc, tremblants, saignent avec délices les belles lesbiennes qui ne se distinguent des albinos que par leurs lèvres minces.

La rue Mouffetard, frissonnante d'amour, amuse la chimère qui fait feu sur nous.

Le sexe sans fin couche avec la langue orthodoxe.

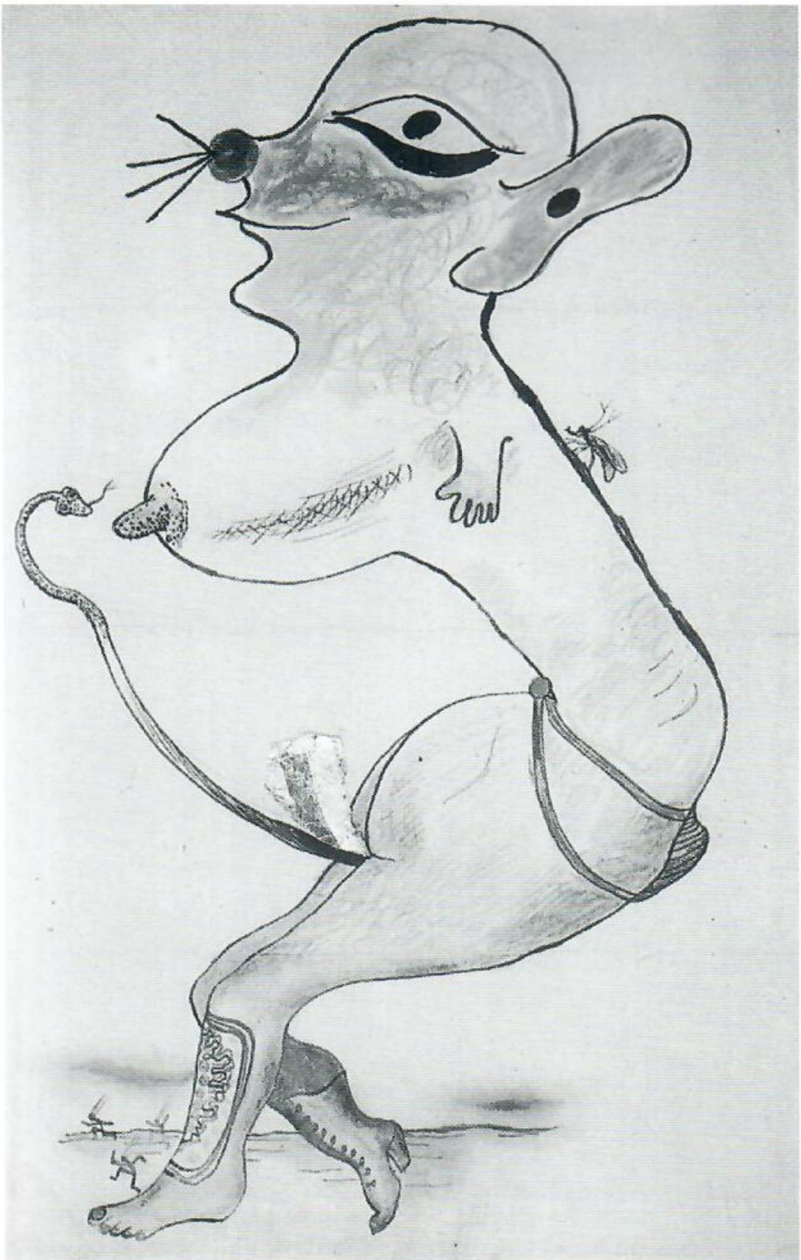
La lumière toute noire pond jour et nuit la suspension impuissante à faire le bien[4].

Comme on l'aura remarqué au passage, les surréalistes ne craignaient pas au besoin de compliquer leurs jeux puisque l'une au moins des phrases que je viens de citer implique la participation de huit joueurs. Mais il est plus important de souligner que les deux caractéristiques les plus fréquentes de ces phrases sont d'une part l'absurdité et par conséquent la drôlerie de certaines rencontres, d'autre part — et c'est beaucoup plus surprenant — une certaine continuité logique entre deux ou plusieurs éléments de la phrase. Comme si quelqu'un avait «soufflé». En réalité, ce qui a soufflé, c'est l'inspiration — une inspiration de nature collective.

2. «Le cadavre exquis, son exaltation» (1948), repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 288-290.

3. Tous les «cadavres exquis» qui précèdent viennent du n°9-10 de *La Révolution surréaliste*, 1er octobre 1927, p. 11, 24 et 64.

4. Les quatre derniers «cadavres exquis» viennent du n°4 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, décembre 1931, p. 12.



Joan Mirò, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy,
Cadavre exquis, 1927, 36,30 × 23 cm.
Centre Georges-Pompidou

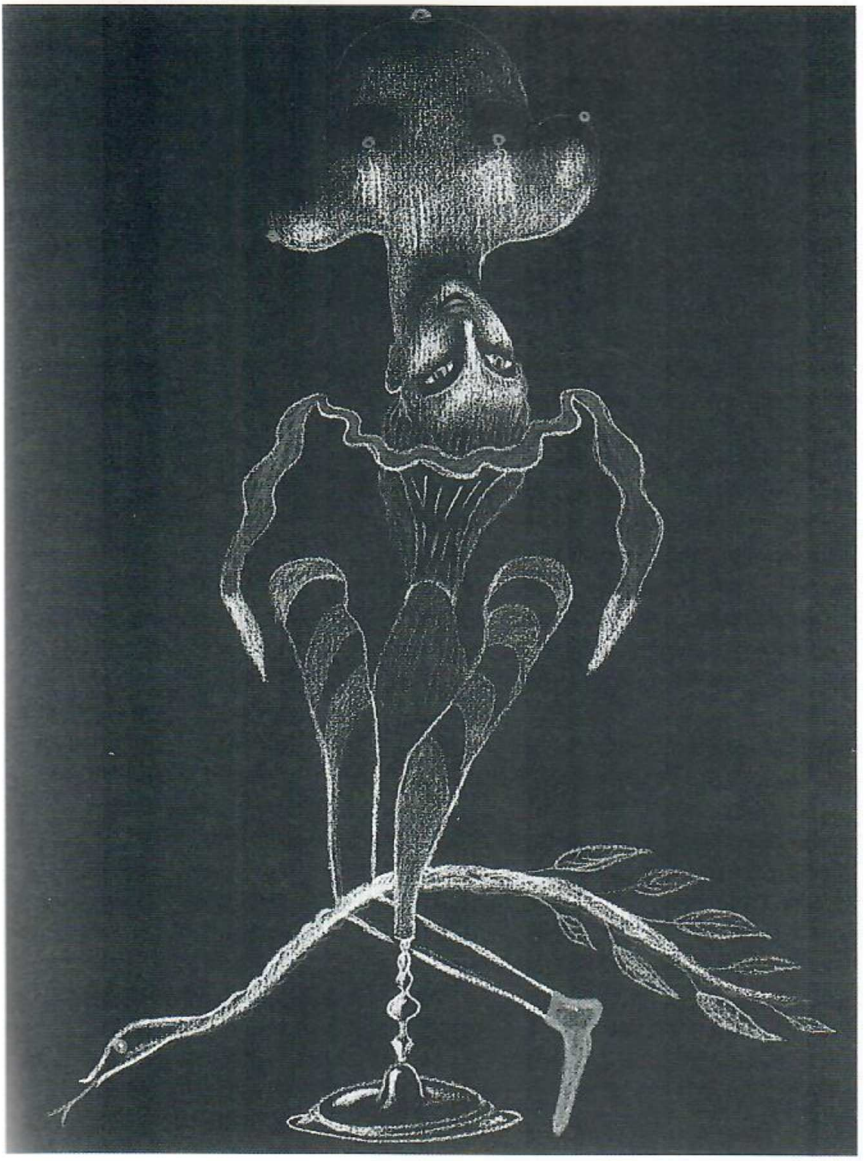
Les mêmes caractéristiques vont réapparaître lorsque, à une date indéterminée, mais au plus tard en 1926 — soit quelques mois à peine après les débuts du «cadavre exquis» produit par l'écriture —, le «cadavre exquis» figuré entre en scène. Les joueurs, ici, sont quelquefois au nombre de trois, le plus souvent ils sont quatre. D'instinct, c'est à décrire un personnage imaginaire que l'on s'attache, chacun des participants voilant ce qu'il a dessiné et dont il laisse dépasser — au-delà de la pliure ou du cache — quelque amorce de traits pour que la liaison avec le joueur suivant s'opère dans les meilleures conditions. Comme l'a montré Breton, ces dessins:

ont pour effet de porter l'anthropomorphisme à son comble et d'accentuer prodigieusement la vie de relation qui unit le monde extérieur et le monde intérieur. Ils sont la négation éperdue de la dérisoire activité d'imitation des aspects physiques, à quoi il est encore une grande partie — et la plus contestable — de l'art contemporain pour demeurer anachroniquement assujettie[5].

Pour ma part, je serais tenté d'affirmer que l'aspect humoristique des «cadavres exquis» est à mettre sur le compte de l'insociabilité, autrement dit du *refus de l'autre*. Il en résulte que l'aspect harmonieux, qui se traduit par des convergences thématiques ou esthétiques, serait à inscrire au chapitre des affinités profondes. Autrement dit, l'une des raisons que nous avons de nous intéresser à ce type de manifestation ludique, c'est qu'elle reflète les ressorts contradictoires qui étaient en jeu au sein du groupe surréaliste. On le sait, l'histoire du surréalisme fut faite en grande partie des tensions entre les poussées négatives et les poussées positives des individualismes confrontés. Mais il suffit d'un rien d'honnêteté et de lucidité pour convenir que cet antagonisme se retrouve dans tous les groupes humains, depuis la famille jusqu'aux partis politiques et des équipes sportives aux équipes gouvernementales...

«La volonté préexistante de *composition en personnage*[6]» qui caractérise le «cadavre exquis» dessiné fait que, la plupart du temps, lorsqu'il y a quatre participants, ceux-ci ont respectivement à dessiner ce qui correspond plus ou moins à la tête, au torse, au bassin et aux jambes du «supérieur inconnu». On ne s'étonnera pas que lesdits personnages n'entretiennent, la plupart du temps, que des relations assez lointaines avec la réalité ordinaire — il m'est même arrivé d'y soupçonner une sorte de tentative de «fabrique des dieux». Quant à la tendance à la cocasserie, elle semble renforcée lorsque figure parmi les joueurs une très forte personnalité — parce que créatrice d'émulation ou au contraire de conflits —, même si ce n'est pas forcément à celle-ci que revient l'intervention la plus originale.

5. *Op. cit.*, voir note 2.
6. *Op. cit.*, voir note 2.



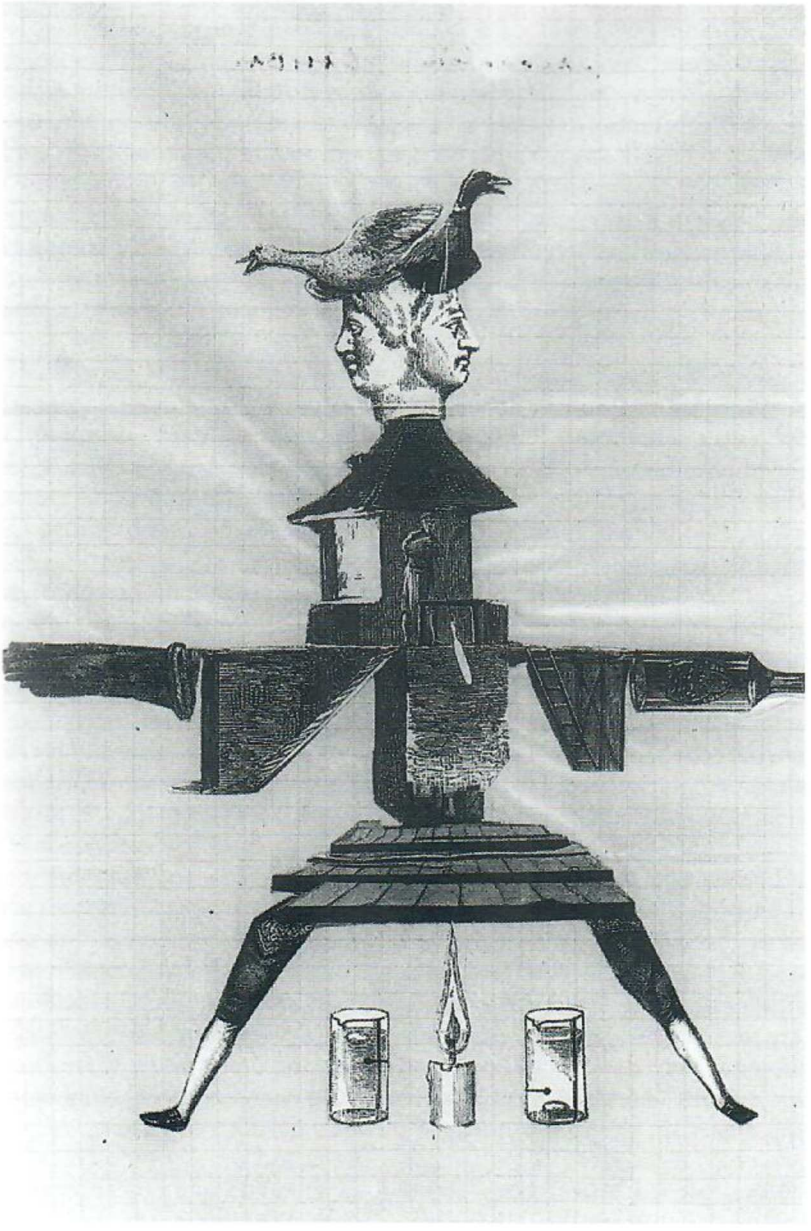
Valentine Hugo, Nush Éluard, Paul Éluard,
Cadavre exquis, 1931, 31,20 × 24,20 cm.
Centre Georges-Pompidou

Car c'est l'un des caractères les plus surprenants du «cadavre exquis» dessiné que cette originalité revienne souvent à ceux qui ne sont pas des artistes professionnels. En revanche, lorsque le «cadavre exquis» se joue exclusivement entre artistes, la cocasserie extrême des résultats traduit à ce qu'il semble une puissante rivalité sous-jacente. Mais, tout aussi riche que la veine cocasse du «cadavre exquis», sa veine poétique est sans doute plus satisfaisante pour l'esprit, qui permet de vérifier que, contre toute attente, l'extrême divergence des styles n'entrave nullement la convergence lyrique.

Autour de 1930, un grand nombre de «cadavres exquis» extrêmement raffinés, exécutés sur papier noir à l'aide de crayons de couleurs, va être réalisé à la faveur de la réunion du couple André Breton-Valentine Hugo soit avec le couple Paul Éluard-Nusch Éluard, soit avec le couple Tristan Tzara-Greta Knutson. Certains ont critiqué ce raffinement, à vrai dire fort éloigné des personnages assez sommaires et volontiers discordants des débuts. Ce qui est sans doute en partie imputable à la présence de Valentine Hugo[7], dont le style se caractérise par une extrême précision graphique, non exempte de quelque affèterie. En revanche, on peut penser que l'amour et l'amitié ont ici favorisé la création d'êtres poétiques d'une grande séduction, où l'on ne s'étonnera pas non plus que s'établisse assez souvent une atmosphère imprégnée d'érotisme et même ouvertement évocatrice de baisers et de caresses.

Comme toute formule esthétique, le «cadavre exquis» allait connaître des surenchères orientées dans le sens de la complication et de la virtuosité — ainsi que des tentatives de renouvellement formel. Aussi achèverai-je ce bref tour d'horizon des «cadavres exquis» dessinés sur une tentative de renouvellement du jeu par le recours au «collage». Mis au point par Max Ernst dès 1919, comme on sait, le «collage» d'esprit surréaliste était déjà quelque chose comme un «cadavre exquis» qui serait exécuté par une seule et même personne. Le 7 et le 8 février 1938, André Breton, Yves Tanguy et leurs épouses respectives, Jacqueline Breton et Jeannette Tanguy, réalisèrent toute une série de «cadavres exquis» en «collages». Par la force des choses, cette variante technique implique une exécution moins spontanée que lorsqu'on fait appel au dessin — mais elle n'en demeure pas moins licite, compte tenu de l'affinité dont je viens de faire état entre ces deux démarches créatrices.

7. Même si Jacqueline Lamba et Greta Knutson furent elles aussi des «peintresses», comme aimait à dire Apollinaire, c'était d'une façon plus confidentielle alors que Valentine Hugo.



André Breton, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy,
Cadavre exquis, 7 février 1938, 25,40 × 16,30 cm.
Centre Georges-Pompidou

II.

Nous avons tous joué, un jour ou l'autre, au «squiggle game» — que l'on pourrait traduire en français le jeu du gribouillis, ou le jeu des griffonnages. Cela se joue à deux et — contrairement au «cadavre exquis» — au grand jour. Et cela se joue aussi en deux temps. Celui qui commence trace sur la feuille de papier, très rapidement et au besoin les yeux fermés, un trait d'un seul jet qu'il s'arrange à faire le plus abstrait, le moins descriptif ou le plus compliqué qu'il peut. Le second complète le dessin en tentant de lui donner une signification satisfaisante, au moins pour lui-même. Autrement dit, à l'informe privé de sens il s'efforce de donner forme et sens.

Donald Woods Winnicott n'a pas inventé le «squiggle game», il a seulement cherché à l'utiliser dans la psychanalyse des enfants présentant des troubles mentaux. Né à Plymouth en 1896, mort en 1971, Winnicott est un pédiatre britannique devenu psychiatre, puis psychanalyste d'obédience freudienne. Bien qu'il ait soigné, au cours de sa longue carrière, environ 80.000 patients de tout âge, depuis les nourrissons jusqu'aux vieillards, les enfants n'ont cessé de retenir en priorité l'attention de ce personnage hors du commun — le seul parmi les grands psychanalystes contemporains auquel, je le confesse, aille sans réserve mon admiration. S'il a adopté le «squiggle game» comme technique de l'analyse, c'était d'ailleurs en premier lieu pour pallier l'insuffisante maîtrise du langage par les très jeunes enfants. En effet, dans son ouvrage, *La Consultation thérapeutique et l'Enfant*[8], publié l'année même de sa mort et presque entièrement consacré à l'exposé des résultats de l'expérience clinique de ce jeu, sur vingt enfants examinés, treize ont moins de dix ans et deux ont seulement cinq ans.

Dans les conditions habituelles, lorsque nous y jouions avec un camarade de classe, un ami ou un parent sensiblement du même âge que nous, le «squiggle game» peut être considéré comme une mise à l'épreuve des aptitudes de notre adversaire à analyser une situation graphique inattendue et à y fournir dans les meilleurs délais une réponse acceptable. C'est, si l'on veut, une sorte de «test» fondé non point sur des critères scientifiques, mais sur des critères subjectifs — qui sous-entendent évidemment une compétition, au terme de laquelle le meilleur devrait l'emporter.

Winnicott, lui, attend tout d'abord de ce jeu qu'il l'aide à créer un terrain d'entente — un lieu de dialogue — entre l'enfant et lui. Lorsque ce

8. Collection «Connaissance de l'Inconscient», Gallimard, Paris, 1971. L'édition anglaise, *Therapeutic Consultations of Child Psychiatry*, datait aussi de 1971. L'édition française a été reprise dans la collection «Tel», Gallimard, Paris, 1979.

premier objectif est atteint, l'analyste fera de son mieux pour que la pratique du «squiggle game» aide l'enfant à accéder à ce «moment sacré» — ce sont les propres termes de Winnicott — où s'établit le climat de confiance à la faveur duquel devrait se révéler la clé des difficultés intérieures du patient. C'est alors que, écrit un brillant disciple de Winnicott, Masud R. Khan,

l'enfant et le thérapeute prennent tous deux soudainement conscience de la nature exacte de la situation critique émotionnelle ou psychique avec laquelle l'enfant est aux prises, situation qui entrave le développement et l'épanouissement de sa personnalité[9].

Mais c'est Winnicott lui-même qui nous met ici en garde contre un optimisme exagéré:

Or, ce moment sacré peut être saisi ou perdu; s'il est perdu, la certitude de l'enfant est ébranlée; s'il est saisi, elle se voit renforcée[10].

Et il ajoute, avec une extraordinaire modestie — bien peu répandue chez les «*psy*»:

En réalité, j'estime que ce n'est pas moi, mais l'enfant qui dirige l'entretien[11].

Désireux de rendre plus clairement compte de la démarche de Winnicott, je m'en suis tenu à l'exposé d'un seul «cas» — celui d'une fillette de sept ans et demi, Eliza[12] —, pour lequel je ferai état simultanément des dessins eux-mêmes, du dialogue qui en accompagne l'exécution et des commentaires dont les fait suivre le pédiatre dans son livre. On ne doit pas perdre de vue que cet ouvrage, destiné à de futurs analystes, avait avant tout aux yeux de son auteur une fonction pédagogique.

Eliza était une jolie petite fille, aux membres délicats, mignonne comme peut l'être une enfant de 7 ans, assez indépendante et totalement confiante dans le cadre de la relation que j'avais établie avec elle.

Nous commençames par mon squiggle. (Fig. 1)

9. Préface à *La Consultation thérapeutique et l'Enfant, op. cit.*, p. xxxii / xxxiii.

10. *Op. cit.*, p. 7

11. *Ibid.*, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 46-48. Bien entendu, j'ai condensé le plus possible les vingt-deux pages d'exposé de ce «cas», en n'en conservant que l'essentiel.

Eliza se sentait manifestement très à l'aise, un crayon à la main. Elle prit mon squiggle, *ajouta une jambe à celle qu'il avait déjà, laissant un espace entre les deux*[13]. *Je dis: «Qu'est-ce que ça représente?» Elle dit: «Il y a quelque chose qui cloche.»*

Il n'est pas rare qu'un enfant parvienne directement au matériel le plus profond, ce qui était manifestement le cas d'Eliza. Je pris mentalement note que la combinaison de l'espace où aurait pu se situer le ventre et des mots «Il y a quelque chose qui cloche» indiquait qu'Eliza, dès le début de la séance, avait conscience d'un problème sans doute relatif au ventre. Je ne dis rien. *Bien entendu, je me demandai si ce n'était pas un problème du genre: «D'où viennent les bébés?»*

(Fig. 2.) *Son* squiggle, *dont je fis une tête, ce qui parut lui plaire.*

(Fig. 3.) *Le mien, dont elle fit rapidement un oiseau. Elle révéla ici sa capacité à s'exprimer par le dessin.*

(Fig. 4.) *Le sien. L'idée d'une lessive qui séchait sur un fil lui plut, mais elle commenta: «Chez nous, on porte tout à la blanchisserie».*

(Fig. 5.) *Le mien, dont elle fit un personnage avec une sorte de très long bonnet. Elle parut trouver comique qu'il fût posé sur le côté de la tête.*

(Fig. 6.) *Son* squiggle. *Elle y découvrit très vite un kangourou, avec un chapeau sur la tête. Elle me signala que ce kangourou se tenait les genoux repliés, position qui avait pour effet de cacher le ventre.*

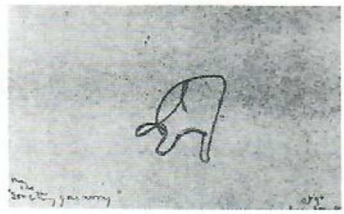
(Fig. 7.) *Le mien, dont elle fit un gant, ou une main.*

(Fig. 8.) *Le sien, dont nous fîmes ensemble une trompette.*

(Fig. 9.) *Le mien, dont elle fit «un chien ou quelque chose comme ça». On notera ici, encore une fois, un espace vide à l'emplacement du ventre. C'est alors qu'Eliza revint au* squiggle *n° 1* et y traça une ligne qui indiquait le ventre.

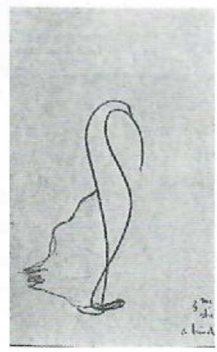
(Fig. 10.) *Son* squiggle. *Je dis: «Celui-là est vraiment complet, il n'y a rien à ajouter. Je me demande si ce n'est pas de la crotte.» Elle me regarda avec intérêt avant de me dire que c'était un serpent. Je dessinai une assiette autour du serpent et lui proposai de le garder pour le manger à l'heure du déjeuner.*

13. La ligne du ventre fut rajoutée par la suite après l'exécution de la Fig. 9. (J.P.)

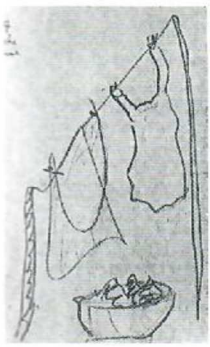


1

2

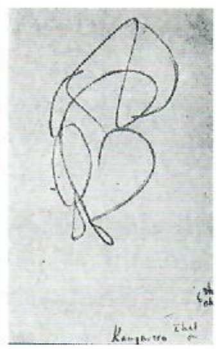


3



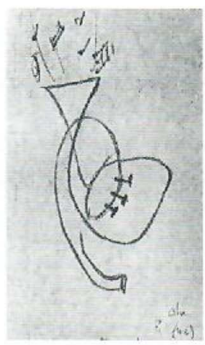
4

5

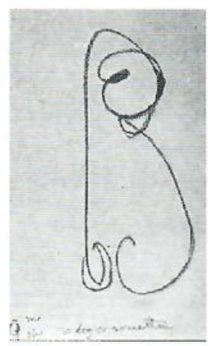


6

7



8



9

(Fig. 11.) *Le mien, dont elle fit un chien féroce (toujours avec ce vide à l'emplacement du ventre). Elle dit que ce chien paraissait «prêt à attaquer quelqu'un». Je songeai à relier cette idée d'agression à l'absence du ventre.*

(Fig. 12.) *Le sien, dont je fis «un elfe ou quelque chose d'approchant». Elle pensait que l'elfe allait arracher les feuilles de la branche pour les manger. Elle aimait beaucoup ce* squiggle, *appréciant à la fois le dessin et tout ce qu'il évoquait.*

(Fig. 13.) *Le mien, qu'elle traita en faisant preuve d'une grande imagination. «C'est quelque chose qui rampe sous un tunnel. Ça pourrait être une taupe». Je me rendis compte que c'était un symbole infantile de la défécation, ou encore de la naissance, ou des relations sexuelles. Mais je ne proposai pas d'interprétation sur le moment.*

(Fig. 14.) *Elle transforma mon* squiggle *en une sorte de canard qu'on peut distinguer dans l'obscurité. Cela signifiait que nous approchions des idées qui nous tournent dans la tête au moment où nous allons nous endormir*[14]. Nous touchions au matériel authentique du rêve.

(Fig. 15.) *Le sien, dont je fis la tête d'une sorte d'oiseau.*

(Fig. 16.) *Le mien, qu'elle traita de manière analogue. Elle mit des plumes sur la tête de l'oiseau.*

À ce stade, un nouveau jeu s'était développé, consistant à placer les dessins par terre, les uns à côté des autres. Dès qu'un dessin était terminé, Eliza le prenait pour le ranger à la suite des autres, ce qui l'excitait beaucoup.

Nous étions tous les deux ravis de jouer ensemble.

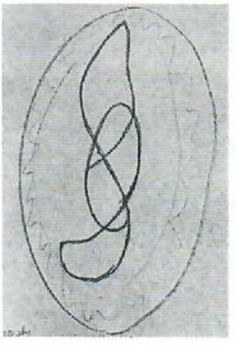
(Fig. 17.) *Le sien, dont je fis un canard. Je lui donnai un poisson à manger.*

(Fig. 18.) *Le mien, dont elle fit «quelque chose de féroce, qui a des griffes, de grandes oreilles et un grand œil curieux, qui lui permet de voir dans l'obscurité».*

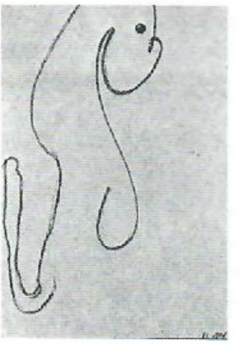
Je l'interrogeai sur ses rêves. Elle m'apprit seulement qu'ils étaient horribles. Je lui répondis qu'il y avait certainement quelque chose d'horrible en elle, comme dans ces choses féroces qu'elle dessinait. Peut-être cela pourrait-il sortir s'il n'y avait pas de ventre pour l'empêcher. Peut-être, avançai-je, y avait-il aussi des choses horribles dans le ventre de sa mère lorsque celle-ci attendait des bébés…

(Fig. 19.) *Son* squiggle, *que je commençai à modifier et dont nous fîmes ensemble un insecte.*

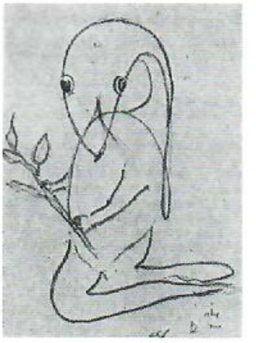
14. On ne peut s'empêcher de songer ici à un passage fameux du *Premier manifeste…*



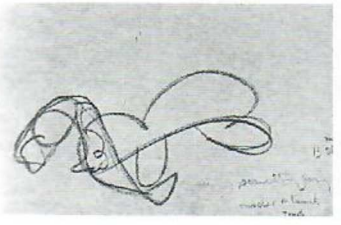
10



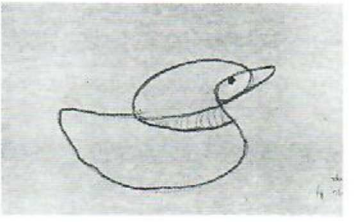
11



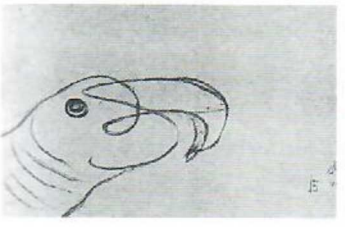
12



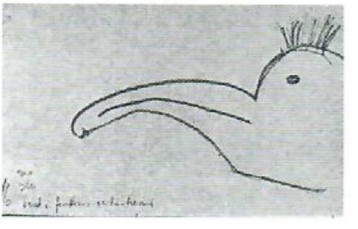
13



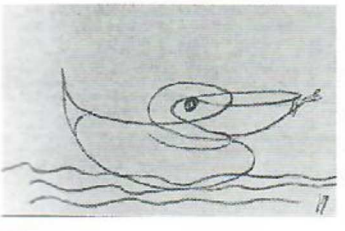
14



15



16



17

18

(Fig. 20.) *Mon* squiggle, *qui différait sensiblement des autres (il était plus condensé). Elle en fit «une sorte d'animal avec des antennes, un grand pied et une queue», qui pouvait être gentil ou horrible.*

(Fig. 21.) *Le sien, dont je fis ce qu'elle appela «une dame très chic».*

(Fig. 22.) *Ici, elle prit une feuille de papier de grand format (comme font souvent les enfants pour annoncer qu'il va se passer quelque chose de significatif). C'était un dessin «très difficile à faire», pour lequel il lui fallait montrer beaucoup de courage. «C'est un rêve terrifiant».*

Elle commença par mettre du noir, puis dessina le lit sur lequel elle était étendue. La CHOSE «on ne peut plus horrible» qui arrivait sur elle avait un œil, deux pieds d'inégale grandeur et les genoux repliés. Après l'avoir interrogée, mais sans succès, pour savoir s'il n'existait pas chez elle un sentiment de culpabilité lié à la masturbation, je lui demandai si elle voulait continuer à dessiner ou si elle préférait faire autre chose. Elle décida de faire encore des squiggles.

(Fig. 23.) *Le mien, dont elle fit un second kangourou. Mais celui-ci avait un gros ventre ou une poche contenant un bébé kangourou et ses pattes n'étaient pas repliées. Je lui dis que cette chose si horrible qui arrivait sur elle était sans doute quelque chose qu'elle n'avait jamais accepté, comme par exemple l'idée qu'il pouvait y avoir un bébé dans le ventre de sa mère.*

(Fig. 24.) *Le sien, dont je fis un animal qui lui plut.*

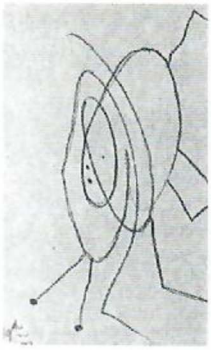
(Fig. 25.) *Le mien, dont elle fit une chèvre qui «chargeait».*

(Fig. 26.) *Son* squiggle, *dont je fis un petit animal qu'elle trouva à son goût.*

(Fig. 27.) *Le mien, dont elle dit qu'elle allait en faire une souris. En tous cas, l'animal avait une grande oreille.*

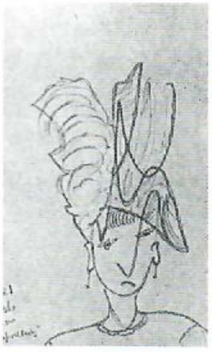
(Fig. 28.) *Le dernier* squiggle. *C'était le sien. D'une manière tout à fait fantaisiste, elle en fit une tête d'homme. Elle commença par dessiner des lunettes, c'était apparemment mon portrait. L'homme lisait un journal. «Non, il se croise les bras».*

Eliza était alors tout à fait prête à partir. Nous ramassâmes tous les dessins qu'elle voulait revoir dans l'ordre. Nous examinâmes tous les détails significatifs. Elle mit de côté la grande feuille sur laquelle elle avait dessiné la chose effroyable. Je pensai qu'elle voulait que ce dessin restât comme un secret entre elle et moi. Mais je lui dis que je lui garderai tous ses dessins dans un carton. C'est ce que je dis d'habitude aux enfants à la fin de la séance, car ils manifestent rarement le désir d'emporter les dessins chez eux. Puis elle alla chercher sa

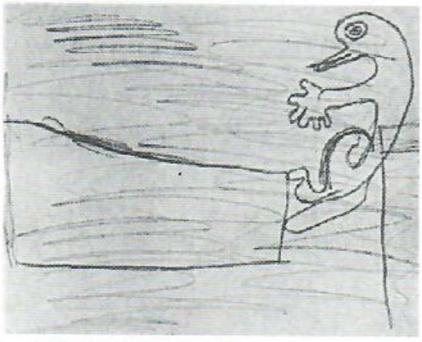


19

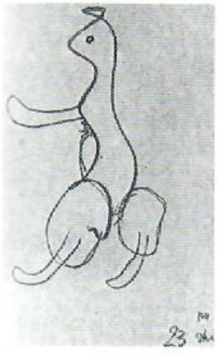
20



21

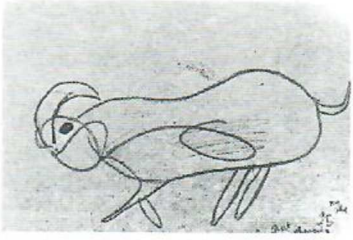


22

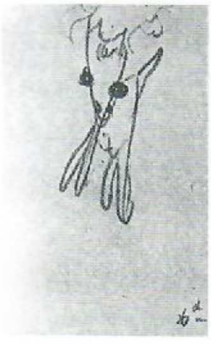


23

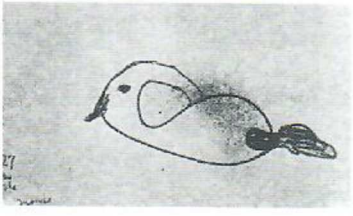
24



25



26



27

28

mère. Eliza paraissait très satisfaite et je lui dis: «Nous nous reverrons peut-être un jour». Elle dit: «J'espère».

Je n'entrerai pas ici dans les détails théoriques de l'analyse proprement dite, qui tourne d'une part autour de la confusion dans l'esprit d'Eliza entre la conception génitale de la fécondation et la théorie cloacale, d'autre part autour des pulsions agressives de l'enfant dirigées, conformément aux théories de Melanie Klein, contre le sein maternel. Ce qui m'importait, c'était de montrer comment la technique du «squiggle game» avait été utilisée à des fins cliniques par le grand psychanalyste britannique. Il en tirait lui-même la leçon en ces termes:

Les découvertes faites par l'enfant elle-même constituaient la partie essentielle du travail. On pourrait parler de la succession de ces découvertes dont le point culminant fut la capacité d'Eliza à utiliser le rêve qu'elle avait fait. Mais il était indispensable qu'elle m'en rendît compte et me le dessinât au cours de la consultation pour pouvoir en tirer réellement bénéfice.

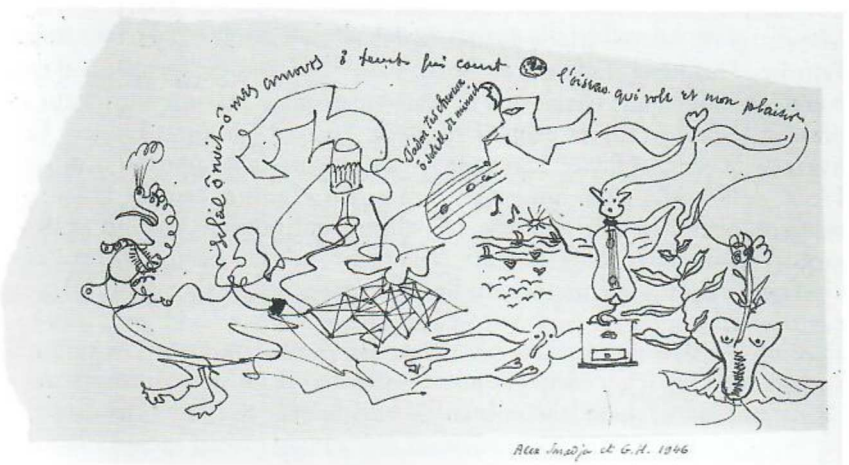
En suivant cette démonstration, je ne puis m'empêcher de penser que, pas plus que l'habit ne fait le moine, la technique du «squiggle game» ne fait le thérapeute. Autrement dit, n'est pas Winnicott qui veut!

III.

«Le Catalan» était ce petit restaurant de marché noir, sis au 35 de la rue des Grands-Augustins et qui, dès la fin de l'année 1941, devint le lieu de rendez-vous favori de certains intellectuels et de certains artistes. Il fut découvert par Picasso, dont l'atelier se trouvait dans la même rue, au numéro 7 — c'est là qu'en 1937 il avait exécuté sa fameuse composition, *Guernica*. Le peintre s'empressa de faire connaître le restaurant à ses amis et en particulier à Georges Hugnet, lequel allait beaucoup œuvrer pour la réputation en quelque sorte esthétique de cet endroit. En effet, en raison de la pénurie de textile imputable à la guerre et à l'occupation, les tables du «Catalan» étaient recouvertes de nappes de papier gaufré blanc, que l'on changeait chaque fois qu'arrivaient de nouveaux clients. Or très vite, entre deux plats, les habitués s'amusèrent à dessiner sur ces subjectiles — comme dirait Jacques Derrida —, souvent en se jouant des taches et autres empreintes dont ils les avaient eux-mêmes marqués. Hugnet — dont il existe un menu enluminé avec autant d'invention que de drôlerie — écrivait joliment à propos de ces diverses interprétations auxquelles se prêtaient les nappes du «Catalan»:

Voyons comment tabac, moutarde, vin et café se changent en dragons de fable, en couchers de soleil, en cyclistes aux jupes en corolles, comment la cendre des cigarettes brouillée par l'encre sur le papier humide dessine des fantômes, des

Georges Hugnet, André Marchand,
La Mer, février 1945, 29 × 44 cm.



Georges Hugnet, Alex Smadja,
Soleil ô nuit..., 1946, 37,5 × 19 cm.

sirènes, des natures mortes, comment une addition se convertit en autruche et le rond d'un verre en bec de gaz, comment le premier trait nonchalant d'un stylo s'achève en forêt, comment la nappe gaufrée, quand on la déchire, laisse éclore dans sa dentelle un narcisse ébloui, insoucieux des saisons et des idées des hommes[15].

Or très vite le même Hugnet, collectionneur avisé, non seulement se mit à récolter les nappes du «Catalan», mais encouragea ses amis et connaissances à en enrichir le papier gaufré de leurs improvisations graphiques. Ce qui était spontané devint ainsi assurément plus calculé. Mais il faut bien considérer que, parmi les habitués du petit restaurant, figuraient non seulement l'un des principaux inventeurs de la modernité, Picasso, mais plusieurs poètes et artistes qui n'ignoraient rien du rôle déterminant que le hasard — ou même ce que Francis Bacon nommera plus tard *l'accident* — avait joué et continuerait de jouer dans l'histoire de l'art contemporain. Ainsi de ce *Petit chien de Dora Maar* que Picasso identifia à travers quelques trous de cigarettes sur la nappe, ou de cet oiseau qu'André Beaudin vit naître dans une tache de vin.

D'autre part, Picasso, Hugnet et leur ami commun Paul Éluard avaient été profondément marqués par le surréalisme — on pouvait même à cette date les considérer encore comme des surréalistes, bien que Breton ait rompu avec Éluard, puis avec Hugnet, avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Relevaient également de la mouvance surréaliste, de près ou de loin, d'autres familiers du «Catalan» tels que Balthus, Hans Bellmer, Lise Deharme, Oscar Domínguez, Jean Ferry, Dora Maar et André Thirion, pour ne parler que de ceux qui vinrent en ce lieu avant la fin de la guerre — et auxquels s'ajoutèrent par la suite Alexandre Calder, Max Ernst, Leonor Fini, Félix Labisse, Wifredo Lam, Stanislao Lepri, André Pieyre de Mandiargues, Mayo, Marie-Laure de Noailles, Georges Papazoff, Roland Penrose, Dorothea Tanning et Boris Vian[16]. C'est dire qu'aucun d'entre eux n'ignorait ce que c'était que le «cadavre exquis», comme suffiraient à le prouver le faux «cadavre exquis» réalisé le 14 avril 1945 par Picasso, Dora Maar et le poète Olivier Larronde — ou encore la composition d'André Pieyre de Mandiargues, qui est en somme un «cadavre exquis» exécuté en solitaire, peut-être telle fantaisie de Balthus, qui pourrait être un «cadavre exquis» réalisé par deux joueurs seulement — ou, mieux encore, deux «cadavres exquis» se chevauchant l'un l'autre —, voire, si ce choix ne paraît pas trop arbitraire, tel faux Miró fabriqué par Picasso le 11 août 1944 — soit une semaine environ avant le début des combats pour la Libération de Paris.

15. «La poésie du trait en liberté», *La Métamorphose des nappes*, Filipacchi, Paris, 1985, p. 5.

16. C'est tout à fait délibérément que j'ai décidé de ne considérer ici que ceux qui relèvent de cette «mouvance surréaliste». Ce qui, bien entendu, n'enlève rien de leur intérêt à d'autres de ces illustrateurs de nappes — Paul Valéry par exemple.

Certes, on peut imaginer que la convivialité présidait le plus souvent aux repas pris en commun au «Catalan» — convivialité où entraient en composition les joies de l'amitié et les plaisirs de la table, d'autant plus appréciables que goûtés dans une période de pénurie qui venait d'inspirer à Picasso son étonnante pièce de théâtre, *Le Désir attrapé par la queue*. Néanmoins, ce climat ne pouvait qu'être assez différent — la bonne humeur et la chaleur amicale exceptées — de celui dans lequel avaient été conçus les «cadavres exquis». Car tout jeu, même celui-là, implique de la part de ceux qui y participent un minimum de retenue et de concentration — alors que d'un repas entre amis c'est exactement le contraire que l'on attend.

Aussi n'est-il pas autrement surprenant qu'en marge de ces agapes n'ait été produit qu'un seul véritable «cadavre exquis», dû en 1947 à l'initiative d'André Thirion — lequel milita dans le groupe surréaliste entre 1928 et 1934 et, par la suite, demeura étroitement lié à Georges Hugnet —, accompagné de deux de ses amies, Ghislaine Aimé et Jacqueline Guilly. Il ressemble d'ailleurs beaucoup aux premiers exemples de résultats de ce jeu publiés le 1er octobre 1927 dans le numéro 9-10 de *La Révolution surréaliste* — et, à mon avis, il est plutôt à inscrire au crédit d'une certaine forme de nostalgie qu'il ne prouve un véritable attachement à l'esprit surréaliste. À la date de sa réalisation, en effet, Thirion — devenu entre-temps un gaulliste fervent et, à ce titre, président du Conseil Municipal de la Ville de Paris — ne se souciait en aucune mesure de renouer avec les activités surréalistes, même s'il restait en bonnes relations avec Breton.

D'ailleurs, la plupart des nappes historiées à plusieurs relèvent plutôt de la juxtaposition des apports individuels que d'une volonté de fusion de ces apports. Par exemple, le 11 octobre 1945, Lise Deharme, Max-Pol Fouchet, Georges Hugnet et cinq autres personnes ont signé en commun un poème collectif dont chacun des participants a rédigé un vers:

La nuit bel œuf en mes mains
Dans chaque pétale il y a ton nom
Viens dans la prairie flâner en rêvant
L'amour ainsi se cueille et viennent les saisons
Dans la mesure où tout cela ne nous concerne pas
La confusion de la soirée où le cœur se cogne à
l'incompréhension des autres
Fontaine bleue cuisses d'or sexe de feu.

Ce qui, comme on voit, ne constitue pas un texte inoubliable — où il n'y a rien en tout cas ni de la cocasserie ni de la poésie des «cadavres exquis» obtenus par l'écriture. De même, Éluard, collaborant à un dessin de Georges Hugnet par les quatre vers suivants:

La mer plus grande que l'endroit
Où dansaient au son d'un roseau

Des sirènes aux bras nus
Comme des fontaines,

ne fait guère que proposer une assez faible caricature à la fois du *Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire et des «poèmes-objets» d'André Breton.

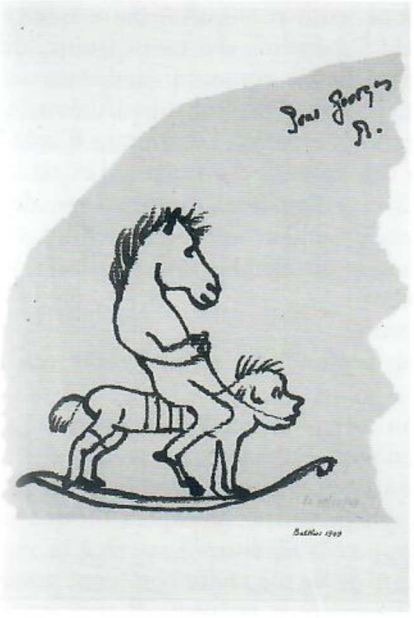
Feraient exception à cette règle, si l'on veut, la composition énumérative réalisée par Hugnet en collaboration avec le peintre abstrait Alex Smadja, ainsi que l'ensemble plus fondu exécuté par le même Hugnet avec le concours du peintre figuratif André Marchand.

Mais il faut bien convenir que, la plupart du temps, les artistes dessinant sur les nappes du «Catalan» les ont traitées comme des pages de leurs propres carnets — ce serait tout particulièrement le cas de Balthus. Quelques-uns d'entre eux, qui ne semblent pas avoir compté parmi les habitués du restaurant, se sont au contraire contentés d'y apposer leur marque — un peu comme on dit que les animaux «marquent leur territoire», sauf qu'ici il s'agit de laisser sa marque sur un territoire qui ne vous appartient pas. Ainsi, parmi d'autres, Hans Bellmer, Oscar Domínguez, Max Ernst, Leonor Fini, Wifredo Lam, Alberto Magnelli, Dorothea Tanning. Pathétique revendication. Car, ce faisant, en un sens c'est leur solitude qu'ils proclamaient.

IV.

Convivialité et solitude — ou, mieux encore, fraternité et solitude. C'est en ces termes que semble se poser le dilemme de l'expression graphique lorsque celle-ci se risque sur le champ social. Ou, si l'on veut énumérer la diversité, d'ailleurs excessivement réduite, des attitudes possibles: dessiner pour soi; dessiner contre l'autre; dessiner pour l'autre; dessiner avec l'autre. C'est la troisième de ces quatre attitudes — dessiner avec l'autre — que j'ai voulu considérer à travers trois phénomènes culturels bien distincts, mais qui n'en entretiennent pas moins d'indéniables affinités.

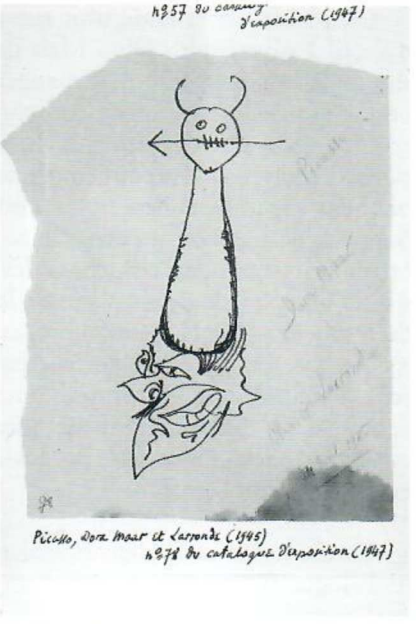
La pratique du «cadavre exquis» rejoint tout naturellement le projet surréaliste proprement dit. Il faut jouer si l'on veut «changer la vie». Il faut jouer avec l'autre, avec les autres, qui, par définition, sont des ennemis puisqu'ils sont les autres. Jouer avec eux en leur disant: «non», jouer avec eux en les refusant — ne serait-ce que tout au fond de soi —, cela déclenche le rire, car le rire est le constat d'une absurdité, d'un non-sens, d'une impossibilité. Parce qu'il est absurde — nonsensique, impossible — d'oublier, ou de feindre d'oublier, que l'autre est un ennemi, puisqu'il est l'autre. Il faut donc tenter d'aller au-delà de ce «non», au-delà de ce refus — peut-être plus au fond de soi que ce fond de soi dont je parlais il y a un instant, là où le «non» devient «oui», là où l'ennemi, l'autre, devient l'ami.



Balthus, Sans titre, 19 octobre 1949, 37,5 × 32,5 cm.

André Pieyre de Mandiargues, Sans titre, 1946, 35,5 × 25 cm.

Ghislaine Aimé, Jacqueline Guilly, André Thirion, *Cadavre exquis*, 1947, 21,5 × 15 cm.



Pablo Picasso, Dora Maar, Olivier Larronde, *Cadavre exquis*, 14 avril 1945, 18,8 × 15,8 cm.

Utopie? Utopie ludique. Si je joue à ce jeu avec toi, c'est parce que ce jeu permet de dépasser le sentiment de l'absurdité, du nonsensique, de l'impossible — ce sentiment qui m'empêche de communiquer avec toi. C'est parce que ce jeu permet de découvrir que, d'un individu à un autre, à un troisième, à un quatrième, un courant peut passer. Un courant d'intelligence, un courant de compréhension, un courant d'affection. Les yeux, soudain, s'ouvrent en découvrant des aspects inattendus du monde — des aspects inattendus de notre propre pensée — des aspects inattendus de notre propre cœur. Ce jeu peut déboucher — qui sait? — sur une harmonie intellectuelle et sensible où, non seulement
Les pensées, les couleurs et les sons se répondent,
mais où les êtres profonds — les autres profonds — se répondent aussi.

Le «squiggle game» — celui de Winnicott — reprend ce dialogue entre les êtres profonds — entre les autres profonds. En dialoguant par le dessin, en complétant chacun tour à tour le dessin esquissé par l'autre, le «squiggle game» affirme notre fondamentale complémentarité. À la question que je posais — que je me posais —, l'autre apporte la réponse — *ma réponse*. Au trouble dont je souffrais — faute peut-être de ne pas savoir comment poser la question —, il apporte le remède. Il apporte la guérison. Il apporte la santé. Jouons pour être en bonne santé. Jouons pour être vraiment ensemble. Mais jouons d'abord pour le plaisir de jouer[17].

Les plaisirs de la table sont eux aussi une sorte de jeu — où l'on joue d'abord à n'avoir plus faim. Mais ils ne consistent pas seulement, ces plaisirs de la table, à boire et à manger. Ils ne prennent tout leur sens qu'en bonne compagnie — qu'en compagnie de ces autres qui ont depuis longtemps cessé d'être des ennemis. Et avec lesquels nous entretenons des relations d'amitié — d'amour, quelquefois. Alors pourquoi ne pas céder au bonheur — non seulement au bonheur de manger et de boire, mais au bonheur de partager un repas avec ceux et celles que nous aimons? Pour exprimer ce bonheur, en-dehors des mots il y a, encore et toujours, le dessin. D'une part, le dessin s'annexe les irrécusables témoignages de la réalité du bonheur — de la réalité du repas —: taches de vin, de sauces, de condiments, etc. Et, par là, il devient partie intégrante de ce bonheur. D'autre part, il réintroduit les formes concrètes et symboliques du dialogue avec l'autre. C'est toujours la même question qui demeure posée: cet autre qui est en face de nous et qui, lui aussi, fait honneur à la bonne chère, est-il l'ennemi — ou l'ami?

Certes, sur les nappes du «Catalan», on ne pouvait pas s'attendre à ce que le dialogue fût posé avec toute l'ampleur inventive et ludique qu'il prenait

17. Ce sur quoi Winnicott, comme Breton, ne cesse d'insister.

chez les surréalistes — ou avec l'urgence affective qu'il signifiait chez Winnicott, jouant au «squiggle game» avec des enfants désemparés. Mais — sans doute parce que les principaux habitués du restaurant de la rue des Grands Augustins étaient passés par le surréalisme — et aussi parce que les surréalistes avaient été les premiers en France à prêter une oreille attentive à la psychanalyse — en réalité il n'y avait pas si loin de chacun de ces phénomènes aux deux autres. Et il s'agissait toujours de ne pas perdre de vue l'émergence du «moment sacré». Car la convivialité elle aussi est une des voies de l'harmonie à trouver — ou à retrouver.

José Pierre

D'une conférence prononcée le 15 décembre 1995 au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, en marge de l'exposition «Jeux de Nappes», organisée avec le concours d'Isidore Ducasse Fine Arts.