TETSUYA SAITO

Effets de collage
À la surface du texte bretonien

Une des questions essentielles qu'on trouve posées chez André Breton, c'est: où donc se croisent mots *et* choses, parler *et* voir, dicible *et* visible, poème *et* objet – bref le surréalisme *et* la peinture? Ce point de conjonction n'est pas donné *a priori*, il est seulement entrevu avec l'intervention d'un peintre, dès lors qualifié de « surréaliste ». Il s'agit de Max Ernst: « En effet, dit Breton en 1942, le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les *collages* de 1920, dans lesquels se traduit une proposition correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud[1]. » Chassé-croisé, entrecroisement du peintre et du poète. Cette exigence – exigence plutôt que constat – a été formulée par Breton dès 1927. Avec les collages de Max Ernst:

> C'en était à peu près fini de la pipe, du journal qui n'est pas même celui de demain, de la guitare. On sait comment il [Max Ernst] procédait. De ce fameux amour de Rimbaud pour les dessus de portes, les refrains niais, les révolutions de mœurs, de ce goût systématique qu'on suppose avoir été celui de Ducasse pour une sorte de fossé spirituel s'étendant de Young à certains rapports médicaux, des connaissances insultantes de Jarry en héraldique, et même de l'inspiration cherchée par Apollinaire dans les catalogues, Max Ernst semble bien avoir hérité le sens de la culture extraordinaire, captivante, paradoxale et sans prix[2].

En rompant avec ses devanciers immédiats dans l'histoire de l'art, la peinture du peintre commence à *parler* comme les poèmes des poètes. Voilà un point d'entrecroisement du surréalisme et de la peinture.

Cependant, s'agit-il ici simplement, comme on l'a dit[3], de tracer une voie à sens unique dans laquelle la peinture se laisserait approcher de la poésie pour *illustrer*, *traduire*, *transposer* les images verbales ou leur donner corps? On ne saurait le dire aussi affirmativement. Et sans doute cette observation ne mériterait-elle aucune attention si elle n'était pas animée par une interrogation authentique qu'André Breton s'adresse à lui-même en tant que poète, à savoir: comment le poète peut-il de son côté croiser le chemin du peintre? Ce qui revient à se demander comment rendre visibles

1. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », repris dans *Le Surréalisme et la peinture* (1965), Gallimard, coll. « folio essais », p. 91.

2. André Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *ibid.*, p. 43.

3. Elza Adamovicz, *Ceci n'est pas un tableau. Les Écrits surréalistes sur l'art*, L'Age d'homme, « Bibliothèque Mélusine », 2004, p. 61.

les mots au lieu de les rendre lisibles. Il ne s'agit pas là d'un questionnement analogue à celui du « papier collé », du « calligramme » ou de l'expérimentation typographique dadaïste. La question que se pose André Breton est ailleurs. Et, à cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que, lorsqu'il parle de Max Ernst, il met toujours en question, non pas l'image ni le texte, mais le « livre » – lieu où se brouille le rapport entre mots et choses, parler et voir, dicible et visible, poème et objet: « On attendait, écrit-il, un livre qui échappât à ce travers de ne vouloir avoir rien de commun que l'encre et les caractères d'imprimerie avec quelque autre[4]. » Livre peu lisible, qui pourtant doit être *regardé* comme un objet.

Ainsi l'écrivain rêve-t-il d'une transformation des mots en choses, de ce moment où ils cessent d'être des signes pour devenir des objets pour le regard. Comme si, au-delà et en deçà de ce qu'il dit, quelque chose d'autre, plus essentiel et pourtant à peine lisible, était à l'œuvre. Mais c'est là une question plutôt qu'une affirmation. Une interrogation permanente, car jamais cet abîme qui sépare la parole du regard n'échappe à ses yeux. D'où la fameuse déclaration selon laquelle « il est déjà bien *évident* qu'on ne peut, sans donner son portrait, faire voir si peu que ce soit un personnage auquel on s'efforce, de toute façon, d'intéresser[5] ». Malgré la suprématie décernée à la poésie par Hegel qu'évoque parfois Breton, celui-ci insiste sur cette « évidence », c'est-à-dire sur l'indépendance du voir et du parler, et même sur le primat de celui-là sur celui-ci. Ce constat de l'impuissance de l'écriture ne doit pas être tenu pour un simple paradoxe ni surtout pour une simple provocation.

Dès lors, le *conflit* inconciliable entre voir et parler exigerait de l'écrivain des *stratagèmes* très complexes s'il ne se résigne pas à se taire, et plus encore lorsqu'il *se risque* à parler du peintre-poète qu'est Max Ernst. C'est de ces stratagèmes d'écriture, plus que du contenu thématique ou propositionnel de son écrit, que je voudrais parler ici. Le terrain de ma réflexion se limitera à un texte publié en 1942 dans la revue new-yorkaise *View*, sous l'intitulé énigmatique de « Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe[6] », et surtout au *discours* (à la « discussion ») qui en constitue le premier volet. Au lieu d'extraire *un*

4. André Breton, « Avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" de Max Ernst », repris dans les *Œuvres complètes* d'André Breton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, p. 305. (En ce qui concerne la question du « livre » de Max Ernst, on se référera, en dehors des trois textes déjà évoqués, à « Max Ernst: Œuvre graphique », repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 218-220).

5. *Ibid.*, p. 303 (c'est nous qui soulignons).

6. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe », dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 205-217. Sauf indication contraire, c'est à cette édition que se réfèrent les citations introduites ici et non au texte originel, paru dans *View* en 1942. (En ce qui concerne cette revue new-yorkaise et les publications surréalistes aux États-Unis, on se référera à l'étude de Jacqueline Chénieux-Gendron, « Pour une esthétique des revues: pages surréalistes de *VVV*, pages de consommation surréaliste dans *View* », *Pleine Marge*, nº 20, déc. 1994, p. 135-161.)

thème de ce texte marqué par une profonde ambiguïté, et sans prétendre non plus en tirer *une* réponse à la question que je viens d'esquisser, j'essaierai d'en faire apparaître la *diversité* de niveaux possibles d'analyse: théorie, contexte, texte, mise en scène, traduction, adresse ou stratégie.

Théorie: la prophétie de la peinture

Le débat qu'ouvre le texte semble se résumer à une simple formulation, suggérant que l'on peut et doit lire un tableau comme une *prophétie*:

> Pourquoi se refuserait-on à chercher chez les poètes, chez les artistes d'aujourd'hui ce qu'on a toujours trouvé à distance chez leurs devanciers, pourquoi leur évolution ne traduirait-elle pas en langage chiffré mais déchiffrable ce qui *doit* être, ce qui *va* être[7]?

Cette observation détermine le rôle de Breton en tant que présentateur de la « Vie légendaire de Max Ernst » – « je tiens, dit-il, l'œuvre de Max Ernst pour grosse de faits appelés à se produire sur le plan réel: qui plus est, je crois qu'elle préfigure *dans leur ordre* les faits qui se produiront[8] ». L'œuvre d'art, verbale ou plastique, pourrait indiquer « ce qui *doit* être » et « ce qui *va* être ». Qu'est-ce à dire? Car cette proposition ne peut être affirmative ni constative, puisqu'elle porte sur ce qui n'est pas encore. Elle acquiert plutôt une valeur hypothétique pour André Breton et, pour son lecteur / spectateur de Max Ernst, une valeur impérative: « Vous ne pouvez nier que certains d'entre eux [les poètes du passé] disposent d'*impératifs* assez puissants[9]. » On peut alors considérer que ce dont parle André Breton, c'est ni plus ni moins qu'il faut partir de l'œuvre d'art pour faire proliférer de multiples significations virtuelles, plutôt que d'y chercher un objet ou un concept censés exister par avance et par ailleurs. Du même coup, le texte nous montre la volonté constante du surréalisme de lutter contre la réception de l'œuvre d'art comme simple représentation de la chose telle qu'elle est. Autrement dit, la prétendue prophétie n'est qu'une manière de parler.

Sans doute est-il diverses manières de parler d'une seule et même chose. Je voudrais citer ici Wolfgang Paalen qui, alors exilé au Mexique, publie peu avant le texte bretonien un article intitulé « L'image nouvelle[10] » dans lequel nous pouvons lire, au-delà de cette contemporanéité même, une théorie manifestement parente de celle de Breton. Ce peintre surréaliste doué de « l'intelligence encyclopédique la plus rare à notre époque[11] »

7. *Ibid.*, p. 207.
8. *Ibid.*, p. 207-209.
9. *Ibid.*, p. 207.
10. Wolfgang Paalen, « L'image nouvelle », *Dyn*, nº 1, avril-mai 1942, p. 36-42.
11. André Breton, «Genése et perspective artistiques du surréalisme», *op. cit.*, p. 105.

évoque en effet la notion de « prophétie » lorsqu'il déclare qu'il faut « *préfigurer* ce qui *sera* en dehors de ce qui est. Au même titre l'image préfigurative ne *re-présente* pas ce qui est, mais *potentiellement* anticipe certains traits de ce qui sera[12] ». Le recours au même verbe, « préfigurer », fait clairement converger la réflexion élaborée par chacun des deux hommes. Si Paalen avance une telle théorie, c'est pour dissiper l'opinion partagée par le public américain à l'égard du surréalisme: « Il est difficile, dit-il, de comprendre comment en Amérique on a tellement pu surestimer Dalí aux dépens de Max Ernst, précurseur en tous genres[13]. »

La peinture surréaliste n'est pas représentative comme l'est celle de Salvador Dalí, mais « préfigurative » comme celle de Max Ernst. Voilà ce dont parlent ces deux textes publiés en 1942 et destinés au public des États-Unis. L'irrationalité de cette prétendue prophétie n'est donc qu'apparente, puisque Paalen « ne suggère nullement d'user de l'art moderne comme d'une sorte de marc de café […] pour y lire l'avenir ». Il veut « seulement faire comprendre que l'image préfigurative indique des potentialités d'existence d'une réalité future »[14]. Ces réserves faites, la théorie surréaliste peut acquérir une valeur *scientifique*: « […] pour pouvoir pratiquer une telle analyse, poursuit Paalen, il ne nous reste que le plus restreint mais le seul langage qui de nos jours peut encore prétendre à l'universalité: c'est le langage scientifique[15]. » La question n'est donc plus de savoir de quoi parler, mais plutôt comment en parler. Et le texte de Paalen nous permet alors de percevoir ce qui *n'est pas* dans celui de Breton, c'est-à-dire ce qu'il *tait*: la réflexion, le métadiscours sur la manière dont il parle de la chose.

Tout en formulant une théorie similaire à celle de Wolfgang Paalen, André Breton peut sembler soutenir une position obscurantiste, tandis que le poète digne de ce nom « doit alors savoir de quoi il parle ou se taire, dit encore Paalen. Sinon, le poète, ne parlant plus au nom du mystère, risque d'agir en mystagogue qui ouvre la porte à l'obscurantisme. La discussion sur la nécessité de créer des mythes est vaine[16] ». Mais, loin de se taire, l'auteur d'« une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe » poursuit son propos sur le caractère prophétique de la peinture surréaliste. Face à deux textes publiés la même année et destinés à un même public, nous ne sommes dès lors plus sûrs de nous trouver devant une *même* théorie surréaliste.

12. Wolfgang Paalen, « L'image nouvelle », *op. cit.*, p. 41.
13. *Ibid.*, p. 40.
14. *Ibid.*, p. 42.
15. *Ibid.*, p. 37.
16. Wolfgang Paalen, « Le grand malentendu. Art et science », *Dyn*, nº 3, 1944. p. 24.

Contexte: l'initiation à la secte surréaliste

Sans doute n'y a-t-il pas *une* et une seule théorie surréaliste qui parlerait en tout temps à tout lecteur d'une seule et même chose. Cette théorie nous est plutôt offerte comme *réponse* à l'égard de « problèmes qui se posent *au gré des heures*[17]. » Il n'est donc pas inutile de rappeler ici le contexte de la publication de ce texte. À qui et à quoi *répond*-il donc?

En fait, l'article qui nous occupe ici est le premier, relatif à la peinture surréaliste, qu'André Breton a été en mesure de publier à New York, à destination d'un public nouveau[18]. Voici comment Robert Lebel décrira plus tard cette époque « vide » où, à la veille de la parution de la revue surréaliste *VVV*, le surréalisme était dans l'attente d'une occasion de se manifester:

> Les milieux d'avant-garde accueillent Breton avec une indifférence polie, aucun de ses textes n'a été traduit encore et il s'apercevra bientôt que, pour le public le plus réceptif, le surréalisme tenu pour « démodé » se réduit aux performances tapageuses que Salvador Dalí multiplie dans les grands magasins et les galeries d'art de New York[19].

Étrange situation donc: ce qu'on appelle « surréalisme » est *à la fois* trop étranger (« aucun de ses textes n'a été traduit encore ») et trop familier (« tenu pour "démodé" ») pour être identifié pour ce qu'il est. Ainsi, à peine arrivé au Nouveau Monde, le surréalisme se trouve d'emblée confronté à son propre *simulacre*. Simulacre, au sens platonicien du terme, qui se tient indépendamment de son « modèle original », lequel doit rester pour toujours inconnu.

Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier écrit bretonien aux États-Unis a été consacré au peintre le plus *représentatif* du surréalisme: Max Ernst. En fait, il n'est pas exagéré de dire que c'est là le premier « manifeste » du surréalisme au Nouveau Monde, précédant de quelques mois le texte précisément intitulé « Troisième manifeste ». En tout cas, il ne s'agit pas d'un texte parmi d'autres, surtout dans le contexte que nous

17. André Breton, « Perspective cavalière » repris dans le recueil *Perspective cavalière*, texte établi par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1970, p. 245. Cette direction de recherche, ainsi que l'expression même de « réponse », sont empruntées à Jacqueline Chénieux-Gendron, « De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu », dans *Lire le regard: André Breton & la peinture*, Lachenal & Ritter, 1993, p. 9-28 (le terme cité figure dans la dernière page).

18. Auparavant, les publications d'André Breton aux États-Unis se sont limitées à: un entretien avec Charles-Henri Ford repris dans *View* (nº 7-8); un reportage d'intérêt politique, quelque peu journalistique, sur la situation haïtienne (« Eaux troubles », dans le journal new-yorkais *Pour la Victoire*); une participation à l'exposition « Artists in Exile » avec un « poème-objet ».

19. Robert Lebel, « Surréalisme, années américaines », *Opus international*, nos 123-124, avril-mai 1991, p. 77.

venons de rappeler[20]. Aussi pouvons-nous espérer y trouver une réponse à cette question: qu'est-ce que le *vrai* surréalisme?

Question essentielle que, comme nous l'avons vu, André Breton ne cesse d'esquiver dans ce texte consacré au caractère « prophétique » de la peinture, où il n'emploie pas même le mot « surréalisme » (même s'il mentionne le nom d'un autre groupe parisien, sur lequel nous reviendrons). Ce *geste* relève dès lors de l'ironie: le texte prêche l'oracle de la peinture devant un public « innocent », susceptible d'accepter facilement que l'obscurantisme de Breton prenne le relais du mercantilisme de Dalí. Autrement dit, tout se passe comme si le texte était rédigé pour renforcer le simulacre du surréalisme:

> moi qui vous parle j'ai déjà assez vécu pour voir se distinguer de la banale transcription de ses gestes au jour le jour la vie d'un de mes amis les plus chers, nommé Max Ernst. Ici le témoin oculaire que je pourrais être le cède volontiers à l'initié […][21].

Notons: c'est *par prétérition* que le texte parle ici de ce qu'il tait. Car, ce qu'on attend de son auteur, ce « témoin oculaire », sans doute n'est-ce pas autre chose qu'une « transcription [des] gestes » de son ami: des informations biographiques le concernant, puisqu'il s'agit d'un peintre qui vient d'arriver d'un autre pays et qui, par conséquent, reste plus ou moins inconnu. Pourtant, cela ne veut pas dire qu'André Breton déjoue l'attente du lecteur. C'est plutôt pour *répondre* à l'image qu'on a du surréalisme qu'il utilise ce mot, apparemment fort intempestif, d'« initié ». Cet énoncé n'est donc pas aussi gratuit qu'il le paraît: malgré, ou plutôt, *en faveur* de cette image, il invite le lecteur à une initiation à cette « société secrète » qui se nomme surréalisme. Le texte fait plus que d'utiliser des mots pour désigner des choses. On se laissera prendre au *piège* dès qu'on aura trop vite conclu à l'« alchemistic mythology » du surréalisme[22].

Autant dire que la question n'est plus de savoir si Breton croit ou non *vraiment* à la « prophétie » de la peinture surréaliste. Il nous invite dans un espace singulier où la frontière devient floue entre le vrai ou le faux, l'original et le simulacre: « Ne vous croyez pas à l'intérieur d'une caverne, mais à la surface d'un œuf[23]. » Curieux renversement de la caverne platonicienne.

20. Rappelons également la situation historique qui entoure sa parution: sur le territoire des États-Unis qui viennent d'entrer en guerre, Breton choisit, en 1942, de présenter un peintre d'origine allemande (et, dans le deuxième volet du texte, on rencontrera les noms de lieux comme « Cologne », « Rhin » ou « Tyrol »).

21. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit.*, p. 207.

22. Cf. Clement Greenberg, "Surrealism Painting" (1944), dans *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. I, 1986, p. 226.

23. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit.*, p. 211.

Le texte: lieu de télécommunication

Nous sommes encore sur le seuil. La « difficulté » propre au texte surréaliste ne vient pas d'une attitude provocatrice dadaïste. Non plus d'une nature dite « poétique » si cet adjectif désigne simplement un langage où l'intuition lyrique l'emporte sur le jugement critique, la rêverie sur le raisonnement, etc. Cette difficulté tient plutôt, semble-t-il, à une stratégie pour ainsi dire « théorique », vouée à brouiller la frontière établie entre le concept et la métaphore, la logique et la rhétorique, la philosophie et la littérature. Sans doute le texte n'est-il pas un simple véhicule destiné à transmettre quelques informations. S'il en est ainsi, l'instance pertinente de la lecture du texte cessera d'être son contenu propositionnel, pour se déplacer vers le processus de représentation de celui-ci. C'est à ce processus propre au texte bretonien qu'il me faut maintenant me consacrer.

Il s'agit d'un récit qui se fonde sur une anecdote apparemment anodine. Ainsi débute-t-il: « Mon vieil ami le Président de Brosses, au bout d'un dîner succulent qu'il m'offrait l'autre jour à New York (il a dû lui aussi quitter l'Europe, les Italiens ne lui ayant jamais pardonné ses irrévérences) me dit – et mon épaule glissa sous le poids accablant de sa main […][24]. » Étrange ouverture: dès les premières lignes, le narrateur, en présentant ainsi le personnage sous son aspect corporel, prétend avec un passé simple que cet entretien s'est réellement passé en 1942 dans un quartier new-yorkais. Cette introduction, assurée par l'opération narrative, permet donc de situer dès l'abord la scène qui suit à proximité du public d'alors (les termes de la discussion seront d'ailleurs, nous le verrons, choisis parmi ceux qui peuvent paraître les plus quotidiens pour le lecteur). Mais c'est cette proximité même qui renforce l'étrangeté de l'entrée en scène d'un écrivain du XVIII[e] siècle.

Si l'on en croit le titre de l'article, il s'agit d'une « discussion ». Discussion qui s'instaure non seulement entre deux personnages, mais entre deux *textes* issus de contextes hétérogènes. Précisons: la totalité des pages d'André Breton est construite de citations issues de *Du culte des dieux fétiches* (1760) de l'écrivain réel Charles de Brosses. Les traces en affleurent parfois en surface, comme dans cette parole attribuée à Breton en tant que personnage: « Voyez-vous, je ne puis vous accorder que la mythologie soit seulement le *récit des actions des morts*[25] », où le « vous » renvoie à la fois au Président de Brosses en tant que personnage et en tant qu'écrivain. Citons donc le texte que celui-ci a écrit au XVIII[e] siècle en France:

24. *Ibid.*, p. 205.
25. *Ibid.*, p. 207.

Quelques Savans plus judicieux, bien instruits de l'histoire des premiers peuples dont les colonies ont découvert l'Occident, et versés dans l'intelligence des Langues Orientales, après avoir débarrassé la Mythologie du fatras mal assorti dont les Grecs l'ont surchargée, en ont enfin trouvé la vraye clef dans l'histoire réelle de tous ces premiers peuples, de leurs opinions, et de leurs Souverains; dans les fausses traductions d'une quantité d'expressions simples, dont le sens n'étoit plus entendu de ceux qui continuoient de s'en servir; dans les homonymies, qui ont fait autant d'Etres ou de personnes différentes d'un même objet désigné par différents épithètes. Ils ont vu que la Mythologie n'étoit autre chose que *l'histoire ou le récit des actions des morts*, comme son nom même l'indique […][26].

Breton cite donc les mots de Charles de Brosses sans aucunement les modifier. Mais la confrontation des deux textes ne fait que compliquer encore le statut de la citation: Breton cite Charles de Brosses qui cite « quelques Savans » lesquels « ont vu que… ». En d'autres termes, ce n'est pas forcément l'auteur *Du culte des dieux fétiches* qui fait de la mythologie « le récit des actions des morts » et la réplique que lui lance Breton est donc injuste, et même fausse. Mais cette maladresse se révèle moins gratuite qu'elle ne le paraît lorsque, quelque lignes après, on lit:

Impossible d'aller plus loin dans la survivance du signe à la chose signifiée. Eh bien, cependant, en pleine rupture avec tout ce qui ne bénéficiait plus que de marques extérieurs de vénération ou de respect, je ne crains pas de dire que j'ai vu se continuer – oh! avec bien des aléas – l'embryon d'une signification nouvelle[27].

Une fois détaché du contexte dit originel, un livre, aussi bien qu'un objet fétiche, ne peut plus signifier la même chose. Ce qui ne veut pas dire qu'on peut citer n'importe quoi, n'importe comment. Celui auquel Breton se réfère ici n'est autre que l'auteur qui parle lui-même du signe dont « le sens n'étoit plus entendu de ceux qui continuoient de s'en servir ». Mais, à l'intérieur du texte bretonien, la citation de *Du culte des dieux fétiches* ne peut plus parler *du* fétiche: le livre lui-même se transforme en fétiche, en simples « marques extérieures » privées de leur sens originel.

Or la plupart des citations suivantes ne s'offrent que de manière beaucoup plus allusive. Ainsi, cette intervention du personnage Breton: « Mon cher Président, de ce lieu de l'histoire universelle où nous voici parvenus (1942), il reste que c'est le "bas peuple" ignorant et crédule qui fait les frais des entreprises militaires[28]. » Apparemment, rien d'étonnant dans cet énoncé qui, par son contenu explicite, permet d'inscrire la scène dans un contexte particulier de l'Histoire[29]. De plus, on remarque que

26. Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, Fayard, 1988, p. 10.

27. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit.*, p. 207.

28. *Ibid.*, p. 205.

29. C'est peu avant la publication de ce texte qu'eut lieu l'attaque japonaise sur Pearl Harbor, aussitôt suivie de l'entrée en guerre des États-Unis.

l'auteur prend soin de mettre entre guillemets des locutions péjoratives comme « bas peuple », pour dissiper par avance tout malentendu. Mais en réalité ces guillemets renvoient, de façon allusive, au texte de Charles de Brosses:

Car enfin dès qu'il n'y avoit que *le bas peuple*, toujours partout *ignorant et crédule*, qui prît les objets de superstition à la lettre, dès que tous les gens sensés de la nation ne regardoient ces différents objets que comme symboliques de la Divinité, le sens qu'ils y donnoient étoit fixe, public, connu de tout le monde, non sujet à la dispute ni à l'incertitude: les Prêtres d'Égypte, ces gens si mystérieux, ayant une réponse satisfaisante à donner au reproche général fait à leur nation, loin de garder le silence, avoient plus d'intérêt que personne à s'expliquer ouvertement[30].

Dans le texte de Charles de Brosses, les mots « le bas peuple ignorant et crédule » désignent ceux qui, hors de la civilisation occidentale, continuent à vivre dans le culte de dieux fétiches, tandis que, repris de façon identique dans le texte de Breton, ils renvoient aux peuples prétendument civilisés qui, en faisant les « les frais des entreprises militaires », révèrent leurs chefs comme des dieux fétiches. Ici encore, les mêmes « marques extérieures » ne désignent plus la même chose.

Les moindres allusions permettent ainsi de percevoir derrière le récit une réverbération de la voix d'autrui. Dès lors, une lecture attentive suffit-elle à nous débarrasser du sentiment d'étrangeté qu'il procure? Ce n'est pas aussi simple, car l'ensemble du texte bretonien est tissé de citations dont la trace, soigneusement effacée, n'apparaît jamais en surface. Il n'est pas possible de dresser ici un inventaire exhaustif de ces emprunts. Je me contenterai donc d'en indiquer encore un exemple. Dans le texte de Breton, le Président de Brosses s'adresse à son interlocuteur en ces termes:

Êtes-vous sûr, mon cher, qu'on en soit là? Ainsi le genre humain serait plus que jamais plongé dans l'aveuglement: vous me la baillez belle. Voilà-t-il pas que de bons esprits, que vous me citez, préconisent le recours à une idolâtrie dirigée! Mais ces messieurs du Collège de Sociologie qui, à Paris, ont mis la cloche en branle, assument une lourde responsabilité en s'attachant à codifier la pure sottise du peuple. De mon temps les hommes sensés et libres[31]…

Le personnage critique expressément la manifestation contemporaine des « messieurs du Collège de Sociologie »[32]. Mais cette parole « fictive » assignée à l'écrivain du XVIII[e] – d'ailleurs sensiblement marquée par un tour

30. Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, *op. cit.*, p. 123 (c'est nous qui soulignons).

31. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit.*, p. 205.

32. Ancien participant du groupe, Georges Duthuit a publié en 1941 à New York la traduction anglaise des textes de Georges Bataille, de Roger Caillois et de son propre texte (Cf. *Vertical: A yearbook for romantic-mystic ascensions*, Eugene Jolas, New York, 1941).

humoristique[33] – n'est pourtant pas issue de la libre imagination du dramaturge: Breton reproduit mot à mot le texte de Charles de Brosses[34]. Ce qu'il reproche à des écrivains du XX^e^ siècle, il le formule dans les mots mêmes d'un auteur du XVIII^e^. Cette critique, à qui revient-t-elle alors? Pas de réponse. Breton ne l'approuve ni ne le contredit: quant à lui, il ne fait que citer les propos d'*autrui*. Ambiguïté irrémédiable, et non pas provisoire.

Mise en scène: le « pragmatisme » surréaliste

Breton fabrique une « fiction » sans rien inventer pour autant. Mais ce n'est pas tout. Cet espace oscillant entre le réel et le fictif est encore traversé par une autre tension dès lors que le récit *se* représente lui-même en intégrant un autre corps hétérogène. Rappelons que le Président de Brosses n'est pas l'auteur du seul ouvrage déjà évoqué et que l'on désigne communément comme son chef d'œuvre ses *Lettres familières sur l'Italie*. Ajoutons que ces prétendues « lettres » sont *à la fois* un document autobiographique et un récit fictif qui entremêlent les événements réels survenus au cours du voyage qu'a effectivement fait l'auteur en Italie, *et* les citations de multiples lettres sur l'Italie qui l'ont précédé. En fait, le statut complexe de cet ouvrage avait déjà été révélé dans les années 1930, notamment par les travaux de René Michéa[35] ou d'Yvonne Bezard, préfacière de l'édition de 1931 des *Lettres familières*[36]. Or, si les paroles des personnages de la « Vie légendaire de Max Ernst » se fondent sur des citations de *Du culte des dieux fétiches*, la narration renvoie de façon allusive à ces *Lettres* de Charles de Brosses. Par exemple cette description apparemment insignifiante: « M. de Brosses pesta de ne pas découvrir à travers la vitre sa fameuse chaise de poste[37]. »

33. On est frappé par le contraste des « tons » entre les textes de Breton et de Bataille consacrés au même « mythe ». La scène de celui-là se développe ainsi sur un décor quotidien, tandis que, selon celui-ci, dans un texte contemporain, le mythe ne peut jamais naître dans la « vulgarité statique de la société désagrégée » (Georges Bataille, « L'apprenti sorcier », repris dans *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1970, p. 537).

34. Par exemple: « le genre humain serait plus que jamais plongé dans l'aveuglement » (Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, *op. cit.*, p. 105), « la pure sottise du peuple » *(ibid.*, p. 122*)* ou encore « idolâtrie », un mot récurrent dans *Du culte des dieux fétiches*.

35. René Michéa, « Le président de Brosses en Italie: les sources de son érudition et de son esprit », *Revue de littérature comparée*, 14^e^ année, n^o^ 3, juillet-septembre 1934, p. 425-453.

36. Charles de Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, publiées d'après les manuscrits avec une introduction et des notes par Yvonne Bezard, tome 1, Librairie de Paris, 1931. Cette édition était incontestablement la plus accessible à la génération de Breton.

37. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit.*, p. 206. Dans ses *Lettres*, Charles de Brosses précise en effet à plusieurs reprises qu'il a utilisé pour se déplacer en Italie le réseau de poste alors développé dans ce pays.

En prenant la forme épistolaire, l'auteur des *Lettres familières sur l'Italie* exprime donc sa pensée dans un style « familier » et non par un discours philosophique. L'originalité de l'ouvrage tient donc non seulement à ce dont il parle, mais aussi et surtout à la manière dont il en parle[38]. Or, ce qui est dit de ces fascinantes *Lettres* pourrait s'appliquer à la « Vie légendaire… »: Breton, en lui donnant un tour humoristique, cite le texte de Charles de Brosses qui, de son côté, cite les textes épistolaires existants en leur conférant un ton léger. La présence apparemment déconcertante de l'écrivain du XVIII^e siècle dans le texte d'André Breton lui permet donc de mettre en scène la *structure* sur laquelle il se fonde.

Le recours fréquent chez les surréalistes à une forme de récit « fabuleux » ne relève pas de l'irrationnel, ni d'une attitude qui consisterait à tourner le dos à la réalité. Tant s'en faut: si, dans l'ordre propositionnel, la théorie d'André Breton exige que l'œuvre d'art cesse d'être une simple représentation de la chose telle qu'elle est, l'écriture qui lui donne corps refuse dans le même temps d'être un discours second voué à commenter cette théorie. S'il y a « pragmatisme » surréaliste, il n'est pas dans le monde immédiat ni dans l'acte direct: il est à l'œuvre dans les textes, entre les textes et surtout *à travers* les textes.

Traduction: la répétition et la différence

Ainsi, le premier texte surréaliste publié aux États-Unis, plutôt que de parler *du* surréalisme, le démontre en appliquant un procédé d'écriture qui lui est propre. Puisque, on le sait, à côté de l'écriture dite automatique, les surréalistes avaient souvent recours à un mode qu'on pourrait qualifier de « second degré » et qui consiste à citer et réécrire des textes existants. Leur modèle en la matière était leur grand ancêtre Isidore Ducasse qui opérait des transformations à la fois parodiques et démoralisatrices des « chefs-œuvres » de la littérature française, notamment ceux de Pascal ou de Vauvenargues. Or, comme l'indiquent les derniers noms cités, ce procédé de

38. Ce n'est pas le lieu d'analyser de façon minutieuse le style de de Brosses, mais je renvoie à l'attachante étude qu'Hermann Harder a consacrée aux *Lettres familières sur l'Italie*: « L'auteur confère à tous ses emprunts un ton personnel et unique, en s'efforçant de donner du relief à ses sources parfois ternes, en personnifiant ses remarques, en les actualisant et en les concrétisant, en les réduisant souvent à une formule pertinente ou bien en leur donnant un tour humoristique. Pour l'agrément des lecteurs avertis, de Brosses recherche le détail piquant ou déconcertant, voire choquant et grotesque. Ce sont souvent des exercices de style, c'est un jeu artistique avec des éléments connus où le regard personnel et l'expérience individuelle sont relégués au second plan. Face aux spécialistes et aux voyageurs pédants, auxquels il doit d'ailleurs beaucoup, de Brosses fait figure d'auteur original et spirituel qui parvient le premier à métamorphoser leurs doctes exposés par la légèreté du style. » (Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, 1981, p. 283-284.)

réécriture implique que le lecteur dispose *a priori* d'un certain nombre de connaissances de la « source ». C'est pourquoi Breton et Eluard avaient été « contraints » de prendre pour objet de citation un texte de Valéry publié peu avant la réalisation de leur projet *(Notes sur la poésie)*; c'est aussi pourquoi Eluard et Péret avaient été « obligés » de citer des proverbes censés être communs à tous les lecteurs d'une nation *(Cent-cinquante-deux proverbes mis au goût du jour).* Bref, sans possible reconnaissance de l'hypotexte mi-voilé mi-dévoilé, le travail de réécriture ne produira aucun effet[39].

Or, confronté à ce modèle d'écriture « typiquement » surréaliste, le texte qui nous occupe ne manque pas de soulever un épineux problème: l'intertextualité à l'œuvre dans la « Vie légendaire… » est en effet peu perceptible et même soigneusement cachée. Cette obscurité de la « source » peut être imputée à une situation aggravante qui ne doit pas nous échapper. Sur ce point, je me contenterai de deux remarques. D'une part, la traduction en langue anglaise des œuvres de Charles de Brosses n'ayant pas paru aux États-Unis, le lecteur n'avait assurément guère de possibilité de connaître les ouvrages cités par Breton et jusqu'au nom de cet écrivain français du XVIII[e] siècle[40]. Breton le présente, on l'a vu, comme son « vieil ami[41] ». Énoncé certes faux, mais qui, pour pouvoir être reconnu comme tel implique que l'on dispose *a priori* de certaines données relatives à la « vraie » vie de l'écrivain en question. Sans ce « consensus », explicite ou implicite, l'énoncé de Breton ne peut être ni vrai ni faux, ni réel ni fictif, ni sérieux ni ludique.

D'autre part, la question de la traduction porte cette fois sur le texte d'André Breton lui-même. Car il faut souligner cette situation paradoxale: l'édition « originelle », rédigée en langue française, ne peut exister que *secondairement*, après la « version » en langue anglaise. De plus, cette traduction, en nivelant la surface du texte, contribue encore à en faire disparaître tous les indices qui permettraient d'y percevoir l'intertextualité à laquelle Breton recourt en secret. (Par exemple, « bas peuple », que nous avons analysé plus haut, est traduit dans *View* par *« lower classes »*; aussi pertinente soit-elle, cette traduction rend difficile, sinon impossible, le repérage du texte en retrait, lui-même rédigé en français.)

Faut-il alors considérer comme un simple hasard que, dans ce premier texte publié à New York, Breton se réfère à un écrivain « mineur » qui, à ma connaissance, n'est jamais apparu et n'apparaîtra plus jamais sous sa plume? Et ce problème de traduction, est-ce un simple accident pour un auteur

39. Pour plus de précision sur ce procédé de réécriture ainsi que sur les textes mentionnés, on se référera à Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, 1988; et, du même auteur, « Paul Valéry corrigé par André Breton et Paul Eluard », *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 103-106.

40. En ce qui concerne les traductions de Charles de Brosses, cf. la bibliographie détaillée établie par Hermann Harder, dans *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, *op.cit*.

41. André Breton, « Vie légendaire de Max Ernst… », *op. cit*., p. 205.

qui, d'après nombre de ses biographes, n'était pas très à l'aise en anglais? Ce serait là une simplification. Car, loin d'être accidentel et circonstanciel, le *mouvement* de la traduction est déjà à l'œuvre *dans* le texte « originel » d'André Breton. En témoigne, par exemple, les dernières paroles attribuées au personnage du Président de Brosses, qui clôt le premier volet du texte:

Le Président sommeillait: « Max Ernst? Il aime pourtant les belles cuisses. À propos, si vous m'ameniez à un "burlesque"[42]? »

Apparemment anodine, voire obscène, cette dernière réplique présente pourtant divers niveaux de lecture[43]. Mais ce qui m'intéresse surtout ici, c'est ce dernier mot, « burlesque », mis entre guillemets. Pourquoi ces guillemets? La réponse est dans le texte tel qu'il a été publié dans la revue new-yorkaise. Voici le « même » passage, en anglais cette fois:

The President was dozing. "Max Ernst? But isn't he fond of beautiful thighs? Incidentally, could you take me to a burlesque show[44]?"

On retrouve le mot « burlesque » dans les deux versions. L'écriture est identique, mais le son et le sens en sont tout à fait différents d'une langue à l'autre: en français le mot désigne un genre scénique ou cinématographique marqué par des situations déroutantes ou extravagantes, tandis qu'aux États-Unis, la même marque d'écriture désigne le strip-tease, un sens qui n'existe pas dans la langue française. Il va sans dire que la question n'est pas de déterminer quelle est la « vraie » signification, mais plutôt de voir comment, en imprimant au texte leur propre *mouvement* de transition, ces gaillardises font plus qu'utiliser le signe pour désigner des choses. En ce sens, on ne peut plus dire que la « version » anglaise dérive de l'« original » français: le mouvement de la traduction est déjà inscrit *dans l'écriture* d'André Breton.

Il faut dès lors chercher le fil conducteur ailleurs que dans le modèle de réécriture fréquent dans le surréalisme.

Adresse: l'art de la procuration

Occultation véritable du surréalisme, mais sans profondeur: Breton présente sans le cacher l'obscur objet de la citation, mais son identité échappe à jamais à notre regard. Cette obscurité irrémédiable ne laisse pas de nous

42. *Ibid.*, p. 209.

43. Par exemple, un lecteur averti des œuvres de Charles de Brosses pourrait y reconnaître le style de l'auteur des *Lettres familières sur l'Italie* puisque, selon Hermann Harder *(Le Président de Brosses…*, *op.cit.*, p. 303*)*, « de Brosses a une prédilection marquée pour les mots obscènes qui sont traditionnellement bannis tant de la langue écrite que des conversations de salon ». Par ailleurs, le lecteur informé de la vie des surréalistes en exil pourrait voir dans cette phrase une allusion directe à la vie réelle de Max Ernst (qui a épousé Peggy Guggenheim aussitôt après avoir quitté Leonora Carrington)…

44. André Breton, « The legendary life of Max Ernst […] », *View*, 1942, p. 6.

conduire un instant hors de l'espace textuel. Posons encore cette question: à qui s'adresse-t-il? Il se peut qu'il soit destiné à un individu, un certain savant par exemple, qui aurait la compétence pour affronter cette énigme posée par le surréaliste. Par exemple, René Étiemble, professeur invité de l'Université de Chicago depuis 1937, dont le nom est cité par l'auteur des « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non ». On pourrait en effet considérer les textes d'André Breton sur le mythe, publiés au début des années quarante, comme une sorte de réponse à l'auteur de « Le mythe Rimbaud », résumé de sa thèse en préparation désormais classique[45]. Or, comme le suggère son titre, cet article a pour objectif d'analyser le phénomène mystificateur et irrationalisant dont la promotion serait due pour une large part à l'activité du groupe surréaliste:

> Or, selon qu'elle est privée de ses prestiges et mensonges, l'image de Rimbaud abandonne sa virulence. Singulière aventure; car, de tous les impossibles Rimbaud qu'on a prêchés, le plus émouvant, c'est celui que nous restitue la rigueur scientifique. Mais tout se passe comme si, morts à la vérité, nos esprits n'éprouvaient d'affinité que pour l'erreur, comme si les seuls mythes se pouvaient imposer à notre civilisation. À preuve, jusque dans les travaux les plus sérieux, les survivances de la légende, voire de la mythographie[46].

On relève, dans ces quelques lignes, des expressions comme « imposer les mythes » ou « survivances », qui sont récurrentes dans les textes contemporains de Breton. Dans le même article d'Étiemble, on rencontre aussi l'expression « passage de l'humain au surhumain », qui fait songer à la disposition d'un texte bretonien présenté en 1942 dans le catalogue d'exposition *First Papers of Surrealism*: « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation ». Enfin, il est à remarquer que l'auteur de « Le mythe Rimbaud » n'est autre que l'érudit qui publiera plus tard une édition des *Lettres familières sur l'Italie* de Charles de Brosses[47].

Quand il s'agit de « nouveau mythe », Breton parle toujours *dans* les mots de quelqu'un d'*autre*. Sans doute le concept de mythe dans le surréalisme n'est-il pas séparable de la pratique de la citation[48]?

45. René Étiemble, « Le mythe de Rimbaud », *Revue de littérature comparée*, 19e année, no 1, janvier-mars 1939, p. 172-177.

46. *Ibid.*, p. 173.

47. Cf. Charles de Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, choix, préface et notes de Roger Étiemble, Club français du livre, 1961 (cet éditeur prénommé « Roger » est la même personne que René Étiemble).

48. C'est toujours associé aux noms d'autres que lui, mais aussi sur le mode interrogatif que le mot « mythe » s'écrit chez Breton. Par exemple, dans les « Prolégomènes », il se demande: « Que penser du postulat "pas de société dans mythe social" […]? » (repris dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 10); ou encore: « Un mythe nouveau? Ces êtres, faut-il les convaincre […]? » *(ibid.*, p. 15*)*. On peut également mentionner le texte intitulé « Vers un nouveau mythe? Prémonitions et défiances », publié dans le no 4 de *VVV* (1944) – texte composé à partir de *citations* de Patrick Waldberg, Robert Lebel, Georges Duthuit.

Stratégie: l'effet de collage

L'ensemble des justifications qui précèdent n'épuise toutefois pas la signification de la démarche énigmatique adoptée par Breton: puisque le texte a été *publié*, il n'est pas vraisemblable qu'il s'adresse uniquement à un cercle restreint d'intellectuels ou de connaisseurs du surréalisme. Sans doute l'écriture de Breton vise-t-elle dans le même temps un lecteur *virtuel* qui l'accueillerait, au mieux, avec un vif enthousiasme, au pire, avec un mépris total. Dès lors l'explication extratextuelle est impuissante à estimer la stratégie engagée par le texte bretonien. Il nous faut donc revenir à nouveau dans cet espace *textuel* où bruit la voix plurielle.

D'où vient le sentiment d'étrangeté que suscite en nous l'écriture bretonienne? Il tient en partie, nous l'avons vu, au caractère « anonyme » des emprunts. C'est-à-dire au fait que, si le nom « Président de Brosses » peut *dénoter* un élément existant à l'extérieur du texte, il ne permet nullement de disposer de suffisamment de *connotations* – *a fortiori* dans la situation que j'ai tenté de rappeler. Ce procédé discursif, joint à une opération narrative sans faille, peut donc simultanément fasciner et déconcerter le lecteur qui, tout en percevant vaguement derrière le récit un murmure sourd qui provient de l'extérieur du texte, ne parvient pourtant pas à l'identifier parfaitement. En somme, c'est précisément le geste *allusif* qui constitue la caractéristique du procédé adopté par l'auteur de la « Vie légendaire de Max Ernst ».

Si le modèle fourni par Isidore Ducasse repose sur les connaissances *a priori* dont dispose le lecteur à l'égard de l'hypotexte, le procédé adopté ici par Breton *présuppose* donc que le lecteur soit dans une *ignorance* totale du contexte originel dont est issue la citation. Stratégie vouée à susciter par son allure suggestive un sentiment de démangeaison. De cette manière, le poète a cherché une voie qui croise celle d'un peintre surréaliste. Comme le dit Werner Spies:

> En général, Max Ernst n'attend pas du spectateur qu'il soit informé sur le matériau initial. Le contexte ancien (d'où proviennent les fragments) a été coupé ou est devenu méconnaissable […]. On pourrait en conclure que dans les collages la relation au matériau initial est consciemment niée, et affirmer du même coup que Max Ernst n'attache aucune importance au fait qu'on le connaisse[49].

Irréparablement arraché au contexte originel, le collage d'Ernst égare ainsi le spectateur devant ce que Werner Spies nomme l'« aura du déracinement ». La parenté entre les procédés adoptés par le peintre et l'écrivain n'est sans doute pas une simple coïncidence. En effet, peu après la publication du texte qui nous occupe, Breton commentait les collages du peintre en ces termes:

49. Werner Spies, *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions*, trad. Eliane Kaufholz, Gallimard, 1984, p. 25.

L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation)[50].

Cette analyse, régie par une rigueur logique, n'est pas si éloignée de l'analyse de Werner Spies: selon Breton, à « la surface du collage », les « parties », irrémédiablement déracinées de l'« objet extérieur » dont elles sont provisoirement issues, s'articulent à d'autres « parties » qui ont été elles aussi prélevées de leur contexte d'origine. Articulation de choses hétérogènes, qui repose sur un mouvement latéral. Les collages surréalistes, plastiques ou verbaux, se fondent sur cette volonté de rompre avec toute nostalgie du contexte dit originel.

Comme le collage d'Ernst, le texte de Breton dispose de cet « aura » qui, n'étant pas de l'ordre propositionnel, laisse toutes *marges* à la lecture. Sans prétendre fournir une analyse détaillée du rapport que le texte de Breton entretient avec un autre « sujet », dont il parle – on aura sans doute remarqué que le texte est *à la fois* un essai « mythologique » qui parle d'un nouveau mythe *et* un récit « mythique » qui, comme le mythe, s'arrange à coup d'éléments « hétéroclites et limités », procédure d'écriture dont l'affinité avec celui de Max Ernst a d'ailleurs été relevée par Claude Lévi-Strauss[51] –, on doit toutefois tirer ce constat plus modeste: il n'est pas de modèle unique qui permette de saisir d'emblée la *diversité* des stratégies surréalistes; devant l'objet dont il parle et le destinataire auquel il s'adresse, chaque texte invente un procédé qui lui est propre. Collage ou bricolage, le texte de Breton, avec le geste allusif, nous invite à nous égarer devant les « effets de collage » surréalistes.

Pleine marge: sur la surface du texte il *se passe* quelque chose qui le rend irréductible à ce dont il parle expressément; pourtant, rien ne s'y cache, tout s'y offre au regard du lecteur-spectateur. Comme si Breton nous invitait à regarder son texte comme un *objet* ou plutôt comme un *poème-objet* dont « l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel […] laisse une *marge* appréciable à l'interprétation au besoin la plus active[52] ». Le texte surréaliste, en résistant à notre tentation d'analyse, ne nous conduit-il pas devant notre *propre* désir (ou délire?) d'interprétation?

Tetsuya Saito

50. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », *op. cit.*, p. 91.

51. Cf. Claude Lévi-Strauss, « Une peinture méditative », dans *Le Regard éloigné*, Plon, 1983, p. 327: « Une analogie indubitable n'existe-t-elle pas entre ce que, bien après lui, j'ai tenté de faire dans mes livres, et le parti qu'il a toujours assigné à la peinture? »

52. André Breton, « Crise de l'objet », repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p. 359-360 (c'est nous qui soulignons). La citation parle de l' « objet trouvé-interprété de Max Ernst ».