

GIOVANNA ANGELI
Le surréalisme face à l'ivresse de la machine:
entre fascination et parodie

Le dernier mot n'a peut-être pas été dit sur l'aversion prétendue des surréalistes pour l'univers de la technique et les « emblèmes de la gloire du monde moderne¹ ». L'exécration de la machine est loin d'être réelle: de nombreuses traces existent, parfois marginales mais non moins révélatrices d'une véritable exaltation de l'élément mécanique, tantôt considéré poétiquement, tantôt arraché à son fonctionnement et érigé en fétiche, tantôt éclaté en fantasmagories cinétiques. Je voudrais, pour ma part, faire ressortir ces traces et mettre en valeur leur apport à la modernité surréaliste.

Dans une longue note de la dernière partie de *Nadja* qui a été ajoutée, comme l'indiquent les éditeurs, « sur les épreuves de 1928, sous la forme d'une page manuscrite qui leur est jointe », Breton relate un épisode où la vitesse extrême correspond à l'amour dans sa plus haute expression et, par là, à la mort:

[...] un soir que je conduisais une automobile sur la route de Versailles à Paris, une femme qui était Nadja mais qui aurait pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même *telle autre*, son pied maintenant le mien pressé sur l'accélérateur, ses mains cherchant à se poser sur mes yeux, dans l'oubli que procure un baiser sans fin, voulait que nous n'existassions plus, sans doute à tout jamais, que l'un pour l'autre, qu'ainsi à toute allure nous nous portassions à la rencontre des beaux arbres. Quelle épreuve pour l'amour en effet. Inutile d'ajouter que je n'accédai pas à ce désir².

Une voiture, un homme et, à côté de lui, une femme qui lui couvre les yeux, le pied sur l'accélérateur: tous les éléments liés à l'érotisme de la voiture et de la vitesse sont là, condensés et pous-

1. Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: contribution à une étude de l'insensé*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 30.

2. André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, José Pierre, Paris, Gallimard, 1988, p. 748 (note, p. 1558).

sés aux extrêmes conséquences. C'est André Breton qui parle, pour dire ce à quoi tend l'amour, même si cette course aveugle n'aura pas lieu. Beaucoup plus tard, il confirmera le rôle de vamp de cet instrument dont la beauté luisante et froide rivalise avec celle de la chair et du sang. En 1965, il résume en quelques mots, dans une réflexion laconique mais qui en dit long sur son horizon conceptuel, le chemin parcouru par l'icône machine au sein des avant-gardes. Il s'agit d'un article bref et dense qui conclut *Le Surréalisme et la peinture*, destiné à éclairer et à analyser l'œuvre picturale de Konrad Klapheck – artiste qui, depuis sa rencontre avec Max Ernst en 1956, avait pu compter sur le soutien d'André Breton et des peintres surréalistes. Le machinisme domestiqué et sexualisé de Klapheck est l'occasion d'un réexamen de l'objet mécanique sous toutes ses formes, tel qu'il avait été chéri par les avant-gardes futuristes et Dada, et rejeté par le surréalisme. Breton affiche une distance critique qui n'est pas sans éveiller des soupçons:

Le sort privilégié fait à la figuration d'éléments mécaniques dans les tableaux de l'époque Dada marque [...] une certaine dérive. En dérision sans doute de l'aspect artisanal du cubisme, de la machine alors furent surtout appréciés, pour l'œil l'âpreté des lignes et la luisance, pour l'esprit ce laconisme de la quasi-épuration mettant le profane au défi de distinguer l'appareil viable de son simulacre fallacieux (à plus forte raison quand l'ironie, comme chez Picabia, se souligne d'inscriptions parasites) [...] dans cette voie les rênes furent tenues – tendues à se rompre – par Marcel Duchamp et [...] de très loin en culmine ce trophée qu'est, érotisée jusqu'au bout des ongles, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

L'esquisse des contours féminisés et envoûtants de la machine ne pouvait pas faire défaut:

Démasquée ou non, tant que c'est l'appétit de progrès technique qui mène le monde, on ne saurait attendre de la machine qu'elle renonce à son rôle de *vamp*. Il n'y a pas si loin de la « pieuvre-machine à écrire » pour Jacques Vaché en 1917 à celle dont les touches « germent » dans telle toile de 1939 d'Oscar Dominguez [...]³.

Breton crée enfin une transition entre le mécanomorphisme prôné par les avant-gardes et la vision de Klapheck en remontant, comme source commune, jusqu'à La Mettrie: « L'exquis La Mettrie qui loue

3. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 411-412 (n. éd. 2002).

Descartes d'avoir "le premier démontré que les animaux étaient de pures machines", ne voit, de ces animaux, aucune raison de distinguer les hommes [...]»⁴.

Le moins qu'on puisse dire de ces déclarations tardives, c'est qu'elles sont d'une justesse incontestable et d'une certaine acuité. Face au cubisme, dont Breton ne relève que l'aspect artisanal dans la perspective du technicisme, se dresse la proposition ironique de Pica-bia, dont la souche première est probablement « un certain climat », comme le soulignait Maurizio Calvesi, « qui s'était créé autour de quelques ouvrages futuristes »⁵. Même s'il n'y a aucune allusion au futurisme, le futurisme est là⁶. Avant Duchamp, auquel Breton reconnaît le rôle de défricheur dans le domaine de la dérision mécaniste, les futuristes déjà ne s'étaient pas privés d'érablier le mythe de la machine; et ce, sans parvenir pour autant à la dissolution et à la recomposition triomphales auxquelles s'adonne donc l'inventeur du ready-made dans *La Mariée*, monument caricatural érigé à l'homme-machine, actif, vital, énergique, projeté vers l'avenir. La Mettrie est bien loin derrière cette vision de la puissance et du dynamisme de l'homme moderne qu'on commence à tourner en ridicule avant que la guerre ne brûle et ne réduise à néant toute illusion.

Face à la fascination/dérision surréaliste devant la machine, ou à sa mythification (on pense à Aragon célébrant les distributeurs d'essence dans *Le Paysan de Paris*), je voudrais évoquer la réaction différente qui anime Fernand Léger. Ce dernier avoue que l'expérience du front fut une « révélation totale ». Il se soumet, selon ses propres dires, à un nouvel apprentissage après avoir baigné dans l'univers des monstres fabriqués par l'homme. Il le dit à plusieurs reprises, soulignant que l'horreur et l'angoisse suscitent chez lui cette forme d'admiration. Il admet en 1923 avoir vu dans la machinerie de guerre une « planche de salut ». La guerre de 1914-1918 a été pour lui une « chance » et les armes de défense, pour mortifères et destructrices qu'elles soient, deviennent des sujets fascinants: « J'arrive donc avec les copains et me trouve devant ces gars, devant ces canons, ces avions, ce matériel tout neuf. J'ai senti une planche de salut: m'ins-

4. *Ibid.*

5. Maurizio Calvesi, « Il futurismo e le avanguardie », in *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza, 1991, p. 130-169, cit. p. 142.

6. Giovanni Lista insiste, dans *Le Futurisme, création et avant-garde*, Paris, éd. de l'Amateur, 2001, sur le poids des idées futuristes dans les conceptions artistiques des années dix (« Malgré toutes les tentatives visant à nier l'apport des idées futuristes, la véritable globalisation qui s'est accomplie dans les faits apparaît de manière flagrante [...] »: p. 103).

pirer des objets qui m'entouraient⁷». Longtemps après, en 1954, il réitère ces propos dans une interview à Dora Vallier dans laquelle il évoque, encore médusé, l'impression fulgurante qu'il avait ressentie : « Les culasses des canons, le soleil tapait dessus, la crudité de l'objet en lui-même. C'est là que j'ai été formé⁸ » ; formation qui s'affermirait à la fin de la guerre, pour aboutir, par l'intermédiaire d'Abel Gance, à une conception où la vision picturale s'allie à l'exploitation du mouvement. Gance avait tourné *La Roue* en collaboration avec Blaise Cendrars, comme il l'avait d'ailleurs fait pour le manifeste antimilitariste *J'accuse*, film sorti le lendemain de l'armistice (mars 1919). La locomotive humanisée qui bondit de l'écran et qui hante l'esprit du cheminot représente sans conteste aux yeux du peintre le protagoniste du film.

Éperdu d'admiration devant les engrenages, les roues, les arbres de rotation⁹, Léger s'initie progressivement au cinéma en parvenant à réaliser, en 1924, *Ballet mécanique*, œuvre qui réunit son intérêt croissant pour le cinéma et l'expérimentation sur l'objet mécanique. Mais on aurait trop vite fait de fixer à tout jamais le cliché d'un peintre obsédé par la beauté plastique de l'instrument issu d'une fabrication industrielle auquel, tel Pygmalion, il aurait insufflé une âme. *Ballet mécanique*, fiction mobile qui traduit l'opposition figure humaine-machine, est imprégné d'un humour désacralisant qui touche, entre autres, à la sphère érotique. On a rappelé, à partir des mémoires inédits de Dudley Murphy, que la version originale du film prévoyait des scènes, par la suite coupées, où faisaient leur apparition la femme de Murphy, Katherine et Kiki, à l'époque compagne de Man Ray qui avait rencontré Murphy à Paris et travaillé à des prises de vue au tout début du projet. Parmi les séquences perdues, la plus scandaleuse et la plus corrosive associe l'acte érotique au mouvement d'un piston. Selon le souvenir de Murphy : « Une autre scène montrait un piston énorme, éclatant et luisant, s'élançant de haut en

7. Fernand Léger, « L'Art et le peuple » (1946), in *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, p. 247-255, cit. p. 253.

8. Voir les « Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier » : « La vie fait l'œuvre de Léger », *Cahiers d'art*, n° 29, 1954, p. 133-178. Standish D. Lawder, dans *Le Cinéma cubiste*, Paris, Paris expérimental, 1994 (*The Cubist Cinema*, New York, 1975), analyse en des réflexions très pertinentes et subtiles cette phase qui précède et annonce *Ballet mécanique* (p. 68 sqq.).

9. Léger exprime son admiration pour le film d'Abel Gance dans un article de 1922, « *La Roue*, sa valeur plastique », désormais dans *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 55-60. Léger met en relief le « rôle prépondérant » que joue la machine dans le film : « la machine devient *personnage principal, acteur principal* » (p. 55).

bas dans un mouvement très phallique. C'était suivi par le ventre rond de Katherine qui était alors enceinte¹⁰ ».

Même si c'est surtout à Man Ray qu'on doit les allusions sulfureuses contribuant à renforcer la tonalité parodique de *Ballet mécanique*, il est plausible que Léger, le temps d'un film, se soit laissé emporter dans la mouvance ludique du courant machiniste¹¹ qui, depuis sa naissance, n'a jamais cessé de s'exprimer de manière dichotomique: exaltation d'un côté, dérision de l'autre. Pour simplifier nous dirions: d'une part les futuristes, de l'autre Duchamp et, de part et d'autre, des héritages respectifs. Entre les deux se situe la vaste réflexion socio-économique sur l'interaction homme-machine, tantôt considérée positivement, tantôt – plus souvent – perçue dans ses effets catastrophiques. De cette réflexion émergent à leur tour des produits qui recourent la problématique avancée par les mouvements artistiques originaires dont ils ne sauraient être dissociés: *Métropolis* de Fritz Lang, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, *La marche des machines* d'Eugène Deslaw, *Temps modernes* de Charlie Chaplin... Mais c'est une autre histoire.

André Breton, séduit lui-même par la force d'attraction de la machine, a pu brosser en critique le tableau de ses reflets dans l'art de l'avant-garde, sans pour autant tenir compte de la position des surréalistes ni de l'influence des futuristes. Le rapport entre les futuristes et le « style machiniste » dont les représentants les plus notables sont certes Francis Picabia et Marcel Duchamp, quand il a été pris en compte, a donné lieu à des interprétations paradoxalement contradictoires¹². Nous prendrons comme point de repère un texte tardif, le *Manifeste* écrit par Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi et Vinicio Paladini, publié la première fois le 2 mai 1923 dans « Noi », où les trois auteurs célèbrent la dimension sexuelle de la machine et l'amour fou qu'elle suscite: « Innamorati folli delle macchine, le abbiamo posse-

10. Jean-Michel Bouhours, « D'images mobiles en ballets mécaniques », in *Fernand Léger*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 158-163, cit. p. 159.

11. Jean-Michel Bouhours oppose nettement la vision de Man Ray à celle de Fernand Léger: « [...] toutes les versions que nous connaissons aujourd'hui du *Ballet* ont perdu un trait majeur de l'esprit du film, qui répondrait plus à l'humour et aux allusions sulfureuses d'un Man Ray qu'au sérieux face-à-face de la machine et de l'homme chez Léger » (*ibid.*).

12. Giovanni Lista éclaire les contradictions multiples qu'entraîne le rebondissement mécaniste du futurisme des années vingt (voir « L'Art mécanique ou les années 20 », p. 62-85, in *Le Futurisme*, Paris, Hazan, Milano, Garzanti, 1985), notamment les rencontres « impertinentes » Marinetti-Internationale communiste et futurisme-révolution sociale.

dute virilmente, voluttuosamente» [Amoureux fous des machines, nous les avons possédées virilement, voluptueusement]¹³. Cette pulsion irrésistible que déchaîne la brillance aristocratique de l'acier, matière compacte et lisse dont l'homme, à l'instar de la femme aimée, voudrait être pétri (« L'Ideale meccanico netto e preciso ci attrae irresistibilmente [...]. Tutto è affilato, aristocratico, distinto. Sentiamo meccanicamente. Siamo fatti d'acciaio! Dobbiamo dunque essere macchine ispirate! » [L'Idéal mécanique net et précis nous attire irrésistiblement [...]. Tout est tranchant, aristocratique, distinct. Nous sentons mécaniquement. Nous nous sentons construits en acier! Soyons donc des machines inspirées!]), semble « expliquer rétrospectivement » la symbolique « mécanomorphe » de Picabia, de Duchamp et des artistes de l'époque pré-dada¹⁴.

Le même *Manifeste* révèle pourtant que les futuristes s'en prennent avec violence au mouvement européen de consécration de la machine en dénonçant sa perspective erronée: la critique fondamentale concerne l'aridité, l'absence d'âme et d'énergie qui sapent une conception par trop liée à l'extériorité et à la forme. Au lieu de rêver au contenu lyrique de la machine, de même qu'à son fonctionnement parfait et à son dynamisme, les collègues européens s'arrêtent à la géométrie des lignes et exaltent la poussée dissipatrice de mécanismes dépourvus de vie: « Quasi sempre si fermarono all'esteriorità della macchina; perciò utilizzarono soltanto: pitture puramente geometriche, aride e esteriori (paragonabili a certi progetti di ingegneria), le quali pur essendo ritmiche e costruttivamente equilibrate, mancano di interiorità e hanno più sapere scientifico che contenuto lirico » [Mais ils s'arrêtèrent presque toujours à l'aspect extérieur de la machine; c'est pourquoi ils ont réalisé seulement: des tableaux essentiellement géométriques, arides et extérieurs (semblables à des plans d'ingénieur) qui, tout en étant rythmiques et construits avec harmonie, manquent de profondeur et manifestent plus de valeur scientifique que d'intention lyrique]¹⁵.

13. Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, « L'arte meccanica », *Noi*, 2 maggio 1923. La version française apparaît dans *Le Futurisme*, n° 7, 1^{er} juillet 1923. Voir Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 221-224.

14. Carole Boulbès, *Picabia. Le Saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, dans la section « Automatismes » du premier chapitre (p. 16-21), trace une analogie entre le « fantasme de possession » conçu par Picabia à travers ses dessins mécaniques et la puissance érotique qu'expriment les propos des futuristes dans le Manifeste de 1923.

15. In Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes..., op. cit.*, p. 223.

Dans la mise au point d'une différence conceptuelle indéniable (lyrisme *vs* science, intériorité *vs* extériorité), Enrico Prampolini et ses amis font preuve d'une étonnante lucidité et tracent les contours d'une tendance qui plongeait une partie de ses racines dans la tradition remontant à Alfred Jarry et Raymond Roussel et qu'on pourrait appeler, pour simplifier, des « machines célibataires ». Les sources, ou les racines, du machinisme de Picabia et de Duchamp et de son rayonnement en Europe et aux États-Unis ne se limitent pas toutefois aux inventions des deux écrivains dont l'autorité est revendiquée plus ou moins par toute l'avant-garde. À côté de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, pour ne citer que l'exemple le plus connu du genre, véritable défi on ne peut plus insolent aux acquis de la science, d'authentiques reproductions de dessins scientifiques sans corrections ni ajouts finissent par occuper la place d'honneur. C'est surtout Picabia qui, après avoir nourri ses aquarelles, ses peintures, ses dessins, de découvertes technologiques ironiquement déplacées, décomposées ou recomposées – pratique suivie par tous les artistes dada et surréalistes –, s'adonne à une provocation totale, comparable à celle des ready-made de Duchamp: copier de toutes pièces des dessins techniques. *Les Yeux chauds* (1921) fait la une du *Matin* en provoquant un petit scandale: le quotidien publie, à côté de l'œuvre de Picabia, le schéma du régulateur de vitesse d'une turbine d'avion repéré dans une revue scientifique pour montrer l'évidence du plagiat¹⁶. La riposte de Picabia, faussement naïve, fait retentir l'écho d'un débat qui avait animé l'univers de l'art durant les années dix: copier le dessin technique d'un ingénieur n'est pas moins idiot que copier des pommes. L'affirmation implique, au-delà de sa teneur ludique, une réflexion sur la recherche de voies nouvelles dans le domaine artistique. Duchamp, en rejetant dès 1912-1913 l'empire de la « main » au profit de la sécheresse de la ligne droite, avait déclaré guerre au talent, à l'auteurisme¹⁷. Picabia, de son côté, avait adhéré à ce credo en adoptant le

16. Voir, à ce sujet, Riccardo Venturi, « Pathos dell'inorganico. Le macchine dada di Picabia », in *Francis Picabia*, éd. Elio Grazioli, Milano, Marcos y Marcos, 2003, p. 378-412 (en part. p. 394-396). Riccardo Venturi rappelle la réponse de Picabia publiée dans « *Comœdia* » le 23 novembre 1921. Arnauld Pierre repère quant à lui les sources, entre autres, de douze « des dix-huit dessins mécanomorphiques illustrant le recueil *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* » (*Francis Picabia: la peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 142).

17. Didier Ottinger cite d'après Calvin Tomkins (*Duchamp. A biography*, New York, Henry Holt Company, 1996, p. 127) les déclarations de Duchamp sur le rejet de la « main ». Voir Didier Ottinger, *Francis Picabia. Singulier idéal*, Catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2002. La devise « oublier la main » apparaît aussi dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 58.

tracé régulier et impersonnel du dessin géométrique: le style « machiniste » était né¹⁸. De nombreux portraits et autoportraits se transformant en appareil photographique, en bougie de moteur, en hélice de ventilateur, s'accumulent en 1915-1916. Le numéro 4 de *291* (juin 1915) – la revue d'Albert Stieglitz – accueille le “dessin mécanomorphique” de *La Fille née sans mère*, qui sera suivi d'une longue série, picturale et littéraire à la fois¹⁹.

Dans le numéro 5-6 de juillet-août 1915, Picabia publie cinq portraits-mécaniques accompagnés d'un article de Marius de Zayas, dont les « psychotypes » avaient probablement joué un rôle de premier plan dans le passage de l'anthropomorphisme au mécanomorphisme. Alfred Stieglitz apparaît en appareil photographique (*Ici, c'est ici Stieglitz*), P. B. Haviland en ampoule électrique Wallace tirée ostensiblement d'une publicité (*Voilà Haviland. La poésie est comme lui*), Marius de Zayas en schéma de fonctionnement d'une bobine (*De Zayas! De Zayas!*), Agnes Ernst Meyer en bougie d'un moteur assortie de la formule « FOR—EVER » (*Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*), et Picabia lui-même en assemblage d'un klaxon et d'un bloc moteur – signe éminemment auto-référentiel, l'artiste étant un amateur de voitures. Plus encore que la publicité, ce sont les dessins techniques qui lui fournissent le modèle à imiter ou à copier et à “corriger”. Il lui était extrêmement aisé d'en trouver dans des revues spécialisées, telle *La Science et la Vie*²⁰. Ainsi, des volants de compteur à gaz, des projecteurs de théâtre, des radiateurs électriques, des lames radiales d'un four Rolland pour la torréfaction du tabac, des hélices, des cylindres rotatifs, etc., remplacent les différentes activités humaines, avant tout l'activité sexuelle. À en juger par les déclarations de Picabia dans une interview au *New York Tribune* de 1915, ce serait le modernisme américain qui aurait provoqué le déclin:

This visit to America [...] has brought about a complete revolution in my methods of work [...]. Prior to leaving Europe I was engrossed in presenting

18. Tel est le titre de l'article de William A. Camfield, « The machinist style of Francis Picabia », in *The Art Bulletin*, n° 3-4, 1966. Camfield est l'auteur d'une importante monographie sur Picabia: *Francis Picabia, his art, life and times*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

19. À New York, le style machiniste pratiqué par Picabia anime des discussions où l'art se lie à l'histoire et à la sociologie. Paul Burry Haviland répond à Picabia dans la même revue peu de temps après, avec un article au titre révélateur: « We are living in the age of the machine », *291*, n° 7-8, sept.-oct. 1915.

20. Cf. Arnauld Pierre, *Francis Picabia, op. cit.*, p. 125-161.

psychological studies through the mediumship of forms which I created. Almost immediately upon coming to America it flashed on me that the genius of modern world is in machinery, and that through machinery art ought to find most vivid expression [...]. The machine has become more than a mere adjunct of life. It is really a part of human life – perhaps the very soul. In seeking forms through which to interpret ideas or by which to expose human characteristics I have come at length upon the form which appears most brilliantly plastic and fraught with symbolism. I have enlisted the machinery of the modern world, and introduced it into my studio [...]²¹

Le pouvoir incantatoire de la machine semble inépuisable. Partout des émanations spontanées surgissent sans que l'on puisse décider de leur éventuelle interdépendance. Max Ernst, après avoir réuni en 1919 un groupe Dada à Cologne, conçoit un numéro de la revue *Die Schammade* (l'unique numéro) entièrement consacré au « mécano-programme » et il invite, entre autres, « le Grand Pic » – c'est-à-dire le grand Picabia – à collaborer. Est-ce à Picabia qu'il doit « la création de ses premières compositions mécaniques ²² » ? Certes, *La grande roue orthochromatique*, la *Démonstration hydrométrique à tuer par la température* et *C'est le chapeau qui fait l'homme*, compositions-collages de Max Ernst qui datent des années 1919 et 1920, révèlent leur dette envers les toiles de Picabia. Un seul exemple, *Parade amoureuse*, de 1917 où, à côté de composantes mécaniques ressort, en rouge vif, le tronc de cône que le style machiniste affectionne, élément relevant de l'industrie du bâtiment, et employé pour l'évacuation des détrit.

Max Ernst, il est vrai, sous l'impulsion de la peinture métaphysique de Chirico s'orientera vers d'autres formes d'expression, suivi dans cette voie par René Magritte; avec le tournant marqué par le surréalisme, l'art, aux côtés de la littérature, semble se détacher de la technologie, du charme ambigu inhérent aux dispositifs mécaniques. Mais ceux qui ont fait partie pendant une période plus ou moins longue du cercle bretonien – Breton en tête, dont on a rappelé les accents admiratifs et l'élan romantique dans la note de *Nadja* – ont été presque tous attirés par la poésie de la machine, quitte à exorciser son pouvoir incantatoire par des détournements loufoques, sinon parodiques. Au début des années vingt, Philippe Soupault dédie à

21. « French Artists Spur on an American Art », *New York Tribune*, 24 oct. 1915, sec. 4, 2-3, cité par William Camfield, *Francis Picabia, his art, life and times*, op. cit., p. 77.

22. Cf. Sophie Bernard, « Max Ernst. Compositions mécaniques », in *Dada. Catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, 1^{er} octobre 2005-9 janvier 2006*, Paris, Centre national de culture Georges Pompidou, 2006, p. 422.

Blaise Cendrars un poème où il est question d'une auto qui disparaît dans les nuages, et Cendrars partage l'enthousiasme d'Abel Gance pour la locomotive qui trône dans le roman de Pierre Hamp, *Le Rail*, à tel point qu'il rédige le scénario de *La Roue* et qu'il en suit le tournage en qualité d'assistant à la réalisation. Benjamin Péret, dans une veine plus fantasque, écrit le scénario d'un film cocasse jamais réalisé, qui porte dans le titre l'empreinte d'un engouement semblable: *Pulchérie veut une auto*²³. Pulchérie (dont le nom laisse entrevoir la drôlerie onomastique du texte qui n'est jamais devenu un film) superpose dans son imaginaire la voiture magnifique à l'homme idéal, magnifique lui aussi, et les deux entités finissent par être assimilées l'une à l'autre: « Dans sa chambre elle rêve d'un beau jeune homme qui aurait une superbe automobile [...] »²⁴. Le rêve de Pulchérie et le récit de Breton dans la note de *Nadja* sont complémentaires, le masculin et le féminin alternant pour aboutir au même fantasme érotique. Mais la suite de *Pulchérie*, burlesque et frustrante à la fois, moule son action dans les formes du cinéma comique des années dix: au lieu d'une belle automobile, la jeune femme tombe sur une « vieille guimbarde qui a des ratés continuels et fait des bonds à chaque fois qu'elle avance de quelques mètres ». Le propriétaire est un malheureux jeune homme écrasé à plusieurs reprises par Pulchérie qui a fini par se mettre au volant avant d'être catapultée sur une autre voiture. Des gags se succèdent et Pulchérie, conduisant encore tant bien que mal la voiture d'un inconnu qu'elle s'est indûment et aventureusement appropriée, atterrit dans un pré plein de vaches et de taureaux. La suite prend une tournure de plus en plus comico-grotesque, les personnages sautent, rebondissent, se désarticulent, se recomposent, ressuscitent et le scénario revient sur lui-même: une auto neuve enfin surgit, dans laquelle Glouglou emmènera Pulchérie.

La richesse du nouvel art qu'est le cinéma, sa « puissance formidable », suscitent une fantasmagorie de transmutations, de fusions, d'agrandissements: bref, de tout ce qui sera représenté à l'écran grâce aux effets spéciaux. Péret n'est pas le seul à subir la fascination de la caméra. Philippe Soupault compose en 1918 des poèmes cinématographiques où il se représente en Fantômas s'élançant sur les toits des

23. Benjamin Péret, « Pulchérie veut une auto », dans *Littérature*, n. s., n° 10, 1^{er} mai 1923, p. 17-23, et ensuite, dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris, Seghers, 1976, p. 210-216 (c'est de cette édition que je tire les citations).

24. Benjamin Péret, « Pulchérie veut une auto », dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie*, op.cit., p. 210.

maisons et laissant au-dessous la ville moderne, les tramways, les autos qui « passent à toute vitesse » (« Indifférence »). Ailleurs, il poursuit une automobile qui roule « à toute vitesse », il saute dessus, renverse le chauffeur, « saisit le volant » et, s'inspirant encore une fois de Fantômas, tape contre un mur « qui s'écarte » pour s'arrêter miraculeusement devant un bar²⁵.

Vers la même époque, Aragon fait remonter à l'avènement du cinéma et à la sérialisation visuelle l'énorme attraction exercée par les machines et les affiches publicitaires: « Avant l'apparition du cinématographe », dit-il dans un article consacré à la « magie moderne », « c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches [...] »²⁶. Mais c'est au moment où il écrit *Le Paysan de Paris* qu'Aragon fait son acte de foi aux dieux de la technique, acte de foi parallèle à (et contemporain de) celui du premier *Manifeste*. Dans un passage étonnant du deuxième chapitre de la section *Sentiments*, il proclame haut et fort l'étrange beauté de ces idoles de la modernité que sont les distributeurs d'essence. Au bord des routes, ces « grands dieux rouges [...], jaunes [...], verts » ressemblent à des « divinités de l'Égypte » et incitent à entonner un chant sacré: « Ô Texaco motor oil, Eco, Shell [...] ». L'homme, constate Aragon, a « délégué son activité aux machines »; elles sont ses filles mais exercent désormais sur lui une « domination magique ». Dans ce chapitre, a-t-on dit²⁷, « Aragon pourrait sembler un disciple de Marinetti » à cause de son intérêt pour la vitesse et des réflexions « sur le changement de perspective qu'elle introduit dans la vision du monde ». Assurément, la nouvelle mythologie et le « sentiment esthétique nouveau » contiennent les germes de la peur, du tragique, de la fatalité. La métaphore de la voiture traduit l'inquiétude induite par l'apparente perfection de la technologie: « C'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas régi par la main²⁸ ». On sait trop

25. Philippe Soupault, *Poèmes cinématographiques*, dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie, op. cit.*, p. 205-209 et p. 206-207 (publiés dans *Sic*, n° 25, janvier 1918 et *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, « Cinéma », éd. Émile-Paul Frères, 1925, p. 179-182).

26. Louis Aragon, « Du décor », dans Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie, op. cit.*, p. 108. Le texte d'Aragon, vraisemblablement « le premier article qu'il ait jamais publié », est de 1918. Pour d'autres précisions bibliographiques, voir la note d'Alain et Odette Virmaux, p. 112.

27. Michel Meyer, *Le Paysan de Paris, de L. Aragon*, Paris, Gallimard, 2001, p. 47.

28. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1953 [1926], p. 144-146.

bien que le *Paysan* est surtout un hymne au Paris d'antan, aux vieilles-ries, aux modes dépassées et que pour Aragon, en parfait accord avec Noll et Breton, *La Beauté future* est « un petit buste de femme coiffée à la 1907 trônant dans la devanture d'un oculiste²⁹ ». Mais les attraits de la « machinerie moderne³⁰ » ne pouvaient pas passer inaperçus et Aragon n'élude pas cet hommage obligé qui est loin de s'inscrire dans « un mouvement de refus et d'abandon de la raison ». Je cite les mots de Jean Clair³¹ interprétant comme des *signa* profanes les insertions dans les œuvres surréalistes d'objets appartenant à la modernité et à la technique, et reléguant ainsi Breton et C^{ie} dans une enclave néo-romantique foncièrement anti-progressiste et anti-scientifique.

Aragon n'a pas persévéré dans la voie de ses débuts, critique ou auteur de cinéma, mais le cinéma a stimulé chez les futurs protagonistes du surréalisme, nous l'avons vu, des fantaisies machinistes, des scénarios hyperboliques où la vitesse et le mouvement défiaient les lois de l'espace et du temps. Nous devons à Robert Desnos le fait que, dans la deuxième moitié des années trente, les merveilles du progrès soient conviées à nouveau à défiler sur l'écran; elles s'y détachent à côté de faits divers, de vues panoramiques de villes, de surimpressions sur mappemonde, de scènes de la vie quotidienne et d'événements exceptionnels (compétitions sportives, etc.). Robert Desnos rédige en 1937 un scénario-commentaire pour un film qui devait illustrer à l'Exposition universelle des Arts et Techniques de Paris les progrès de l'humanité dans tous les domaines: l'art, le sport, la science, etc. À vrai dire, comme ce film résulte des archives Desnos, il s'agit d'un découpage dont la disposition en deux colonnes reflète la simultanéité image/commentaire, suivi de trois projets d'épilogue. L'ensemble a été publié presque intégralement en 1992 dans le recueil *Les Rayons et les Ombres. Cinéma*³². Jacques-Bernard Brunius, metteur en scène avec Jean Tarride de *Records 37* (tel est le titre du film), rappelle lui-même en ces termes les détails de la réalisation: « [...] on me confia, sur un scénario déjà ébauché, la composition du film de montage *Records 37*

29. *Ibid.*, p. 161-162.

30. *Ibid.*, p. 177.

31. Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, op. cit., p. 74.

32. Robert Desnos, *Les Rayons et les Ombres. Cinéma*, éd. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca, Paris, Gallimard, 1992. Dans le recueil de 1966 (Robert Desnos, *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966), André Tchernia faisait allusion à ce projet de scénario inédit et cernait le but de l'auteur qui était de montrer « la matière domestiquée par l'homme » (p. 62).

dont je pus à la fois bâtir le texte parlé et chercher les images [...] ». Le rôle de Desnos aurait été d'écrire ce qu'il appelle un « récitatif » : « [...] le récitatif écrit par Robert Desnos d'après le brouillon que je lui avais fourni [...] »³³. Ailleurs, dans une lettre à André Tchernia, Brunius parle plutôt de « commentaire » et se déclare enthousiaste du travail de l'écrivain : « Le commentaire de Desnos est à mon avis le meilleur commentaire de film qui ait jamais été écrit »³⁴. Le film de Brunius s'inscrit dans la lignée des documentaires de montage à la Ruttmann et finit par montrer des coïncidences thématiques avec *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov. Toutefois Desnos soumet le projet figuratif à des fins qui brisent la visée rythmique et formelle ou sociale de l'école (si d'école il est permis de parler). Ses gloses soulignent la concurrence homme-machine lors d'une scène représentant un vase grec avec figures d'athlètes qui deviennent des corps véritables, des discoboles et, enfin, des machines avec des bielles qui se superposent à des jambes et à des bras. L'obsession du record se propage, partout des usines surgissent, des avions volent de plus en plus haut et de plus en plus vite, des techniques audacieuses remplacent les vieux usages, les médecins spécialistes opèrent, un chronomètre sous les yeux : « En six minutes, trente secondes le professeur Gossert », dit le récitatif, « fait l'ablation de la vésicule biliaire [...] »³⁵. C'est à qui enseigne et guérit le plus vite, affiche le texte pendant que défilent les formules suivantes : « L'anglais en 24 heures » et « Le latin sans douleur »³⁶. La tonalité du film tourne au comique quand Desnos donne libre cours à ses plaisanteries sur la course frénétique à la prouesse et à la plus belle performance : « *La maternité aussi vise aux records... Les quintuplettes naissent au Canada... mais la publicité s'en empare, les prend en exclusivité... et nous empêche de vous les montrer* »³⁷. Parfois Desnos insère des commentaires antithétiques : sous prétexte d'illustrer le développement de l'industrie cinématographique, il annonce par exemple la vague des rêves que celle-ci est à même de produire, mais assortit son annonce d'images d'accidents d'avion, de cyclones, d'inondations³⁸. Les longues énumérations

33. Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987 (1^{ère} éd.: Arcanes, 1954), p. 79. Voir aussi Jean-Pierre Pagliano, *Brunius*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 44 et sqq.

34. Robert. Desnos, *Les Rayons et les Ombres. Cinéma, op. cit.*, Notice à *Records* 37, p. 389.

35. *Ibid.*, p. 272.

36. *Ibid.*, p. 273 et 274.

37. *Ibid.*, p. 274.

38. *Ibid.*, p. 275.

et les gros plans de machines et de moteurs fonctionnant à plein régime, les montages rapides de pièces détachées, l'alternance de découvertes primitives et modernes: cette parade d'appareils et de travaux visant en apparence à montrer que « Paris sera pendant six mois la capitale mondiale du progrès offerte à tout le peuple³⁹ » mériterait d'être creusée afin de vérifier si la vogue technologique de matrice parodique n'était pas en train de trouver un second souffle; ce qui, chez l'ancien alter ego de Marcel Duchamp, le collaborateur de Man Ray, le dormeur éveillé de "l'époque des sommeils", ne serait pas dépourvu de signification. L'apport de Desnos au domaine du cinéma documentaire, se démarquant du militantisme social tel qu'il avait été pratiqué par Joris Ivens (dont il faut rappeler le remarquable *Philips Radio*) et s'opposant au courant publicitaire des films de commande, renoue avec la mouvance ludique des surréalistes, pour lesquels le jeu sur le progrès scientifique et les découvertes de la modernité n'allait jamais sans une part d'engouement et de passion pour la machine.*

Giovanna Angeli
Université de Florence

39. C'est la fin du premier projet de conclusion de *Records 37*. Cf. Robert Desnos, *Les Rayons et les Ombres. Cinéma, op. cit.*, p. 280.

* Ce texte a été prononcé sous une forme légèrement différente au colloque « L'intertextualité dans la culture des avant-gardes. Citation et parodie » organisé à Moscou (27-29 juin 2006) par l'Institut de la littérature mondiale (IMLI-RAN) et le RGGU en collaboration avec le centre franco-russe de cette Université.