

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET SECONDAIRE
SPECIALISE DE LA REPUBLIQUE D'OUZBEKISTAN**

UNIVERSITE DES LANGUES DU MONDE

**DEPARTEMENT DE LA LEXICOLOGIE ET DE LA STYLISTIQUE DE
LA LANGUE FRANCAISE**

Mourotova Zoura Ortiqboevna

INTERPRETATION DES POEMES SURREALISTES

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES SUPERIEURES

Spécialité: 5220100 - philologie (langue française)

Le présent mémoire est attesté par le
département de lexicologie et de
stylistique de la langue française. Le
chef du département maître de
conférence _____ Z. Davronova
“ ____ ” _____ 2013

DIRECTEUR DE LA RECHERCHE:
candidat es sciences philologiques
professeur
_____ L. Abdouchoukourova
“ ____ ” _____ 2013

Tachkent – 2013

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
--------------------------	----------

CHAPITRE I.

DE DADA AU SURREALISME

1.1 Le mouvement Dada.....	8
1.2 Le Surréalisme dans la littérature française.....	14

CHAPITRE II.

INTERPRETATION DES POEMES SURREALISTES

2.1 Le poème d'André Breton	
“Tournesol”	27
2.2 L'extrait du poème de Louis Aragon “Le Paysan de Paris”	38
2.3 Le poème de Paul Eluard “La terre est bleue comme une orange.....	46
CONCLUSION.....	53
BIBLIOGRAPHIE.....	56

INTRODUCTION

En parlant de l'éducation de la jeunesse Président de la République, Islam Karimov souligne que notre jeune génération doit connaître bien l'histoire de l'Ouzbékistan dans toute sa diversité doit rendre compte des liens politiques, économiques et culturelles avec plusieurs pays, savoir les perspectives du développement social¹.

Il souligne aussi l'importance de la connaissance des langues étrangères pour des besoins de notre républiques en spécialistes de haute qualification².

Le spécialiste en langue étrangère doit savoir non seulement la langue, mais aussi l'histoire, la culture du peuple. La poésie française fait partie du patrimoine nationale, de la culture du peuple.

La poésie française du XXème siècle s'inscrit dans un siècle tumultueux marqué par deux guerres mondiales, par l'expérience du totalitarisme fasciste et par une décolonisation difficile.

Le XXème siècle commence dans un esprit de liberté qu'évoque l'atmosphère des années 1900: les artistes novateurs sont nombreux dans le domaine de la peinture avec le fauvisme et le cubisme qui ouvre le chemin à l'abstraction. C'est le moment où s'installe l'art du cinéma avec Méliès et où la Modernité s'impose aussi dans le domaine littéraire³.

La poésie française du XXème siècle va à l'évidence être traversée par les coups et contrecoups de l'Histoire que nous allons rappeler à grands traits. Les antagonismes nationaux en Europe conduisent rapidement à la saignée de la Guerre de (1914-1918) d'où sortiront le fascisme mussolinien puis nazi.

L'après-guerre est en effet un temps de tensions internationales et sociales avec des crises économiques graves (1929) et des choix politiques déterminants. Très vite, le deuxième conflit mondial se préfigure avec la guerre d'Espagne (1936-1939).

¹ Каримов И.А. Гражданское общество в Узбекистане и его особенности. Т., 2006.

² Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века. Т., 1997; Узбекистан никогда и ни от кого не будет зависеть Т. 2005.

³ Fauchereau, Serge, Expressionisme, dada, surrealisme et autres ismes, Paris, 1996. p.56

La défaite des Republicains espagnols apparaît comme le prologue de la deuxième guerre mondiale. En France, l'Occupation allemande fait naître des mouvements de Résistance qui ont aussi l'ambition de transformer la France, ce qu'entreprend le gouvernement du général De Gaulle à la Libération avec des nationalisations économiques et une politique sociale. La deuxième moitié du siècle est également marquée par la décolonisation difficile. Ainsi, la poésie française du xx siècle est à la fois héritière et novatrice dans ses thèmes comme dans sa forme avec une nette prédilection pour le vers libre, mais elle semble en déclin ou du moins déplacée le domaine plus incertain de la chanson. Le début du siècle montre une grande diversité avec les héritages du siècle précédent, qu'il s'agisse de la continuité du mouvement symboliste et décadentive avec Sully Prudhomme, Guillaume Apollinaire, de la lignée de la célébrité et du travail formel mallarméen, avec Paul Valéry, ou encore de la libération des thèmes nouveaux comme l'humilité du quotidien avec Francis Jammes ou Paul Fort et l'ouverture au monde moderne avec Emile Verhaeren. Dans les mêmes années, des voix singulières se font entendre avec ceux qu'on a appelé «*les Poètes de Dieu*» comme Charles Péguy avec son inspiration patriotique et religieuse et la force d'une poésie simple, ou Paul Claudel avec sa quête spirituelle exprimée à travers l'ampleur du verset. C'est aussi le temps des «*découvreurs*» comme Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, ou Pierre Reverdy qui explorent «*l'Esprit nouveau*» en recherchant la présence de la modernité et du quotidien (la rue, le voyage, la technique) et l'éclatement de la forme (disparition de la rime, de la ponctuation, du vers métré et audaces stylistiques exploitant l'expressivité des recherches plus systématisées comme celle du Dadaïsme de Tristan Tzara et après lui du Surréalisme d'André Breton.

Dadaïsme, dit aussi Dada, est un mouvement intellectuel, littéraire et esthétique qui, entre 1916 et 1925, se caractérisait par une remise en cause, à la manière de la table rase, de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques. Ce mouvement a mis en avant l'esprit d'enfance, le jeu avec les convenances et les conventions, le rejet de la raison et de la logique,

l'extravagance, la dérision et l'humour. Ses artistes se voulaient irrespectueux, extravagants, affichant un mépris total envers les «vieilleries» du passé comme celles du présent qui perdaient. Ils recherchaient la plus grande liberté de créativité, pour laquelle ils utilisèrent tous les matériaux et formes disponibles. Ils cherchaient aussi cette liberté particulièrement dans le langage, qu'ils aimaient lyrique et hétéroclité. Dada a perdu son influence à partir de 1923 et s'est fondu, en France, dans le Surréalisme.

Le surréalisme c'est un mouvement artistique qu'André Breton définit dans le premier *Manifeste du Surréalisme* comme automatique «psychique» pur par lequel on se propose d'exprimer, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend «à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie»⁴.

C'est Guillaume Apollinaire qui a employé pour la première fois le substantif «surréalisme»: «Tout bien examiné, je crois en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Surréalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà employé par MM. Les Philosophes »⁵.

Le surréalisme explore de nouvelles techniques de création qui laissent le champ libre à l'inconscient : écriture automatique, récits dictés pendant le sommeil forcé, cadavres exquis, sollicitation du hasard objectif. Le mouvement accorde à ses productions littéraires et plastiques, le statut d'expérimentation scientifique. Les poètes majeurs du surréalisme sont Paul Eluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault et André Breton, le théoricien du mouvement. André Breton est connu en particulier pour des livres comme «Nadji» (1928) , «L'Amour fou»

⁴ Béhar Henri, Carassou Michel, Le surréalisme, textes et débats, Librairie générale française, Paris, 1984. p.69

⁵ Sebbag Georges, Le surréalisme, éd.Nathan, Paris, 1994. p.174-176

(1937), et les différents Manifestes du surréalisme . La manière dont il a conduit le mouvement surréaliste et l'importance de son oeuvre critique et théorique, en matière d'arts plastiques notamment, en font une figure majeure de l'art et de la littérature au XX siècle. Henri Béhar, dans la biographie d'André Breton, écrit : *«Passé l'éclaire du magnésium, les traits d'André Breton se figent à jamais. Visage décidé, menton en avant, cheveux assez longs, il conduit la horde changeante des surréalistes. Dans la tourmente du siècle, marqué par deux guerres mondiales et la plus vaste révolution que la terre ait connu, il désigne le chemin.(...) André Breton connaît suffisamment le poids des contradictions humaines pour ne pas en être surpris. Il sait combien son devenir passe par la littérature, par la majesté de son style. Assez de critiques, très tôt l'auront mis en garde contre le panthéon.*

Mais il n'aura de cesse, de briser avec les formes convenues du roman comme de la poésie, ouvrant les vennes d'une écriture nouvelle, l'automatisme, qu'au demeurant il s'empresse d'abandonner au bout de quinze jours, quitte à en reprendre le processus à d'autres moments de son existence⁶».

André Breton a incarné le surréalisme cinquante ans durant, en dépit du rejet des institutions et des honneurs constamment exprimés.

Quant aux surréalistes, pendant la deuxième guerre mondiale un certain nombre de poètes comme Aragon, Eluard s'engagent dans la Résistance et commencent à pratiquer la poésie engagée.

Le but de notre recherche est l'étude du surréalisme dans la poésie française et ses particularités linguistiques.

Les questions qui se posent :

1. donner la définition au surréalisme et présenter son manifeste ;
2. mettre en évidence des particularités linguistiques de la poésie surréaliste ;
3. étudier la versification des poètes surréalistes ;
4. mentionner l'originalité des champs lexicaux des poètes surréalistes ;

L'objet d'étude : le poème «*Tournesol*» d'André Breton, l'extrait du poème

⁶ Behar Henri, André Bréton, le grand indésirable, Faya, Paris, 2005. p.75

«*Le Paysan de Paris*» de Louis Aragon, le poème «*La terre est bleue comme une orange*» de Paul Eluard.

Les références. Pour mener à bien notre recherche nous avons fait recours aux travaux suivants : T.Tzara (1918), A.Breton (1924), J.Bédouin (1961), P.Curnier (1965), A.Jouffroy (1974), J.Rispail (1991), M.Décaudin (1990), G.Sebbag (1994), S.Fauchereau (1996), M.Polizotti (1999), G.Durozoi (2002), H.Béhar (2005).

Les méthodes employées : contextuelle, descriptive, comparative, structuro-sémantique.

La valeur théorique. Nous avons fait une humble tentative d'interpréter la poésie surréaliste.

La valeur pratique. L'interprétation que nous avons fait peut-être étudié aux séminaires de la stylistique.

Notre mémoire de fin d'étude se compose de l'Introduction, où nous justifions le choix du thème et sa valeur scientifique, de deux Chapitres de Conclusion et de la Bibliographie. Dans le 1er Chapitre nous exposons l'évaluation du mouvement surréaliste, dans le deuxième chapitre nous analysons la poésie «*Tournesol*» d'André Breton, l'extrait du poème «*Le Paysan de Paris*» de Louis Aragon et la poésie «*La terre est bleue comme une orange*» de Paul Eluard. Dans la Conclusion nous présentons le bilan de notre recherche et la Bibliographie conclut notre mémoire de fin d'étude.

CHAPITRE I

DE DADA AU SURREALISME

1.1 Le mouvement Dada

Comme le nom qui a été retenu pour le désigner l'indique, le mouvement Dada ou le dadaïsme est né d'un défi, d'une opposition à la fois contre la guerre (en l'occurrence celle de (1914-1918), contre les moeurs et les valeurs traditionnelles de la bourgeoisie qui ont pu y mener, contre la pensée rationnelle et contre les formes d'art dominantes. Comme l'écrit Tristan Tzara dans son *«Manifeste Dada»* 1918, *«Ainsi naquit Dada d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté»*⁷.

Cependant, malgré les appréciations défavorables dont il a cru bon d'émailler ces propos, on ne saurait mieux dire qu'Alain Jouffroy- *«L'action de Dada suscite, contradictoirement, de nouvelles constructions formelles, une «déconstruction» si l'on veut, qui fait aujourd'hui partie intégrante de l'art par le relais de l'histoire et par les courroies de transmission de la critique et de musées»*⁸.

En effet, la révision globale et totale des valeurs artistiques par Dada s'applique essentiellement aux arts plastiques et paradoxalement s'effectue par un nouvel art. Mais la littérature et plus particulièrement la poésie, n'ont pas été moins entraînées dans le tourbillon révolutionnaire.⁹

Le mouvement, Dada ne se rattache à aucune forme ni à aucun genre artistique. Un désobjectif du mouvement n'était que de dépasser, de supprimer les démarcations entre les différentes formes de l'art, et plus particulièrement entre les arts plastiques et la littérature. En témoignent les nombreux tableaux-manifestes, les poèmes simultanés avec bruits, les collages, les photomontages, etc. Tous les matériaux traditionnellement utilisés dans les productions artistiques sont exploités, mais également des objets et des matériaux généralement considérés

⁷ Tzara Tristan, Dada est tatou, tout est Dada, Flammarion, Paris, 1996. p.54

⁸ Jouffroy Alain, Les pré-voyants, Gallimard, Paris, 1982. p.45

⁹ Béhar Henri, Carassou Michel, Dada, histoire d'une subversion, Fayard, Paris, 1991. p.74

comme étrangers à l'art : fils de fer, allumettes, coquilles de moules, objets manufacturés, etc. Dans le domaine plus spécifiquement littéraire, les dadaïstes s'emparent de lieux communs, de slogans journalistiques et publicitaires pour en collectionner des assemblages dont la matière hétéroclite est dominée et donc reconstruite, par un message subversif et destructeur. Ainsi, des poèmes ont pu être "joué" lors de "soirées" qui ont fait scandale.¹⁰ Dans son «Manifeste Dada» 1918 Tristan Tzara est clair quant à cet objectif : *«Une oeuvre d'art n'est jamais belle par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement pour chacun sans le moindre caractère de généralité(...)Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer»*¹¹.

Le mouvement Dada se développe entre 1916 et 1922. Dès le début, se manifestent les attitudes les plus radicales. D'emblée, le mouvement s'opposa à toutes les formes d'art existantes, à l'ensemble des modèles culturels exprimés par ces formes artistiques. Mais en art, aucune règle, aucune doctrine n'est opposée à ce grand relèvement. Dans son "«Manifeste Dada 1918»" Tzara repousse les théories, les systèmes, l'art devenu commerce : *«Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles»*. Plus loin, il appelle à détruire les *«tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale»* ainsi qu'à *«démoraliser partout»*. Contre la philosophie et la psychanalyse, par exemple, il affirme : *«Il n'y a pas de dernière vérité»*, avant de résumer ainsi son anarchisme doctrinal : *«Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun»* contre la vie comme *«mauvaise farce»*, reste l'art, mais dans ce domaine, chacun est censé suivre sa propre voie, est censé exprimer sa subjectivité afin de libérer son énergie vitale écrit encore Tzara : *«L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui ; une oeuvre compréhensible est produit de journaliste»*. Ce parti pris anarchiste permet déjà

¹⁰ Sanaouillet Michel, Dada à Paris ; Flammarion Paris, 1993. p.79

¹¹ Tzara Tristan, Dada est tatou, tout est Dada, Flammarion Paris, 1996. p.66

d'expliquer pourquoi le mouvement fut de courte durée.¹²

La première réunion dada eut lieu le 8 février 1916 au café «*Terasse*», à Zurich, selon la légende et les affirmations des participants. Des artistes et des intellectuels de diverses nationalités avaient trouvé refuge pendant la guerre dans cette ville, parmi lesquels l'écrivain allemand déserteur Hugo Ball qui y ouvrit le célèbre «*Cabaret Voltaire*» (mai 1916), qui fait apparaître le terme «*dada*» sous la plume de Tristan Tzara, poète d'origine roumaine, offre des contributions de plusieurs des représentants les plus importants de l'avant-garde de l'époque, tels Kandinsky, Modigliani, Picasso. Les dadaïstes de la première heure sont d'origines de divers pays : hormis Tzara, le peintre Marcel Janco, de Roumanie, Richard Huelsenbeck, sa femme Emmy Hennings, Hugo Ball et Hans Arp, d'Allemagne. Otto van Rees, des Pays-Bas, etc. Mais dès 1917, le groupe commença à se disperser et les années suivantes se constituèrent plusieurs foyers dadaïste, chacun d'eux avec ses caractéristiques. Les plus importants furent ceux de Berlin et de Paris¹³.

Le groupe dadaïste de Berlin, que rejoignit Huelsenbeck en 1917, se caractérisait surtout par ses tendances politiques d'extrême gauche et par ses dispositions à l'action. Dès 1915, plusieurs artistes, parmi lesquels Johannes Bader, John Heartfield, avaient déjà ouvertement proclamé leurs opinions antimilitaristes. Ils donnaient libre cours à leur indination dans des revues comme *Die freie Strasse*, *Heute Jugend*, *Die Pleite*, *Der Dada*. Ils s'y donnaient en même temps à des recherches littéraires de poésie simultanée et de poésie phonétique et recouraient à de nouveaux procédés artistiques parmi lesquels surtout des photomontages. Le mouvement se désagrégea lorsque certains de ses membres s'engagèrent dans des formes d'action politique précises comme, par exemple, l'anarchisme¹⁴.

Le groupe dadaïste de Paris se forme, à partir de janvier 1920, lorsque Tristan Tzara entre en contact avec deux artistes partisans d'un anti-art, Marcel Duchamp et Francis Picabia. Ceux-ci avaient déjà manifesté, à New York, une

¹² Durozoi Gerard, *Dada*, Haron Paris, 2005. p.35

¹³ <http://www.mouvementdanette.be/index.htm>

¹⁴ Dachy Marc, *Dada, La révolte de l'art*, Paris, 2005. p.58

mentalité proche de celle du dadaïsme, en incarnant «la réveillon» des plasticiens contre les formes d'art consacrées. Les deux peintres français avaient déjà fait scandale, l'un dès 1913, avec son «Nu descendant les escaliers», l'autre dès 1915 avec sa Procession à Séville. Duchamps exhibe des «Reody-Made» et Picabia s'engage dans la peinture «mécanomorphe»¹⁵.

Tzara, quant à lui, avait déjà publié des textes provocateurs, entre poésie et théâtre, comme «*La première aventure céleste de M.Antipyrine*» (1916), des «*Poèmes nègres, des Poèmes simultanés*» (1916-1917), «*Manifeste de monsieur antipyrine*» donnent une idée du langage que Tzara pouvait lancer à la figure du lecteur bourgeois : «*Dada est notre intencité (...) Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats*»¹⁶.

Dans «*Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*», il pousse à l'extrême son goût de la provocation et du non-sens dans la poésie en donnant comme recette : «*Pour faire un poème dadaïste*», de découper les mots d'un article de journal, de les agiter puis de les copier, ce qui produire ceci : «*Lorsque les chiens traversent l'art dans un diamante comme les idées et l'appedice de la méninge montre l'heure du réveil programme, ets...*». Il avait également publié son Manifeste Dada 1918, où, il dissuadeait le lecteur de toute spéculation sur le nom du mouvement : «*La magie d'un mot-Dada-qui a mis les journalistes devant la porte d'un monde imprévu, n'a pour nous aucune importance*» Dès le début du texte proprement dit, il renchérit «*Dada ne signifie rien*» se moquant des recherches étimologiques et ajoutant pour l'amusement ce que peut signifier : «*On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue vache sainte : DADA. Le club et la mère en une certaine contrée d'Italie : DADA. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain : DADA*»¹⁷.

En Mars 1920, dans la revue Dadophone (NA) Picabia reprit et radicalisa

¹⁵ Sanouillet Michel, Dada à Paris Flammarion, Paris, 1993. p. 72

¹⁶ Nicause Christan, Tristan Tzara : les livres, L'instan perphétuel, Paris. p. 44

¹⁷ Tzara Tristan, Dada est tatou, tout est Dada, Flammarion , Paris, 1996. p. 47

l'expression de ce nihilisme dans le Manifeste cannibale dada, opposant au néant : *«Dada lui ne sent rien (comme le font les interlocuteurs à qui il s'adresse), il n'est rien, rien, rien/ Il est comme vos espoirs : rien/ Comme vos hommes politiques : rien/ Comme vos héros : rien/ comme vos religions : rien»*¹⁸.

Toutefois, la fin du Manifeste dada 1918 est plus ambiguë : *«Dégoût dadaïste tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada ; protestation aux poings de tout son être en action destructive – DADA ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création-DADA ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets-DADA ; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat –DADA ; abolition de la mémoire-DADA, Abolition de l'archéologie-DADA ; abolition des prophètes-DADA ; abolition du futur-DADA ; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité-DADA ; saut élégant et sans préjudice d'une parole jetée comme un disque sonore crie respecter toutes les individualités dans leur folie du moment : sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste ; peler son église du tout accessoire inutile et lourd ; cacher comme une cascade limineuse la pensée désobligeante ou amoureuse, ou la choyer avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et dardé de corps d'archanges, de son âme. Liberté-DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées entrelacement des grotesques des conséquences : La vie»*¹⁹.

En 1920 Tzara fut accueilli avec enthousiasme par le groupe qui s'était constitué autour de la revue *«Littérature»*, précurseur du surréalisme, où les futurs grands représentants, tels André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault jouaient déjà un rôle prépondérant. Il est vrai que, depuis 1917, les dadaïstes entretenaient déjà des relations épistolaires avec ceux qui allaient devenir des réalistes et publiaient des textes dans leur revues. Dada devient un des courants les plus importants à avoir préparé le surréalisme. Les revues *«Sic»* de Pierre Albert-Birot

¹⁸ Ribemont-Dessaignes. G, Dada, Manifestes, article, projets, Champlibre, Paris, 1974. p. 33

¹⁹ Tzara Tristan, Dada est tatoué, tout est Dada, Flammarion, Paris, 1996. p. 63

et «*Nord-Sud*» de Pierre Reverdy, en publiant des textes de Tzara et de quelques autres dadaïstes contribuèrent à ouvrir la voie à une poésie nouvelle, à répandre le mépris des règles traditionnelles, même celles qui régissent la langue et, en dédaignant la nature et surtout son imitation, permirent l'éclosion d'un lyrisme exubérant. La diffusion de textes dadaïstes permit à des oeuvres comme celles de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry d'atteindre un plus vaste public.²⁰

Toutefois, à Paris même, le mouvement dadaïste ne connut qu'une existence éphémère. Dès 1922, lorsque le surréalisme s'affirma sur des bases plus solides, le dadaïsme, dépassé, toucha à sa fin. Alors que Breton, Aragon et d'autres s'étaient laissé entraîner en 1920 et 1921 par Tzara dans diverses manifestations publiques spectaculaires, souvent cocasses, où étaient caricaturés les milieux culturels bourgeois, leurs interdits, leurs tabous, ils rompirent avec le dadaïsme lorsque Tzara, en juillet 1923 fit représenter son «*Coeur à gaz*» au théâtre Michel. Tzara et, peu après, Picabia et quelques autres allèrent chacun de son côté et suivirent chacun une voix individuelle.²¹ On peut cependant considérer que le dadaïsme avait déjà pris fin en 1922, victime de sa remise en question continuelle de tout. Comme le fait remarquer Alain Jouffroy, «*l'anti-art tout court, se condamnait lui-même à son propre ané-antissement*».²²

Pourtant, même si son existence a été éphémère, Dada a suscité encore une abondante bibliographie et des expositions de ses artistes dans le monde et a représenté une référence stimulante pour divers mouvements d'avant-garde ultérieurs. Plus qu'un mouvement artistique et littéraire, peut être Dada est-il à considérer comme la manifestation d'une mentalité, d'une attitude d'esprit. Il incarne en effet l'aspiration à une liberté totale, à une spontanéité absolue, le désir de rompre avec tout ce qui est contraignant, la remise en question incessante de tout système de pensée, de toute création artistique et littéraire, sur un mode agressif, provocateur mais aussi très souvent ludique, l'humour y jouant un grand rôle. Parmi les héritiers de la mentalité Dada on peut dès lors citer, par exemple,

²⁰ Dachy Marc, *Le journal du dadaïsme*, Skira, Paris, 1980. p.78

²¹ Sanouillet Michel, *Dada à Paris*, Flammarion, Paris, 1993. p.89

²² Juffroy, Alain, *La vie réinventée, L'expolon des années 20 à Paris*, Gallimard, Paris, 1982. p.99

l'art visuel et le Pop Art, le spatialisme, la poésie concrète, la «*Nouvelle vague*» au cinéma.

1.2 Le surréalisme dans la littérature française

Le surréalisme est mouvement artistique qu'André Breton définit comme «*automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». En 1922, le surréalisme, qui n'était jusqu'à-là qu'un mouvement flou, rompt avec le dadaïsme . Il s'agit de dépasser l'agitation destructrice. Crier ne suffit pas, il faut agir : «*Lâchez tout, proclame Breton. Lâchez Dada... Partez sur les routes*» (Les pas perdus, 1924).²³

Animée par Breton, Aragon et Soupault dès 1919, la revue «*Littérature*», dans sa deuxième série (1922, 1924), sera l'organe de ce nouveau courant. Durant ces années de fièvre expérimentale, le rêve devient l'objet d'une traque collective de tous les instants. Dans l'atelier de Breton commence «*l'époque des sommeils*»: Robert Desons et ses compagnons se plongent dans des états de transe d'où ils rapportent vérités cachées et images fulgurantes D'immenses territoires inconnus s'ouvrent à eux : «*Rêves, rêves, rêves, le domaine des rêves à chaque pas s'étend*» constate Aragon dans «*Une vague de rêves*»(1923).²⁴

A cette époque, le surréalisme n'est pas une école, mais un groupe de poètes et de peintres réunis par le désir commun de bouleverser la vie, de défaire la raison, pour retrouver le merveilleux et restituer à l'être sa totalité. 1924 est la date de naissance «*officielle*» du mouvement, marqué par deux événements: la publication du premier Manifeste et la fondation de la revue.

La Révolution surréaliste

Dans le Manifeste du surréalisme André Breton impose une définition à la fois fondatrice et programmatique qui crée un véritable choc chez les contemporains, encore abattus par le traumatisme de la guerre. Pour la première

²³ Breton André, Oeuvres complètes, sous la direction de Marguerite Bonnet. Gallimard Paris, 1992. p.90

²⁴ Sebbag Georges, Le surréalisme, Nathan, Paris, 1994. p.65

fois sont énoncés les droits et devoirs du poète : «[...] qu'il ne se considère pas comme l'auteur de son livre, celui-ci ne pouvant passer que pour une production surréaliste qui exclut toute question de mérite, ou de démerite de celui qui la signe, qu'il s'est borné à copier un document sans donner son avis, et qu'il est au moins aussi étranger que le Président du Tribunal au texte incriminé »²⁵.

Dans son sillage, sous l'égide d'Antonin Artaud, s'ouvre le bureau central de Recherches surréalistes, destinées à centraliser les communications relatives à l'activité inconsciente de l'esprit. Aragon y voit une «romantique auberge pour les idées indésirables et les révoltes poursuivies».²⁶

En décembre paraît le premier numéro de «*La Révolution surréaliste*». Sa préface affirme : «*Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté (...). Le surréalisme est le carrefour des enchantements (...) mais il est aussi le briseur de chaînes (...). Le réalisme, c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie*».²⁷

La fondation de cette revue marque également le passage des surréalistes à l'activité révolutionnaire. L'accent, au défit, est mis sur les actions de type anarchiste: le premier numéro rend hommage à Germaine Breton qui vient d'assassiner un journaliste d'extrême droite. Dans ses années marquées par la montée des périls, le groupe surréaliste, plus bouillonnant que jamais, prend position, s'engage, recrute, exclut, produit énormément tracts et manifestes politiques, nouvelles revues, oeuvres majeures dans tous les domaines de la création.

Dès 1925 s'opère une radicalisation, et certains membres optent pour l'engagement politique, ce qui va entraîner polémiques, ruptures et exclusions. Dans un tract intitulé la révolution d'abord et toujours! Les signataires déclarent : «*Nous ne sommes pas des utopistes :cette révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale*». Aragon, Breton, Eluard et Péret collaborent à la revue

²⁵ Sebbag Georges, *Le surréalisme*, Nathan, Paris, 1994. p.48

²⁶ Rispaill Jean-Luc, *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action* Gallimard, Paris, 1991. p.35

²⁷ Sebbag Georges, *Les éditions surréalistes*, Jmec, Paris, 1993. p.180

communiste «*Clarté*» et, en 1927, adhèrent au parti communiste. Ils justifient leur décision dans le manifeste «*Au grand jour*» Artaud et Soupault marquent leur désaccord et sont exclus. Ainsi commence l'ère des excommunications : suivent bientôt Robert Desnos et Michel Leiris, hémorragies compensées par l'adhésion de nouveaux membres, tels que Salvador Dali ou René Char. La révolution surréaliste devient «*Le surréalisme*» au service de la révolution; mais malgré le changement de titre, l'amour y demeure en définitive beaucoup plus présent que la politique.²⁸

Si pour le surréalisme l'action est bien soeur du rêve, le rêve va donner naissance à des oeuvres d'une exceptionnelle richesse. En littérature, naissent quelques oeuvres fulgurantes, comme «*Le Paysan de Paris*»(1926), d'Aragon, «*Nadja*»(1928) et «*L'amour fou*»(1937) de Breton ou la «*Liberté*» ou «*l'Amour*» (1927) de Desnos. Au cinéma, «*Un chien andalou*» (1928) puis «*l'Age d'or*» (1930) de Luis Bunuel, écrits avec Salvador Dali, marquent l'entrée fracassante du surréalisme dans ce nouveau moyen d'expression. Dans le domaine des arts plastiques, paraissent des écrits théoriques, comme «*le Surréalisme et la peinture*» de Breton (1928) ou «*La Peinture au défi*» d'Aragon (1930), tandis que sont organisées de nombreuses expositions, par exemple, l'exposition à la Galerie Charles Ratton (1936) et la première Exposition internationale du Surréalisme à Londres (1936).

En 1940, à la signature de l'armistice, certains surréalistes (Breton, Char, Ernst) se retrouvent villa «*Air-Bel*» à Marseille Mais bientôt, le groupe se disperse. Aragon, Char, Desnos, Tzara entrent dans la Résistance, Ernst, Masson et Breton partent pour les Etats-Unis, à New-York. Breton aide la mécène Peggy Guggenheim à établir le catalogue de sa collection d'art, «*Art of this century*», pour l'ouverture du musée Guggenheim en 1942. Grâce à Peggy, les surréalistes sont accueillis avec enthousiasme par de jeunes peintres américains comme Robert Matherwell et Jackson Pollock, conscients de l'importance du rôle de l'automatisme. La même année, Breton organise avec Marcel Duchamp l'exposition «*First Papers of Surréalisme*» et fonde avec Ernsts la revue VVV ou

²⁸ Durozoi: Gerard, Le surréalisme, Hazan, Paris, 2002. p.167

Triple V qui publie son Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1945). C'est encore pendant l'exil américain que Breton visite les réserves indiennes et s'initie aux rites des Hopis et des Zunis, se repliant désormais sur la recherche de «*la clef hiéroglyphique du monde (...) qui préside à toute haute poésie*».²⁹

Le surréalisme a brisé les cadres nationaux de l'art et nul mouvement avant lui, y compris le romantisme, n'avait eu cette audience internationale. Avant la guerre, déjà, il avait essaimé non seulement dans une bonne partie de l'Europe, mais également en Amérique et en Asie. Après 1945, il continue de se diffuser. Quant à Breton, il poursuit sa quête. De retour en France en 1946, il retrouve un monde artistique et intellectuel transformé. Le surréalisme doit se renouveler. Si Aragon est de plus en plus communiste et Dalí catholique, le groupe s'enrichit de nouveaux venus, comme Julien Gracq ou André Pieyre de Mandiargues.

Les femmes, dont Joyce Mansour, sont désormais acceptées.³⁰

Le surréalisme soutient les peintres du mouvement «Cobra», tenants radicaux d'une peinture automatique, ainsi que la Compagnie de l'art brut de Jean Dubuffet. En 1952, Breton retrace l'itinéraire surréaliste dans une série d'Entretiens à la radio : c'est l'heure des bilans, l'aventure semble marquer le pas. Des revues et des expositions tentent, en vain, de ranimer la flamme. Le mouvement ne survivra pas à la mort de Breton en 1966. Mais le surréalisme en tant que rêve collectif ne meurt pas et continue d'imprimer les mentalités, comme en témoigne le fameux slogan de 1968 «*Imagination au pouvoir*».³¹

Manifestes du surréalisme sont des essais d'André Breton, publiés de 1924 à 1953. Ce sont : Manifeste du surréalisme (1924), Second Manifeste du surréalisme (1929), Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1941), et Du surréalisme en ses oeuvres vives (1953).

Le premier et le plus important de ses textes théoriques s'inscrit dans l'histoire du mouvement littéraire et artistique du surréalisme. Le texte de 1924 est

²⁹ Cortanze Gérard, *Le monde du surréalisme*. Complexe, Bruxelles, 2005. p.71

³⁰ Breton André-Opus international et surréalisme international, Paris, 1991. p. 89

³¹ Ripail Jean-Luc, *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action* Gallimard, Paris, 1991. p.79

en fait un renfort théorique surtout destiné au groupe surréaliste, ayant pour but de le soutenir dans ses activités, d'autant plus que des tensions internes sont alors déjà apparues Breton procède ainsi notamment à un historique de ses expériences poétiques avant de définir la notion de surréalisme : *«Un soir donc, avant de m'endormir, je pensais, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire qui cognait à la vitre».*

J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait ; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme : *«Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre»* mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps (...) La phrase de l'homme coupé en témoignait-que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la lanque, ni même la plume qui court. C'est dans ces dispositions que Philippe Soupault, à qui j'avais fait part de ces premières conclusions, et moi nous entreprîmes de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement. La facilité de réalisation fit le reste. A la fin du premier jour, nous pouvions nous lire une cinquantaine de pages obtenues par ce moyen, ...³².

Breton commence le *«Manifeste du surréalisme»* par le constat du décalage entre l'homme et la vie *«réelle»*. Il prône ensuite la reconquête de la liberté dans cet univers d'oppression et voit dans l'imagination un espoir pour l'homme écrasé.

Pour Breton, l'art relève d'un véritable engagement politique et s'envisage en termes d'action. Cela sera le coeur du Second Manifeste, plus polémique que le premier-lieu d'attaques des *«traîtres»* et de rejet de certaines figures tutélaires-et marqué par un ralliement explicite au marxisme. Dans le Manifeste du surréalisme,

³² Breton André, Manifeste du surréalisme, Ed du Sagi Haire, Paris, 1924. p.55

Breton affirma une opposition de principe aux valeurs bourgeoises, sociales et morales, un «*non-conformisme absolu*». Mais la démarche n'a rien de strictement négatif. En définissant la notion de surréalisme Breton pose les fondements nouveaux de la création artistique.

Plutôt que d'un dénigrement systématique de la raison, il s'agit de l'avènement d'une nouvelle raison, d'une libération de la pensée («*Le surréalisme n'aime pas perdre la raison, il aime ce que la raison nous fait perdre*»)³³, grâce à la mise en valeurs du rêve et de l'inconscient :dénégation mais espoir. Cette démarche repose d'ailleurs sur l'idée que le surréalisme existe depuis longtemps, sous des formes ponctuelles et très discrètes, et se reconnaît des précurseurs :Nerval (pour l'importance qu'il a attachée au rêve), Apollinaire (qui employa le premier le terme de «*surréalisme*»), Sade (pour son rejet de la morale), Rimbaud (pour la liberté dont il a fait preuve), Lautréamant (pour la violence de ses images et son sens du fantastique).

Influencé par la psychanalyse de Freud, Breton expose une véritable méthode de travail, fondée sur le rêve et la rêverie, l'hypnose, les automatismes psychiques. En littérature, il rejette la narration traditionnelle, ses éléments descriptif, réalistes et signifiants qui nuisent à l'expression poétique. Etudiant la question du langage, il propose une réflexion sur l'image poétique-qu'il prolongera dans «*Du surréalisme en ses cerveaux vives*». L'image se doit d'être essentiellement un choc, une perturbation et donc une émotion, au sens premier du terme. L'écriture même de Breton obéit à ces principes :les Manifestes sont des proses surréalistes, c'est-à-dire des textes hétéroclites (parties théoriques, passages en prose poétique, énumérations, recours aux citations ou à des collages divers)dans langue souvent fondée sur les jeux de mots et mélangeant sans cesse le sérieux et l'absurde.³⁴

Changer la vie, libérer l'art.

Les surréalistes ont tenté de briser toutes les cloisons limitant l'individu pour, disait Rimbaud, «*changer la vie*» : entreprise immense, qui suppose d'abord

³³ Breton André, Manifeste du surréalisme Oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1992. p.35

³⁴ Béhar Henri, Carassou Michel, Le surréalisme, textes et débats, Librarie générale française, Paris, 1992. p.48

de refuser les clivages contraignants (raison/folie, veille/rêve, enfant/adulte), afin de donner naissance à un homme enfin réunifié, ayant récupéré tous ses pouvoirs perdues. Pour cela, ils n'hésitent pas à plonger au coeur de l'inconnu, dans le continent noir de l'inconscient, voie d'accès aux territoires interdits. Rêve et folie deviennent ainsi des instruments de connaissance privilégiés. Mais l'amour et la femme médiatrice ouvrent aussi des espaces jusqu'alors inaccessible.

Le rêve sera le premier moyen d'investigation. *«Parents, racontez vos rêves à vos ehfants»*, conseille plaisamment un papillon surréaliste. Et Breton de renchérir : *«Raconter vos rêves, c'est les arracher à la nuit. C'est franchir les barbelés savamment dressés entre la vielle et la sommeil, entre l'avouable et l'inavouable, entre le dicible et l'indicible (...). Raconter vos rêves, c'est commencer la révolution»*. Seul le rêve, créateur d'images, permet à l'homme d'échapper à cette grande *«prostituée»* qu'est la raison, la pire ennemie de l'esprit. *«Le rêve est vrai»* affirme Artaud et il s'agit désormais de ne plus disjoindre l'activité onirique de l'activité de veille car *«le monde du rêve et le monde du réel ne font qu'un»* (Breton, Les Vases communicants). Le rêve révèle *«l'existence d'une matière mentale (...) différente de la pensée»* (Aragon, Une vague de rêves) dont les surréalistes vont s'emparer pour produire un fonds collectif d'images fantastiques, archétypales ou prophétiques.³⁵

La folie et le délire, plongeant, comme le rêve, leurs racines dans l'inconscient, ouvrent un champ de connaissance encore inexploré. En 1925, dans une Lettres aux médecins-chefs des asiles de fous, Artaud et ses amis déclarent : *«Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre association d'idées ou d'actes humains (...) Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale (...). Nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité»*. Dans L'Immaculée Conception (1930), Breton et Eluard défendent *«la valeurs créatrice de la maladie mentale»*.³⁶

L'absence de frontières entre la non-folie et la folie permet de cultiver un

³⁵ Sebbag Georges, Le surréalisme, Nathan, Paris, 1994. p.120

³⁶ Breton André, oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1992. p.108

délire et d'accéder ainsi poétiquement au monde réel. Dans le Manifeste du surréalisme (1924) Breton écrit : *«Reste la folie, la folie qu'on enferme a-t-on si bien dit. Celle-là ou l'autre... Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu. Qu'ils soient, dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder, en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles, hors desquelles le genre se sent visé, ce que tout homme est payé pour savoir. Mais le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part et je sais que j'apprivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages de L'Intelligence, de Taine, se livre à de curieux méfaits Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps et duré. Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination»*.³⁷

L'amour est au coeur de la problématique surréaliste : en font foi les enquêtes qui se succèdent-sur la sexualité, sur la rencontre, etc.-et ce slogan : *«Si vous aimez l'amour, vous aimerez le surréalisme»*. Car l'amour est à la fois un des moteurs de la révolution et un moyen de connaissance et de dépassement de l'homme.³⁸

Dans Qu'est-ce que le surréalisme ? Breton affirme : *«La toute-puissance du désir(...) reste depuis l'origine le seul acte de foi du surréalisme»*. Le désir est

³⁷ Sebbag Georges, André Breton, l'amour-folie, Jean-Michel Place, Paris, 2004. p.66

³⁸ Audoin Fardinant, Les surréalistes, Le Seuil, Paris, 1973. p.47

le «*seul ressort du monde*» (L'Amour fou).³⁹

Ainsi l'amour la révolution devient le mot d'ordre de l'engagement surréaliste, car le désir est d'abord un facteur de dissolution. Il se heurte à tout un ensemble d'interdits qu'il faut briser. Dans sa dimension charnelle l'éros est une force subversive brandie contre la société répressive : c'est pourquoi le marquis de Sade fut, pour les surréalistes, la grande figure libératrice qui ébranla le vieux monde. Mais l'amour sublimé lui-même, sorte l'absolu pour Péret, est transgressif, car il s'oppose au christianisme en offrant «*une voix de transmutation aboutissant à l'accord de la chair et de l'esprit*»⁴⁰.

«*L'amour la poésie*» : ce titre d'Eluard révèle le lien consubstantiel de l'amour avec la plus haute activité de l'homme, la poésie. Moyen suprême de connaissance, il «*aimante*» deux êtres l'un vers l'autre et devient le médiateur entre réel et surréel, visible et invisible. En le réinventant, le surréalisme va redonner sa vraie place à l'amour, centre explosif de la vie humaine, unique justification de la vie.⁴¹

La femme, illuminante, joue dans cette perspective un rôle essentiel : elle révèle l'homme à lui-même et lui dévoile les secrets de l'univers. Elle est tour à tour la nature, la mère consolatrice, la muse ou la sorcière. Il y a, chez les surréalistes, un véritable culte de la femme, mise sur un piédestal, objet de dérivation. Fleur, fruit, arbre, elle se contemple, se consomme, se perd dans le paysage. Elle est médiatrice entre l'homme et le monde. Les «*yeux de fougère*» de Nadja guident Breton sur les chemins du merveilleux. Fée Mélusine à la «*transparence absolue*», elle est vierge noire, pythie, chimère ou sirène.

Méduse, elle paralise, tue, devient religieuse. Femme-enfant surtout, magicienne sans le savoir comme le sont les vrais poètes, elle seule a su rester proche du «*vert paradis de l'enfance*», ce lieu de non-aliénation qui s'apparente le plus à la «*vrai vie*». La femme-enfant rêve le monde, le «*déréalisme*», elle permet de renouer avec le mouvement de la pensée sauvage, primitive, de transgresser les

³⁹ Breton André, Oeuvres complètes, sous la direction de M. Bonnet, Gallimard, Paris, 1995. p. 27

⁴⁰ Béart Henri, Carassou Michel, André Breton l'amour folie, Jean-Michel place, Paris, 2004. p.35

⁴¹ Sebbag Georges, Le Surréalisme, Nathan, Paris, 1994, p.42

frontières entre rêve et réalité pour passer, comme l'enseigne Lewis Carroll, de l'autre côté du miroir.⁴²

Si le surréalisme est d'une autre nature que les mouvements qui l'ont précédé, c'est que l'esthétique est pour lui indissolublement liée-même subordonnée-à une éthique. Le renouvellement des formes n'a donc de sens à ses yeux que s'il découle d'une attitude globale non seulement face à l'art, mais face à la vie en général.⁴³

Le surréaliste, poète ou peintre, est avant tout un créateur d'images : «*Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image*»⁴⁴.

L'étincelle de l'image, son débordement, son ravage splendide, naissent du rapprochement de deux réalités les plus éloignées possible. Il faut donc mettre «*l'oeil à l'état sauvage*» pour que d'une commotion naisse la surprise de l'énigme insoluble : «*Pour moi, la plus forte image est celle qui représente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique*».⁴⁵

A l'exemple de Mirô, celui des surréalistes qui, selon Breton, fait preuve de la plus grande hardiesse d'association, il s'agit bien «*d'associer l'inassociable*». La beauté, comme chez Lautréamont, émane alors de la «*collision de l'hétéroclite*». L'artiste se moque désormais des jugements du goût, n'hésitant pas à mettre en avant une «*esthétique du laid*» avec la pratique de l'objet désagréable ou l'exposition d'un bestiaire abject comme chez Dali ou Bunuel.⁴⁶

C'est notamment par la technique du collage que les surréalistes vont faire entrer dans l'oeuvre d'art des champs de réalités jusque-là exclus et faire jaillir le surréel. Le collage détruit l'ancienne convention du dessin et de la peinture et arrache les choses à leur signification concrète originelle. Quant au procédé fondamental de l'automatisme, inséparable du collage, il proclame, lui aussi, la suprématie du choc et de l'étonnement. De même, le frottage ou les

⁴² Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1987. p. 38

⁴³ Antle Martine, *Cultures du surréalisme*, Acoria, Paris, 2007. p.46

⁴⁴ Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1987. p.58

⁴⁵ Cortanze Gérard, *le Monde du surréalisme*, Complexe, Bruxelles, 2005. p.97

⁴⁶ Pierre José, *L'Univers surréaliste*, Somogy, Paris, 1983. p.32

décalcomanies, qui mettent en évidence des textures infimes, permettent le surgissement de l'imprévu, créant de l'étrangeté avec des choses réelles et familières.

Le processus de la métamorphose, ce mythe vieux comme le monde, étant d'une évolution cyclique de la vie à la mort et de la mort à la vie, est là encore utilisé par les surréalistes comme source d'images stupéfiantes. Masson, Ernst et Magritte ont été les grands peintres de la métamorphose humaine, animale, végétale, voire minérale, comme dans les pierres-épaves des paysages d'Ives Tanguy. Les coraux anthropomorphes et les formes amibiennes diverses sont légion chez Picasso, Tanguy ou Dali : de ce langage plastique d'un nouveau genre surgissent un plasma de chair molle et la vision d'un monde invertébré où tout se met à couler, évoquant des phobies à peine tolérable.⁴⁷

Dans le même ordre d'idée, toujours en quête d'images surprenantes et brutales, Breton et ses amis, sous l'influence de Picasso, se passionnent pour les arts dits «*primitifs*», pour des raisons tout autant esthétiques qu'idéologiques. Au triste rationalisme de l'art occidental, miroir d'une civilisation haïe, ils opposent le caractère supposé «*sauvage*», irrationnel, de l'art oriental, africain ou océanien.

Le hasard dit «*objectif*» est un grand pourvoyeur d'images inédites : il «*m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences*».⁴⁸

Mais en insistant sur l'aspect objectif de ce hasard, les surréalistes entendent découvrir la nécessité qu'il cache : c'est en effet comme «*la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain*».⁴⁹

Le hasard objectif se manifeste, par exemple, dans la rencontre d'objets trouvés. Il y a alors télescopage entre subjectivité et réalité extérieure. La ville est le royaume du hasard. Elle favorise les rencontres insolites, dévoile au flâneur éveillé des lieux-passages, vitrines, cafés, marché aux puces-d'où surgit le fantastique moderne, qui a déserté châteaux hantés et landes désertes et quette désormais le

⁴⁷ Antle Martine, Cultures du surréalisme, Acoria, Paris, 2007. p.28

⁴⁸ Breton André, Nadja, Gallimard, Paris, 1987. p.43

⁴⁹ Breton André, L'Amour fou, Oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1992. p.32

passant au coin de la rue, au hasard d'une rencontre féminine, d'une affiche, d'une inscription : autant de signes jetés à qui sait les voir. La ville est ainsi, comme chez Baudelaire, le lieu privilégié de la magie quotidienne, «*chair et sang de la poésie*» (Péret). Magie qui préside au déchiffrement du monde et contribue à la récupération des secrets et des pouvoirs perdus. Le surréalisme fut d'abord une manière de vivre et on est frappé par les tragédies qui s'abattirent sur les membres du groupe : suicides, folie, autodestruction par l'alcool. Ces vies fiévreuses, déchirées, disent assez combien fut forte la volonté de dépasser les limites de l'être, de faire passer l'art sur le plan d'une vie plus haute et plus vraie. En se voulant anti-art, en remettant en cause le statut de l'artiste, en refusant les frontières entre les différentes formes d'expression, le surréalisme a aussi jeté les bases de l'art contemporain, de l'action painting aux performances, de l'art conceptuel au body-art.⁵⁰

On a tenté d'apprivoiser le surréalisme, devenu matière précieuse pour les musées et sujet de thèses universitaires, mais on n'a pu réduire l'esprit surréaliste, fait d'espoir et de révolte. Le surréalisme a donné à chacun le moyen d'obtenir cet «*état de fureur*», condition première pour «*changer la vie*». S'il a échoué dans cette tentative rimbaldienne comme il a échoué à transformer le monde en travaillant «*sans répit au désencroûtement integral des mœurs*»⁵¹, il a permis de changer le regard que nous posons sur les êtres et les choses.

Pour toutes ces raisons, le surréalisme «*quelles qu'aient été ses erreurs et ses errances, continue de jeter sa lumière intermittente dans la nuit humaine*».⁵²

⁵⁰ Antle Martine, Cultures du surréalisme, Acoria, Paris, 2007. p.27

⁵¹ Breton André, La Clé des champs, Sagittaire, Paris, 1953. p.33

⁵² Sebbag Georges, Le Surréalisme, Nathan, Paris, 1994. p.77

CHAPITRE II

INTERPRÉTATION DES POÈMES SURREALISTES

2.1 Le poème d'André Breton

«*Tournesol*»

André Breton (1896-1966) est à la fois le fondateur et le théoricien du surréalisme. Ses premiers poèmes furent influencés par Mallarmé, Rimbaud, Nerval. Plus tard, venu à Paris entreprendre des études médicales, il rencontre Apollinaire, Valéry, découvre la peinture de Gustave Moreau. Mobilisé en 1915, il travaille, jusqu'en 1918 comme médecin-auxiliaire dans le service de psychiatrie du Val-de-Grâce, ce qui laisse aussi une trace dans ses écrits.⁵³

Démoralisé par la guerre, il condamne avec ses jeunes amis toute la culture jouissant des faveurs du public bourgeois. Pour explorer «*l'univers mental*», et

⁵³ Завадовская С., Французская литература XX-века, Высшая школа, Москва, 1993. p.28

créer une poésie radicalement séparée de la littérature, il s'intéresse, à la suite des romantiques, aux traditions de l'occultisme et à diverses formes de l'alchimie; aux cours des années, cette tendance va s'amplifier dans son oeuvre, par exemple, *Arcane 17* (1945)⁵⁴. Il est intéressant de noter que les principes de l'esthétique surréaliste préexistent dans son oeuvre à l'étape Dada et même à la naissance officielle du surréalisme lui-même. L'écriture automatique, les sommeils hypnotiques, les récits de rêves, ont été découverts et pratiqués avant 1924. A partir de cette date, Breton écrivant ses Manifestes, entre dans sa phase raisonnée. La rupture entre Breton et Tzara fut marquée par un poème qu'il publia dans *Littérature*, le 1 avril 1922. Le titre en était significatif : «*Lâchez tout*».⁵⁵

Lâchez tout

Lâchez Dada

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne

Pour une citation d'avenir.

Partez sur les routes.⁵⁶

Après *Nadja* (1928), dont il était question plus haut, la mystérieuse femme «*aux yeux de fougère*», qui est incontestablement sa meilleure création poétique, on retrouve le même thème de l'Eve éternelle, de la quête de la beauté sous les traits d'une Ondine aux yeux d'oublier dans *L'Amour fou* (1937), toujours à la recherche de «coincidences», excluant toute logique.⁵⁷

Selon les théories de Breton, les images doivent mêler, à la fois, les éléments visuels, olfactifs et auditifs dans la recherche d'une «*fusion*» du rêve et de la réalité.

⁵⁴ Polizzotti Marc, André Breton, Gallimard, Paris, 1991. p.18

⁵⁵ Rispail Jean-Luc, Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action, Gallimard, Paris, 1991. p.67

⁵⁶ Chénieux-Gendron, Il y aura une fois : une anthologie du surréalisme, Gallimard Folio, Paris, 2002. p. 37

⁵⁷ Béhar Henri, André Breton le grand indésirable, Fayad, Paris, 2005. p. 62

Toute sa vie, Breton tenta d'emprunter d'un même front, trois chemins : la poésie, l'amour, la liberté. Très tôt, il s'est méfié des romans et leurs auteurs lui donnent l'impression qu'ils s'amusent à ses dépens.⁵⁸

De manière générale, il rejette «*l'esprit français*» fait de blasement, d'atonie profonde qui se dissimule sous le masque de la légèreté, de la suffisance, du sens commun le plus éculé se prenant pour le bon sens, du scepticisme non éclairé : «*Avec Breton, le merveilleux remplace les exhibitions nihilistes et l'irrationnel ouvre les portes étroites du réel sans vrai retour au symbolisme*».⁵⁹

Pour abolir les conformismes et les préjugés, combattre le rationalisme, Breton usera de la poésie comme d'une arme aux multiples facettes que sont l'imagination, «*qui fait à elle seule les choses réelles*», l'émerveillement, les récits de rêves et les surprises du hasard, l'écriture automatique, les raccourcis de la métaphore et l'image : «*Que font la poésie et l'art ? Ils vantent. L'objet de la réclame est aussi de vanter. La puissance de la réclame est bien supérieure à celle de la poésie (...). La poésie a toujours été regardée comme une fin. J'en fais un moyen. C'est la mort de l'art (de l'art pour l'art). Les autres arts suivent la poésie*».⁶⁰

Il s'agit de «*retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte*».⁶¹

Pour Breton, l'amour est une merveille où l'homme retrouve le contact avec les forces profondes. Amoureux de l'amour et de la Femme, il dénonce la société pour avoir trop souvent fait des relations de l'homme et de la femme une malédiction d'où serait née l'idée mystique de l'amour unique. L'amour «*ouvre les portes du monde où, par définition, il ne saurait plus être question de mal, de chute ou de péché*».⁶² «*Il n'est pas de solution hors l'amour*».⁶³

«*Je n'ai pas connu d'homme qui ait une plus grande pouvoir d'aimer la grandeur de la vie et l'on ne comprend rien à ses haines, si l'on ne sait pas qu'il*

⁵⁸ Haddad Hubert, *Le nouveau Magasin d'écriture*, Zulma, Paris, 2006. p. 35

⁵⁹ Breton André, *Manifeste du surréalisme œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1992. p. 73

⁶⁰ Daix Pierre, *La Vie quotidienne des surréalistes*, Hachette, Paris, 1993. p.49

⁶¹ Béhar H., Carassou M., *Le surréalisme, textes et débats*, Librairie générale Française, Paris, 1984. p.27

⁶² Breton André, Nadja, Gallimard Folio, Paris, 1987. p.18

⁶³ Béhar Henri, André Breton le grand indésirable, Fayard, Paris, 2005. p.25

*s'agissait pour lui de protéger la qualité même de son amour de la vie, du merveilleux de la vie. Breton aimait comme un coeur bat. Il était l'amant de l'amour dans un monde qui croit à la prostitution. C'est là son signe», Marcel Duchamp.*⁶⁴

Dans les Vases Communicants, Breton s'est livré à une analyse de quelques uns de ses rêves comme s'il n'existait aucune frontière entre le conscient et l'inconscient. Pour lui, le rêve est l'émanation de ses pulsions profondes qui lui indique une solution que le recours à l'activité consciente ne peut lui apporter.

Les adversaires de Breton l'ont nommé, par dérision parfois, le «*pape du surréalisme*». Or, si l'auteur des «*Manifestes*» a constamment influé sur la ligne directrice du mouvement, il s'est toujours gardé d'apparaître comme un «*chef de file*», même s'il a pu se montrer intransigeant, voire intolérant, lorsqu'il considérait que l'intégrité du mouvement surréalistes était en péril. Toute idée de contrainte, militaire, cléricale ou sociale, a toujours suscité en lui une révolte profonde.⁶⁵

Présentant ce qu'ont toujours été ses objectifs, Breton écrit : «*La vraie vie est absente*» disait déjà Rimbaud. Ce sera l'instant à ne pas laisser passer pour la reconquérir. Dans tous les domaines, je pense qu'il faudra apporter à cette recherche toute l'audace dont l'homme est capable. Et Breton ajoute quelques mots d'ordre : «*Foi persistante dans l'automatisme comme sonde, espoir persistant dans la «dialectique» pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du «hasard objectif» comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier, volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de l'humour noir qui, à une certaine température peut seul jouer le rôle de soupape, préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique, qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage*». ⁶⁶

Ce que Breton réhabilite sous le nom de «*hasard objectif*», c'est la vieille croyance en la rencontre entre le désir humain et les forces mystérieuses qui

⁶⁴ Audoin Philippe, Les surréalistes, Le Seuil, Paris, 1973. p.19

⁶⁵ Bonnet Marguerite, André Breton, naissance du surréalisme, José Corti, Paris, 1975. p.72

⁶⁶ Breton André, La Clé des champs, Sagittaire, Paris, 1953. p.58

agissent en vue de sa réalisation.

L' «*humour noir*», expression forgée par Breton est un des ressorts essentiels du surréalisme. La négation du principe de réalité qu'il comporte en est le fondement même. Selon Etienne-Alain Aubert «*l'humour, loin d'être un exercice brillant, engage des zones profondes de l'être et (...) dans les formes les plus authentiques et les plus neuves qu'il connaît alors, il se profile sur un arrière-fond de désespoir*»⁶⁷. Il publie en 1940 une Anthologie de l'humour noir. A propos de cet oeuvre on peut dire que c'est synthèse de l'imitation de la nature sous ses formes accidentelles, d'une part, et de l'humour, d'autre part en tant que triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles.

Interprétation du poème «*Tournesol*»

Au cours du printemps de 1923, André Breton compose, selon les procédés de l'écriture automatique, c'est-à-dire sous la dictée inspiration entièrement libre, affranchie de tout contrôle de la «*raison*», un poème qu'il publie dans le recueil «*Clair de Terre*», mais qui lui demeure absolument incompréhensible et, pour cela même, l'irrite au point qu'il ose y porter quelques retouches. Onze ans plus tard, en mai 1934, il rencontre une jeune femme avec laquelle il fait une longue promenade nocturne dans Paris, et qu'il devait épouser le 14 avril 1935. Or, au cours de leurs déambulations capricieuses, un à un, tous les détails obscurs du poème reçoivent leur explication, C'est un cas extraordinaire de précognition poétique.

Tournesol

à Pierre Reverdy

La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée de l'été

⁶⁷ Huber Etienne-Alain, 'Notice' in André Breton, Oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1992. p.49

Marchait sur la pointe des pieds
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels
Que seule a respiré la marraine de Dieu
Les torpeurs se déployaient comme la buée
Au Chien qui fume
Où venaient d'entrer le pour et le contre
La jeune femme ne pouvait être vue (d'eux) que mal et de biais
Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre
Ou (de) la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée
Le bal des innocents battait son plein
Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers
La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont-au Change
Rue Gît-le-Coeur les timbres n'étaient plus les mêmes
Les promesses des nuits étaient enfin tenues
Les pigeons voyageurs les baisers de secours
Se joignaient aux seins de la belle inconnue
Dardés sous le crêpe des significations parfaites
Une ferme prospérait en plein Paris
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée
Mais personne ne l'habitait encore à cause des survenants
Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants
Les uns comme cette femme ont l'air de nager
Et dans l'amour il entre un peu de leur substance
Elle les interiorise
Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle
Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendres
Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence
André Breton a-t-il dit passé.

André Breton a titre de précaution préalable il sera bon de considérer le titre général du recueil : «*Clair de Terre*». Il révèle manifestement une volonté bien nette d'adhérer au réel, de ne pas se perdre dans on ne sait quels clairs de lune, et c'était aussi la constante volonté de Pierre Reverdy, auquel le livre n'est pas dédié par hasard. Quant au titre du poème même, «*Tournesol*», la suite le justifiera. Il ne reste, avant d'aborder le texte, qu'à noter l'absence totale de ponctuation ; cette règle, posée par Guillaume Apollinaire, nous favorisera, nous aidera, dans le cas présent, à expliquer et les obscurités premières et les coïncidences manifestées ultérieurement.

Le premier mot, la voyageuse, nous jette en plein mystère. D'où vient cette femme ? André Breton a précisé, dans son commentaire de l'Amour fou, les circonstances de leur rencontre. A cette époque, dit-il, il était las d'une liaison qu'il méditait de rompre, mais sans provoquer le désespoir d'une personne à laquelle il demeurait attaché. Il avait rejoint des amis dans un café de Montmartre. A une table voisine vient s'asseoir une inconnue «*scandaleusement belle*» et «*comme vêtu de feu*».⁶⁸

En somme, elle paraît venir de très loin, pour ainsi dire d'un autre monde. Elle se met à écrire une lettre. Un hasard, sans doute un peu provoqué, les met de nouveau en présence dans la rue ; sourires, explications : la lettre était destinée précisément à André Breton pour lui exprimer la sympathie, l'admiration d'une récente lecture de ses oeuvres. Ils conviennent de se retrouver le même soir à minuit, 29 mai 1934.

Voici donc notre couple descendant de Montmartre vers la Seine et traversant les Halles. La nuit est belle, c'est la tombée de l'été, comme on dit la tombée de la nuit ; en effet, l'été est proche, c'est le mois de mai. L'étrange compagne du poète marchait sur la pointe des pieds. Le rythme de cet octosyllabe régulier faisant suite à un premier vers assez lourd évoque une démarche légère, touchant à peine terre, celle d'une danseuse qui est exactement le cas-et accentue l'impression d'irréalité.

⁶⁸ Breton André, L'amour fou, Gallimard, Paris, 1992. p.59

Dans l'enchantement de la rencontre, la crise de conscience dont il a été question plus haut est sur le point de se résoudre, et du fond de son désespoir, le poète commence à entrevoir une espérance nouvelle. C'est pourquoi le désespoir même roule dans un ciel noir la blancheur de ses arums si beaux, de fleurs à peu près semblables aux lys. André Breton y décèle un symbole sensuel. En se référant à la couleur blanche on peut y voir aussi un symbole, sinon de pureté absolue, du moins d'amour pur, ce qui s'accorderait avec les intentions déclarées plus loin.

André Breton attribue au sac à main une signification sexuelle cachée «*derrière des idées délirantes de grandeur*»⁶⁹.

Nous interprétons autrement ce passage : pour nous, le sac à main, objet usuel, serait l'emblème modeste de la femme réelle ; et il contient à la fois le rêve et l'antipode du rêve, le flacon de sels, poudre magique grâce à laquelle «*on revient à soi*».

Seuls.... que seule a respiré la marraine de Dieu ici, la marraine de Dieu est une femme mystérieuse, envoyée d'un autre monde. Elle est idéale caressée par le poète. Il ne croit pas en Dieu, repousse toute religion, mais il rêve d'accorder le réalisme et la magie, le conscient et l'inconscient dans une synthèse où les contradictoires cessent de s'annuler pour laisser apparaître la surréalité, et de parvenir ainsi au «*point suprême*».

Ainsi, tout s'enchaîne logiquement. Jusqu'à l'apparition de la femme, le poète était désespéré, torpide, le regard embué, et les torpeurs se déployaient comme la buée. C'est l'abattement éprouvé avant un grand événement pressenti par l'inconscient. Le «*Chien qui fume*» est l'enseigne d'un cabaret du quartier des Halles. Ce cabaret est un léger retour en arrière, vers le café de la rencontre. On revoit donc cette scène : la jeune femme est entrée, et c'est comme si venaient d'entrer le pour et le contre Autrement dit, elle a posé un problème à l'esprit hésitant du poète : décidera-t-il de rompre les liens qui lui pèsent, ou renoncera-t-il à ce qui s'offre? Pour et contre.

Quant aux mots d'eux (vers 9) et de (vers II) entre parenthèses, ils ont été

⁶⁹ Breton André. L'amour fou, Gallimard, Paris, 1992. p.89

ajoutés postérieurement à la première rédaction et, de l'aveu du poète, à tort. Nous les compterons donc pour nuls. Le poète, marchant à côté de l'inconnue, la voit mal et de biais; il a besoin de mieux la connaître. Il se pose donc des questions qui correspondent au pour et au contre, et il se les pose dans le sens voulu par le surnaturel qui préside à cette singulière apparition: Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre ?⁷⁰

Le salpêtre est un synonyme poétique de la poudre à feu, par conséquent des forces infernales, diaboliques. Or, la compagne du poète est l'ambassadrice des forces d'en haut, (de) la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée. La pensée claire est figurée par une ligne blanche et courbe sur le fond noir qui représente la zone obscure de l'être. C'est une petite lueur dans la profonde nuit de l'inconnaissable.

Des Halles, qu'ils viennent de traverser, leurs pas les ont portés presque nécessairement vers le square dit «*des Innocents*». Le 14 juillet, comme sur un grand nombre de places parisiennes, les habitants y dansent sous des lampions de papier qui s'enflamment facilement. Or, la chevelure de l'ambassadrice du salpêtre a des reflets qui évoquent si bien la qu'elle avait été baptisée par ses camarades, au dire d'André Breton, «*14 juillet*». Ainsi, notre couple s'engage sur le Pont-au-Change. Le nom de ce pont est un signe, signe des changements de la vie du poète. La dame s'agenouilla sur le Pont...- Ce geste demeure sans explication, disons s'il faut bien considérer une part au mystère.

Après avoir traversé l'île de la Cité, ils arrivent rue Gît-le-Coeur, petite rue du quartier Saint-Michel.⁷¹ C'est aussi un nom prophétique. N'annonce-t-il pas la solution du problème posé : pour et contre ?

Dans le combat intérieur qui se livre, le cœur est vaincu, il gît devant son maître, il s'incline devant l'amour. Puisque la décision du poète est, dès ce moment, virtuellement prise, il est évident que le monde entier change de résonance: les timbres n'étaient plus les mêmes. Toutefois, à ce premier sens de timbres sonores s'en superpose un autre, directement inspiré par les circonstances

⁷⁰ Breton André, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1992. p.74-77

⁷¹ Sebbag Georges, André Breton *l'amour-folie*, Gean Michel Place, Paris, 2004. p. 47

réelles. André Breton nous apprend que si la jeune femme cherchait à le connaître, c'est que son oeuvre lui avait profondément troublée. Son cousin accomplissait alors son temps de service militaire au centre "*colombofile*", et quelques jours plus tôt le poète avait reçu de lui une lettre portant le timbre spécial de ce centre de pigeons voyageurs. Ainsi se joignent, en vertu d'un ordre supérieur, des êtres destinés l'un à l'autre.⁷²

Ainsi, le rêve se vérifie dans la réalité, comme le donne à entendre suffisamment ce nouvel alexandrin : Les promesses des nuits étaient enfin tenues. Merveilleuse correspondance : les pigeons ou, plus poétiquement, les colombes sont les oiseaux chers à Venus ; ils se font tout naturellement porteurs des baisers de recours, dont avait grand besoin l'homme devisé, l'homme en détresse. Observons encore que leur image est couramment associée à celle des, si bien qu'on parle d'une "*gorge pigeonnante*" pour désigner des seins gonflés, dardés, offerts au désir que provoque, mieux que leur nudité, le voile transparent du crêpe.

Sous ce voile, la gorge de la belle inconnue se devine parfaite, tout comme parfaite apparaît la signification des colombes.

Cependant, nos noctambules ont repassé la Seine et traversent de nouveau l'île de la Cité, probablement par le parvis Notre-Dame. Ils débouchent alors sur l'emplacement où s'étale le marché aux Fleurs. C'est lui, évidemment, la ferme qui prospérait en plein Paris, et dont les fenêtres donnaient sur la Voie lactée. En d'autres termes, cet endroit s'ouvre sur une image de la fécondité, doublement représentée par les fleurs et la Voie lactée. En même temps, il ressuscite en plein Paris, au centre de la Cité, qui est la cité par excellence, le mythe antique du Jardin, autant dire du bonheur paradisiaque. A cette heure de la nuit pourtant, la place est vide : personne ne l'habitait encore, pas plus que le Jardin au premier jour ; ce n'est qu'une promesse pour le nouvel Adam et la nouvelle Evé⁷³. C'est que lui n'est pas encore libre, et il l'explique ainsi : la maîtresse, dont il accepte toujours l'autorité, a toléré de sa part quelques retours de tendresse vers d'anciennes amours, ce qui pourrait s'appeler les revenants, mais elle s'efforce de le détourner

⁷² Breton André, *L'amour fou*, Wallimard, Paris, 1992. p.75

⁷³ Sebbag Georges, André Breton *l'amour-bolie*, Jean Michel Place, Paris, 2004. p.67

d'aventures nouvelles, des survenants⁷⁴.

Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants Passons au Vers 25: Et dans l'amour il entre un peu de leur substance (alexandrin). C'est une proposition abstraite et, à première vue, énigmatique. Dans l'amour, il entre un peu de la substance des survenants, ce qui revient à une notion de psychologie courante : l'amour se nourrit de nouveauté.

Laissant derrière eux le marché aux Fleurs, après avoir franchi le petit bras de la Seine, les nocturnes promeneurs arrivent devant la masse imposante de l'Hôtel de Ville⁷⁵. Là, contre la façade sud, se dresse la statue d'Etienne Marcel. Le prévôt des marchands de Paris pendant les troubles politiques du XIV^e siècle, Etienne Marcel a été honoré par les Parisiens et placé là au coeur de la ville, qui bat à l'unisson de celui du poète, parce qu'il s'est dévoué à la cause de la liberté. Champion de la liberté, il entre comme un symbole dans le système de rénovation de l'homme qu'a conçu André Breton. Pour lui, en effet, l'homme ne parviendra à se réaliser pleinement que grâce aux trois principes que nous voyons indirectement proclamer ici : la poésie, l'amour, la liberté. Dans les circonstances qui nous occupent, il est évident que désormais les jeux sont faits, le poète s'est libéré de ses attaches anciennes, libéré de ses scrupules. La belle inconnue a triomphé.

Telle est la signification du coup d'oeil d'intelligence lancé par le grillon (une sorte d'enchanteur), à moins qu'on ne lui accorde une portée plus étendue, et qu'il ne s'agisse de résumer pour conclure une étonnante chaîne de faits mystérieusement liés. Quoi qu'il en soit, ceci est certain : André Breton, a-t-il dit, passe. Non point passe en promeneur, au sens banal, mais passe au sens de change, de tourne, passe comme la teinture de tournesol fait passer un panier du blé au rouge-qui sont, ultime coïncidence, précisément les couleurs de Paris, les couleurs du chaperon d'Etienne Marcel, celles de la liberté. Le tournesol, fleur magique, a accompli son office : le destin du poète a tourné. L'expérience est terminée.

Avec «*Tournesol*», il est incontestable que nous sommes en présence d'un phénomène troublant de précognition. Les éléments du poème, d'apparence

⁷⁴ Breton André, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1992. p.187-195

⁷⁵ Rispaïl Jean-Luc, *Les surréalistes, Une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, Paris, 1991. p.274-276

hétéroclites et d'une gratuité ouvrant sur l'absurde, se révèlent après coup parfaitement structurés. Nous assistons à un déroulement parallèle et synchronisé dans l'ordre sensible et suprasensible, réel et surréel. Ce qui paraissait d'abord simplement analogique devient peu à peu pleinement logique, et l'on vérifie d'une façon frappante que le mouvement remontant de la pensée est bien conforme au raisonnement. Car il saute aux yeux qu'au début du poème une question est posée, et qu'à la fin elle reçoit sa réponse.

On pourrait relever avec quelque malice la curieuse exigence de logique dont le poète a été saisi après onze ans Peut-être. Cependant, à ses yeux, l'essentiel ne se trouve-t-il pas dans cette satisfaction accordée à la raison raisonnante. Il vise plus haut. Il ambitionne de changer le plomb vil de la réalité brute en un «*or intérieur*», comme les alchimistes rêvaient de la transmutation des métaux. Il se propose, en interprétant ses vers à la lumière des événements, de mettre, comme toujours, en évidence l'unité fondamentale et l'harmonie du monde extérieur et du monde intérieur.

2.2 Le poème de Louis Aragon

«*Le Paysan de Paris*»

Louis Aragon (1897-1982). L'adolescence de Louis Aragon (de son vrai nom Louis Aragon) coïncide avec la Première guerre mondiale, plus tard il écrit :

C'était un temps de solitude
O long carême des études
Où tout à son signe est réduit
Aux constellations la nuit
La vie affaire de mémoire
De chiffres blancs au tableau noir
Et lorsqu'on mourait à Valmy
Moi j'apprenais l'anatomie⁷⁶

En 1917, il suivait des cours de médecine au Val-de-Grâce, et c'est alors

⁷⁶ Sadoul Georges, Aragon, Seghers, Paris, 1967. p.72

qu'il noue une amitié solide avec A. Breton. Cette rencontre devait changer sa vie en l'orientant vers la création littéraire, pourtant il poursuit ses études de médecine jusqu'en 1921. Aragon racontait que : *«...échangeant des propos sur bien des sujets, nous nous étions aperçus d'une chose pour nous stupéfiante, l'intérêt que nous parlions aux mêmes écrivains Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Larry »*⁷⁷. Pour l'époque, c'étaient des goûts très peu partagés par la majorité, car l'oeuvre de ces écrivains était soit inconnue, soit contestée.

Affecté à un régiment d'infanterie, Aragon part pour le front, voit la mort en face. Pendant les permissions à Paris, il se lie avec les poètes de la revue *«Littérature»* et y publie ses premiers poèmes qui seront ensuite rassemblés sous le titre de *«Feu de joie»* (1917-1919). Quand le mouvement Dada s'installe à Paris, à la suite de Tristan Tzara, A. Breton, P. Soupault, P. Eluard et L. Aragon se joignent au groupe. Pour Aragon, ce fut un fait intellectuel d'importance. Il se souviendra de cette époque en ces termes.

*«Ma révolte contre le monde qui m'entourait trouva dans Dada tout naturellement sa dérivation entière (...). Nous étions des hommes de l'après guerre. Il fallait renverser le monde qui nous révoltait. Longtemps cette révolte garde pour moi la forme de l'anarchie»*⁷⁸.

Heureusement pour lui, il avait la vocation de l'art, et la révolte se porta sur le plan de la création, ou, peut-être, du jeu

J'ai fait le mouvement Dada

Disait le dadaïste

J'ai fait le mouvement Dada

Et en effet

Il l'avait fait⁷⁹

La période Dada terminée, Aragon et ses amis rejoignent le surréalisme. *«Le Panorama»* (1921) est la première oeuvre marquante de cette période. Aragon a révélé plus tard que son intention première avait été de mettre en sous-titre

⁷⁷ WWW. Wikipedia.fr.

⁷⁸ Ribemont-Desaignes Georges, Dada manifestes, articles Champ libre, Paris, 1974, p.35

⁷⁹ Dachy Marc, Dada 8 les dadaïsmes, Gallimard, Paris, 1994, p.15

«roman» et ceci pour deux raisons, le goût de l'allitération: «*panorama-roman*» et ceci «*pour souligner ma volonté de roman contre 'l'opinion publique' qu'il y avait autour de moi*»⁸⁰.

Le roman était contraire aux positions esthétiques des surréalistes et, pour se démarquer du groupe, Aragon choisit d'emblée le ton de l'ironie. Le livre plut au public par ce côté-là.⁸¹

Le *Payasan de Paris* (1926) est considéré comme l'ouvrage le plus remarquable de la période surréaliste d'Aragon : «*Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque coup vous force à réviser tout l'Univers*»⁸².

«*Le Paysan de Paris*» est, en quelque sorte, l'homme qui, sans cesse, redécouvre la ville, la voit tous les jours d'un regard neuf. C'est le regard lyrique du poète sur le Passage de l'Opéra ou le quartier des Buttes-Chaumont condamnés à la démolition.

Ce qu'Aragon a précisément conservé de cette période, c'est une liberté du style qui le rend inimitable, cette «saveur» de la langue française que lui reconnaissaient ses contemporains célèbres, par exemple, Claudel.

Hormis ces deux «romans», Aragon écrit dans cette période de sa vie des oeuvres en poésie proprement dite, «*Le Mouvement Perpétuel*» (1925), «*La Grande Gaité*» (1923) et quelques autres qui dénotent l'influence d'une vision du monde proche du «cubisme» d'Apollinaire ou de Reverdy⁸³. Mais le grand souci d'Aragon est déjà de rendre avec réalisme la vérité de ses sentiments ; il se détache des surréalistes en 1932.

Interprétation d'un extrait.

Comme nous avons déjà noté «*le Paysan de Paris*» est digne de figurer comme un «classique» du surréalisme. C'est, en effet, à la fois, un des textes du

⁸⁰ Ristat Jean, Aragon : «*Commencez par me lire!*». Gallimard, Paris, 1997, p.77

⁸¹ Sadoul Georges, Aragon, Seghers, Paris, 1967, p.87-89

⁸² Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1987, p.97

⁸³ www.wikipedia.fr

groupe les plus accessibles et les plus nourris de la pensée nouvelle qui cherchait, au lendemain de la Première Guerre mondiale, sa meilleure forme d'expression. Il n'est pas possible de le situer exactement parmi les genres anciens : il tient du manifeste, de la satire, de l'essai, du poème en prose didactique et lyrique, et, par endroits, de ce qu'on s'est avisé d'appeler à cette époque la «*poésie pure*».

Après avoir salué, non sans ironie, la naissance d'une «*mythologie moderne*», le «*paysan*» de Paris s'efforce de rendre sensible la poésie du quotidien, celle des paysages urbains les plus réfractaires, en apparence, au sens poétique, comme le passage de l'Opéra aujourd'hui disparu. Puis, il traite longuement du «*Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*», de tous les jardins parisiens le plus artificiel sans doute. Les poètes du xix^e siècle avaient rejeté comme des éléments inassimilables à toute sensibilité délicate les objets, les ensembles d'objets créés par le développement de l'industrie et du machinisme. Toutefois, à partir de 1890 environ, et depuis les commentaires mi-sérieux, mi-comiques de J.K Huysmans sur la nature et l'artifice, on devinait que la littérature ne pourrait indéfiniment ignorer ces nouveautés. Déjà Zola les avait accueillies dans ses romans ; elles devinrent matière poétique chez Verhaeren, Apollinaire et quelques autres.⁸⁴

Les jardins que chante ici Aragon ne sont, si l'on veut, que de pauvres représentants de la nature, mais, tels qu'ils sont, ils recèlent, dans leurs maigres clôtures, un pouvoir magique d'évasion. Il n'y a pas d'aristocratie des objets, et la poésie que l'homme trouve en chaque chose est celle qu'il veut bien y mettre. Un jardin n'a jamais été qu'un artifice, plus ou moins somptueux ou grandiose. Mais un jardin a toujours été une tentative de reproduction du jardin originel, autant dire du paradis, puisque ce mot, en grec comme en vieux persan, ne désignait pas autre chose que le jardin du seigneur. Grâce au jardin, donc, l'homme donne libre cours à ses rêves de bonheur, et compense son bonheur perdu, ou fausse, ou manque.

Le Paysan de Paris

Chapitre III

⁸⁴ Zouffroy Alain, Les pré-voyants, Gallimard, Paris, 1982. p. 54

Les jardin, ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. Les uns chuchotent, d'autres fument leurs pipes en silence, d'autres ont de l'amour plein le coeur. Il y en a qui caressent de blanches murailles, il y en a qui s'accourent à la niaiserie des barrières et des papillons de nuit volent dans leurs capucines. Il y en a qui sont larges comme la paume. Il ya un jardin qui est diseur de bonne aventure, un autre est marchand de tapis. Je connais leur proffesion à tous : chanteur des rues, peseur d'or, voleur des prairies, seigneur pillard, pilote aux Sargasses, toi marin d'eau douce, toi avaleur de feu, et toi, toi, colporteur de baisers, tous charlatans et astrologues, les mains chargées de faux présents, images de la folie humaine, jardins de mousse et de mica. Ils reffètent fidèlement les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins.

Evidemment, c'est le soir que les jardins déploient leurs vrais, leurs secrets prestiges, le soir «à la brune», et si les plantes semblent brunes, c'est par l'effet de l'ombre, favorable aux enchantements. De même, si les jardins semblent au sein des villes des campements de nomades, c'est qu'ils offrent à l'imagination des malheureux citadins toutes sortes de possibilités de fuir leur condition. L'aspiration au dépaysement, on le sait, se manifeste chroniquement chez le sédentaire, et surtout aux moments où s'interrompent les occupations harassantes, à la fin de la journée. Pour les petites gens, le jardin public murmure l' «invitation au voyage». Voyage sans but précis, surtout pratique, simple désir d'errance, «nomadisme». La première phrase pose le thème général.

Mais voici que les jardins eux-mêmes s'animent d'une vie propre. Ils s'identifient aux rêveurs qui sont venus vers eux. On peut supposer qu'un premier groupe est formé de vieilles femmes qui chuchotent, un deuxième de vieillards qui fument leurs pipes en silence ; un troisième serait celui des jeunes qui ont de l'amour plein le coeur (l'amour aussi est une évasion, une aventure). Amoureux naïfs nourris de romances populaires, car c'est aux chansons des rues qu'est empruntée l'expression avoir de l'amour plein le coeur. Du reste, ne distingue-t-on pas dans cette prose le rythme des vers ? Vers libres cela va de soi, de cinq, sept,

huit pieds, soulignant l'idée, mais à peine, de leur musique en sourdine.

Cette évocation d'un décor à demi-nocturne, indécis entre la réalité et le rêve, où s'accomplissent d'étranges mutations par le triple jeu d'un éclairage voilé, d'une mélodie insinuante et d'une certaine ambiguïté dans le sens des mots, serait incompatible avec les procédés de la description. Comme dans le rêve, où les objets-parfois même les objets abstraits-se comportent en êtres vivants, les jardins prennent des attitudes.

Le langage courant use souvent de transpositions du même ordre. Nous pouvons dire «*ce jardin s'accroche au flanc d'un coteau, ce jardin est adossé à un mur*». Le poète, lui voit des jardins qui, de leur feuillage, caressent de blanches murailles, plus blanches dans le soir qui descend : d'autres qui s'accourent à la niaiserie des barrières. Niaises, en effet, comme tout ce qui prétend affirmer possession, limitation à l'esprit, et bien vaines contre les puissances du rêve. Mais écrira-t-on : le rêve ? Non Il importe que des mots trop nets ne détruisent pas le charme. Bien mieux que ce mot sec : le rêve, les papillons suggèrent à l'oeil comme à l'esprit le vol des idées folles parmi des fleurs modestes, légères et capricieuses aussi, les capucines.

Est-ce, à présent, faiblesse, inattention? Larges comme la paume semble plutôt banal, trop direct. Mais qui parle ici? Le lyrisme n'est plus tout à fait tel qu'on le définissait jadis : l'expression d'un sentiment personnel. Le désir de «*fuir bien loin, n'importe où, au-delà du monde*» est celui du poète, sans doute ; il est aussi, plus fortement peut-être, celui des humbles amateurs de jardins, qui ne disposent pas, pour traduire leur pensée, d'un riche vocabulaire, et ce sont eux, indirectement, qui parlent. De même que leur Volonté d'évasion recourt à la phraséologie des rengaines populaires soupirées sur des airs d'accordéon, de même ils emploient des expressions de tous les jours : «*grands comme la main*», qu'ils modifient toutefois selon leur fantaisie : larges comme la paume. Cette promotion des termes et, en même temps, des valeurs les plus modestes, c'est ce qu'on appelle la «*valorisation des lieux communs*».

D'une manière à peu près analogue, tel jardin se donnera le visage d'un

diseur de bonne aventure, tel autre d'un marchand de tapis. D'abord parce que ces deux personnages sont traditionnellement parés d'un prestige d'exotisme. Ensuite parce que nous jouons sur le mot aventure, qui peut être synonyme de destin, mais également de départ. Enfin parce que le tapis que porte sur son bras l'homme à calotte rouge suggère, à celui qui sait, la légende du tapis volant.

Brusquement, le poète se montre : Je connais leur profession à tous, dit-il. Nous reconnaissons là un des moyens favoris d'Aragon. Dans ses poèmes comme dans ses romans, il semble, comme par une impulsion irrésistible, vouloir rejeter toute contrainte, éprouver le besoin de se manifester. Il ne tarde pas, d'ailleurs, à disparaître. L'enchanteur sait bien qu'il ne doit pas se laisser tout à fait oublier. A l'âge romantique, il ne le savait que trop ; au temps de la poésie froidement impersonnelle, il ne le savait pas assez. «*Le paysan de Paris*», avec ses airs innocents, est plus subtil.

Aragon joue avec les mots, avec la matière commune du langage, il crée. Lorsqu'il déclare : Je connais leur profession, il ne fait pas réellement allusion à quelques métiers, plus ou moins relevés, bref à quelque profession au sens vulgaire. Comprendons : je sais ce qu'ils professent ou la qualité des rêves qu'ils inspirent. L'un, chanteur des rues, n'ouvre pas de perspective plus ambitieuse que celle de la chanson populaire, premier degré très raisonnable dans le mouvement de l'esprit pour s'arracher aux réalités quotidiennes. Un autre ouvre les voies de l'aventure telle qu'elle est conçue dans les romans pour la jeunesse : celle du peseur d'or, ou du voleur des prairies. Avec un autre, c'est l'aventure, non plus dans l'espace, mais dans le temps, telle qu'elle a pu séduire autrefois le jeune lecteur de récits historiques, lorsqu'il se voyait en seigneur pillard d'un Moyen Âge conventionnel. Plus fréquente, apparemment, sera la tentation de la mer que leurs noms insolites rendent plus mystérieuses : pilote aux sargasses, marin d'eau douce.

Plus, par un contraste violent, aux rêveries de l'eau, douce ou salée, se substitue la rêverie du feu : avaleur de feu. Le feu est un symbole de vie ardente, de tous les rêves farouches de conquête et de gloire.

Les baisers sont l'image plus concrète d'une autre folie humaine, plus

aimable, plus aisément réalisable : elle commence simplement dans le nombre du jardin enchanté, par un baiser dans le cou : et toi, toi, colporteur de baisers. Mais tout cela est charlatanerie, mensonge et faux présents. Jardin n'offre que des brillants dépacotille, de mica, des fleurs éblouissantes, en vérité des plantes parasites, comme la mousse. Des reflets, peut-être en eux-mêmes fidèles, mais par nature inconsistants. Une image projetée de la sentimentalité niaise et dangereuse : voilà le sentiment de la nature, du moins aux Butte Chaumont ; l'exutoire des antiques aspirations du sauvage, vaguement réveillées, certains soirs, dans le coeur humilié des citadins.

L'âme humaine est, depuis toujours, et maintenant encore malgré la civilisation, habitée par un besoin obscur d'échapper à sa condition. Elle s'est donnée des dieux : «*l'homme est plein de dieux*»,⁸⁵ constate Aragon dans le même ouvrage, et «*Ces dieux vivent, puis meurent* ». Alors, on en cherche d'autres : «(...) Pour les coeurs obscurs (...), l'éternité commence un soir par un jardin»⁸⁶.

En l'homme moderne s'est déposé un sédiment redoutable de légendes, qui parfois transfigurent à ses yeux les objets du «*monde réel*». Il lui semble qu'ils «*participent du mystère*» et lui ouvrent le vain espoir «*de toucher à l'univers*». Mais notre besoin fondamental est mal servi par ces moyens dérisoires ? La fonction du poète et de nous proposer d'autres moyens. Sottise que ces soifs d'aventures romantiques. Certs, un homme digne de sa qualité d'homme se doit de regarder au-delà du réel, vers une certaine surréalité . Mais les contes des femmes et les fades romances ne lui ouvrent pas le bon chemin. La voie qui débouche sur un spiritualité authentique est celle qui réalise la «*confusion du réel et du merveilleux*».⁸⁷

Mais le merveilleux est inséparable du réel, le surréel n'est que du réel sublimé. Il faudrait donc bien comprendre que l'homme avide d'aventures et de métamorphoses se limite à son. Moi, s'est-à dire à une parcelle infime de l'univers. Qu'il cesse de se rêver trappeur, voleur, seigneur, pillard ou bêtement «*roi dans*

⁸⁵ Aragon Luis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1987. p. 62

⁸⁶ Aragon Luis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1987. p. 48

⁸⁷ Passeron René, *Surréalisme*, Terrail, Paris, 2009. p. 27

quelque île»⁸⁸ qu'il se dépasse un peu lui-même qu'il prenne conscience de sa communion avec totalité des choses créées, et d'abord avec ses semblables. Que l'amour de soi, que, de même, l'amour restaient au couple s'élève à un sentiment plus vaste et surréalistes, à Breton, à Eluard. Le sentiment de la nature tel qu'il a été conçu par une société fondée sur l'individualisme n'est plus accordé à notre époque. *«Il faut qu'il fasse place à un mouvement qui soit en rapport intime avec la pensée philosophique du siècle»*.⁸⁹

Le sentiment de la nature n'est *«qu'un autre nom du sens mythique»*. Or *«des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas... Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue»*.⁹⁰

Il suffit d'admettre l'évidence, à savoir que la nature c'est le monde extérieur tout entier, le monde réel, et non imaginaire. En d'autres termes, il suffit que le sentiment de la nature devienne, ou redevienne, ce qu'il aurait dû toujours être. Et cela suppose l'amour de la nature. Il est temps de dénoncer *«cette figuration crépine du bonheur»* qu'inspirent les Buttet-Chaumont, cette caricature du surréel qui ne conduit qu'à un pessimisme seule, et qui dissimule mal des rêves égoïstes de violence et de domination. Le paradis n'est pas à l'ombre des épées. Le vrai jardin est le lieu de l'amour universel.

2.3 Le poème de Paul Eluard

«La terre est bleue comme une orange»

Paul Eluard (1895-1952), de son vrai nom Eugène Grindel, naquit à Saint-Denis et garda toujours la mélancolie des paysages de cette banlieue parisienne. Il fut contraint d'interrompre ses études pour cause de maladie. Dans ses poèmes de jeunesse il a subi une certaine influence des poètes unanimistes ; mais, par la suite, il sut créer son propre univers de lumière et de bonté. Malheur et bonheur, tristesse et courage se confrontent dans sa création poétique révélant des contrastes inattendus. La vie d'Eluard est caractérisé par une permanente réflexion sur ce

⁸⁸ Ristat Jean, Aragon : *«Commencez par me lire»*, Gaillimard, Paris, 1997. p.38

⁸⁹ Béhar Henri, Carassou Michel, *Le surréalisme, textes et débats*, Librairie générale française, Paris, 1992. p. 56

⁹⁰ Racinet Nicole, Aragon Louis, *les éditions de l'atelier*, Paris, 2006. p. 75

qu'il dit, ce qu'il voit. Sa maxime était: «*il faut aimer avec intelligence*», ce qui demandait un temps pour comprendre et pénétrer à l'intérieur des choses.⁹¹

Mobilisé en 1914, il connut pour la première fois l'horreur et l'iniquité de la guerre. Il sortit lui-même, ses premiers recueils poétiques: «*Le Devoir et l'Inquietude*» (1917), «*Poèmes pour la Paix*» (1918) vibrent de la plus sincère émotion. La rencontre avec Aragon, Breton et le groupe des surréalistes est datée de 1918. L'étape surréaliste d'Eluard dure jusqu'en 1938.⁹²

La poésie d'Eluard est d'abord une exaltation lucide du désir. «*Capitale de la douleur*» (1926) montre que le monde de la maladie, de la solitude et de la mort, est toujours menaçant, mais c'est justement aussi ce qui donne son prix au bonheur. L'amour «égoïste» de «*L'Amour la Poésie*» (1929) peut également s'ouvrir et oeuvrer pour le bonheur de tous, comme en témoignent «*La vie immédiate*» (1936).

Chez Paul Eluard, les exigences morales épurent le mot sans jamais éluder les bouleversements de l'homme, tant la logique de l'amour les soutient. «*Pour lui, l'amour est la grande force révolutionnaire, souligne Jacques Gaucheron. Il l'approfondit sans cesse, du désir le plus charnel à l'érotisme et jusqu'à cette ouverture au monde qu'est l'amour. Passer de «je» à «tu». C'est passer à «vous», au «nous» le plus vaste. L'amour, par nécessité intérieure donne à voir, donne à vivre, donne à vouloir un monde sans mutilation, s'épanouirait en investissant toutes les dimensions humaines. La seule exigence totalisante étant celle du bonheur* ».⁹³

Le langage de la poésie d'Eluard dépasse l'automatisme pur et ne se contente pas de mettre à jour le minerai de l'inconscient. Il cherche à rendre évidentes des associations de mots, d'images, qui pourtant échappent à toute association logique. Car si «*la terre est bleue comme une orange*», l'Amour la Poésie, c'est que, pour le poète, tout est possible à qui sait voir. C'est en affranchissant la pensée de ses limites qu'il découvre l'absolu poétique. Chez

⁹¹ Gaucheron Jacques, Paul Eluard où la fidélité à la vie, Hachette, Paris, 1995. p.34

⁹² www.wikipedia.org.

⁹³ Заводовская. Е., Французская литература XX-века, Высшая школа, Москва, 1996. p.44

Eluard, la parole affirme: «j'ai la beauté facile et c'est heureux».⁹⁴

C'est également en combattant la mort et les atrocités liées à la guerre-que le poète aspire à redonner un sens à la vie. On compte notamment, parmi ses écrits les plus engagés «*Le livre ouvert*» (1941), «*Poésie en vérité*» (1942), «*Poèmes politiques*» (1948).

Jaques Gaucheron rencontre le poète après la guerre au Comité national des écrivains. Devenus amis, ils publient ensemble «*Les Maquis de France*». Pour lui : «Paul Eluard est entré dans l'histoire littéraire, lorsqu'il parle de «poésie ininterrompue», ce n'est pas un vain mot». Cette cohérence tient à la profondeur de l'invention d'Eluard, qui n'est pas seulement une manière de dire, mais une manière d'être. «L'intuition fondamentale du poète, explique Jaques Gaucheron, est précocement à l'origine de la revendication inconditionnelle du bonheur. Sa méditation poétique s'expérimente dans les remous de sa vie comme poète de la Résistance. Durant les années abominables de l'occupation nazie, il est celui qui ne se résigne pas, qui n'accepte pas. Le sommet est atteint avec «*Liberté*», qui sera diffusé dans le monde entier en 1942. Paul Eluard est un porteur d'expérience. Mais il est aussi le poète de la résistance, sans majuscule. Sa lettre est tout aussi ininterrompue que sa poésie. Lorsqu'il écrit l'«*Immaculée Conception*» en 1930 avec André Breton, il se bat contre les traitements que l'on inflige aux aliénés, l'aliénation étant l'une des pires représentations de l'exclusion. Au sens que lui confère Eluard, la poésie est une entreprise de «désaliénation». La poésie en devient donc un art de langage, un art de vie, un instrument moral»⁹⁵

Interprétation du poème

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots ne mentent pas

Ils ne vous donnent plus à chanter

Au tour des baisers de s'entendre

Les fous et les amours

⁹⁴ Gaucheron Jaques, Paul Eluard ou la fidélité à la vie, Hachette, Paris, 1995. p. 48

⁹⁵ Gaucheron Jacques, Paule Eluard ou la fidélité à la vie, Paris, 1995. p. 53

Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
A la croire toute nue
Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier des fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté.

Comme nous avons dit le thème qui prédomine dans la poésie surréaliste c'est la femme, sa divinisation, célébration de sa beauté, c'est l'hymne à l'amour , c'est le rêve éternel.

Il est naturelle que poète identifie avec la femme la terre, l'aube, le soleil, la joie, l'amour éternelle. L'emploi de l'article défini avec tous ces mots souligne cet identité. La terre, l'amour, la joie, le soleil, l'aube les secrets qu'elle possèdent et les sourires qu'elle rayonne.

L'article défini est employé 12 fois, l'article indéfini est employé 5 fois:

Dans la comparaison – comme une orange;

Dans la métaphore – un collier des fenêtres, des ailes, des guêpes couvrent les feuilles.

La comparaison la terre est bleue comme une orange ce n'est pas une erreur parce que les mots ne mentent pas. Tout le poème est écrit au présent de l'indicatif: orange est bleue, les mots ne mentent pas, ils vous donnent, les guêpes fleurissent, l'aube se passe, des ailes couvrent.

Dans le poème il y a seulement 6 épithètes appréciatives

La terre est bleue

Les guêpes fleurissent vert

La femme nue

Les joies solaires

Sa bouche d'alliance

Les vêtements d'indulgence

Dans toute la strophe alliance et indulgence sont rimés.

Dans la deuxième strophe les mots terre et solaire sont rimés.

Le poème se compose de deux strophes; la première à 9 vers et la deuxième 7 de 8 et 6 syllabes, un vers à 10 syllabes: jamais une erreur les mots ne mentent pas. Le poème n'est pas rimé sauf deux rimes;

alliance

terre

indulgence

solaires

L'harmonie et musicalité du poème se fait à l'aide des allitérations, des assonances, la répétition des mêmes mots: l'article défini et indéfinis - la terre.

Allitération [r] terre, orange, erreur

[s] secrets, sourires, fleurissent, solaires

Assonance [E] terre, jamais, erreur, baisers, guêpe, fenêtre, ailes

[ã] orange, ne mente pas, chanter, s'entendre, indulgence

[u] tour, amour, fous, bouche, sourire, autour, toute, cou

Ainsi le poème «*La terre est bleue comme une orange*» a seulement deux vers rimés: alliance et indulgence. La musicalité, la sonorité est dû à la répétition des mots à l'emploi des assonances et des allitérations, à l'intérieur du vers. Alors Eluard reste fidèle au principe surréaliste de l'écart par rapport à la norme. Le poème se compose de deux strophes de longueur différente 10, 8 et vers ayant les vers de 8, 6 et un vers de 10 syllabs, le plus long vers qui attire attention du lecteur et repère le sens profond du poème-les mots ne mentent pas, ainsi la forme est partieuse de sens.

Eluard a toujours eu le génie des titres et celui du recueil «*L'Amour la Poésie*», sans virgule retiendra notre attention. «*La terre est bleue comme une orange*» est le premier vers du 7-ème poème du premier chapitre «Premièrement» composant le recueil «*L'Amour la Poésie*» dont le titre lui fut inspiré par sa fille de 10 ans. «*L'Amour la Poésie*» fut publié en 1929 et fait suite au premier recueil

«*Capitale de la Douleur*». On sait que le couple Eluard-Gala connaît quelque l'intention de quitter Eluard pour un jeune peintre aux fringantes moustaches Salvador Dali. Les premiers poèmes de «*Premièrement dont le septième*», «*La terre est bleue*» nous rappellent ce que furent les amours d'Eluard et de sa muse Gala dans les premières années, un temps où l'amour était poésie.

1) L'image d'une terre céleste

Si déroutante à la première lecture, l'image éluardienne a toujours sa raison d'être, sa logique interne. «*La terre est bleue comme une orange*» est une métaphore qui dans une première lecture peut apparaître absurde mais qui finit par imposer sa légitimité et ne cesse plus à qui la médite de livrer ses richesses. La terre et l'orange ont toutes deux cette plénitude sphérique sans laquelle il n'y a pas de bonheur. La couleur bleue est porteuse de félicité car elle se rattache à l'azur du ciel, à l'air, à l'idéal. Autrement dit ce premier vers peut s'écrire «*la terre est céleste*». En outre cette terre est comme un fruit, pas n'importe lequel, une orange, le fruit que l'on offrait à Noël, riche, plein de vie. Notre planète, aux trois quarts recouverte d'eau, nous apparaît bleue mais cependant illuminée du rayonnement orange du soleil. En quelques mots Eluard nous donne l'image d'une terre céleste comme un beau fruit de fête, elle en a la rondeur, le pulpeux, le parfum. La métaphore n'est donc pas aussi absurde qu'il y paraît, elle est légitime, explicable, toute en nuance, en connotation comme souvent chaque métaphore en poésie.

2) La femme outre métaphore de la terre.

Lorsque «l'amour agile se leva», qui débute le chapitre «premièrement» la terre devint alors bleue comme une orange, c'était la félicité. La métaphore est clairement explicite dans le poème 23 dans laquelle Eluard décrit Gala comme «*Une étoile nommée azur : Et dont la forme est terrestre* ». La métaphore était déjà annoncée dans «*le miroir d'un moment*» de «*Capitale de la Douleur*» avec ce vers «Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde» rappelant la chevelure blonde, dorée de Gala. C'est également dans ce poème que se trouve «Le temps se sert de mots comme l'amour». La métaphore est confirmée dans les derniers vers du poème «*Tu as toutes les joies solaires*». Tout le soleil sur la terre et ses chemins

sont ceux de la beauté comme les chemins sur terre peuvent être beaux. La terre est bleue comme une orange prend alors tout son sens, Le visage rond de Gala avec sa chevelure d'orange, ses yeux bleus peut être comparé à la terre. Gala miroir de l'univers, dans l'oeuvre d'Eluard aucune métaphore n'est plus insistante que celle là. Dans ce sens les mots ne mentent pas.

3) Un amour folie

La passion est désormais devenue douloureuse par le désamour de l'être aimé. Les poèmes de «*Premierement*» s'enchaînent, mêlant les mots tendres de l'amour fait de baiser, de caresse. Les poèmes se déroulent en respectant la chronologie des débuts encore hésitants jusqu'à la séparation qui fait mal. Eluard nous rappelle dans ce poème ce que fut l'âge d'or de sa passion avec Gala lorsque chacun s'avouait avec sincérité son amour. Pas besoin de romance, de chanson, d'artifices pour affirmer son amour mais une entente autour de baisers. L'amour est folie, oubli total de soi-même. Eluard est suspendu à cette bouche qui garde ses secrets comme elle délivre des sourires. Les vêtements sont de circonstance, on est indulgent sur leur légèreté, leur transparence faisant croire que l'on est presque nue.

4) Des souvenirs heureux

Dans le second quatrain Eluard énumère des images de bonheur. «*Les quêtes fleurissent vert*», le vert symbolise la jeunesse, les quêtes sont probablement une allusion à la mince taille de Gala, elles fleurissent, c'est à dire éclosent, arrivent à maturité sexuelle encore jeune. L'aube autour du cou représente les embrassades au coucher des deux amants à une heure plutôt matinale, au lever du jour. On sait qu'Eluard qui était terroriste comme tous les malades par la nuit et aimait les soirées nocturnes. Eluard ne se levait que très tard. Les fenêtres au pluriel sont des ouvertures qui laissent passer l'air qu'Eluard avait si peur de manquer Gala avec son collier de fenêtres, c'est l'air dont il a besoin et que porte symboliquement cette femme qui lui donne ainsi la vie.

La terre est bleue comme une orange, ou comment une chevelure d'orange, des yeux bleus vont donner à un visage l'apparence de félicité de notre globe

terrestre et devenir l'un des vers les plus célèbres de la littérature. Avec des mots simples, des métaphores, des phrases un peu décalées. Symboliques, Eluard dit tout son amour à celle cependant qui a décidé de le quitter.

CONCLUSION

La révolte et le non-conformisme sont des données permanentes du surréalisme. Ils éclatent dès la période Dada où les jeunes nihilistes de Littérature manient en public la provocation et la démoralisation cet anarchisme de base ne se dément pas lors de la phrase ascendante du mouvement et pendant les décennies d'occupation volontaire. Les surréalistes se rebellent contre des autorités, des institutions, des valeurs qu'ils jugent écrasantes ou infamantes – la famille nombreuse, l'église cléricale, la patrie impériale, le travail aliénant, l'académie artistique ou littéraire, le bourrage de crâne journalistique.

La trinité honorée par les surréalistes – la poésie, l'amour, la liberté – est plus originale qu'il n'y paraît aujourd'hui. Le poète qui s'adonne à l'écriture automatique se délivre de ses pensées ordinaires en se livrant aux puissances de l'image et de l'imagination, du désir et de l'inconscient. Se révèle à lui la splendeur métaphysique des quartiers de la ville qu'il traverse en somnambule. Subtilisant quelques procédés aux artistes et aux artisans, forgeant une mémoire dans les replis de la matière, usant impertinemment de son jugement, abusant de sa biographie passionnelle, le poète surréaliste magnétise les mots, les objets, les durées et compose par exemple un poème-objet. «*Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir* »⁹⁶ : l'injonction de Breton s'adresse aux romanciers et autres professionnels de la littérature qui, ignorant la nécessité interne de la poésie,

⁹⁶ Rispaill Jean-Luc, Les Surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action, Gallimard, Paris, 1991. p.155

déroulent leurs intrigues, développent leurs fictions et descriptions dans un parfait arbitraire.

Ayant analysé les poèmes surréalistes, nous avons mis en évidence des particularités linguistiques de la poésie surréaliste : l'absence de la ponctuation, le refus des rimes, des rythmes mêmes, l'emploi des mots 'quotidiens'.

Au cours du printemps de 1923, André Breton compose, selon les procédés de l'écriture automatique un poème qu'il publie dans le recueil "*Clair de terre*", mais qui lui demeure absolument incompréhensible. Onze ans plus tard, en mai 1934, il rencontre une jeune femme avec laquelle il fait une longue promenade dans Paris. Au cours de cette promenade, un à un, tous les détails obscurs du poème «*Tournesol*» reçoivent leur explication. C'est un cas extraordinaire de précognition poétique.

La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée de l'été
Marchait sur la pointe des pieds
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels

Pendant la lecture on note l'absence totale de ponctuation. Dans ce poème nous voyons la proclamation indirecte de la trinité honorée par les surréalistes : la poésie, l'amour, la liberté.

Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence

Etienne Marcel était le prévôt des marchands de Paris pendant les troubles politiques du XXème siècle. Pour Breton Il est symbole de la liberté.

Le poète s'adonne à l'écriture automatique se délivre de ses pensées ordinaires en se livrant aux puissances de l'image et de l'imagination, du désir et de l'inconscient. Se révèle à lui la splendeur métaphysique des quartiers de la ville qu'il traverse en somnambule. Le poète magnétise les mots, les objets, les durées.

Le livre «*Le Paysan de Paris*» de Louis Aragon est digne de figurer comme un 'classique' du surréalisme. c'est une méditation sur le 'merveilleux' quotidien de la ville où se mêlent récits, dialogues, poèmes, collages et aphorismes. L'extrait du

«*Paysan de Paris*» que nous avons analysé est un poème en prose :

Les jardins ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des campements de nomades. Les uns chuchotent, d'autres fument leur pipes en silence, d'autres ont de la l'amour plein le coeur.

C'est le cas intéressant des vers libres.

Le poème «*La terre est bleue comme une orange de Paul Eluard*» est devenu un des vers les plus célèbres de la littérature française.

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots ne mentent pas

Il ne vous donnent plus à chanter

Au tour des baisers de s'entendre

La terre et l'orange ont toutes deux la plénitude sphérique. La couleur bleue se rattache à l'azur du ciel, à l'air, à l'idéal. Ce vers peut s'écrire 'la terre est céleste'. Le poète utilise des mots simples, des métaphores, des phrases un peu décalés.

Avant les surréalistes, une grande partie de l'art se fondait sur la logique des associations et le souci d'une certaine continuité. Avec les surréalistes nous plongeons dans un état insolite.

Les surréalistes seront toujours en quête d'une vérité fondamentale en dehors de la raison, de la logique. Le poète surréaliste est traversé par le rêve et le fantasme : il explore le monde de l'imagination qui est un univers sans limite, sans interdit, sans frontière. Un univers où s'expriment en toute franchise les désirs de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

1. Андреев Л.Г., Сюрреализм, Москва, 1972.
2. Заводовская С.Е., Французская литература века, Высшая школа, 1993.
3. Antle Martine, Cultures du surréalisme, Acoria, 2007.
4. Aragon Louis, Le Paysan de Paris, Gallimard, Paris, 1987.
5. Audoin Ferdinand, Les surréalistes, Le seuil, 1973.
6. Bédouin Jean-Louis, Anthologie de poésie surréaliste, Seghers, Paris, 1983.
7. Béhar Henri, André Breton le grand indésirable, Fayard, 2005.
8. Béhar Henri, Carassou Michel, Le Surréalisme, textes et débats, Librairie générale française, 1984.
9. Béhar Henri, Carassou Michel, Dada, histoire d'une subversion, Fayard, Paris, 1990.
10. Béhar Henri, Carassou Michel, Le Surréalisme, Librairie générale française, 1992.
11. Bonnet Marguerite, André Breton, naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, 1975.
12. Bounoure Vincent, La civilisation surréaliste, Payot, 1976.
13. Breton André, La Clé des champs, Sagittaire, 1953.
14. Breton André, Nadja, Gallimard, Paris, 1987.
15. Breton André, oeuvres complètes sous la direction de Marguerite Bonnet, Gallimard, 1992.
16. Breton André, L'Amour fou, José Corti, 1991.

17. Buot François, Tristan Tzara, Grasset, 1998.
18. Caws Mary Ann, Les avant-garde littéraires au XXe siècle, Academiai Kiado, 1994.
19. Clair Jean, Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes, des Mille et une nuits, 2003.
20. Cortanze Gérard, Le Monde du surréalisme, Complexe, Bruxelles, 2005.
21. Dachy Marc, Journal du mouvement Dada : 1915-1923, Skira, Genève, 1989.
22. Dachy Marc, Dada & les dadaïsmes, Gallimard, 1994.
23. Dachy Marc, Dada au Japon, PUF, 2002.
24. Dachy Marc, Dada, la révolte de l'art, Gallimard, 2005.
25. Dachy Marc, Journal du mouvement Dada : 1915-1923, Skira, Genève, 1989.
26. Daix Pierre, La Vie quotidienne des surréalistes.
27. Daix Pierre, «*Aragon*», éditions Taillandier, 2005.
28. Debray Régis, L'Honneur des funambules : réponse à Jean Clair sur le surréalisme, L'Echoppe, 2003.
29. Durozoi Gérard, Dada, Hazan, 2005.
30. Durozoi Gérard, Le Surréalisme, Hazan, Paris, 2002.
31. Eluard Paul, oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1968.
32. Eluard Paul, L'Amour la Poésie, Gallimard, Paris, 1993.
33. Fauchereau Serge, Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes, Paris, 1996.
34. Gaucheron Jacques, Paul Eluard ou la fidélité à la vie, Hachette, Paris, 1995.
35. Haddad Hubert, Le nouveau Magasin d'écriture, Zulma, 2006.
36. Huber Etienne-Alain, 'Notice' in Breton André, oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1992.
37. Janover Louis, La Révolution surréliste, Paris, Hachette, Paris, 1995.
38. Jouffroy Alain, Les pré-voyants, Gallimard, Paris, 1982.

39. Nadeau Maurice, Histoire du Surréalisme, Le Seuil, Paris, 1970.
40. Nicause Christian, Tristan Tzara : les livres, L'instant perpétel, 2005.
41. Passeron René, Surréalisme, Terrail, Paris, 2005.
42. Pierre José, L'Univers surréaliste, Somogy, Paris, 1983.
43. Polizzoti Marc, André Breton, Gallimard, Paris, 1991.
44. Poivert Michel, L'Image au service de la révolution : photographie, surréalisme, politique, Le Point du jour, 2006.
45. Ribemont-Desaignes Georges, Dada manifestes, articles, projets, Champ libre, Paris, 1974.
46. Rispail Jean-Luc, Les Surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action, Gallimard, Paris, 1991.
47. Virmaux Alain, La Constellation surréaliste, La Manufacture, Lyon, 1987.
48. Malaquais Jean, Le Nommé Louis Aragon, patriote professionnel, Spartacus, 1994.
49. Racinet Nicole, Aragon Louis, les éditions de l'atelier, Paris, 2006.
50. Ristat Jean, Aragon : «*Commencez par me lire!*», Gallimard, Paris, 1997.
51. Sadoul Georges, Aragon, Seghers, 1967.
52. Sebbag Georges, Les éditions surréalistes, Imec, 1993.
53. Sebbag Georges, Le Surréalisme, Nathan, Paris, 1994.
54. Tzara Tristan, Dada est tatou, tout est Dada, Flammarion, 1996.
55. Opus internationale (revue), André Breton et le surréalisme internationale, 1991.
56. www.eluardexplique.free.fr
57. www.mouvementdanette.be
58. www.wikipedia.fr