



**HAL**  
open science

# L’imaginaire linguistique du Surréalisme

Raphaëlle Hérout

► **To cite this version:**

Raphaëlle Hérout. L’imaginaire linguistique du Surréalisme. Linguistique. Normandie Université, 2017. Français. NNT : 2017NORMC020 . tel-01699410

**HAL Id: tel-01699410**

**<https://theses.hal.science/tel-01699410>**

Submitted on 2 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

## THÈSE

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

**Spécialité Langues et littératures françaises**

**Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie**

## L'Imaginaire linguistique du Surréalisme

**Présentée et soutenue par  
Raphaëlle HÉROUT**

**Thèse soutenue publiquement le 25 novembre 2017  
devant le jury composé de**

M <sup>me</sup> Marie-Paule Berranger	Professeure des universités, Université Paris III	Examinatrice
M <sup>me</sup> Marie-Hélène Boblet	Professeure des universités, Université de Caen Normandie	Directrice de thèse
M <sup>me</sup> Marie-Christine Lala	Professeure des universités, Université Paris III	Rapporteur
M. Franck Neveu	Professeur des universités, Université Paris IV	Directeur de thèse
M. Gilles Philippe	Professeur, Université de Lausanne	Rapporteur

**Thèse dirigée par Marie-Hélène Boblet, laboratoire LASLAR, et Franck Neveu, laboratoire STIH**



UNIVERSITÉ  
CAEN  
NORMANDIE









*Restent les mots ...*

André Breton



## Remerciements

Je suis heureuse de pouvoir remercier les personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ces années de doctorat.

En premier lieu, mes remerciements vont tout naturellement à Marie-Paule Berranger et Franck Neveu qui, en tant que professeurs, m'ont fait découvrir la richesse de leurs champs de recherche respectifs et ont semé les graines qui ont abouti à ce travail, et, en tant que directeurs, m'ont permis, par leurs conseils précieux et leurs relectures exigeantes, de le mener à bien.

Je tiens à remercier spécialement Marie-Hélène Boblet, pour m'avoir accordé sa confiance en assumant la direction finale, et m'avoir aidée à envisager le terme de ce travail.

Je remercie sincèrement Marie-Christine Lala et Gilles Philippe, d'avoir accepté de faire partie de mon jury, et d'être les rapporteurs de cette thèse.

Je remercie également le LASLAR, la MRSB, ainsi que l'UFR de Lettres et l'IUT de Caen, qui m'ont permis de réaliser cette thèse dans les meilleures conditions possibles.

Enfin, je remercie chaleureusement mes proches qui ont vu s'écrire petit à petit les pages de ce travail et m'ont soutenue dans cette aventure par leur présence et leurs relectures, ainsi que ma mère et mon frère pour leur soutien sans faille, et Alban, pour tout cela à la fois et pour sa présence inspirante.



## Sommaire

Remerciements.....	7
Sommaire.....	9
<b>Introduction.....</b>	<b>11</b>
<b>Première partie Circonstances d'un imaginaire linguistique.....</b>	<b>29</b>
Chapitre 1 L'école de la pensée.....	31
1.1 Apprendre-désapprendre.....	31
1.2 Vers une écriture buissonnière.....	69
Chapitre 2 La guerre la poésie.....	137
2.1 Dire ou taire la guerre ?.....	142
2.2 La recherche d'un langage nouveau.....	165
2.3 Langue et idéologie.....	181
Conclusion.....	208
<b>Deuxième partie Penser la langue.....</b>	<b>215</b>
Chapitre 1 Représentations du langage.....	217
1.1 La langue à la lettre.....	217
1.2 Le mot.....	229
1.3 La phrase.....	276
1.4 Poétique du métalangage.....	285
1.5 L'idiome et l'organe.....	301
Chapitre 2 Les langues imaginaires.....	308
2.1 Inventer une langue.....	310
2.2 Langue imaginaire et aspirations universalistes.....	315
2.3 Le fantasme des langues animales.....	323
2.4 L'héritage de Jean-Pierre Brisset.....	328
Chapitre 3 La linguistique au service du Surréalisme.....	345
3.1 Paulhan, passeur d'idées linguistiques.....	346
3.2 La linguistique, source d'inspiration.....	351
3.3 Saussure : la pensée sans la lettre.....	356
3.4 Benveniste, révolutionnaire « d'abord et toujours ».....	373
3.5 Bréal et Darmesteter : la filiation revendiquée.....	386
3.6 Influences diffuses.....	414
Conclusion.....	424

---

<b>Troisième partie Changer la langue : le langage comme praxis révolutionnaire.....</b>	<b>433</b>
Chapitre 1 « La pensée se fait dans la bouche ».....	435
1.1 La pensée et sa langue.....	445
1.2 Expérimenter une pensée autre.....	458
1.3 Dépaysement dans et par la langue : la question de la traduction.....	477
Chapitre 2 « Parler surréaliste ».....	495
2.1 Essai de syntaxe surréaliste.....	503
2.2 Sémantique surréaliste.....	525
2.3 Parler hors-normes.....	560
Conclusion.....	592
<b>Conclusion.....</b>	<b>595</b>
Annexes.....	603
Bibliographie.....	687
Index des noms cités.....	721
Table des illustrations.....	729
Table des matières.....	731

## Introduction

Bouleverser l'ordre établi par le discours : telle a été la grande ambition des surréalistes, qui ont investi le langage pour en faire l'adjuvant principal d'une révolution culturelle et sociale. En tant que mouvement littéraire et artistique, le surréalisme s'est pensé comme un moyen de libération, d'autant plus fracassant que la situation était urgente. L'après-guerre a engendré une volonté incoercible d'engager un nouveau rapport au monde, pour le libérer des entraves morales et de la logique utilitariste que les surréalistes jugeaient sclérosantes pour l'esprit. Animés par un impératif de refus, ces jeunes poètes se lancent dans un combat intellectuel visant à consacrer une pensée désinhibée, forte de ses capacités créatrices. De ce combat, qui est aujourd'hui précisément analysé par la critique littéraire, nous nous arrêtons sur le fait que tout part du langage, comme l'a exprimé Breton en 1955, dans une formule devenue clé de lecture : « [i]l est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage<sup>1</sup>. » En introduisant de la sorte le texte accompagnant la réédition des *Manifestes*, Breton situe l'origine du surréalisme corrélativement à cette faculté de penser, de s'exprimer et de créer qu'il ne cessera de sonder. Et l'envergure est, en effet, de taille : « [d]e quoi s'agissait-il donc ? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte<sup>2</sup>. » Renouer avec cette faculté perdue, enrayer la dégradation d'un langage devenu impuissant est le programme par lequel Breton unit, dans un même acte expressif, la langue et le monde, les revendications poétiques et politiques. En effet, cette reconquête des moyens langagiers est pensée en termes d'émancipation : « il importait de les [les éléments du langage] soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir<sup>3</sup> ». Ce pouvoir, tantôt discrédité, tantôt célébré, nous semble central dans la compréhension de ce qui fonde la pensée surréaliste : la langue

---

1 André Breton, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, [1955], *Œuvres complètes*, tome IV, édition établie par Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 19. Désormais OC, t. IV.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

donne corps aux représentations qui, à leur tour, informent la pensée. Cela a pour corollaire poétique qu'un changement sur la langue engendrerait un changement sur les représentations, ce qui se répercuterait *de facto* sur la pensée. Il s'agit donc de faire jouer le torrent contre la mer morte, de galvaniser la langue pour revivifier la pensée.

Aussi les surréalistes ont-ils développé une pensée du langage qui cristallise aspirations poétiques et vellétés d'insubordination à un ordre donné, et dans laquelle ils projettent leur refus du monde tel qu'il est. Dans cette « entreprise prométhéenne et totalisante<sup>1</sup> », selon les termes de Jacqueline Chénieux-Gendron, les surréalistes n'ont eu de cesse d'exprimer leurs intuitions en matière de langage et de les transmuier dans une parole poétique toujours vive, qui questionne le sens et la langue, impose des détours de pensée, fraye avec l'inédit et emprunte les chemins de traverse de la relation forme-sens.

Ces discours sur la langue, jamais séparés des œuvres littéraires, nous semblent offrir un observatoire particulièrement fécond pour appréhender la façon dont les surréalistes ont fait jouer de concert Marx et Rimbaud : « "Transformer le monde", a dit Marx ; "changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un<sup>2</sup>. » Dans la mesure où cette fusion scelle l'indivisibilité essentielle du poétique et du politique – que la révolution soit surréaliste, ou que le Surréalisme soit « au service de la révolution » –, nous souhaitons proposer une lecture qui interroge ce rapport à la langue : de quelle façon s'est développée cette pensée de la langue comme façon d'agir sur le monde ? Par quelles conceptions linguistiques est-elle sous-tendue ? Comment l'affirmation des liens entre la langue, la pensée et le monde s'inscrit-elle dans un mouvement qui vise à reconsidérer la place du sujet et l'ordre social ?

L'objectif de cette thèse est de démontrer que, loin de ne relever que d'un vague idéalisme utopique et immature, comme cela leur a si souvent été reproché, les écrits surréalistes répondent à une pensée de la langue qui, si elle ne constitue pas un appareil théorique, s'incarne de manière explicite dans certains textes-clés du surréalisme. À la lecture de ces textes, qui prennent valeur de manifeste sur la langue, nous considérons que cette pensée de

---

1 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques Essais », 2014, p. 21.

2 André Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Position politique du Surréalisme*, [1935], *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 459. Désormais OC, t. II.

la langue rencontre l'élan libertaire qui les anime, et que cette rencontre donne corps aux aspirations émancipatrices qu'ils font leurs.

Puisque ce rapport à la langue n'est pas véritablement théorisé, nous ne pouvons l'envisager comme une philosophie du langage ; en revanche, puisqu'il s'agit plutôt d'intuitions, qui sont évoquées, développées, ou affirmées, nous les étudierons en ce qu'elles fondent et révèlent un imaginaire linguistique. C'est donc une archéologie de l'imaginaire linguistique du surréalisme que nous proposons, afin de situer cet imaginaire dans le paradigme intellectuel et artistique de l'entre-deux guerres, avec ses influences, ses filiations, et son originalité propre.

Pour cela, nous entendons la notion d'imaginaire linguistique telle qu'elle a été théorisée par Anne-Marie Houdebine au milieu des années 1970, à un moment où la question du sujet se posait de manière brûlante.

## *L'imaginaire linguistique : préambule théorique*

### Émergence d'un modèle

La notion d'imaginaire linguistique a été élaborée en 1975 par Anne-Marie Houdebine dans sa thèse de doctorat, sous la direction d'André Martinet<sup>1</sup>. Il s'agissait, dans ce travail fondateur, d'étudier la représentation d'une langue par ses locuteurs selon des critères linguistiques, et plus précisément, *via* le discours des sujets parlants sur les usages de la langue – ces discours étant porteurs de jugements positifs ou négatifs, rarement neutres. L'analyse de ces discours avait pour but de démontrer que ces représentations, par un jeu de rétroaction, constituent un facteur d'évolution de la langue, facteur qui peut être appréhendé dans une étude linguistique et sociolinguistique. Ce sont bien sûr des bases objectives, descriptives qui sous-tendent le travail de recherche d'Anne-Marie Houdebine ; même si la description est en elle-même dépendante d'un point de vue organisateur, tout

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Houdebine-Gravaud, *La Variété et la dynamique d'un français régional : étude phonologique, analyse des facteurs de variation, à partir d'une enquête à grande échelle dans le département de la Vienne (Poitou)*, Thèse de doctorat, Paris 5, 1979, 1163 p.

jugement normatif en est exclu. Cette approche descriptive de phénomènes de variations linguistiques a contribué à donner des assises à la linguistique synchronique dynamique, à partir d'une conception de la langue non comme système clos et rigide, mais comme « coexistence de structurations à la fois stables et instables, fermes et molles, où s'affrontent résidus diachroniques et percées novatrices<sup>1</sup>. » La langue est pensée comme un processus en constante évolution, où se jouent en permanence, par le biais de ses locuteurs et selon les usages, des phénomènes d'homogénéisation et d'hétérogénéisation des structures.

Héritière de la pensée de Martinet, Houdebine se place dans la lignée de la grande enquête sur « la prononciation du français contemporain » qu'il réalisa en 1941 dans un camp d'officiers prisonniers, et qu'il publia en 1945<sup>2</sup>. Cette enquête, qui constituait le volet français de la constitution d'un atlas phonologique des parlers d'Europe, initiée en 1936 par l'Association internationale pour les études phonologiques, a mis en évidence la diversité des systèmes en présence chez les locuteurs d'une même langue, rendant compte de la variété et de la complexité du réel linguistique en l'occurrence, phonologique.

Dans sa méthodologie, Martinet prend en compte l'intuition et la faculté de discernement du sujet parlant sur sa propre langue, comme cela apparaît dans les premières lignes de la préface :

[n]otre ouvrage s'adresse essentiellement à ceux qu'intéresse la façon, répréhensible ou non, dont les différents Français prononcent leur langue maternelle. Ce n'est pas, en règle générale, le détail articulatoire en soi qui retient notre attention, mais bien le fait phonique qui permet de différencier un mot d'un autre et qui, de ce fait, s'impose avec une netteté suffisante à l'esprit du sujet parlant<sup>3</sup>.

« L'esprit du sujet parlant », s'il n'est pas proprement défini par Martinet<sup>4</sup>, semble désigner un lieu abstrait à la fois individuel (propre à chaque sujet) et collectif (le sujet parlant étant nécessairement intégré dans une communauté linguistique) où se mêlent réception des énoncés et jugement *a priori* sur leur qualité.

---

1 Anne-Marie Houdebine, « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La Linguistique*, n° 21, janvier 1985, p. 7.

2 André Martinet, *La Prononciation du français contemporain : témoignages recueillis en 1941 dans un camp d'officiers prisonniers*, Paris, Droz, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1945, 249 p.

3 *Ibid.*, p. 1.

4 Mais il s'agit bien d'une formulation usuelle, couramment utilisée également par Saussure, Guillaume et Benveniste entre autres exemples.

Cela s'apparente à ce que Culioli a défini sous le terme d'*épilinguistique* : « activité métalinguistique non-consciente<sup>1</sup> », activité mentale invisible (dont on ne peut étudier que les « traces ») d'analyse et de production langagière. En développant cette notion, qui permet d'opposer, dans le rapport à la langue, la « rationalité du locuteur » à la « rationalité du linguiste »<sup>2</sup>, Culioli insiste sur le fait que « le langage n'est pas extérieur au sujet [...] mais est dans une relation complexe d'intériorité-extériorité<sup>3</sup> », par laquelle tout sujet va « réfléchir sans en avoir conscience » aux représentations qui sont intégrées et véhiculées à travers son activité langagière.

Notre travail s'appuiera sur cette notion d'*épilinguistique* comme élément premier d'un rapport à l'imaginaire de la langue, dans la mesure où les traces de cette activité permettent de faire la lumière sur les représentations de la langue, pour Culioli comme pour Houdebine<sup>4</sup> :

[l]'épilinguistique, c'est toute cette prolifération, ce foisonnement, avec une porosité, une déformabilité qui fait que vous pouvez passer de l'un [énoncé possible] à l'autre. C'est comme une anamorphose permanente qui joue de telle manière qu'à un moment donné, pour une langue donnée, il y aura des décisions, c'est à dire des trajets, des choix nécessaires et, à ce moment-là, vous êtes dans le linguistique<sup>5</sup>.

Il s'agira donc pour nous de saisir ce que cette anamorphose dit du rapport à la langue dans les écrits surréalistes. Néanmoins, si *épilinguistique* et *imaginaire linguistique* semblent concorder vers un même rapport intuitif à la langue, ils diffèrent sur leur finalité ; chez Culioli, l'activité *épilinguistique* permet d'appréhender l'acquisition et le développement du

1 Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 2, *Formalisation et opérations de repérage*, Gap, Ophrys, 1999, p. 19.

2 Antoine Culioli et Claudine Normand, *Onze rencontres sur le langage et les langues*, Gap, Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 2005, p. 72.

3 Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 2, *Formalisation et opérations de repérage*, *op. cit.*, p. 19.

4 Si Houdebine ne parle pas, dans un premier temps, d'*épilinguistique*, c'est simplement que ce terme ne lui était pas parvenu au moment de rédiger sa thèse, comme elle l'explique dans un entretien avec Evangelia Adamou : « [i]l s'agit bien du fondement de ce qui va faire métalangage et fonction métalinguistique mais je ne connaissais pas le terme de Culioli, peu usité dans ces années-là, je parle des années 75-80, d'où mon terme d'Imaginaire linguistique. Mais puisque celui d'*épilinguistique* s'est vulgarisé pourquoi ne pas l'utiliser, comme activité cognitive préparant l'activité métalinguistique ? », *Interview « sur l'activité métalinguistique »*, consultable en ligne à l'adresse : [http://im-ling.voila.net/interview\\_Houdebine.htm](http://im-ling.voila.net/interview_Houdebine.htm) consulté le 10 janvier 2014.

5 Antoine Culioli et Claudine Normand, *Onze rencontres sur le langage et les langues*, *op. cit.*, p. 111.

langage<sup>1</sup>, Houdebine, quant à elle, étudie la façon dont les représentations linguistiques – pour abstraites qu'elles soient – vont modifier les usages de la langue :

mon intérêt étant d'ailleurs moins l'étude de cette capacité ou fonction [épilinguistique] en tant que telle que de ses effets possibles sur la dynamique linguistique quand il y a prise de conscience par le locuteur d'une différence entre ce qu'il dit et ce que les autres disent, et qu'en plus il émet, disons, des jugements de valeur sur les énoncés produits, les siens ou les autres<sup>2</sup>.

La différence entre les deux concepts se situe donc au niveau de l'élaboration des énoncés : Culioli, dans le cadre de la Théorie des Opérations Énonciatives, analyse les énoncés comme des objets de langue construits par un certain nombre d'opérations (en l'occurrence énonciatives, prédicatives et de détermination). Ces opérations sont réalisées par le locuteur en fonction de l'objet de langue qu'il construit, et non en fonction d'objets déjà constitués. Or un même objet de langue peut être construit d'une multiplicité de façons, les choix réalisés par le locuteur apparaissent donc comme une trace de son activité épilinguistique. Houdebine fait de l'activité du sujet la cause des variations et changements dans la langue. Pour cela, elle dote sa théorie d'une typologie des normes langagières, dans le but de décrire et d'interpréter ces variations. Cette typologie distingue entre normes objectives et normes subjectives. Les normes objectives (celles du linguiste) sont déclinées en normes systémiques, statistiques et fonctionnelles ; les normes subjectives sont déclinées en normes évaluatives (auto-évaluatives ou évaluatives des usages environnants), fictives (renvoyant à un idéal de la langue sans qu'une source particulière ne soit mentionnée), ou prescriptives (renvoyant à un idéal de la langue étayé par un discours extérieur, quel qu'il soit).

Ces normes subjectives sont précisément celles qui peuvent influencer et expliquer certains comportements langagiers, qui vont modifier, de manière individuelle ou collective, l'usage de la langue.

---

1 Ce qu'explique Josiane Boutet en ces termes : « [p]our Culioli on ne pouvait comprendre l'acquisition du langage si on ne faisait pas l'hypothèse que le bébé soumet en permanence le flux de discours auquel il est exposé à une activité mentale. Cette activité n'est pas une activité de répétition, ni de reproduction, elle n'est pas non plus seulement une activité statistique [...], mais c'est une activité d'analyse » (Josiane Boutet dans Anne-Marie Houdebine et Evangelia Adamou, *Interview « sur l'activité métalinguistique »*, art. cit., repris dans Hugues Chabot et Sophie Roux (dir.), *La Mathématisation comme problème*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 163). Cette activité mentale va générer les sentiments épilinguistiques, qui peuvent également être jugements sur la langue, mais cette activité d'analyse reste en grande partie insondable, c'est ce qui amène Culioli à poser le problème du caractère abstrait des représentations au sein même de la description linguistique.

2 Anne-Marie Houdebine et Evangelia Adamou, *Interview « sur l'activité métalinguistique »*, art. cit.

Elles sont donc au fondement de l'imaginaire linguistique, pensé comme « l'étude des *représentations subjectives* (des *mentalités*)<sup>1</sup> » sur la langue. Or ce lien entre les représentations et les « mentalités » est problématique : si la mentalité est bien, selon la définition courante, « l'ensemble des manières habituelles de penser et de croire et des dispositions psychiques et morales caractéristiques d'une collectivité et communes à chacun de ses membres<sup>2</sup> », la représentation en est une partie constitutive, nécessaire mais non suffisante. La mentalité serait donc le résultat synthétisé, global, de l'effet des représentations sur l'esprit, conjugué aux effets de l'environnement dans lequel tout sujet est inséré et des apprentissages qu'il effectue. Le lien établi entre représentations et mentalités induit alors un glissement de l'un à l'autre, par lequel la « représentation subjective » est en relation de dépendance avec la « mentalité », la première influençant la seconde, lui donnant forme et contenu.

Nous comprenons donc la « représentation » comme un schème cognitif qui permet de penser et d'entrer en relation avec le réel ; cette représentation est « subjective » au double sens du terme : à la fois propre à un sujet, individuelle (c'est-à-dire qu'on n'aborde pas le niveau de la représentation collective) et relevant également de l'expérience intime, propre à la conscience du sujet (donc opposée à une représentation objective), où la rationalité n'est pas le mètre étalon. La représentation subjective est bien sûr informée – comme toute représentation – par la représentation collective qui sourd dans une société donnée, mais la part du fantasme et du symbole y est assumée comme constitutive.

À la lumière de ce modèle de l'imaginaire linguistique, nous proposons d'étudier les représentations de la langue dans un contexte poétique et militant, en prenant en compte le fait que ces mêmes représentations sont en partie informées par le langage, comme l'a explicité Edgar Morin dans le tome 3 de sa *Méthode* :

toute représentation est accompagnée, explicitement ou implicitement, de mots et d'idées, qui à leur tour exercent sur elle leurs analyses et leurs synthèses. Ainsi la représentation est connaissante, connaissable, analysable, descriptive par un esprit-sujet qui, de plus, en échangeant ses informations et descriptions avec d'autres esprits-sujets, peut mieux

---

1 Marie-Louise Moreau, *Sociolinguistique : les concepts de base*, Paris, Mardaga, 1997, p. 166.

2 Définition du cnrtl. <http://www.cnrtl.fr/definition/mentalit%C3%A9>

objectiver et enrichir sa perception, et, dans ce sens, vérifier sa connaissance du monde extérieur<sup>1</sup>.

Les représentations, comme moyen de « connaissance du monde extérieur » – relevant de la connaissance « spontanée », traditionnellement opposée à la connaissance « scientifique » – contribuent donc à une construction sociale de la réalité. Elles forment, selon les termes d'Edgar Morin, « l'acte constitutif identique et radical du réel et de l'imaginaire<sup>2</sup>. » C'est donc par ce biais de la représentation de la langue que nous entendons étudier la relation d'incidence de la langue sur la pensée et le monde, où réel et imaginaire s'articulent dans l'avènement d'une surréalité.

### **Le modèle de l'imaginaire linguistique appliqué à la littérature**

Le travail que nous proposons, pour rendre compte de l'imaginaire qui fédère un mouvement littéraire, ne saurait se conformer exactement avec la définition première donnée par Houdebine ; nous ne recourons pas à la typologie des normes, et n'emprunterons pas l'approche sociolinguistique par laquelle, cernant les « rapports du locuteur à la langue et à ses usages », Houdebine expliquait :

il s'agit bien moins d'une norme que d'un idéal plus ou moins fictif, d'une sorte d'imaginaire linguistique variable selon les sujets, leur classe sociale (comme nous l'apprennent les études de Labov), mais sans doute aussi leur région, leur milieu socio-culturel, leur niveau d'études, *etc.*, donc des normes difficilement repérables concrètement sauf négativement et sur quelques points très particuliers<sup>3</sup>.

Néanmoins, nous nous situons dans l'analyse rendue possible par le modèle de l'imaginaire linguistique dans la mesure où cette théorie est intégrée dans un cadre descriptif visant à rendre compte de l'hétérogénéité des pratiques discursives et des systèmes en concurrence chez un même locuteur, cadre descriptif qui entendait mesurer la distance qui sépare la

---

1 Edgar Morin, *La Méthode, tome 3. La connaissance de la connaissance : anthropologie de la connaissance*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 106.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 Anne-Marie Houdebine-Gravaud, *La Variété et la dynamique d'un français régional, op. cit.*, p. 29.

langue parlée, utilisée, vécue, du mythe d'une langue pure, idéalisée et érigée en modèle par les institutions compétentes.

### Imaginaire et linguistique

C'est cette référence à un idéal de la langue qui a mené Anne-Marie Houdebine à proposer une théorie de l'*imaginaire*, et non seulement des représentations, ou du « sentiment » linguistique. Cette fiction d'une langue parfaite suscite chez le sujet parlant différents phénomènes « qu'en termes psychologiques on désigne par *projection* ou *rationalisation*<sup>1</sup> », qui émanent de normes subjectives.

Le choix de l'*imaginaire*, qui, jusqu'alors n'était pas (ou peu) utilisé en linguistique, constitue un changement de paradigme qui ouvre de nouvelles perspectives d'analyse : en réintégrant le sujet dans l'analyse linguistique – à une époque où la linguistique structurale et la grammaire générative l'en avait écarté – il permet d'étudier « la subjectivité comme causalité<sup>2</sup> ».

L'affirmation de cette causalité permet à Houdebine de redéfinir les termes de ce modèle linguistique, cette fois non plus seulement à partir des normes subjectives influençant l'usage, mais en considérant l'inclusion du sujet dans son rapport langagier au monde. L'*imaginaire linguistique* est alors défini comme :

rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole ; rapport énonçable en termes d'images, participant des représentations sociales et subjectives, autrement dit d'une part des idéologies (versant social) et d'autre part des imaginaires (versant plus subjectif)<sup>3</sup>.

Les enjeux épistémologiques de cette notion problématisent donc de manière complexe le rapport à la langue. Un rapport à la fois social et intime, institué socialement, et *primaire*,

1 Anne-Marie Houdebine, « De l'imaginaire des locuteurs et de la dynamique linguistique : aspects théoriques et méthodologiques », *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, sous la dir. de Michel Francard, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, p. 3.

2 Anne-Marie Houdebine, « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles », *IV<sup>ème</sup> colloque international de Sciences du Langage de L'Université de Suceava - Roumanie*, 1997, [En ligne].

3 Anne-Marie Houdebine-Gravaud, *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue & parole », 2002, p. 10.

où l'on retrouve la théorie freudienne qui constitue le sujet en sujet parlant, ou encore en *parlêtre*, selon la terminologie lacanienne, que l'on retrouve dans cette autre définition : « [l']imaginaire linguistique est donc défini comme “le rapport du sujet à la *lalangue* (Lacan) et à *La Langue* (Saussure)” ». Il est repérable et repéré dans les commentaires évaluatifs sur les usages ou les langues [...] »<sup>1</sup>.

Dans la mise en perspective de l'imaginaire, Houdebine fait également référence à l'étudiant dissident de Lacan qu'a été Castoriadis, qui a développé, à la même époque, une théorie de l'imaginaire social.

### Imaginaire et société

Pour Castoriadis, l'imaginaire est l'élément structurant originaire, sans lequel aucune société ne saurait exister :

[c]et élément, qui donne à la fonctionnalité de chaque système institutionnel son orientation spécifique, qui surdétermine le choix et les connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui, ce structurant originaire, ce signifié-signifiant central, source de ce qui se donne chaque fois comme sens indiscutable et indiscuté, support des articulations et des distinctions de ce qui importe et de ce qui n'importe pas, origine du surcroît d'être des objets d'investissement pratique, affectif et intellectuel, individuels ou collectifs – cet élément n'est rien d'autre que l'imaginaire de la société ou de l'époque considérée.

Aucune société ne peut exister si elle n'organise pas la production de sa vie matérielle et sa reproduction en tant que société. Mais ni l'une ni l'autre de ces organisations ne sont et ne peuvent être dictées inéluctablement par des lois naturelles ou par des considérations rationnelles<sup>2</sup>.

L'être humain n'existe donc pas avant ni en dehors de l'imaginaire, et puisque les conditions matérielles d'existence ne suffisent pas à créer une société humaine, c'est cet imaginaire qui détermine les limites du possible et fait advenir le réel :

[l']a détermination de l'imaginaire émerge aussitôt lorsqu'on se pose cette question centrale : quelles sont les conditions les plus générales d'existence d'un sujet individuel ou d'une collectivité de sujets ? Ces conditions

---

1 Anne-Marie Houdebine, « Préface », *Travaux de linguistique*, n° 7, « L'imaginaire linguistique », 1996.

2 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 203.

peuvent être résumées en deux termes : la donnée d'une réalité, à savoir un sol résistant, cohérent et inépuisable ; la donnée d'un autre de la réalité, non pas négation (réelle) du réel, mais a-réalité ; celle-ci s'origine dans et est supportée par cette détermination essentielle des sujets qui est capacité d'ignorer le réel, de s'en détacher, de le mettre à distance, d'en prendre une vue autre que celle qui « s'impose », de lui donner un prolongement irréel, de penser à autre chose, de se représenter et faire ce qui n'est pas donné, de faire exister le possible<sup>1</sup>.

L'imaginaire est donc ce qui opère la transformation d'un groupe d'individus en une société, ayant une identité et un fonctionnement institué. Castoriadis démontre ainsi que c'est dans l'imaginaire qu'une société fonde un ordre qui lui est propre, et non pas dans des éléments matériels (les facteurs réels) ; le détour par l'imaginaire est nécessaire car c'est lui qui donne une valeur aux facteurs réels d'une société, lesquels, une fois hiérarchisés et ordonnancés vont permettre une société instituée.

En cela, la distinction établie par Anne-Marie Houdebine entre le versant subjectif et le versant social du sujet se retrouve chez Castoriadis, où elle structure la distinction entre imagination et imaginaire. Pour Castoriadis, tout sujet est à la fois un être psychique et un être social-historique ; sa capacité de création joue à chacun des deux niveaux, mais elle va prendre deux formes différentes : l'être psychique est doté d'une *imagination*, l'être social-historique d'un *imaginaire*, cet imaginaire seul va être structurant et instituant au niveau de la société :

[i]l y a imagination radicale de la psyché, à savoir surgissement perpétuel d'un flux de représentations, d'affects et de désirs indissociables, et si nous ne comprenons pas cela nous ne comprenons rien à l'homme. Mais ce n'est pas la psyché, au sens que je donne ici à ce terme, qui peut créer des institutions ; ce n'est pas l'inconscient qui crée la loi ou même l'idée de la loi, il la reçoit, et il la reçoit comme étrangère, hostile, opprimante. Ce n'est pas la psyché qui peut créer le langage, elle doit le recevoir, et avec le langage elle reçoit la totalité des significations imaginaires sociales que le langage porte et qu'il rend possibles<sup>2</sup>.

---

1 Cornelius Castoriadis, *L'Imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 2007, p. 145.

2 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 112.

L'imaginaire social va donc exercer sa force créatrice collective pour créer et modifier les institutions nécessaires à tout groupe humain (au premier chef desquelles nous trouvons le langage), ce que l'imagination radicale, pour puissante qu'elle soit, ne permet pas.

Le langage apparaît ainsi à la fois comme un outil de socialisation institué, fixe, aux structures et au fonctionnement reconnaissables, et un moyen de création, qui peut défier l'existant pour proposer des significations nouvelles, grâce auxquelles il pourra par la suite exercer sa force de création instituante.

Cette double fonction du langage est également celle, à un niveau supérieur, de l'imaginaire, à la fois institué (tout individu s'incorpore dans une conjonction particulière qui correspond à l'état du monde à un moment donné) et instituant, dans sa dimension active, créatrice, transformante (puisque l'imaginaire permet la modification des institutions données et la création de nouvelles institutions, donc d'une nouvelle « fraction » de réel). Ce deuxième mode d'action de l'imaginaire condense bien la conception de l'ontologie « sociale-historique » de Castoriadis, qui va à l'encontre d'une « ontologie unitaire », dans laquelle le sens et l'ordre préexistent au sujet.

L'homme institue le réel, produit du sens : Castoriadis élabore une vision dynamique du fonctionnement de la société et de la réalité, toutes deux sujettes à transformation. Cette conception dynamique est également celle qui structure la conception de l'imaginaire au fondement des travaux d'Anne-Marie Houdebine. L'imaginaire linguistique va donc être ce moteur<sup>1</sup> permettant, à partir de représentations subjectives plus ou moins rationnelles, d'infléchir (consciemment ou non) la langue comme institution organisée en système cohérent, en y introduisant, au niveau individuel, des vacillements liés aux représentations propres à chaque sujet (parlêtre). D'un point de vue linguistique, ces vacillements sont révélateurs d'une structure instable, peu robuste. D'un point de vue poétique, ils vont témoigner de la façon dont la langue va être investie d'un autre état possible, de nouvelles formes possibles.

Ces nouvelles formes mettent à l'épreuve la puissance créatrice de tout sujet :

---

1 Où l'on retrouve la dimension causale.

les formes de société, les œuvres, les types d'individus qui surgissent dans l'histoire n'appartiennent pas à une liste, fût-elle infinie, de possibles posés et positifs. Ils sont des *créations* à partir desquelles de nouveaux possibles, auparavant inexistantes car privés de sens, apparaissent<sup>1</sup>.

Autrement dit, le sujet peut perturber, même à une échelle infime, l'ordre et le sens qui fondent le réel. Même s'il est intégré dans cet ordre et qu'il en est dépendant, une marge de manœuvre apparaît, qui rend possible une ouverture, une mise à distance et ce même au sein de l'institution la plus conditionnante : le langage.

Dans son lien fondamental au langage, l'imaginaire au sens donné par Castoriadis apparaît comme un point de subjectivité intense, où la norme n'a pas complètement amputé les capacités créatrices. Cet imaginaire affirmé, qui peut faire advenir de nouveaux possibles, est également ontologiquement constitutif puisqu'il va permettre l'autonomisation du sujet. Sur ce point, Castoriadis rejoint Lacan lorsque ce dernier affirmait que « l'inconscient, c'est le discours de l'Autre ». Avec son sens de la formule, Lacan explique que l'inconscient n'est pas le lieu de la plus profonde intimité, mais est le réceptacle des regards portés par autrui, de ses investissements, de ses désirs, de ses attentes ..., autant d'éléments qui resurgissent dans le discours du parlêtre et témoignent de cette extériorité résiduelle en chaque sujet. Le discours de l'Autre va ainsi, dans un premier temps, phagocyter toute tentative de discours individuel, propre :

[L]a caractéristique essentielle du discours de l'Autre, du point de vue qui intéresse ici, c'est son rapport à *l'imaginaire*. [...] Le sujet ne se dit pas, mais il est dit par quelqu'un, existe donc comme partie du monde d'un autre (certainement travesti à son tour). Le sujet est dominé par un imaginaire vécu comme plus réel que le réel, quoique non su comme tel, précisément *parce que* non su comme tel. L'essentiel de l'hétéronomie – ou de l'aliénation, au sens général du terme – au niveau individuel, c'est la domination par un imaginaire autonomisé que s'est arrogé la fonction de définir pour le sujet et la réalité et son désir<sup>2</sup>.

Pour échapper à cette aliénation et ainsi parvenir à une autonomie du sujet, le discours individuel doit prendre la place du discours de l'Autre, ce que Castoriadis explique en termes freudiens :

[L]e *ça*, dans cet adage de Freud, [« Où était Ça, Je dois venir »], doit donc être compris comme signifiant essentiellement cette fonction de

1 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*, op. cit., p. 108.

2 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 142.

l'inconscient qui investit de réalité l'imaginaire, l'autonomise et lui confère pouvoir de décision – le contenu de cet imaginaire étant en rapport avec le discours de l'Autre<sup>1</sup>.

L'autonomie n'est donc pas l'éradication du discours d'autrui en soi – ce qui ne saurait avoir lieu ni même se concevoir – mais sa mise à distance ; « [e]lle est instauration d'un autre rapport entre le discours de l'Autre et le discours du sujet<sup>2</sup> », un rapport où le discours de l'Autre est présent et permet, en contrepoint, au sujet de s'affirmer et d'agir socialement :

[c]'est parce que l'autonomie n'est pas élimination pure et simple de discours de l'autre, mais élaboration de ce discours, où l'autre n'est pas matériau indifférent mais compte pour le contenu de ce qu'il dit, qu'une action inter-subjective est possible et qu'elle n'est pas condamnée à rester vaine<sup>3</sup>.

La conception de l'autonomie dans son rapport à l'affirmation du sujet n'est pas propre aux réflexions de Castoriadis et n'est pas d'ordre uniquement philosophique ou psychanalytique, puisqu'on trouvait déjà ce lien chez Benveniste par exemple, qui entend montrer que la subjectivité se développe grâce au langage – langage qui va lui-même être un enjeu d'autonomie :

[L]a « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »<sup>4</sup>.

Entre philosophie, sociologie et linguistique, cette question du sujet offre des développements qui étaient déjà en germe chez les surréalistes. À la lumière des travaux d'Anne-Marie Houdebine et de Castoriadis, nous proposons une lecture du surréalisme axée à la fois sur le rapport au langage et sur la place du sujet dans ce rapport. Il s'agit donc de

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 143.

3 *Ibid.*, p. 147.

4 Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », [1958], *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 259-260. Désormais *PLG I*.

prendre la mesure de la réflexion qu'ils ont engagée pour libérer le sujet parlant, et d'analyser l'action de cette réflexion sur la langue, dont une part des usages se voient renouvelés.

Dans cette lecture, nous considérons le surréalisme dans son acception étendue : des premières expériences d'écriture de 1919 aux dernières manifestations de la fin des années 1960, nous chercherons les linéaments de ce rapport au langage – qu'il soit évoqué en termes réflexifs ou qu'il donne lieu à une singularité poétique – chez les différents auteurs, sans respecter les bornes temporelles fixées par les différentes exclusions ou départs du groupe. Et ce moins par irrévérence envers les expulsions prononcées ou les volontés de se séparer, que pour prendre en compte une certaine continuité. Certes les romans du « Monde Réel » ne sont pas surréalistes, mais il y a chez Aragon une façon d'envisager son rapport au langage dans laquelle sourdent les aspirations surréalistes, même après les années réalistes. De même, l'exclusion d'Artaud l'éloigne des activités du groupe, mais n'entérine pas un changement dans ses recherches d'une langue vive. Au sein de ce corpus élargi, dans lequel surréalistes et (parfois temporairement) ex-surréalistes côtoient certains de leurs interlocuteurs privilégiés en matière de langage – à l'instar de Paulhan, Valéry – ou des figures inspirantes – comme Cendrars, Reverdy –, nous cherchons donc non pas les trajectoires individuelles qui pourraient émaner de discours sur la langue, mais des lignes de traverse permettant de rendre compte de ce qui fonde un imaginaire. Pour cela, nous nous autorisons parfois des passages à sauts et à gambades entre des auteurs dont les esthétiques ne se rapprochent pas nécessairement, mais qui, à un moment donné, témoignent d'un même imaginaire. Cela n'a pas pour but de lisser les différences et contradictions qui se manifestent au sein du mouvement, mais bien de montrer la circulation des différentes représentations, comme une cartographie des points nodaux du rapport à la langue.

Dans cette exploration d'un imaginaire, nous distinguons une phase préliminaire, celle de la genèse d'un rapport singulier à la langue, dans laquelle nous élucidons les circonstances ayant engendré la volonté surréaliste d'insoumission dans et par la langue. Pour comprendre l'arrière-plan de cet imaginaire, et les bases sur lesquelles se fondent les

recherches sur la langue, nous nous attachons à deux moments charnières : la scolarisation tout d'abord, puis l'épreuve de la guerre, qu'ont connues les surréalistes de la « première génération ».

*Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude.  
Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes.  
Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais<sup>1</sup>.*

Nous commençons notre travail par l'étude des discours sur l'école et des réinvestissements poétiques d'énoncés scolaires, lieux stratégiques d'une critique de l'uniformisation des usages langagiers et des pratiques d'écriture. Le problème, pour les surréalistes, est celui de l'inculcation d'un modèle dans lequel le « bien parler » est intégré aux bonnes mœurs, comme Aragon le met en scène dans la rencontre entre Anicet et Mirabelle : « Hé là, Monsieur, j'eusse pu souffrir l'inconvenance de votre conduite, mais je ne tolérerai pas vos écarts de langage. Nous allons y mettre bon ordre<sup>2</sup>. » La langue devient ainsi l'emblème d'un ordre social sur lequel les surréalistes vont vouloir intervenir pour fournir un contre-modèle poétique. Cette question de l'intervention sur la langue se prolonge une fois quittés les bancs de l'école, dans un tout autre contexte, lorsque les jeunes poètes, envoyés sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale, sont confrontés au problème de la perversion des mots et au refus de faire exister cette expérience sans précédent dans la langue. C'est ce qu'exprime Aragon, lorsqu'en 1943 il revient sur les années de formation du surréalisme :

nous étions au lendemain d'une guerre horrible. Il ne nous paraissait guère possible de nous servir des mots que nous entendions dans la bouche des Tartuffes, qu'ils appartenissent à l'industrie lourde ou à cette abjecte police politique de provocation et de mouchardage qui prenait avec Daudet et Maurras ce masque philosophique et littéraire, plus hideux encore que la chaussette à clous et les grosses moustaches du roussin sans malice<sup>3</sup>.

---

1 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 311. Désormais *OC*, t. I.

2 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *Œuvres romanesques complètes*, tome I, édition établie par Daniel Bougnoux, avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 41. Désormais *ORC*, t. 1.

3 Louis Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, [1943], Paris, Gallimard, publication posthume 1989, p. 64.

Les mots qui ont servi à la propagande belliciste sont frappés d'interdit pour les surréalistes. Ces derniers vont par conséquent vouloir sortir de ce cadre langagier et chercher un renouvellement des usages de la langue, pour refuser l'emprise que pourraient avoir les mots marqués du sceau de la complaisance nationaliste.

Ce renouvellement des usages visant à opérer un changement de paradigme dans la langue et dans la pensée est conçu à partir d'un certain nombre de représentations de la langue, qui témoignent d'un imaginaire particulier. Nous nous attachons donc, dans la deuxième partie, à la façon dont les surréalistes ont pensé la langue, à partir de représentations dont ils héritent ou qu'ils forgent, et à partir des discours scientifiques sur la langue qui étaient dans l'air du temps au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit par là d'élucider ces représentations intuitives et les images qu'elles créent, et de les mettre au regard d'une pensée théorique qui tend à objectiver la connaissance de la langue, dans la mesure où une certaine « tentation de la linguistique » s'est exprimée chez bon nombre des surréalistes. De Leiris qui déclare, dans *Biffures* : « j'ai toujours attaché une importance extrême à ce qui relève du langage. Sciemment ou non, j'ai lié un pacte avec le monde des mots, ouvert à moi de très bonne heure comme un livre émaillé de vérités premières voisinant avec les sentences les plus bizarres<sup>1</sup> », à sa lecture des travaux de Michel Bréal, et de Benveniste, qui, en 1925, signe le tract « La Révolution d'abord et toujours », avant de consacrer ses travaux à l'importance de « l'homme dans la langue », les points de contact entre le surréalisme et la linguistique, qui s'érige en science à cette même époque, sont autant d'éléments qui permettent de situer la pensée surréaliste dans son époque.

Cette façon de faire jouer ensemble expériences sensibles et connaissances rationnelles ouvre la pensée du langage à une véritable pratique conçue comme moyen d'action de la langue sur le monde. Dans cette optique, nous étudions, en troisième partie, la façon dont la langue s'est transformée en praxis révolutionnaire, au sens où Castoriadis redéfinit la praxis, dans une acception qui n'est ni celle d'Aristote ni celle de Marx : « j'appelle praxis l'activité lucide dont l'objet est l'autonomie humaine et pour laquelle le seul "moyen" d'atteindre cette fin est cette autonomie elle-même<sup>2</sup>. »

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], dans *La Règle du jeu*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 218.

2 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe III, Le monde morcelé*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 171.

La langue devient pour les surréalistes une praxis en ce qu'elle est investie des pouvoirs d'intervenir sur les possibilités de la langue et de la pensée. L'objectif n'est autre que d'enrayer la reproduction de l'ordre langagier en tant qu'il est un ordre social ; dans cette défiance à l'égard des « ordres tout faits<sup>1</sup> », nous trouvons déjà présents les principes de ce que l'on appelle, depuis Foucault, « l'ordre du discours ». Foucault explique que la société du discours dans laquelle nous vivons produit des procédures d'assujettissement visant à surveiller les discours produits. Dans sa célèbre leçon inaugurale au Collège de France, il explique que :

dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité<sup>2</sup>.

Une même conception politique du fort potentiel de toute parole sous-tend la poétique surréaliste dans son rapport à l'ordre et au désordre. C'est donc, *via* la parole surréaliste – parole radicalement nouvelle, rebelle, rétive au cadre normatif de son époque, et prête à instituer un nouvel équilibre normatif –, l'articulation des ambitions politiques et poétiques que nous souhaitons mettre en lumière, dans une réflexion sur « l'ordre du discours » comme ordre syntaxique et ordre social, où le langage est pensé comme étant en prise directe sur le monde.

---

1 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes*, *op. cit.* p. 15.

2 Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, [1971], Paris, Gallimard, 1999, p. 10-11.

PREMIÈRE PARTIE

Circonstances d'un imaginaire linguistique



# Chapitre 1

## L'école de la pensée

Aux fondements d'un imaginaire de la langue qui a marqué de son originalité le champ culturel de l'entre-deux-guerres, il nous semble que l'institution scolaire joue un rôle majeur. Fondatrice, unificatrice et à vocation instituante, l'école de la Troisième République telle que l'ont connue les futurs poètes surréalistes<sup>1</sup> est sous-tendue par une idéologie particulière qui a pu marquer les générations d'élèves ayant été formés selon les lois de Jules Ferry, et qui a aussi pu susciter une certaine insoumission pleine de promesses poétiques.

Nous souhaitons donc analyser les discours des surréalistes sur l'école comme instance de perpétuation d'une culture commune visant à assurer une identité commune. Il ne s'agira pas d'envisager l'institution scolaire comme lieu *princeps* d'un modèle d'écriture ayant provoqué un contre-pied massif et éclatant, mais de retracer, *via* une production discursive qui a toujours accompagné une pratique poétique, la façon dont s'est pensé et exprimé un rapport à la norme scolaire, ainsi que la façon dont les surréalistes réinvestissent toute une rhétorique scolaire dans une poésie qui se veut une poésie de la désobéissance.

### 1.1 Apprendre-désapprendre

Ce chapitre s'articulera autour des questions soulevées par la portée idéologique des contenus d'enseignement et la façon dont ils ont été détournés pour créer un discours considéré comme un contre-pouvoir. Afin de mettre en perspective les critiques des surréalistes à l'égard de l'école et leur volonté de s'en émanciper, nous utilisons le cadre critique développé par Althusser avec, en premier lieu, la notion d'Appareil Idéologie d'État. Si les outils d'analyse que cette notion offre seraient à réajuster pour rendre compte de l'état actuel de la société, ils permettent néanmoins de comprendre à la fois le système

---

1 Il n'est bien entendu pas de point de vue uniforme possible sur cette question, pour appréhender l'ensemble des surréalistes. Si Breton, Aragon, Éluard, Péret, Desnos, Artaud, Leiris ont une expérience dans un cadre scolaire similaire, il n'en va pas de même ni pour les surréalistes de la « deuxième génération », ni bien sûr pour ceux qui, à l'instar de Maxime Alexandre, Joyce Mansour, Leonora Carrington, Hans Arp... ont fait leurs classes dans d'autres contrées.

qu'ont connu les surréalistes, et les critiques qu'ils formulent à son endroit. Les développements théoriques de cette notion permettent en effet d'apprécier l'importance de l'institution scolaire dans l'organisation des sociétés et dans les modèles de reproduction de domination.

En reprenant et en approfondissant la notion marxiste d'Appareil d'État, Althusser distingue entre Appareil répressif et Appareil idéologique :

tout Appareil d'État, qu'il soit répressif ou idéologique, « fonctionne » à la fois à la violence et à l'idéologie, mais [...] l'Appareil (répressif) d'État fonctionne de façon massivement prévalente à la répression (y compris physique), tout en fonctionnant secondairement à l'idéologie. (Il n'existe pas d'appareil purement répressif). [...]

De la même manière, mais à l'inverse, on doit dire que, pour leur propre compte, les Appareils Idéologiques d'État fonctionnent de façon massivement prévalente à l'idéologie, mais tout en fonctionnant secondairement à la répression, fût-elle à la limite, mais à la limite seulement, très atténuée, dissimulée, voire symbolique. (Il n'existe pas d'appareil purement idéologique.) Ainsi l'École et les Églises « dressent » par des méthodes appropriées de sanctions, d'exclusions, de sélection, *etc.*, non seulement leurs officiants, mais aussi leurs ouailles<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, l'idéologie mise en œuvre va être celle de la classe dominante, qui « détient le pouvoir d'État<sup>2</sup> » et entend reproduire la « soumission aux règles de l'ordre établi<sup>3</sup> » :

l'École (mais aussi d'autres institutions d'État comme l'Église, ou d'autres appareils comme l'Armée) enseignent des « savoir-faire », mais dans des formes qui assurent l'assujettissement à l'idéologie dominante, ou la maîtrise de sa « pratique ». Tous les agents de la production, de l'exploitation et de la répression, sans parler des « professionnels de l'idéologie » (Marx) doivent être à un titre ou à un autre « pénétrés » de cette idéologie, pour s'acquitter « consciencieusement » de leur tâche – soit d'exploités (les prolétaires), soit d'exploiteurs (les capitalistes), soit d'auxiliaires de l'exploitation (les cadres), soit de grands prêtres de l'idéologie dominante (ses « fonctionnaires »), *etc.*<sup>4</sup>

Au cœur des mécanismes de reproduction de la subordination, Althusser montre comment l'Église s'est longtemps constituée en Appareil idéologique d'État (AIE) dominant, avant que

---

1 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », [1970], *Penser Louis Althusser*, Pantin, Le Temps des cerises, 2006, p. 108-109.

2 *Ibid.*, p. 109.

3 *Ibid.*, p. 98.

4 *Ibid.*

« l'appareil idéologique scolaire » ne soit à son tour « mis en position *dominante* dans les formations capitalistes mûres, à l'issue d'une violente lutte de classe politique et idéologique contre l'ancien appareil idéologique d'État dominant<sup>1</sup> ».

Le fonctionnement de l'appareil scolaire en AIE dominant dans nos sociétés est simple :

[l'école] prend les enfants de toutes les classes sociales dès la Maternelle, et [...] elle leur inculque, pendant des années, les années où l'enfant est le plus « vulnérable », coincé entre l'appareil d'État famille et l'appareil d'État école, des « savoir-faire » enrobés dans l'idéologie dominante (le français, le calcul, l'histoire naturelle, les sciences, la littérature), ou tout simplement l'idéologie dominante à l'état pur (morale, instruction civique, philosophie). Quelque part vers la seizième année une énorme masse d'enfants tombe « dans la production » : ce sont les ouvriers ou les petits paysans. Une autre partie de la jeunesse scolarisable continue [...] les petits et moyens cadres, employés, petits et moyens fonctionnaires, petits-bourgeois de toute sorte. Une dernière partie parvient aux sommets, soit pour tomber dans le demi-chômage intellectuel, soit pour fournir [...] les agents de l'exploitation (capitalistes, managers), les agents de la répression (militaires, policiers, politiques, administrateurs, etc.) et les professionnels de l'idéologie (prêtres de toute sorte, dont la majorité sont des « laïques » convaincus)<sup>2</sup>.

Et toute l'organisation de la société concourt à faire de l'école une institution non seulement indispensable, mais aussi évidente, et c'est précisément dans cette évidence que l'idéologie prend corps. En venant se substituer aux anciens AIE, l'institution scolaire a ainsi conquis une place considérable qui engage une représentation du monde :

aucun appareil idéologique d'État ne dispose pendant autant d'années de l'audience obligatoire (et, c'est bien la moindre des choses, gratuite...), 5 à 6 jours sur 7 à raison de 8 heures par jour, de la totalité des enfants de la formation sociale capitaliste<sup>3</sup>.

Cela nous intéresse précisément dans la mesure où les surréalistes se sont eux aussi, plusieurs décennies avant Althusser et dans des termes différents, indignés contre l'institution scolaire et son influence neutralisante sur les esprits en formation qu'elle accueille.

Si nous pouvons légitimement parler d'« influence neutralisante », c'est bien au regard des intentions et déclarations explicites des concepteurs de la nouvelle école d'après

---

1 *Ibid.*, p. 115.

2 *Ibid.*, p. 117.

3 *Ibid.*, p. 118.

1870. En effet, cette période où la République cherchait à affirmer ses fondements voit l'école devenir gratuite, obligatoire et laïque ; elle devient par la même occasion un lieu crucial pour la diffusion de la nouvelle idéologie à instaurer afin de relayer les ambitions de l'État. Les responsables politiques investissent clairement l'école d'ambitions politiques, à l'instar de Jean Macé, qui a créé en 1866 la Ligue de l'enseignement. Celui-ci qui déclarait, en 1882 :

[1]'important, c'est de commencer tout de suite et de donner aux campagnes de France le spectacle de leurs enfants se préparant, dès l'école, à défendre le sol de la Patrie, si jamais l'étranger essayait de revenir le refouler. Un siècle bientôt d'effacement civique, depuis Brumaire, n'a que trop mis le patriotisme en sommeil chez nous<sup>1</sup>.

Jules Ferry aussi entend utiliser l'école comme vecteur pour imposer ses convictions : nous en trouvons des signes notamment dans sa célèbre « Lettre aux instituteurs » du 17 novembre 1883. Il y donne quelques conseils pour l'éducation morale et l'instruction civique, qui doivent contribuer à véhiculer une image rassurante de la nouvelle République et prôner des valeurs d'obéissance, d'abnégation et d'amour de la patrie :

[à] l'école primaire surtout, ce n'est pas une science, c'est un art, l'art d'incliner la volonté libre vers le bien. [...]

[L]a mission [de l'instituteur] [...] consiste à fortifier, à enraciner dans l'âme de ses élèves, pour toute leur vie, en les faisant passer dans la pratique quotidienne, ces notions essentielles de la moralité humaine, communes à toutes les doctrines et nécessaires à tous les hommes civilisés<sup>2</sup>.

Les programmes contiennent des notions qui en appellent à « l'idée du devoir, au sentiment et à l'idée de la responsabilité », et sont déclinées ainsi :

[1]a Patrie - La France, ses grandeurs et ses malheurs. – Devoirs envers la patrie et la société.

Le travail – ne pas perdre de temps, obligation du travail pour tous les hommes [...]

Courage dans le péril et dans le malheur [...]

Le dévouement, forme suprême de la charité : montrer qu'il peut trouver place dans la vie de tous les jours.

---

1 Jean Macé, *Bulletin de la Ligue française de l'enseignement*, Paris, s.n., 1881, p. 370.

2 Jules Ferry, « Lettre aux instituteurs », 17 novembre 1883, consultable sur le site <http://www.le-temps-des-instituteurs.fr/lettre-ferry-1883.pdf>

Ce que l'homme doit à la patrie (discipline, dévouement, fidélité au drapeau)<sup>1</sup>.

Ces notions doivent s'enraciner dans l'esprit des jeunes enfants, mais il est également prévu qu'elles parviennent dans les foyers, et touchent les familles entières, comme cela est expliqué par les concepteurs de l'école :

la Société d'Instruction républicaine publie une collection de livres à bon marché qui commande l'attention. Ces livres, écrits autant pour les parents que pour les enfants, sont surtout destinés à être distribués comme prix [...]. En tête du premier volume de la collection, notre historien national, M. Henri Martin, a indiqué de quel esprit elle doit s'inspirer. « Il s'agit de développer le sentiment moral [...] [qui] doit être essentiellement dirigé et concentré sur l'amour de la Patrie ; tout l'enseignement doit y aboutir. Il faut enseigner aux enfants de la France, qu'au-dessus de toute opinion particulière il y a le devoir envers la patrie, obligatoire pour tous, et règle fondamentale de notre vie »<sup>2</sup>.

Le livre comme récompense a ainsi gratifié des générations d'écoliers, et ce n'est pas sans un regard amusé que nous lisons ce souvenir d'Aragon, mis en récit dans *Le Mentir-vrai* : « [p]our autant que je me souviens, en sixième A, j'écrivais *comme Dickens*, disait mon professeur, celui qui m'a donné une anthologie de Barrès pour le prix de composition française en juillet 1909<sup>3</sup>. »

Ce détour par les textes officiels nous permet de prendre la mesure des orientations données à l'institution scolaire et de l'importance de l'investissement idéologique dans cette école mise à contribution dans la construction d'une société qui se repense. L'école devient

---

1 *Ibid.*, p. 470.

2 Jean Macé, *Bulletin de la Ligue française de l'enseignement*, *op. cit.*, p. 233.

3 Louis Aragon, « Le Mentir-vrai », [1964], *Œuvres romanesques complètes*, tome IV, édition établie par Daniel Bounoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1325-1326. Désormais *ORC*, t. IV. L'anecdote est récurrente dans les récits-confidences d'Aragon, on la retrouve notamment dans l'article « S'il faut choisir, je me dirai barrésien », paru dans les *Lettres Françaises* du 16 décembre 1948, où Aragon se livre à un éloge paradoxal, non sans ironie, de l'héritage de Barrès : « [I]a lecture de ce livre fut pour moi un grand coup de soleil, et il n'est pas exagéré de dire qu'elle décida de l'orientation de ma vie. Dans *Les Déracinés*, Barrès résume la classe de philosophie en l'an 1880, où son héros, son double, le jeune Sturel, écoute son maître Bouteiller commenter une page célèbre de Kant : Ce n'est pas, écrit-il, la loi morale qu'éveille le ciel étoilé dans la conscience de François Sturel... Ce qu'il adressait aux profondeurs du ciel, c'était le cri des jeunes âmes : "Trouverai-je mon objet dans la vie ?" Mais il le formulait ainsi : "Égalrai-je jamais en génie Bouteiller ?" Je n'étais qu'en classe de sixième A, et Barrès était mon Bouteiller. Il m'est difficile de l'oublier, et je ne vois pas qu'il y ait de l'audace à le dire : ni, ce qui est vrai, que ce rôle, Barrès l'a tenu pour bien d'autres enfants, d'autres adolescents, qu'il a été le maître de la sensibilité de plusieurs générations, et que c'est là un fait impossible à négliger, même si ces enfants, ces adolescents devenus hommes, et variant comme c'est le fait de l'homme, préfèrent aujourd'hui nier les exaltations de leur jeunesse. » Repris dans *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 265.

ainsi le lieu d'un développement intellectuel et d'un progrès social considérable, en même temps qu'elle trace une voie unique. Dans cette forme de liberté sous contrôle, nous portons notre intérêt sur le fait que l'apprentissage de la langue est réalisé dans des mêmes termes comparables : subordonnée aux valeurs à inculquer, la langue est progressivement apprise puis maîtrisée, c'est-à-dire qu'on n'apprend pas simplement à lire, on apprend à lire des éléments à contenus édifiants ; on n'apprend pas simplement à écrire, on apprend à reproduire jusqu'à intérioriser un contenu stéréotypé permettant un respect total de l'ordre établi.

C'est le point sur lequel Renée Balibar fonde ses analyses du « français national », dont elle explique ainsi l'apprentissage : « [l]es règles du bon sens sont intimement fondues avec les règles de la syntaxe dans la moindre pratique du bon français<sup>1</sup>. » Visant à perpétuer l'idéologie bourgeoise et à maintenir l'ordre social établi, cette inculcation intellectuelle de grande envergure n'a pas échappé aux surréalistes et à leurs réflexions sur le langage, l'écriture et la société ; on la trouve mise en scène, réinvestie, et dénoncée tant dans des textes qui relèvent plutôt de l'essai, que dans des textes plus poétiques. Si les surréalistes ont bien été livrés en pâture aux exercices scolaires forçant à faire entrer les lois élémentaires de la morale dans les structures de base de l'expression et de la pensée, le résultat obtenu n'est pas celui escompté par l'institution scolaire. En cela, les analyses d'André Chervel permettent de mesurer l'écart entre la norme mise en place à l'école, et ce que l'on observera dans les écrits surréalistes :

[u]n style de la rédaction d'école primaire est en voie d'élaboration [dans les années 1870]. L'une de ses caractéristiques essentielles [...] tire sa légitimité des responsabilités morales qui incombent à l'école primaire. Un magistrat doit être intègre, un crime doit être puni, une mère doit être dévouée. L'enfant ne doit penser les notions de « magistrat malhonnête », de « crime impuni », de « mère égoïste » que pour les condamner et les chasser de son esprit. Il ne doit donc pas non plus les exprimer<sup>2</sup>.

Ces notions stéréotypées ressemblent à celles qui informent les illustrations que Max Ernst va prélever dans différents matériaux pour les renverser dans ses romans-collages, qui

---

1 Renée Balibar, « L'école de 1880, le français national : républicain, scolaire, grammatical, primaire », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), Paris, CNRS éditions, 1999, p. 255.

2 André Chervel, *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2008, p. 391.

suggèrent ainsi que la désuétude affichée des emprunts enregistre la désuétude de ces principes. Et ce d'autant plus que Max Ernst va les renverser à des fins érotiques.

Ainsi retravaillées par l'énergie surréaliste, ces notions retrouvent une certaine vitalité : leur nouvel emploi n'est pas dénué de mauvaise foi et ne prétend pas à la vérité, mais est plus apte à questionner le rapport au réel. Le magistrat a désormais perdu toute intégrité, même (et surtout) celui en charge de l'affaire Barrès ; en cela, l'institution judiciaire est mise à mal et aucune formule ne viendra la sauver. « Je n'ai aucune confiance en la justice, même si cette justice est faite par Dada<sup>1</sup> » affirme Tzara, témoin du procès Barrès, faisant écho à Ribemont-Dessaignes, l'accusateur public : « [j]e sais ce que vous nommez Justice, et quelle sorte de balance vous employez, et en fin de compte à quoi aboutit votre indécision lorsqu'ayant mis à nu votre conscience, vous dites cela est bien et cela est mal<sup>2</sup>. »

D'ailleurs en 1928, le jeu de questions-réponses publié dans *La Révolution Surréaliste* laisse au hasard et à la complicité de Breton et Péret le soin de faire surgir cette définition :

P. Qu'est-ce qu'un magistrat ?

B. C'est un voyou, un saligaud et un con<sup>3</sup>.

La spontanéité de l'échange semble bien avoir évincé les locutions pré-établies, signe d'une liberté reconquise sur les terrains mentaux balisés par des tournures inculquées. Cet affranchissement envers des modèles langagiers imposés et leur imbrication avec les bonnes manières de la bonne société est également exposé par Aragon dans son *Traité du style* :

[j]e piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections, le volant faussé, les périodes à dormir debout boiteuses, les confusions de temps, l'image qui consiste à remplacer une proposition par une conjonction sans rien changer de son régime, tous les procédés similaires, analogues à la vieille plaisanterie d'allumer sans qu'il s'en rende compte le journal que lit votre voisin, prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire, mettre les coudes sur la table, faire à tout bout de champ se

---

1 André Breton, « L'Affaire Barrès », *Alentours II*, [1920-1924], *OC*, t. I, p. 420.

2 Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles (1915-1929)*, Jean-Pierre Begot (éd.), Paris, Ivrea, 1994, p. 33.

3 « Le Dialogue en 1928 », *La Révolution Surréaliste*, n° 11, mars 1928, p. 7.

réfléchir les verbes, puis casser le miroir, ne pas essayer ses pieds, voilà mon caractère<sup>1</sup>.

L'affirmation de ce caractère propre et volontiers incivil s'opère donc à la fois par le non-respect des règles sociales et des règles grammaticales. Briser le miroir dans lequel ont été abusivement réfléchis certains verbes, voilà un style de vie et d'expression porteur de revendications poétiques. La façon dont Aragon mêle, dans sa liste, les bonnes manières de se comporter et les bonnes manières de parler – qui ne sont jamais que deux manifestations de normes sociales plus ou moins intériorisées, donc deux systèmes de références orthonormées – nous paraît emblématique d'une volonté générale de libérer le sujet parlant des contraintes rigides qui pèsent sur l'usage de la langue, de se réapproprier les moyens de la pensée, et de mettre à distance tous les éléments de domination qui peuvent être contenus dans la langue. Ne pas essayer ses pieds et intervertir les auxiliaires sont deux actions qui semblent ainsi constituer conjointement la première étape d'un monde où le magistrat n'est pas intègre, où le criminel peut être une figure attirante, où, comme le suggèrent Péret et Éluard, la mère doit « être battue tant qu'elle est jeune<sup>2</sup> », bref d'un monde où l'acte surréaliste le plus simple peut survenir. Cet acte surréaliste, largement commenté, n'est autre qu'un mouvement de débordement de tous les cadres établis, un mouvement qui va bouleverser et inquiéter l'esprit engourdi par une trop grande sécurité. Justement la langue, dans ce qu'elle a de plus fixe, de plus régulé, constitue elle aussi un cadre établi qui accueille et canalise la pensée, qui juggle ce qu'elle pourrait avoir de hors-norme pour l'adapter à la société. En termes freudiens, les surréalistes ont conscience que le langage est un élément culturel induisant un certain renoncement pulsionnel qui rend possible la vie en commun<sup>3</sup>.

Castoriadis l'explique également : « la langue n'est pas – comme on le dit bêtement – un instrument de communication, elle est d'abord et avant tout un instrument de socialisation. Dans et par la langue s'expriment, se disent, se réalisent, se transfèrent les significations de la société<sup>4</sup>. » Ces significations, pour constituer un socle suffisamment solide, doivent être

---

1 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], Paris, Gallimard, 1983, p. 28.

2 Benjamin Péret et Paul Éluard, *152 Proverbes mis au goût du jour*, [1925], *Œuvres complètes*, tome IV, édité par l'Association des Amis de Benjamin Péret, Paris, Corti, 1987, p. 255. Désormais *OC*, t. IV.

3 Voir notamment Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, trad. Pierre Cotet.

4 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 133. Voir également, du même auteur, Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe VI, Figures du pensable*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 97.

pérennes, c'est pourquoi la langue va assurer, à sa façon, un maintien de l'ordre établi, comme cela apparaît dans les propos d'Anne-Marie Houdebine :

la langue n'est pas seulement transfert d'informations ou système symbolique organisant notre vision du monde. Elle est aussi soutien du lien social et par là soutien de la fiction de mêmeté, d'identité subjective, sociale, nationale ; garantie du lien entre les sujets. Si nous parlons la "même" langue, nous participons de la même histoire, de la même civilisation, de la même culture – de la même transcendance ? Adamique ou laïque ? [...] Mais ces constructions d'identité se doublent d'une fonction de communauté, d'idéité, qui gomme les singularités, annule les évolutions, celle des mœurs, de l'individu, de la langue<sup>1</sup>.

Cela nous ramène au rôle de l'école dans la normalisation des comportements et des usages langagiers :

[l]'interdit pesant sur la créativité linguistique, sur la diversité des usages, ne provient pas du fonctionnement interne, systémique de la structure linguistique [...], mais de sa légitimation sociale, des idées qu'on se fait de la langue, des normes prescriptives. Qu'on se fait ? Qu'on nous inculque dès le temps de la socialisation. L'école et ses discours de normalisation, légifération, joue à ce niveau un rôle très important ; elle est ensuite relayée par tous les censeurs, plus ou moins sadiques, qui l'incorporent. Les références au dictionnaire, à l'Académie, au français, à ce qui se dit ou ne se dit pas, s'écrit ou ne s'écrit pas, perpétuent son action<sup>2</sup>.

Cette vision de l'école comme lieu de propagation d'un discours qui doit être intériorisé et qui annihile toute créativité est présente chez les surréalistes. Nous la trouvons dans des textes à visée plutôt théorique portant précisément sur l'écriture, comme chez Soupault, par exemple, lorsqu'il reprend cette définition du surréalisme par Alain Bosquet :

[l]e surréalisme est la résurrection de la pensée humaine pas encore aliénée par la routine logique de la langue et la nécessité de communiquer pour se faire valoir. [...]. Il est ce qu'il y a de spontané et d'arbitraire dans notre personnalité...<sup>3</sup>

Cette définition qui fait fond sur la spontanéité en réponse à l'inertie de la langue de communication entre en résonance avec les propos de Soupault, notamment lorsqu'il fait

---

1 Anne-Marie Houdebine, « Langue et imaginaire : le français aujourd'hui », p. 7, communication lors du Salon du livre de Genève, 1988, texte consultable à l'adresse suivante :

[https://www.academia.edu/13344567/Langue\\_et\\_imaginaire\\_le\\_français\\_aujourd'hui\\_1988](https://www.academia.edu/13344567/Langue_et_imaginaire_le_français_aujourd'hui_1988)

2 *Ibid.* p. 3-4.

3 Alain Bosquet, cité par Philippe Soupault, texte intitulé « Le Surréalisme », présent dans les archives Soupault de l'IMEC, document, SPT 9.36.

de l'affirmation de l'authenticité du langage poétique, dans *l'Essai sur la poésie*, un rempart au travail de sape de cette langue de communication :

[c]e n'est pas seulement parce que depuis deux siècles, les pédagogues gratuits et obligatoires ont après Molière et M. Jourdain parlé de poésie en ne pensant qu'à la versification et, toujours affirmant que le dictionnaire de rimes devait nécessairement devenir le livre de chevet et l'instrument de travail du poète, que les contemporains de Rimbaud et de Lautréamont sont désormais incapables de considérer la poésie autrement que comme un « genre littéraire »<sup>1</sup>.

Cette conception scolaire de la poésie comme simple pratique d'écriture, qui ne ferait que proposer un pendant esthétique à l'écriture « normale », prosaïque, à visée communicative trouve sa réfutation dans l'existence même du mouvement surréaliste, dans presque chacun des textes, notamment dans la suite de *l'Essai sur la poésie*, où Soupault confronte la posture rimbaldienne à l'étroitesse des définitions proposées :

[ê]tre voyant n'est pas seulement, comme l'affirment les dictionnaires, « posséder une vision surnaturelle des choses », c'est encore – et surtout – être doué du sens de la vue sans que ni l'éducation, ni la mémoire, ni l'habitude ne le déforment<sup>2</sup>.

Cette volonté de s'affranchir du filtre mis en place lors des années d'apprentissage est également envisagé par Aragon en 1937, là aussi dans le cadre d'une réflexion sur l'écriture poétique :

[n]ous avons montré comment l'inspiration est réductible à certaines données élémentaires qu'explique la psychologie moderne, comment l'inimitable de la poésie et de l'art est en réalité reproductible par des moyens bien déterminés, comment la suppression de notre propre censure psychologique due aux habitudes et à l'éducation, la rapidité sans contrôle introduite dans l'écriture par exemple, permettent de reproduire ce qui, jusqu'ici, passait pour le propre du génie<sup>3</sup>.

Le génie devient à portée de tous, pour peu que l'on parvienne à triompher des forces de résistances dressées par l'éducation ; nous comprenons dès lors comment peut se libérer non seulement la parole individuelle (par le fait de surmonter la censure intériorisée), mais

---

1 Philippe Soupault, *Essai sur la poésie*, Rolle, Eynard, 1950, p. XII.

2 *Ibid.*, p. XV.

3 Louis Aragon, « Un roman commence sous vos yeux », [1937], *Le Mentir-vrai, Œuvres poétiques complètes*, tome II, édition établie par Olivier Barbarant, avec la collaboration de Jamel Eddine Bencheikh, François Eychard et Marie-Thérèse Eychart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 483. Désormais *OPC*, t. II.

également une certaine pensée collective, qui pourrait s'approprier comme bien commun des procédés de création jusqu'alors perçus comme inaccessibles. Nous comprenons ainsi comment la réflexion sur le conditionnement de la pensée contribue à battre en brèche la figure de l'homme de lettres au profit de la création en elle-même ; et si « La poésie doit être faite par tous. Non par un<sup>1</sup> », selon l'injonction de Lautréamont à laquelle se sont consacrés les surréalistes, c'est également car elle ne doit pas être faite par une instance extérieure qui s'arroge le droit de former et définir les termes d'une pensée et d'une écriture.

D'autre part, la rapidité d'écriture va permettre de retrouver la vivacité, l'aspect torrentiel de la pensée dont le flux est sous contrôle constant ; elle va permettre à la pensée de « chausser les bottes de sept lieues » des phrases et de voir vraiment, parfois dans l'instantané, de franchir les barrages de la censure, là où la syntaxe traditionnelle impose une organisation qui permet le développement de la pensée mais pas forcément sa saisie immédiate.

C'est à nouveau lors d'une réflexion sur l'écriture automatique que l'éducation et l'habitude sont analysées, par Breton, en termes d'obstacle à la création ; Soupault, évoquant les expériences qui ont donné lieu à l'écriture des *Champs magnétiques*, le raconte ainsi :

[a]u cours de nos recherches nous avons constaté en effet que l'esprit dégagé de toutes les pressions critiques et des habitudes scolaires offrait des images et non des propositions logiques et que si nous acceptions d'adopter ce que le psychiatre Pierre Janet avait appelé l'écriture automatique, nous pourrions noter des textes qui nous permettraient de décrire un « univers » inexploré jusqu'alors<sup>2</sup>.

Les propositions logiques sont ainsi présentées comme ce qui cantonne la pensée au connu, ce qui assoit la pensée dans un type de raisonnement, celui auquel sont exercés les jeunes élèves sur les bancs de l'école. Le raisonnement logique et l'évidence avec laquelle il s'impose dans la société ont justement trouvé une opposition chez les surréalistes :

[c]'est peut-être avec la meilleure foi du monde que nos contemporains se sont persuadés qu'ils « pensent » toujours logiquement et qu'ils imposent, souvent inconsciemment, à leur imagination le contrôle de l'esprit critique. Est-il encore nécessaire d'insister sur tout ce que la logique a d'artificiel ? C'est un procédé que les dictionnaires définissent, sans crainte de commettre une erreur grossière et de créer un grave

---

1 Lautréamont, *Poésie II*, [1870], dans *Œuvres complètes*, Paris, GLM, 1938, p. 327.

2 Philippe Soupault, *Profils perdus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 141.

malentendu : « science (sic) qui apprend (sic) à raisonner (sic) ». [...] Que de mots pompeux pour orner le néant ! À qui, sinon à ceux qui ne « réfléchissent » pas, à ceux qui suivent une routine élevée à la hauteur d'un dogme, fera-t-on admettre qu'il puisse exister une science qui apprenne à raisonner ? *Encore faudrait-il savoir ce que c'est que raisonner et si l'esprit humain est, en dépit des croyances et d'exercices scolaires, capable de raisonner autrement qu'en apparence.* [...]

Ce que l'on doit souligner, c'est que la plupart d'entre nous s'imaginent qu'ils raisonnent, qu'ils s'appuient sur des règles qu'ils croient être universelles et qu'ils appliquent à toutes les activités de l'esprit. [...]

Si l'on parvient à se délivrer, on sera vite persuadé que la prise de contact avec le monde, aussi bien que la représentation de ce monde, sont décidément dominées par des impulsions qui ne sont pas contrôlées par la logique<sup>1</sup>.

L'exercice scolaire ne produirait donc qu'un simulacre de raisonnement, ou du moins un raisonnement contrefait, de moindre qualité, tout juste bon à préparer le terrain aux *croyances* qui ne sont, elles aussi, qu'une illusion de pensée. La non-adéquation mentionnée par Soupault entre les impulsions et la logique, deux modes d'appréhension du monde qui entrent ici en concurrence<sup>2</sup>, témoigne en faveur d'une vie de l'esprit infiniment plus riche que ce à quoi nous nous sommes conformés, et qui est dominée par l'organisation de la vie sociale. La délivrance alors mentionnée est bien le mouvement-moteur des recherches poétiques du surréalisme.

Ces propositions logiques, valorisées en tant que fleurons d'une scolarité réussie, sont récitées plus ou moins fidèlement chez de nombreux auteurs, qui se plaisent à les faire tomber de leur piédestal, comme le fait Aragon : « Il faut dire qu'à l'école de toutes les morfondantes sornettes (*La France, notre bopéyi, s'apeulait ja10 l'Agaule*<sup>3</sup>) qu'on enseigne, pas une ne concerne le rêve, jusqu'à présent<sup>4</sup>. » Si le sujet de la phrase reste indemne, le prédicat, lui, perd de sa superbe ainsi graphié dans un mélange de codes, entre chiffres, graphie phonétique, où la flexion verbale respectée mais la segmentation ne correspond pas aux mots. L'Agaule, avec un grand A, se superpose, dans l'esprit du lecteur, à la Gaule, et met en scène un préfixe négatif propre à battre en brèche la vénération patriotique qui lui est liée. Sous couvert d'énonciation enfantine, Aragon se plaît donc à jouer de manière sacrilège

---

1 Philippe Soupault, *Essai sur la poésie*, op. cit., p. XIV. Nous soulignons.

2 Ce en quoi nous pouvons voir que Soupault a intégré le bergsonisme ambiant de l'après-première guerre.

3 Ce qui n'est pas, avec une autre problématique, sans rappeler les propos de Frantz Fanon qui dénonçait la façon dont l'école « élabore une vision du monde » chez les enfants à partir de phrases comme « Nos pères, les Gaulois », voir Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Alger, ANEP, 2004, p. 149.

4 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], op. cit., p. 184.

sur le nom, faisant apparaître le caractère mouvant du signifiant, qui se manifeste ici par le simple décalage d'une lettre, et qui semble révéler la non-évidence des conventions d'écriture. Ce nouveau découpage, en déverrouillant l'architecture générale de la segmentation en mots de la proposition logique, redessine les contours du connu<sup>1</sup> à l'aune du merveilleux de l'enfance. Ce qui, au final, permet d'interroger le rapport du signifiant à son contenu référentiel : l'Agaule, est-ce la même chose que la Gaule ? Les réflexions des surréalistes proposent une alternative à la notion de faute : l'Agaule serait la Gaule augmentée de la part d'ignorance de l'enfant, qui n'a pas encore fait entrer le monde dans des catégories fixes. Cette autre segmentation, qui témoigne d'un rapport plus incertain aux choses<sup>2</sup>, se retrouve par exemple chez Prévert, dans le poème « Cagnes-sur-mer », écrit en 1953, où le procédé est similaire, doublé d'une inversion signifiante pour le propos :

Allô allô laissez-nous travailler en paix  
 et bientôt l'Afrance et la Lemagne  
 amies héréditaires sœurs latines ignorées  
 trop longtemps divisées mais enfin retrouvées  
 marqueront le pas de l'oie du vaillant coq gaulois<sup>3</sup>.

D'autres exemples sont explicitement liés au domaine scolaire, comme ce poème de Breton, où le jeu sur l'homophonie propose une alternative à une expression toute faite :

quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel  
 S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la cour d'un  
 pensionnat sévère  
 Après une dictée où *Le cœur m'en dit*  
 s'écrivait peut-être *Le cœur mendie*<sup>4</sup>.

---

1 Ce qui sera fait à nouveau, et plus explicitement, avec la « Carte du monde au temps des Surréalistes », parue dans *Variétés*, en juin 1929.

2 dont Aragon semble friand, on en retrouve par exemple une occurrence, beaucoup plus tardivement, dans *Blanche*, lorsque Gaiffier, peu attentif, entend vaguement Léon-Paul Fargue lui demander « [i]l y a longtemps, jeune homme, [...] que vous la connaissez, la maîtresse du lieu ? » Les derniers mots avec une bizarre emphase (*la mettre, est-ce du lieu ? Là, mes tresses ! Du lit, euh !...*). Moi, l'oreille ailleurs, j'ai trouvé ça immoral ». *Blanche ou l'Oubli*, [1967], *Œuvres romanesques complètes V*, édition établie par Daniel Bournoux, avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 435. Désormais *ORC*, t. V.

3 Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps*, [1955], *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 659. Désormais *OC*, t. I.

4 André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, [1932], *OC*, t. II, p. 80.

Aussi l'expérience se voit-elle restructurée par cette nouvelle segmentation<sup>1</sup>, qui donne à lire et à entendre une autre réalité, tout en soulignant l'interdépendance des éléments : l'aspect contraignant du pensionnat, l'exercice de la dictée, le caractère figé de la locution plongent « le cœur » dans le tourment, réduit à mendier, peut-être des éclats de bonheur liés à la présence des écolières. Seule la créativité poétique va permettre de donner corps à ce sentiment en modifiant, même de manière infime, la mélodie de la proposition, en dédoublant l'expression.

Une fois donné, ce procédé est déclinable à l'envi, comme le note Aragon, à partir de poèmes de Desnos :

[l]'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom. Sur ces trois pieds qui sonnent comme une légende peuplée d'yeux verts et de farfadets, mon ami Robert Desnos, ce singulier sage moderne, qui a des navires étranges dans chaque pli de sa cervelle, s'est longuement penché, cherchant par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages :

EPHEMERE

FMR

(folie-mort-rêverie)

Les faits m'errent

Les faix, mères

Fernande aime Robert

pour la vie !

Ô Ephémère ô

EPHEMERES<sup>2</sup>.

---

1 Il est intéressant de remarquer que ces découpages non-conformes, en contexte scolaire et non plus en contexte poétique, sont analysés par Bernard Lahire en termes de recherche d'« efficace » des mots : « [l]es espacements, les blancs qui, à l'écrit, cristallisent, objectivent des discontinuités n'ont aucun équivalent systématique dans ce que André Chervel appelait "la suite continue des sons de la langue parlée". Le "mot", comme unité de sens isolé, a partie liée tout à la fois avec la réification du sens, sa stabilisation [...] et avec les associations syntagmatiques et paradigmatisées qu'explorent forcément tout pratiquant de l'écriture : pour connaître l'orthographe des mots, encore faut-il les avoir isolés, classés, avoir nommé des catégories différentes de mots selon leur fonction, etc. [...] C'est par la pratique précoce de découpages, de manipulations de mots isolés [...] que l'on prépare les élèves au savoir grammatical proprement dit.

Les élèves qui ne découpent pas "correctement" semblent indiquer que pour eux la fonction du langage réside dans son efficace pratique au sein de situations où il est ignoré comme tel. Ce qui compte pour eux, ce sont les situations d'énonciation où le langage agit et où l'on agit par le langage [...] L'insensibilité aux découpages "corrects" est l'indice d'un rapport au langage et au monde, et non l'indice d'une mal-compréhension en soi. » Bernard Lahire, *Culture écrite et inégalités scolaires*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, p. 110-111.

2 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1925], *Œuvres poétiques complètes I*, édition établie par Olivier Barbarant, avec la collaboration de Daniel Bougnoux, François Eychart et Marie-Thérèse Eychart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 209. Désormais *OPC*, t. I.

Ces mirages que mentionne Aragon permettent aux mots de se réfracter, de prendre des directions imprévues, et permettent au sujet parlant de se désorienter ; ils contiennent déjà en germe les interrogations poétiques sur les possibles ouvertures du signifiant à d'autres sens, comme l'évoque Leiris :

[d]e même [...] pourrais-je parler des « tranche-syllabes », poussières orales soufflées d'un pays ou d'un siècle éloigné et montant – seuls vestiges d'un désastre – dans l'atmosphère arabe quand j'écoutais, quelques années après l'époque de l'*Histoire sainte*, un professeur de français lire en classe les *Djinns* de Victor Hugo, où figurent (au moment où le poème, après s'être déchaîné comme l'essaim des djinns, s'apaise), ces deux vers : « D'étranges syllabes / Nous viennent encor » et quand, avant de reconnaître ma bévue en lisant moi-même le texte, j'imaginai que ces syllabes étranges étaient des « tranche-syllabes », des tranches ou bouts de syllabes hachées menu ou coupées au couteau qui persistaient à traîner dans l'air – émouvants ludions sonores – après le passage des génies en ouragan<sup>1</sup>.

Outre le sentiment d'étrangeté créé par ces syllabes qui se masquent pour changer de signification, ces exemples de jeu sur les syllabes, la segmentation, et la correspondance graphème-phonème, prennent le contre-pied de ce qui se passe avec les propositions logiques apprises par cœur, comme celle que nous trouvons par exemple chez Péret, où une réminiscence scolaire apparaît, comme un retour, non du refoulé, mais de la formule enfouie, qui trouve ou non un point d'accroche dans le réel : « [u]ne certaine figure géométrique hantait l'esprit de l'homme resté au bord de la fosse : *Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés*<sup>2</sup> ». Si cette formule<sup>3</sup> conclut chez Péret l'épisode de l'homme au bord de la fosse aux ours du Jardin des Plantes de manière inopinée, nous notons néanmoins qu'elle interrompt tout un processus de métamorphose en cours :

---

Cette polymorphie est extrêmement féconde, elle peut prendre les allures d'un dialogue, comme chez Desnos : « - Rien ne m'intéresse / - Rie, en aimant, Thérèse. » Robert Desnos, *Corps et biens*, [1930], *Œuvres*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 527.

- 1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *op. cit.*, p. 60. L'auteur donne également un exemple similaire au début du roman lorsque, enfant, il entendait « *Blaise qui partait / En berçant la laisse* » lorsqu'on lui chantait « *Blaise qui partait / En guerre s'en allait* ». *Ibid.*, p. 16. Une longue explication métalinguistique vient donner de la consistance à cet énoncé *a priori* mystérieux.
- 2 Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], *Œuvres complètes, Tome 3*, Paris, E. Losfeld, 1979, p. 29. Désormais OC, t. III.
- 3 L'esprit hanté par une figure géométrique est également celui de Max Ernst, qui, dans son « Autophoto », déclare à propos de lui-même : « Le théorème de Pythagore a pénétré sa chair et son sang. » Max Ernst, « Autophoto », *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7.

[L]es ours, qui n'attendaient sans doute que cela, sortirent de leurs cages et le saluèrent posément. L'homme n'en parut pas autrement surpris et commença à se dévêtir. Quand il fut complètement nu, on put voir son corps soigneusement épilé se revêtir brusquement d'une fourrure épaisse et laineuse, et l'on remarqua que, sur sa tête, couraient une multitude de petits vers blancs comme la neige. Ils descendaient sur son cou, sur son dos, sur ses jambes et bientôt, autour de lui, ce fut un grouillement de petites choses blanches qui cherchaient à quitter le drap<sup>1</sup>.

Ces transformations en cascade, caractéristiques de l'écriture de Péret, pourraient se prolonger indéfiniment, mais les « petites choses blanches » ne quitteront pas le drap, arrêtées dans leur mouvement par l'intervention de la formule mathématique. Ce jeu entre l'informe métamorphique et le cadre géométrique, où un imaginaire foisonnant est brutalement interrompu par la rigueur de l'énoncé scolaire, nous semble emblématique de la quête de liberté inhérente à l'écriture, toujours imprévisible, de l'auteur.

D'ailleurs ce carré de l'hypoténuse n'est pas sans trouver un écho dans la suite immédiate du récit, où le roi de Grèce, observateur de cette scène, voit ses propres pensées habitées par « La Trinité », qui devient, sous la plume de Péret, un cheval de course ayant fait perdre de l'argent à ceux qui ont parié sur lui. Du triangle à la trinité, nous observons la façon dont une formule peut surgir dans le texte et engendrer à son tour différentes images qui feront progresser le récit tout en permettant la réévaluation d'un *topos*. C'est ce qui apparaît chez Prévert, dans le poème « Et dieu chassa Adam » :

Adam et Eve trébuchèrent  
dans les vignes du Seigneur  
la sainte Trinité les traquait  
mais ils s'obstinaient à chanter  
d'une enfantine voix d'alphabet  
Dieu et Dieu quatre  
Dieu et Dieu quatre  
Et la sainte Trinité pleurait  
Sur le triangle isocèle et sacré  
un biangle isopoivre brillait  
et l'éclipsait<sup>2</sup>.

---

1 Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], OC, t. III, p. 28.

2 Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoire*, [1946], OC, t. I, p. 888.

Chez Péret comme chez Prévert, la trinité ne serait-elle pas finalement qu'un triangle comme un autre ? Peut-on mesurer la trinité à l'aide d'une formule mathématique ? Peut-être pas, mais il est intéressant de remarquer qu'outre l'hypoténuse, formule scolaire s'il en est, Péret fait apparaître dans son texte une autre formule connue par cœur qui est, cette fois, apprise à l'église, autre institution participant à la domestication spirituelle :

[p]ourquoi aussi une voix lui murmura-t-elle à l'oreille, comme on confie un secret, les paroles sacramentelles par lesquelles Jésus institua l'Eucharistie ?

– PRENEZ, CECI EST MON CORPS... PRENEZ, CECI EST MON SANG...<sup>1</sup>

Là aussi nous pouvons apprécier le parallèle dressé par Soupault<sup>2</sup> entre les connaissances scolaires dans le rituel de leur récitation, et la croyance religieuse, qui s'imprègne également par l'action de formules intériorisées, parallèle qui met en contact deux instances qui ont vocation à dresser un droit chemin à la vie de l'esprit.

Et ce d'autant plus que, dans le conte de Péret dont il est question, ces paroles religieuses entrent en concurrence directe avec les paroles d'une chanson de music-hall :

[p]ourquoi à cet instant une voix, humaine cependant, chantonna-t-elle avec un accent de gramophone ?

Sur les bords de la Riviera

Où murmure une brise embaumée

Chaque femme, là-bas

Veut être belle et toujours adorée<sup>3</sup>.

La confrontation de ces deux voix, qui surprennent le narrateur chacune à leur tour, permet de mesurer l'écart entre la séduction de la parole vive de la chanson, qui s'ancre dans la mémoire, et l'impératif dogmatique d'une parole censément performative (« Jésus *institua* l'eucharistie ») mais qui peine à maintenir son efficace, asphyxiée dans une formule qui perd son sens et n'est plus qu'un signifiant qui revient, parfois, hanter l'espace intellectuel.

Cette question de la perte du sens semble centrale dans ce conte, où l'on peut découvrir, comme l'a montré Gaëlle Quemener, deux séries de phrases directement tirées d'une

---

1 Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], OC, t. III, p. 23.

2 Voir citation 2, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 23.

grammaire scolaire italienne<sup>1</sup>. Péret recopie *in extenso* l'exercice de traduction, sans traduire les phrases, et sans changer la mise en page : les phrases restent numérotées mais ne sont pas présentées comme des citations, ce qui produit, par collage, un texte hybride :

[i]l resta quelques secondes songeur, et il dit à haute voix :

1° Un juge intègre, instruit et désintéressé, une femme jolie, jeune, vertueuse et aimable, un ami discret, sincère et prévenant, sont rares, mais ce sont des trésors précieux qui existent et qu'on peut trouver.

2° Ceux qui gouvernent sont comme les corps célestes qui ont beaucoup d'éclat et n'ont point de repos.

3° La victoire est glorieuse, quand elle se borne à dompter un ennemi, mais elle devient odieuse quand elle opprime les malheureux.

4° Il faut beaucoup d'esprit pour soutenir le personnage de railleur, et peu de bon sens pour l'entreprendre.

5° On ne donne rien aussi libéralement et avec plus de facilité que des conseils<sup>2</sup>.

Notons que ces phrases, si elles sont directement issues du manuel scolaire cité, se retrouvent dans bon nombre de livres scolaires du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, des grammaires françaises ou étrangères jusqu'aux recueils moraux censés éduquer les enfants ; ces énoncés devenus exemples-types semblent donc largement circuler dans l'espace scolaire, et ce n'est pas sans une certaine raillerie que nous les retrouvons dans ce conte. En effet, si ces phrases juxtaposées ne produisent pas de sens et ne s'intègrent finalement pas à l'histoire du conte, il est fort à parier qu'elles ne produisent pas plus de sens en contexte scolaire et qu'elles incarnent, pour Péret, déjà rebelle sur les bancs de l'école, l'essence de la parole qu'il dénonce, une parole vide, porteuse d'un « moins à dire », parole à partir de laquelle toute possibilité d'enchantement est exclue.

D'ailleurs la réaction des personnages, une fois récitée cette deuxième liste d'exemples, est notable par l'ironie de l'euphémisme : « [I]e Président de la République et le roi de Grèce *s'en doutaient bien un peu*, aussi cela ne les fit-il pas renoncer à leur projet<sup>4</sup> ». Ces douze

---

1 Gaëlle Quemener, *Les Contes de Benjamin Péret : réinvention poétique d'un genre en contexte surréaliste*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2013, p. 417-421. Les énoncés en question sont tirés de la *Grammaire italienne simplifiée et réduite à 20 leçons*, d'Angelo Vergani et Pietro Piranesi, 1838.

2 Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], *OC*, t. III, p. 26-28.

3 Plus précisément, nous trouvons ces énoncés notamment dans des grammaires françaises, latines, grecques ou d'autres langues étrangères dont nous produisons la liste en annexe. Voir Annexe 1, p. 603.

4 Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], *OC*, t. III p. 34. Nous soulignons.

phrases ne véhiculant que du connu n'ont ainsi pas le pouvoir d'interférer sur le déroulement de la diégèse.

Mais cela ne leur dénie pas toute influence sur la narration en elle-même, ce qui semble être sous-entendu dans la fin du conte, où un renversement intervient dans le discours du narrateur : « [a]dvienne que pourra : je ne mange plus, je ne bois plus, je ne dors plus, je ne vis plus, je me contente de regarder, entre les planches vernies, un mystère incolore, inodore et sans saveur<sup>1</sup> ». À cette situation de désolation succède une autre situation, qui semble faire disparaître tous les éléments insipides :

[i]l n'y a pas de fauteuil, il n'y a pas de baignoire. Je mange, je dors, je bois, je vis et je vous assure que :

Rien n'est plus agréable à l'esprit que la lumière de la vérité.

Le crime est plus hardi que la vertu.

La colère est un mouvement de l'âme aussi impétueux que celui de la compassion est doux ; mais l'un dégrade l'homme et l'autre l'honore.

L'art de faire subsister ensemble l'intempérance et la santé est un art aussi chimérique que la pierre philosophale et l'astrologie judiciaire.

La simplicité de la nature est plus aimable que tous les embellissements de l'art.

J'ai autant d'argent que vous en aurez.

Elle est très jolie<sup>2</sup>.

Le fauteuil et la baignoire constituent ici un commentaire métatextuel, renvoyant à l'homme en fauteuil et à la baignoire jetée du quatrième étage qui ouvrent le conte ; mais là, le *je* du narrateur va à son tour prendre en charge des énoncés tirés de la *Grammaire italienne simplifiée et réduite à 20 leçons* – alors que les deux mentions précédentes étaient faites par des personnages – et sans cette fois que les exemples apparaissent numérotés<sup>3</sup>. Il semble bien que ces phrases exemplaires se soient arrogées l'espace de parole du narrateur, donc qu'un discours extérieur parle à la place du narrateur, ce qui est précisément le mode de fonctionnement de l'idéologie et ce qui est le mode opératoire de l'apprentissage scolaire. Cela est d'autant plus remarquable ici que ces énoncés interviennent pour nier la

---

1 *Ibid.*, p. 35.

2 *Ibid.*, p. 35-36.

3 Il s'agit des cinq phrases, de « Rien n'est plus agréable à l'esprit » jusqu'à « la simplicité de la nature est plus aimable que tous les embellissements de l'art », Angelo Vergani, *Grammaire italienne simplifiée, et réduite à 20 leçons*, chez Théophile Barrois fils, libraire, quai Voltaire, n°11, 1823, 240 p.

situation de détresse, pour endiguer la parole accablée, donc pour empêcher une situation dystopique potentiellement porteuse d'aspirations à la rébellion de se développer.

Mais cela est sans compter la fantaisie d'un auteur toujours insoumis, qui reprend le contrôle du discours en adoptant la forme du discours d'autorité, mais en en minant le contenu. C'est ce que l'on observe dans les deux dernières phrases, qui, elles, n'appartiennent pas à la grammaire italienne, et où le trait d'esprit réintroduit une certaine complicité avec le lecteur, entre promesse d'une équité future (« J'ai autant d'argent que vous en aurez »), équité toute ironique lorsque l'on connaît les déboires financiers qu'a connus l'auteur tout au long de sa vie, et présence féminine, toujours inspirante.

Nous retrouvons un autre exemple de citation directe d'un manuel scolaire chez Leonora Carrington, où la réminiscence scolaire montre la réduction des mystères et la création d'une impression de déjà-vu, d'un monde entièrement balisé. Cela apparaît clairement dans cet exemple de *Pigeon Vole*, lorsque Francis – double à peine camouflé de l'auteure elle-même – rencontre un « vieux gentleman d'une distinction stupéfiante » :

Francis avait déjà rencontré le marquis à l'école dans un livre de français : il le considérait comme une vieille connaissance. (*The pen of your aunt is on the table. La plume de votre tante est sur la table. Exercice 3B*)<sup>1</sup>.

Contrairement à ce que fait Péret, ici la citation n'est pas camouflée, la phrase citée en exercice est un de ces énoncés-bateaux des méthodes d'apprentissage du français, répété pendant des générations<sup>2</sup>, puisqu'on le trouve dans des ouvrages allant de 1876 à 1920<sup>3</sup>. À nouveau, l'apparition de l'énoncé dans le texte est intéressante, puisqu'un souvenir autre fait surgir une phrase toute faite, prête à l'emploi, mais sans aucun rapport avec le contexte. L'apprentissage par cœur colonise ainsi une partie de l'espace intellectuel, et tend à jaillir, sporadiquement, exhumant des structures langagières inaptées à évoquer quoi que ce soit d'autre que l'ordre exemplaire de leurs constituants.

---

1 Leonora Carrington, *Pigeon vole : contes retrouvés*, Cognac, le Temps qu'il fait, 1986, p. 92, trad. Didier Vidal et Jacqueline Chénieux.

2 à tel point qu'il est entré dans la culture populaire.

3 En effet, nous retrouvons cet énoncé dans bon nombre d'ouvrages, dont nous produisons un aperçu en annexe. Voir Annexe 2, p. 604.

La conscience aiguë qu'ont les surréalistes du fait que le langage est en soi un des véhicules de l'ordre social semble donc bien trouver des racines dans les usages scolaires de la langue, et dans la fonction éducative qu'on lui fait jouer. Aragon est explicite à ce sujet :

[e]t aujourd'hui dans les écoles communales, quand un élève un peu plus éveillé que les autres lève le doigt et interroge : M'sieur, quoi c'est, une carpe ? le maître laisse tomber ces mots fatidiques : c'est un poisson de la mélancolie. Eh bien non, mille fois non, les carpes ne sont pas les poissons de la mélancolie. Il faut être malade pour penser ça. Ce sont des choses qu'on dit comme turlututu. Avez-vous seulement jamais regardé une carpe ? Cette manie de voir toute chose à travers le mica du spleen ! Mélancolique, la carpe ? Je n'en reviens pas. C'est celui qui l'a dit qui l'était, mélancolique. Il y a aussi une ballade de François Coppée qui a fait bien des ravages : La Rive gauche est du côté du cœur. Remarquez que c'est à voir. Cependant cela a fait naître un esprit de quartier répugnant, qui est à la base de la conception du monde de tous nos intellectuels parisiens<sup>1</sup>.

La double référence à Apollinaire<sup>2</sup> – à travers la bouche d'un instituteur – et à François Coppée – à travers la bouche des intellectuels parisiens – pour la même dénonciation peut surprendre ; si l'attaque en règle contre la poésie classique fait partie de l'argumentaire surréaliste, l'appropriation de la poésie d'Apollinaire par le maître d'école semble indiquer que le moderne n'est pas nécessairement vecteur d'émancipation, et peut également faire naître des concepts ou images qui filtrent piètrement le réel<sup>3</sup>.

L'école apparaît bien comme le lieu de la stéréotypie non seulement de la production de la parole, mais aussi de la pensée et du comportement. C'est tout l'objet du pamphlet de Denis de Rougemont, qui dénonce, à la même époque et en des termes semblables, la soumission des esprits :

[]le bon élève est celui qui a de bons points. Or les bons points vont aux parfaits imitateurs. Oyez-moi tous ces petits phonographes... ographes... graphes... graphes... Enfoncés, les perroquets. Dans une composition sur *La Neige* Victoria, 10 ans, écrit : « C'est l'hiver. Déjà la terre a revêtu son blanc manteau ». Elle aura 10 sur 10. Mais on donnera 3 sur 10 à Sylvie pour avoir trouvé : « Quand il neige, c'est comme des petits morceaux de ouate ». Il est évident que Sylvie est supérieure à Victoria dans la mesure

---

1 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 49-50.

2 Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire*, [1911], *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 25.

3 Outre l'attaque contre la poésie d'Apollinaire, qui devient ainsi poésie piètrement scolaire, la référence ironique à Apollinaire témoigne de la cote fluctuante dont il jouit auprès des surréalistes. Si Aragon le critique sans ambages, Soupault, à la même époque, lui rend fidèlement hommage dans *Histoire d'un blanc* [1927].

où l'invention est supérieure à l'imitation. Mais Victoria montre une âme docile<sup>1</sup>, un rassurant défaut d'esprit critique, tandis que Sylvie appartient manifestement à la race dangereuse de ceux qui voient avec leurs yeux<sup>2</sup>.

Voir avec ses yeux, et non avec ceux d'un incertain autrui qui a déjà vu et balisé le réel avant soi, si tel est le privilège des poètes, cela devrait être le sort de tout sujet-parlant :

[m]ais l'école empoisonne les germes d'une renaissance de l'esprit dont elle devrait être la mère. Elle favorise le culte expressif de l'utile, l'incompréhension brutale de la nature, la haine des supériorités naturelles, l'habitude de l'ersatz et du travail bâclé. Elle apprend à lire pour lire les journaux<sup>3</sup>, mais en même temps que cette drogue, elle devrait fournir le contre-poison. Au contraire, elle prépare des esclaves du mot. Il est clair, par exemple, que seules les victimes de l'instruction helvétique sont capables d'absorber sans fou-rire les discours de tirs fédéraux.

[...] Vaste distillerie d'ennui, c'est-à-dire de démoralisation – qu'on se le dise ! – puissance de crétinisation lente, standardisation de toutes les mesquineries naturelles (je ne fais le procès de la bêtise humaine qu'en tant qu'elle est cultivée par l'État), l'École, après avoir entraîné l'âme moderne dans ses collèges, l'y enferme et l'y laisse crever de faim<sup>4</sup>.

---

1 Remarquons que Dalí, qui n'est pas une « âme docile », mais qui se plaît à brouiller les pistes, anticipe, à la date du 18 novembre 1919, l'arrivée de l'hiver précisément en ces termes : « Bientôt l'hiver sera là, et la neige recouvrira de son blanc manteau les interminables steppes russes. » Salvador Dalí, *Journal d'un génie adolescent*, Félix Fanés (éd.), Monaco, Le Serpent à plumes, 2004, p. 31.

2 Denis de Rougemont, « Les Méfaits de l'instruction publique », *Pamphlets pédagogiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, p. 137.

3 Et lire les journaux, c'est aussi livrer sa pensée en pâture à la domination idéologique et, par ricochet, adapter son expression à ce modèle, comme le déplore Breton : « La lecture des envois a révélé, en effet, qu'en grande majorité nos correspondants subissaient, dans l'élaboration de leur langage écrit, un certain nombre d'influences qui nous renseignent assez précisément sur leurs connaissances générales et sur l'état de leurs lectures. Bien que ce soit peu réconfortant il y a lieu d'insister sur le fait qu'à cet égard l'influence qui prime toutes les autres est celle du journal quotidien, aux articles, faits divers contes et feuilletons duquel il est fait plus ou moins écho. Il semble bien évident que beaucoup de camarades, faute de temps ou d'argent, ne lisent rien d'autre et, si l'on songe à la manière dont la plupart des feuilles de presse sont rédigées, on ne s'étonne guère de constater que leur lecture régulière produise, chez ceux qui n'y peuvent apporter aucune espèce de correctif, un style neutre, tout entier sacrifié à l'information, bourré de clichés et aussi dépourvu que possible des vertus particulières qui s'attachent à tel ou tel mode d'expression plus étudié. » André Breton, « À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par "L'Humanité" », [1933], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 336.

4 Denis de Rougemont, « Les Méfaits de l'instruction publique », *Pamphlets pédagogiques*, *op. cit.*, p. 148.

Ainsi affirmés, les méfaits de l'apprentissage scolaire<sup>1</sup> vont susciter, chez les surréalistes, des initiatives de résistance et un mouvement général d'insoumission<sup>2</sup> face à ce qui constitue un véritable obstacle au développement d'une pensée non-dirigée.

### 1.1.1 La pensée embrigadée

La métaphore de l'enfermement est récurrente dès qu'il est question de l'école ; nous la trouvons par exemple chez Péret dans son *Introduction aux mythes, contes, légendes d'Amérique*, où les conditions réelles d'emprisonnement<sup>3</sup> réveillent des souvenirs d'école : « [o]n sait que, pour l'enfant, l'école est une lourde sujétion, une sorte de prison dont il est libéré chaque soir [...] Enfin, l'instituteur préfigure un geôlier<sup>4</sup> ». L'école, la prison, appartiennent à une même liste d'institutions qui altèrent l'imagination et la vie :

[I]l me semble que le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être la vie même, à condition cependant de ne pas rendre cette vie délibérément sordide comme s'y ingénie cette société avec son école, sa religion, ses tribunaux, ses guerres, ses occupations et libérations, ses camps de concentration et son horrible misère matérielle et intellectuelle<sup>5</sup>.

École, religion, justice, armée... si nous reprenons le cadre théorique d'Althusser, nous voyons que sont ici fondus dans un même ensemble Appareils Idéologiques d'État et Appareils Répressifs d'État, ce qui apparaît à plusieurs reprises, et chez différents auteurs,

---

1 Nous retrouvons d'ailleurs chez Denis de Rougemont le même argument que chez Althusser pour ce qui est de « l'audience » de l'AIE : « Mais, s'il est des disciplines qui renforcent, il en est d'autres qui amoindrissent. La discipline scolaire consiste à faire tenir les enfants immobiles et muets 6 heures par jour durant 8 ans. Il paraît que cela facilite le travail du maître. Il se peut. Tout dépend de ce qu'on attend de ce travail. » *Ibid.*, p. 134.

2 Que l'on retrouve également, après Denis de Rougemont et les surréalistes, chez Vaneigem par exemple qui, dans son *Avertissement aux écoliers et lycéens*, explique ainsi que « L'école a été, avec la famille, l'usine, la caserne et accessoirement l'hôpital et la prison le passage inéluctable où la société marchande infléchissait à son profit la destinée des êtres que l'on dit humains. [...] Aucun enfant ne franchit le seuil d'une école sans s'exposer au risque de se perdre ; je veux dire de perdre cette vie exubérante, avide de connaissances et d'émerveillements, qu'il serait si exaltant de nourrir, au lieu de la stériliser et de la désespérer sous l'ennuyeux travail du savoir abstrait. Quelle terrible constat que ces regards brillants soudain ternis ! » Raoul Vaneigem, *Avertissement aux écoliers et lycéens*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 7-8.

3 Péret était incarcéré à Rennes en mai 1940, à cause de ses activités politiques.

4 Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, [1945], Paris, Mille et une nuits, 1996, p. 33.

5 *Ibid.*, p. 30.

comme Albert Valentin, dans son texte « Toute honte bue », publié dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la Révolution* :

[p]ersonne, j'imagine, n'entretient d'illusions sur la besogne de dégradation mentale qui s'accomplit dans les collèges et en rend le séjour fort peu recommandable. Mais s'ils se font ouvertement les auxiliaires de la préfecture, alors, il n'y a plus de recours que dans la perspective, évidemment assez précaire, d'un sursaut chez les adolescents ainsi menacés dans leur sécurité. Tant pis pour eux, tant pis pour tous, s'ils ne se pénètrent pas de la monstrueuse certitude que le monde où ils s'engagent et qui, déjà, se referme sur eux, n'est plus actuellement qu'une agglomération de latomies, et, quelque apparence qu'elles contractent, celle de l'école, de la caserne, de l'église ou du bordel, partout on y retrouve les mêmes voyeurs, les mêmes mouchards, les mêmes maîtres-chanteurs, les mêmes partisans de la contrainte et de la répression<sup>1</sup>.

Ces propos sur l'école ne sont pas sans faire écho à ceux de Max Ernst, qui, dans un texte paru dans la même revue, deuxième numéro, expose le pouvoir de nuisance de la religion et conclut ainsi :

[l]e triste devoir conjugal qui a été inventé pour mettre en branle la machine à multiplier, pour fournir à l'Église des âmes abrutissables, aux patries des individus aptes aux exigences de la production et au service militaire, le triste acte conjugal tel que les docteurs de l'Église le permettent à ceux qui veulent s'unir dans l'amour, n'est qu'une photographie très ressemblante de l'acte de l'amour<sup>2</sup>.

Le fait que l'église et l'école déclenchent des prises de position qui se font en des termes communs n'est pas anodin : l'institution scolaire impose un cadre de pensée qui est vécu, par les poètes surréalistes, non seulement comme une rentrée dans le rang, mais aussi comme une limitation des possibles, comme un renoncement à une certaine liberté qui constitue aussi une répression.

Et il va sans dire que cette oppression intellectuelle a des répercussions dans l'organisation sociale. Si ces réflexions sont bien au cœur de la pensée politique surréaliste, et sont à ce titre diffuses dans le corpus surréaliste, nous les retrouvons explicitées sous la plume de Breton lorsqu'en février 1933 – à un moment où les relations avec le PC et l'AEAR sont

---

1 Albert Valentin, « Toute honte bue », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 27.

2 Max Ernst, « Danger de pollution », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, p. 24-25.

houleuses<sup>1</sup> – il est question du « Concours de littérature prolétarienne organisé par *L'Humanité*<sup>2</sup> » :

[e]n dehors de cette influence très prépondérante [celle des journaux], l'autre influence qui se fait jour est essentiellement celle qu'exerce à distance, en l'absence de toute concurrence valable, un très petit nombre de lectures faites à la sortie de l'enfance et de « morceaux choisis » appris en classe. C'est assez dire que ces lectures, en France, sont livrées au bon plaisir bourgeois de la composition des bibliothèques populaires municipales où continuent, je pense, à être particulièrement demandées les œuvres de Dumas père, de Zola, de Georges Ohnet, d'Hugo, de Paul Féval et de Tolstoï. Quant aux récitations d'école, serinées pendant des générations, vous savez qu'elles sont toutes empruntées à de misérables manuels contre l'esprit desquels à mainte et mainte reprise les intellectuels même bourgeois se sont élevés, tant il est manifeste qu'aucun souci de leur valeur littéraire n'a présidé à leur constitution mais que par contre ils sont entièrement conçus en vue de l'exaltation, de la glorification de la famille, de la patrie et de la religion bourgeoise. Vous connaissez tous ces textes imbéciles qui vont des âneries de La Fontaine aux pleurnicheries d'André Theuriet, en passant par les *Iambes* de Barbier. Et bien, Camarades, que nous le voulions ou non, il faut reconnaître que ces premiers textes dérisoires sur lesquels s'est exercée ici trop longtemps la mémoire de l'homme n'ont pas été sans le marquer en quelque manière, sans contaminer sa faculté d'expression si par la suite quelque antidote n'est pas survenu<sup>3</sup>.

La prise de position est claire, et nous intéresse à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'elle n'est pas sans révéler une des contradictions de Breton, pris entre le discours politique officiel, celui du parti, et ses propres goûts et conceptions en matière de littérature<sup>4</sup>, et

1 Le 1<sup>er</sup> juillet 1933, Breton sera exclu de l'AEAR, suite à quoi les autres membres du groupe surréaliste démissionneront. Voir Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 130 sq.

2 Même si Breton s'oppose à la notion de littérature prolétarienne, il participe au jury de ce concours, sans faire de la question de fond un sujet de débat.

3 André Breton, « À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par "L'Humanité" », [1933], *Point du jour*, [1934], OC, t. II, p. 336-337.

4 En effet, dès 1926, au moment où se pose, avec les membres du groupe *Clarté*, la question de l'adhésion au PC, Breton critique violemment *L'Humanité* en ces termes : « *L'Humanité*, puérile, déclamatoire, inutilement *crétinisante*, est un journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer » (« Légitime défense », [1926], *Point du jour*, [1934], OC, t. II, p. 283.), avant de condamner sans appel, en 1928, l'idée de littérature prolétarienne : « Je ne crois pas à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise, est par définition inapte à les traduire. » (*Second manifeste du Surréalisme*, [1930], OC, t. I, p. 804). En 1933, au moment du concours de *L'Humanité*, Breton ne veut et ne peut plus critiquer ouvertement la ligne culturelle du parti. Aussi accepte-t-il d'être membre du jury de ce concours et se conforme-t-il aux attentes du PC, acceptant par là même l'idée de littérature prolétarienne. Mais s'il le fait, c'est sans pour autant renier complètement sa position : « Ainsi me paraît devoir se nuancer l'opinion à porter sur la littérature prolétarienne, dont nous ne devons pas oublier qu'elle ne saurait être qu'une littérature de transition entre la littérature de la société bourgeoise et la littérature de la société

également parce qu'elle réaffirme les termes du combat contre l'institution littéraire et son pouvoir de nuisance sur l'esprit des lecteurs. Le problème est bien celui d'une vision du monde transmise, de l'adéquation de cette vision du monde avec les aspirations personnelles, et de la mise à disposition de moyens d'avoir prise sur ces visions du monde.

Cela nous donne la mesure de l'effort systématique de la bourgeoisie tendant à paralyser le développement intellectuel de la classe ouvrière, de manière à s'assurer sa passivité. À la sortie de l'école primaire où lui ont été inculquées d'odieuses leçons de résignation et commandé, pour son plus grand détriment, le respect du régime établi, celui qui est appelé à trimer *pour les autres* est ainsi chaque jour soigneusement repris en main par l'intermédiaire des journaux. C'est, comme vous le voyez, assez simple et assez abject tout à la fois.

De telles conditions, qui sont, je le répète, pour une grande part, celles de la formation du langage ouvrier, mettent selon moi à l'ordre du jour de notre association la nécessité d'orienter ceux de nos camarades à qui on n'a pas appris à le faire ou qui n'ont pas eu les moyens de l'apprendre par eux-mêmes, en dressant pour eux un plan de lectures qui, en dehors des lectures politiques proprement dites, leur soient réellement profitables. C'est là une véritable tâche pédagogique qui ne doit pas nous rebuter, c'est le meilleur moyen dont nous disposons pour les aider à combler des lacunes systématiques, les lacunes voulues, de l'instruction laïque primaire. Faire de l'enseignement dans ce domaine, remarquez que c'est faire du contre-enseignement<sup>1</sup>.

Donner à lire devient ainsi un acte de résistance, et constitue le socle d'une nouvelle société envisagée<sup>2</sup> : il s'agit bien de se dégager du sceau des « âneries et pleurnicheries » inculquées

---

sans classe » André Breton, « À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par "L'Humanité" », [1933], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 339. En cela, la pensée de Breton entre parfaitement en résonance avec celle d'autres penseurs révolutionnaires de la même époque, comme Gramsci, qui explique, en 1934, dans « L'art et la lutte pour une nouvelle civilisation », que « Lutter pour un art nouveau voudrait dire lutter pour créer de nouveaux artistes individuels, ce qui est absurde, car on ne peut créer artificiellement des artistes. Il faut parler de lutte pour une nouvelle culture, c'est-à-dire pour une nouvelle vie morale, qui ne peut pas ne pas être intimement liée à une nouvelle intuition de la vie, jusqu'à ce qu'elle devienne une nouvelle façon de sentir et de voir la réalité, et par conséquent un monde lié dans sa nature profonde avec les "artistes possibles", avec les "œuvres d'art possibles". » Antonio Gramsci, *Gramsci dans le texte*, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 641-642. Dans cet essai Gramsci est également nourri de la pensée de Nizan et de l'anarchiste italien Argo Secundari, qui expliquent la nécessité d'un « renouvellement intégral des bases culturelles » (*Ibid.*) avant l'éventuelle émergence d'une littérature nouvelle.

- 1 André Breton, « À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par "L'Humanité" », [1933], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 337.
- 2 Remarquons que ce projet d'une littérature d'éducation socialiste a également été pensé et mené à bien par le poète et révolutionnaire cubain José Martí, qui a créé une revue, *L'Âge d'or*, « revue illustrée pour les enfants d'Amérique », qui n'a connu que quatre numéros, en 1889, mais dont l'influence a été importante. On trouve également, dans cette revue, une sélection d'œuvres littéraires qui, sans véritablement « récrire » l'histoire littéraire, donne à lire autre chose que ce que faisait l'histoire littéraire officielle. Voir José Martí, *Obras completas*, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, 1964 vol.18, p. 295-508.

et de trouver les moyens intellectuels de faire obstacle à la reproduction latente et implicite des rapports de domination sociale, et c'est en ce sens que le surréalisme a fait fusionner recherches sur le langage et aspirations libertaires.

Ce projet pédagogique ne verra pas le jour, il est néanmoins intéressant de noter que ce n'est pas la première fois qu'il apparaît chez Breton. Il le dit lui-même, dans sa deuxième conférence d'Haïti :

[I]a vérité est que l'histoire littéraire est à récrire. Sur quels principes ? En quête d'une méthode offrant des garanties sous le rapport de la rigueur, j'ai été le premier à demander en 1929, à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires à Paris, que l'on entreprît d'établir un manuel *marxiste* d'histoire littéraire. Je dois dire que la réalisation de ce projet se heurta aux plus grands obstacles<sup>1</sup>.

Ces grands obstacles résident, précisément, dans la non-adéquation des jugements littéraires de Breton avec la ligne dictée par le parti, Balzac et Vallès étant représentatifs de la différence de point de vue sur le caractère révolutionnaire ou non d'une œuvre. La question est bien celle, centrale, de la valeur, valeur qui, pour Breton, ne traverse pas forcément les siècles en restant indemne.

Je pense qu'il est grand temps de réagir contre la paresse d'un enseignement d'esprit tout académique qui ressasse des appréciations auxquelles la sensibilité moderne ne trouve plus son compte, qui prétend même, entre les œuvres, dicter un choix et une hiérarchie que le recul historique s'oppose à sanctionner. En ce qui concerne la littérature française, les ouvrages d'enseignement secondaire, en particulier, demandent à être abordés avec une extrême prévention<sup>2</sup>.

Les conditions de réception d'une œuvre dans une société donnée devraient donc dépendre de la résonance que l'œuvre peut rencontrer, ou susciter ; la « sensibilité », ici, s'oppose à l'autorité des historiens de la littérature qui érigent et imposent leurs classiques de manière à les faire perdurer. Nous voyons ainsi comment l'histoire littéraire enseignée peut devenir une force de conservation, légitimant l'entreprise de Breton de sortir de « l'histoire bourgeoise de la littérature ». En dépit des difficultés rencontrées pour ce projet, Breton se dote de critères permettant de penser l'œuvre non pas en tant qu'idole immuable et

---

1 André Breton, « Conférences d'Haïti », [1946], *Inédits I, Œuvres complètes III*, édition établie par Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 216. Désormais, OC, t. III.

2 *Ibid.*, p. 214.

inataquable, lest stabilisant de représentations idéales constituées *a posteriori*, mais en tant que force de pensée ayant une « portée » dans la société, pour des individus. Ces critères, il les emprunte au philosophe et penseur politique Benedetto Croce :

si l'histoire littéraire [...] doit être réécrite, ce doit être, au moins en attendant, sur des principes moins rigoureux mais plus *maniabiles*. Il me semble que le premier de ces principes est celui qui se fait jour dans le titre même d'un ouvrage du philosophe italien Benedetto Croce : *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*. Ce qui est vivant et ce qui est mort... Cette volonté de discrimination, qui ne s'applique ici qu'à une œuvre philosophique déterminée, demanderait non seulement à être étendue à d'autres œuvres de premier plan, mais encore à être généralisée à tout mouvement intellectuel nettement circonscrit et, par-delà, sans doute, à chaque siècle, puisque nous aimons que chaque siècle présente une physionomie caractéristique. Cette tâche de mise au point jamais définitive devrait être reprise à chaque génération : elle ménagerait, je crois, bien des surprises et éviterait de lourdes bévues. Seuls la routine et les partis pris souvent les moins délibérés s'opposent en effet à ce qu'on fasse la part de ce qui est vivant et de ce qui est mort<sup>1</sup>.

Abandonner les poids morts de la tradition, ceux qui n'ont plus ou ne devraient plus avoir prise dans une société donnée, ceux qui ne tiennent que grâce à la « routine », à la « paresse », qui transitent par les institutions culturelles et scolaires, ce n'est pas seulement laisser la place à ce qu'il y a de vivant, c'est aussi et surtout, affirmer pleinement ce caractère vivant, donc actif, lui octroyer une place de choix, reconnaître son influence. Breton récuse ainsi une vision linéaire de l'histoire littéraire, qui garderait quelques noms-phares de chaque siècle, et se concentre à la place sur quelques foyers attractifs, des œuvres qui fonctionnent comme des pôles dont la puissance d'irradiation ne s'est pas tarie<sup>2</sup>.

Précisément, ces foyers, Breton en comprend pleinement la capacité émancipatrice ; c'est pourquoi il les situe au cœur de sa réflexion sur la valeur des œuvres dans le renouveau culturel et social :

[j]e dis que l'attitude de pâmoison, réclamant la démission critique, qu'il est assez couramment de règle de voir adopter à l'égard de la production

---

1 *Ibid.*, p. 216-217.

2 Cela le démarque complètement, comme l'a expliqué Marie-Paule Berranger, de la figure de l'historien : « Breton n'est pas, ne veut pas être un historien de la littérature, encore moins l'auteur d'un manuel surréaliste. Sans doute faut-il préserver la distinction entre l'essai critique – qui présuppose toujours une histoire littéraire implicite – et la démarche de l'historien qui a d'autres impératifs méthodologiques. » Marie-Paule Berranger, « L'histoire de la littérature vue par André Breton : les "balances illusoire" », *Intellectuel Surréaliste (après 1945)*, Nathalie Limat-Letellier et Maryse Vassevière (éds.), 2008, p. 51. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://melusine.univ-paris3.fr/Association/Publications.htm>

littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle français, décèle beaucoup moins un goût de l'équilibre et de la mesure, comme on veut nous le faire croire, qu'elle ne cache un désir de fixation à une période de l'histoire où de la revendication populaire ne pouvait se faire jour<sup>1</sup>.

Ainsi s'explique, pour Breton, la part majeure qui est faite aux auteurs du « grand siècle »<sup>2</sup> dans les manuels scolaires ; il est donc légitime qu'au sein d'un mouvement qui cherche à donner voix et corps aux aspirations tantôt libertaires, tantôt révolutionnaires, d'autres modèles soient cherchés, d'autres figures à retenir soient proposées, dans le but d'en finir avec l'ordre classique.

Les instructions officielles de 1890 invitent à la construction d'un patrimoine commun :

quelques grands noms que tous connaîtront, quelques belles pages que tous auront lues, admirées, apprises par cœur ; n'est-ce pas une richesse de plus ajoutée au patrimoine commun ? N'est-ce pas un précieux secours pour maintenir, par ce qu'il y a de plus intime et de plus durable, l'unité de l'esprit national<sup>3</sup> ?

Elles placent la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle au sommet de leur panthéon<sup>4</sup>, en réponse de quoi les surréalistes vont renier cet héritage imposé et s'employer à l'anéantir. Aussi Aragon s'engage-t-il dans la critique de la notion de style, style littéraire ou artistique en général :

[I]es Français ont le cœur trop mal placé pour qu'il soit possible de leur parler style. Ils ne vous écouteront pas. Des styles, ils savent ce que c'est, le Louis XV, le Louis XVI, l'Empire. Leur littérature ainsi ne sort pas du faubourg Saint-Antoine. Ils écrivent très mal.

Leurs romans, Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Madame Bovary, La Seconde Jeunesse de Madame Prune, Bella, sont de niasses d'historiettes bourgeoises. Il n'y a pas de quoi fouetter un chat dans toute cette bibliothèque<sup>5</sup> !

---

1 André Breton, « Conférences d'Haïti », [1946], *Inédits I, OC*, t. III, p. 216.

2 Sur la prépondérance des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'enseignement, voir Marie-Paule Berranger, article cité, et Martine Jey, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Paris, Klincksieck, coll. « Recherches textuelles », 1998, 344 p.

3 Cité par André Petitjean, *Histoire de l'enseignement du français et textes officiels : Actes du colloque de Metz*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours de l'Université de Metz, 1999, p. 156.

4 Petitjean montre qu'entre 1880 et 1925, les dix auteurs les plus présents dans les programmes de lycée sont : Corneille, Racine, Molière, Boileau, Bossuet, La Fontaine, La Bruyère, Voltaire, Lamartine, Hugo, et l'œuvre la plus citée est *Les Fables* de La Fontaine.

5 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 13.

L'amalgame est intéressant dans la révision des valeurs que propose Aragon : si le fait de reconnaître en l'Abbé Prévost, Balzac et Flaubert des représentants des « niaises historiettes bourgeoises » peut s'entendre dans une démarche de rejet des canons, la provocation est d'autant plus marquée par leur inclusion dans une liste où ils côtoient Pierre Loti et Jean Giraudoux, notamment par le fait que « La Seconde Jeunesse de Madame Prune », publiée en 1903, désigne en réalité la *Troisième jeunesse de Madame Prune*. Ainsi Aragon revisite la tradition littéraire et n'hésite pas à opérer des coupes et marquer des arrêts dans son histoire.

Cette liste n'occulte pas le fait qu'Aragon s'est lui aussi adonné, à l'automne 1922, à un « projet d'histoire littéraire », consacré à la littérature contemporaine, à la demande de Jacques Doucet. Si ce projet, dont les tenants et les aboutissants n'étaient pas ouvertement politiques mais étaient tout de même centrés sur le rôle de la littérature dans la société, n'a pas vu le jour, il a néanmoins fait l'objet de deux publications : l'architecture générale du projet paraît dans le numéro 4 de la nouvelle série de *Littérature*<sup>1</sup>, et son premier texte, intitulé « Agadir (avant-propos à une histoire littéraire contemporaine)<sup>2</sup> » paraît dans le numéro 9 de cette même revue. Il y est question de la façon dont la littérature peut marquer les esprits, et constituer un socle commun qui peut lier toute une génération. Cette question du lien est précisément au centre de cette réflexion sur l'histoire littéraire contemporaine :

[...] les manières de penser, les associations d'idées, voilà qui constitue les traits de cette ressemblance, voilà ce qui nous permet d'écrire avant toute chose le mot de *génération*, ce qui rend naturel que je parle ici de *ma* génération. C'est d'elle, que je le veuille ou non, que je puis écrire l'histoire<sup>3</sup>.

Il s'agit bien d'apprécier la portée de la littérature, de voir comment « ce qu'il y a de vivant » en elle peut transformer les lecteurs, en investissant leurs représentations :

[l]a mentalité poétique d'une époque. Elle naît dans l'infinie variation des circonstances de ces quelques éclairs soudains qui commençaient ma première phrase. Ce sont des traumatismes affectifs capables d'ébranler ces hommes qui apprennent à vivre. Leur violence est singulière et dépasse de

---

1 Louis Aragon, « Projet d'histoire littéraire contemporaine », *Littérature*, nouvelle série, n° 4, septembre 1922, p. 3-6, repris dans Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Marc Dachy (éd.), Paris, Gallimard, 1994. Il est intéressant de remarquer que les repères qui découpent les époques relèvent à la fois d'événements historiques (le début de la guerre, l'Armistice par exemple), d'événements humains (mort de Guillaume Apollinaire) et d'événements purement littéraires (Dada).

2 Louis Aragon, « Agadir », *Littérature*, nouvelle série, n° 9, février 1923, p. 3-5. Repris dans Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, op. cit., p. 3-6.

3 Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, op. cit., p. 3.

beaucoup celle de ces traumas décelables au départ des psychoses individuelles : ils forment le fond de la psychose d'une nation ou d'un monde. Le mal du siècle, disait-on hier, croyant tout expliquer. Cela pourrait aussi, si nous étions lunés autrement, se nommer le bien du siècle<sup>1</sup>.

Aragon reconnaît donc à son tour la possibilité d'une « unité de l'esprit » créée par la littérature, c'est pourquoi il va proposer un nouveau panorama littéraire, composé d'auteurs modernes, d'auteurs « qui ont quelque chose à dire<sup>2</sup> ».

Même s'ils sont animés par un même désir de donner voix à des auteurs qui ne sont pas les auteurs retenus par les autorités en la matière, les projets d'Aragon et de Breton sont donc différents par leurs visées. Ces observations nous intéressent également dans la mesure où elles sont aussi le témoin d'une pensée politique en formation, au sein de laquelle les positions évoluent rapidement.

Au-delà de la critique de l'institution scolaire, le projet de Breton a donc une véritable vocation sociale, et en cela, Breton, comme plusieurs autres surréalistes, rencontrent bien la pensée de Marx et Engels, sur plusieurs points : tout d'abord sur l'imbrication des liens entre société et système d'éducation, et sur les instances qui s'occupent de ce système. En effet, dans « L'enseignement général dans la société moderne »,

[I]e citoyen Marx dit qu'une difficulté d'un ordre particulier est liée à cette question. D'une part, il faut un changement des conditions sociales pour créer un système d'instruction nouveau ; d'autre part, il faut un système d'instruction déjà nouveau pour pouvoir changer les conditions sociales. En conséquence, il faut partir de la situation actuelle<sup>3</sup>.

Le débat pour l'instruction se pense donc dans des termes semblables à celui sur les possibilités d'existence d'une littérature prolétarienne, c'est-à-dire que c'est toute la culture qu'il faudrait révolutionner. S'engager pour l'élaboration d'un système d'instruction nouveau revient ainsi à reconquérir un terrain dans cette optique de transformation sociale. C'est le second point où les pensées surréaliste et marxiste se rencontrent :

[I]es instruments de l'oppression gouvernementale et de la domination sur la société devaient être mis en pièces grâce à l'élimination des organes

---

1 *Ibid.*, p. 3-4.

2 Louis Aragon, « Premier vendredi de *Littérature* », *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Marc Dachy (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 63.

3 Karl Marx et Friedrich Engels, *Critique de l'éducation et de l'enseignement*, Paris, Maspero, 1976, p. 227.

purement répressifs, et, là où le pouvoir avait des fonctions légitimes à remplir, ces fonctions ne devaient pas être exercées par un organisme placé au-dessus de la société, mais par les agents responsables de cette même société<sup>1</sup>.

La contradiction soulignée entre en résonance avec le questionnement sur la place de l'intellectuel, du poète dans la vie sociale.

Ces débats sur l'instruction et l'institution scolaire, liés à la volonté de jouer un rôle dans l'optique d'un renouvellement des bases sociales et culturelles de la société, portent logiquement Breton à considérer les lectures d'enfance : « qui sait si la plus grande ambition littéraire ne devrait pas être de composer des livres d'aventures pour les enfants<sup>2</sup> ? »

C'est dans la même perspective qu'Aragon consacre, en 1931, un article à Lewis Carroll :

[à] une époque où l'enfance est intellectuellement nourrie avec des histoires de police, d'aventures colonisatrices où l'on tue bien du nègre, de récits de guerre où les petits français en culotte de velours ont des mots héroïques devant des « grosses Berthas », etc., il est certain que je m'en voudrais de contribuer à enlever à l'enfance une lecture qui risque de lui faire paraître bien fade les histoires tricolores de « Titi-Roi-des-Gosses » et bien dégueulasses les photos de flics de *Détective*, néanmoins, il me paraît impossible de continuer à considérer *uniquement* comme des livres destinés aux enfants, ces poèmes à tous égards si précieux comme documents de l'histoire même de la pensée humaine<sup>3</sup>.

Il n'est pas anodin que ce soit précisément *Alice au pays des merveilles* qui soit citée en exemple de contre-point à l'offre dominante en matière de lecture d'enfance<sup>4</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 78.

2 André Breton, « Souvenirs du Mexique, suite », [1938], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 951.

3 Louis Aragon, « Lewis Carroll. En 1931 », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, 1931, p. 25-26.

4 Cette pauvreté des lectures d'enfance par rapport à la disponibilité d'esprit est bien sûr une critique que l'on rencontre chez de très nombreux auteurs, on en trouve un écho, par exemple, chez Butor : « Autrefois, les livres de l'enfance, c'étaient les livres de l'école, des langues de l'école, la littérature grecque et latine ; les parents lisaient des romans, des gazettes, des libelles, leurs enfants Homère, Virgile, Plutarque. La région de l'enfance, c'était l'antiquité. [...] Aussi voit-on se constituer un *corpus* de la littérature pour la jeunesse, un ensemble de livres que tout enfant bien élevé a lu en dehors de l'école et qui réalise une sorte de tierce éducation. » Michel Butor, « Lectures de l'enfance », *Répertoire III*, [1968], *Œuvres complètes*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 925.

## 1.1.2 Alice, initiatrice de l'école buissonnière

La référence à Alice est omniprésente au sein du surréalisme<sup>1</sup>. Au détour d'un élément merveilleux, en mention ou en citation, dans les arts plastiques, les récits, les essais ou les poèmes, la jeune héroïne, qui occupe les deux « A » de la galerie Gradiva<sup>2</sup>, est érigée en modèle de formidable insoumission, aussi bien à l'ordre, qu'à la logique, aux bienséances... Elle incarne une liberté à toute épreuve, et c'est ce qui donne à Lewis Carroll sa place dans l'*Anthologie de l'humour noir* : « [I]es puissances présidant au "réalisme", à l'animisme et à l'artificialisme enfantins et militant pour une morale sans contrainte, qui s'endorment entre cinq et douze ans, ne sont pas à l'abri d'une récupération systématique qui menace le monde sévère et inerte où il nous est prescrit de vivre<sup>3</sup> ».

L'importance de la figure d'Alice, et de tout ce qu'elle convoie, est telle qu'elle polarise la pensée surréaliste au point que les surréalistes en font à la fois un emblème et une icône ; elle est la « Sirène de rêve » choisie par Wifredo Lam lors de la création du Tarot de Marseille, en mars 1941, et côtoie des figures poétiques et politiques telles que Sade, Hegel, La Religieuse portugaise, Pancho Villa, Freud<sup>4</sup>..., nouvelles idoles investies par les surréalistes pour, sinon véritablement dévoiler la destinée, au moins imaginer et construire un futur.

« Alice » devient donc une véritable figure de reconnaissance, décernée (ou auto-décernée) qui va cristalliser de nombreuses représentations des femmes surréalistes, ajoutant à l'imaginaire de la femme-enfant celui de la désobéissance curieuse et ludique. C'est ainsi qu'en 1938, Gisèle Prassinos se voit surnommée « Alice II », dans la sobre notice du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*<sup>5</sup> qui lui est consacrée. Cette appellation sonne comme un titre honorifique qui suffit à inscrire sa présence parmi les poètes qui participent à la libération de l'esprit. Les peintres également consacrent la jeune héroïne dans leurs

1 Voir notamment à ce sujet Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, l'Harmattan, 2006, 359 p., et plus particulièrement la thèse de Gaëlle Quemener, *Les Contes de Benjamin Péret : réinvention poétique d'un genre en contexte surréaliste*, op. cit., p. 380-402.

2 André Breton, « Gradiva », [1937], *La Clé des champs*, [1953], OC, t. III, p. 672.

3 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, [1940-1950-1966], OC, t. II, p. 962-963.

4 Danièle Giraudy, *Le Jeu de Marseille : autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Alors hors du temps, 2003, 142 p.

5 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, [1938], OC, t. II, p. 835.

œuvres : Max Ernst, qui fait figurer Lewis Carroll dans la liste qu'il intitule « Max Ernst's Favorite Poets / Painters of the Past », peint plusieurs versions d'Alice, qu'elle soit incarnée, comme dans « Alice en 1939 », « Alice en 1941 », ou non, comme dans « Pour les amis d'Alice » (1957), « Pour Alice et ses amis » (1957), « Alice envoie des messages aux poissons » (1964). Magritte peint également une très sylvestre « Alice » en 1946, tout comme Alice Rahon, dont l'autoportrait datant de 1951 est connu sous le nom d'« Alice au pays des merveilles ».

Ainsi investie par la peinture surréaliste, enrichie de toutes ces incarnations, Alice se fait protéiforme, tantôt très gaie – comme chez Alice Rahon –, tantôt sauvage – Max Ernst –, tantôt trouble et dérangeante, comme chez Balthus, qui peint en 1933 une « Alice dans le miroir » empreinte d'érotisme juvénile. D'ailleurs le titre est intéressant, Alice est « dans » le miroir, non plus passée de l'autre côté, et cette image reflétée « transforme le spectateur en voyeur<sup>1</sup> », rendant toute notion d'innocence impossible.

Cette multiplicité de figurations témoigne de la richesse des projections autour d'Alice et de son monde merveilleux. Il n'est dès lors pas étonnant de voir la figure d'Alice revenir lorsqu'il est question, sous la plume de Breton, de la part subjective qui doit prévaloir dans les systèmes d'expression modernes, et plus particulièrement dans la peinture, dorénavant sous influence du « modèle intérieur ». Breton s'élève contre la peinture classique, une peinture d'imitation réaliste et envisage ainsi le passage à une peinture non plus figurative mais expressive, où la subjectivité prévaut : « [l']art d'imitation, dont l'ambition était de fixer les aspects du monde extérieur, ne pouvait manquer de succomber à ces attaques. Au bout de ce chemin semé d'embûches réelles ou non il y a la *traversée du miroir* par Alice<sup>2</sup> ».

Si Breton sacrifie lui aussi à l'imagerie traditionnelle du chemin comme métaphore de l'épreuve à surmonter, notons tout de même que le point d'aboutissement, incarné par le passage d'Alice « de l'autre côté du miroir », est bien envisagé comme un changement de paradigme. Dans l'espoir qui nourrit toute la quête surréaliste de participer à un renouvellement de la culture, Alice est aux premières lignes, convoyant, avec la mise en

---

1 Selon les termes d'Isabelle Monod-Fontaine, rédactrice de la notice de ce tableau, dans *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007, aussi consultable en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxbyxx/rp5nn9>

2 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, [1928], *OC*, t. IV, p. 412.

crise de la rationalité, une interrogation sur le sens des mots, structures premières de la pensée et, partant, une quête sur les fondements de l'être et de l'identité.

Cet enthousiasme à l'idée d'un bouleversement culturel qui passerait par un renouvellement des pratiques artistiques trouve un point d'expression particulier lorsqu'il est question de Picasso :

*L'Homme à la clarinette* subsiste comme preuve tangible de ce que nous continuons à avancer, à savoir que l'esprit nous entretient obstinément d'un *continent futur* et que chacun est en mesure d'accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles<sup>1</sup>.

Ce territoire à découvrir est aussi celui qui occupe les pensées d'Artaud, lorsqu'il affirme qu'« une culture profonde n'a peur d'aucune géographie, même si la recherche des continents inexplorés doit mener jusqu'à ce vertige où bout l'immatérialité de la vie<sup>2</sup> ». Et précisément, c'est en termes de vertige que Lacan a analysé l'œuvre de Carroll : « on y discerne que sans user d'aucun trouble on peut produire le malaise, mais que de ce malaise il découle une joie singulière. [...] On n'y évoque ni genèse, ni tragédie, ni destin ; alors, comment cette œuvre a-t-elle tant de prise ? C'est bien là le secret, et qui touche au réseau le plus pur de notre condition d'être<sup>3</sup> ».

Cette condition d'être, justement, ne peut pas se penser en dehors des rapports du sujet au langage, c'est en cela que l'œuvre de Carroll a suscité un tel élan libérateur et a été pressentie par Lacan comme étant une œuvre à donner à lire lorsqu'on entend se consacrer à la psychologie de l'enfant :

[s]i j'avais un livre d'introduction à conseiller à qui doit être psychiatre ou psychanalyste d'enfants, je dois dire que, plutôt qu'aucun des livres de

---

1 *Ibid.*, p. 355.

Il est intéressant de remarquer qu'ici se situe un des points de friction entre Breton et Bataille, qui déclare, pour la fixité de la forme par rapport au réel, et contre le « modèle intérieur », dans « Le "Jeu lugubre" » : « [...] quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée, c'est-à-dire que le mouvement intellectuel immédiat, qui dans d'autres cas aboutit à l'idée, avorte. [...] J'en arrive à dire, à peu près sans préambule, que les peintures de Picasso sont hideuses, ou que celles de Dalí sont d'une laideur effroyable. » « Le "Jeu lugubre" », *Documents* n°7, décembre 1929, p. 25. Outre la controverse à propos de Picasso, les attaques de Bataille portent sur le tableau de Dalí à qui il emprunte le titre de son article.

2 Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, [1936], *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 692.

3 Jacques Lacan, intervention à France Culture à l'occasion de la journée anniversaire sur Lewis Carroll, le 31 décembre 1966. Texte inédit, téléchargeable à l'adresse suivante : <http://www.ecole-lacanienne.net/pictures/mynews/5634CFB898FE7EB394D5476585323802/1966-12-31.pdf>

M. Piaget, je lui conseillerais de commencer par lire un ouvrage dont j'ai les meilleures raisons de penser, étant donné ce qu'on sait de l'auteur, qu'il repose sur la profonde expérience du jeu d'esprit de l'enfant, à savoir Alice au pays des merveilles. Là, il saisirait la valeur, l'incidence, la dimension du jeu de nonsense comme tel<sup>1</sup>.

L'opposition entre Piaget et Carroll porte bien sur la façon dont l'enfant « entre » dans le langage et partant sur la façon dont il s'inscrit dans le monde. Il s'agit bien pour Lacan de saisir « ce qui fonde chez l'enfant l'appréhension du monde comme monde structuré par la parole<sup>2</sup> ». Les romans de Carroll fournissent ainsi une matière foisonnante pour appréhender et comprendre ce rapport complexe au langage, comme l'explique Marie-Anne Thomasset-Kraft : « l'exercice de la parole la [Alice] confronte sans arrêt aux limites du langage, à ce qui rate, se dérobe et insiste dans le signifiant : les mots lui manquent, tombent, elle est confrontée à l'impossible à dire<sup>3</sup> ».

Ici encore, la filiation entre ce qui est donné à lire par Lewis Carroll et les préoccupations des surréalistes apparaît clairement. La quête du sens, les interrogations sur les fondements du sens et de la signification, la possibilité et la labilité du sens dans et par le langage sont bien des points nodaux qui, s'ils n'ont pas attendu la découverte de la figure d'Alice pour s'exprimer, trouvent néanmoins chez l'héroïne carrollienne une « voie royale » d'expression, qui va offrir une véritable résonance à ces problématiques. Nous les retrouvons, exacerbées par la sensibilité, chez Artaud, qui souffre d'ailleurs du sentiment d'avoir été plagié « par anticipation » par Carroll.

C'est à propos de la traduction qu'il propose en 1943 du poème « Jabberwocky », traduction qui lui a été suggérée par le Dr Ferdière, adepte de l'art-thérapie, amateur de poésie et admirateur de celle d'Artaud, qu'il fait le lien entre le mot, la pensée, et l'ancrage physique de leur relation :

[i]l y a dans ce poème-ci un stade déterminatif des états par où passe le mot-matière avant de fleurir dans la pensée, et des opérations d'alchimie si

---

1 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Éd. de la Martinière, coll. « Le Champ freudien », 2013, p. 202.

2 *Ibid.* p. 201-202.

3 Marie-Anne Thomasset-Kraft, « L'exercice du non sens, l'exercice du désir », article en ligne publié le 3 novembre 2014 sur le site <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2014/11/Ironik-2-Nonsense-AMTK-edit%C3%A9-logo.pdf>

l'on peut dire *salivaire* que tout poète au fond de sa gorge fait subir à la parole, musique, phrase, variation du tempo intérieur, avant de les *régurgiter* en matière pour le lecteur.

[...] Car Lewis Carroll est en réalité un esprit de colère, de revendication et de fureur. – Une sorte d'émeutier-né de la perception et du langage<sup>1</sup>.

Colère et fureur semblent bien être les états nécessaires à la perception de cet autre langage possible, langage sur lequel la raison achoppe, langage qui donne corps au trouble et à l'étrange dans la langue, qui fait que le lecteur cherche sa place face à cette étrangeté du signifiant – qui est aussi étrangeté signifiante – et qui, se faisant, permet un franchissement, comme l'a expliqué Lacan, parlant de « l'autre scène » :

[c]ette place, qui n'a pas de nom... mais qui se distingue par l'étrangeté de son décor, par ce que Freud pointe justement si bien, de l'ambiguïté qui fait que *Heimlich* ou *Unheimlich*, voilà un de ces mots où, dans sa propre négation, nous touchons du doigt la continuité, l'identité, de son endroit à son envers... cette place qui est à proprement parler « l'autre scène » parce que c'est celle où vous voyez la réalité [...] naître à cette place comme un décor. Et vous savez que ce n'est pas ce qui est de l'autre côté du décor qui est la vérité et que si vous êtes là, devant la scène, c'est vous qui êtes à l'envers du décor, et qui touchez quelque chose qui va plus loin, dans la relation de la réalité à tout ce qui l'enveloppe<sup>2</sup>.

L'enveloppe de la réalité a bien à voir avec le langage, et ce langage, lorsqu'il échappe au caractère normé de son usage rationnel pour tenter d'atteindre cet au-delà de la relation du signifié et du signifiant, du réel et de son signe, peut parvenir à toucher la part sensible et subjective du sujet-parlant. Mais il se trouve que l'artifice peut emprunter les mêmes techniques, sans parvenir à une réelle expression. C'est ce que reproche Artaud au poème « Jabberwocky », et il l'explique au cours d'un échange avec Parisot, qui lui proposait de publier sa version du poème :

[a]bandonner le langage et ses lois pour les tordre et dénuder la chair sexuelle de la glotte d'où sortent les âcretés séminales de l'âme et les plaintes de l'inconscient est très bien, mais à condition que le sexe se sente comme un orgasme d'insurgé, éperdu, nu, utérin, piteux aussi, naïf, étonné d'être réprouvé, et qu'il n'apparaisse pas, ce travail, comme la réussite d'un manque où le style pue à chaque angle de ses discordances les relents d'un esprit repu, parce que l'homme s'est bien repu, quand

---

1 Antonin Artaud, « Variations à propos d'un thème d'après Lewis Carroll », [1944], *Œuvres*, éd. cit. p. 913-914.

2 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XII, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », inédit – leçon du 16 décembre 1964, consultable et téléchargeable en ligne, sur le site des transcriptions des Séminaires de Lacan : <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm>

même son manque comme dans Jabberwocky est provoqué comme une nourriture aliciante de plus. J'aime les poèmes qui puent le manque et non les repas bien préparés<sup>1</sup>.

Nous retrouvons là un thème constant de l'esthétique d'Artaud qui, dans toute activité de l'esprit, cherche la part essentielle de l'être et de la vérité et abomine compromis et faux-semblants, ce qui est, dans la même lettre, ainsi résumé : « j'aime les poèmes jaillis et non les langages cherchés. Je veux, quand j'écris ou que je lis, sentir bander mon âme comme dans la Charogne, la Martyre ou le Voyage à Cythère, de Baudelaire<sup>2</sup> ». C'est bien l'investissement du sujet parlant dans la langue qui est en jeu ; à l'ancrage physique de la parole s'ajoute l'ancrage émotionnel, affectif, qui fait que la parole n'est pas, ne peut pas être la simple mise en action d'un système pré-existant – ce qui serait une situation de confort, un « repas bien préparé », mais ne serait pas une véritable expression. Elle est surtout l'épreuve de la subjectivité et des affects dans une relation d'extériorité.

Cette relation d'extériorité peut se construire accidentellement, notons à cet égard l'intéressant lapsus d'Artaud qui, en substituant à l'orthographe traditionnelle une « nourriture aliciante », livre un signifiant unique qui laisse entendre deux signifiés : le nom de la jeune Alice se fond dans un adjectif empli de désir. Et justement, ce problème du nom qui échappe se retrouve, ultérieurement, dans les travaux de Deleuze, qui poursuit les réflexions de Lacan, mais en étant plus proche de la pensée d'Artaud. Dans *Logique du sens*, ouvrage consacré à la question du sens à partir de l'œuvre de Lewis Carroll, et de son adaptation par Artaud, Deleuze explique que :

[t]ous ces renversements tels qu'ils apparaissent dans l'identité infinie ont une même conséquence : la contestation de l'identité personnelle d'Alice, la perte du nom propre. La perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice. Car le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est incarné dans des noms généraux qui désignent des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le propre garde un rapport constant.

Mais quand les substantifs et adjectifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements, toute identité se perd pour le moi, le monde et Dieu. C'est l'épreuve du savoir et de la récitation, où les mots viennent de travers, entraînés de biais par les verbes, et qui destitue Alice

---

1 Antonin Artaud, « Lettre à André Parisot, Rodez, 22 septembre 1945 », *Œuvres*, éd. cit., p. 1014.

2 *Ibid.*, p. 1013.

de son identité. Comme si les événements jouissaient d'une irréalité qui se communique au savoir et aux personnes, à travers le langage<sup>1</sup>.

La question est donc bien, chez Lewis Carroll comme dans les recherches surréalistes, comme dans les commentaires ultérieurs de Lacan ou Deleuze, celle du langage dans ses rapports au réel et au désir. Dans le langage d'Alice et des habitants du pays des merveilles, tout fonctionne de concert pour piéger habitudes et conventions, pour renégocier la signification des mots et le sens des choses, une nouvelle médiation langagière est instituée, par laquelle l'émotion et le désir deviennent les points cardinaux d'une nouvelle orientation à éprouver. Nous voyons donc bien en quoi la jeune héroïne, qui achoppe sur les bienséances et récite ses leçons à l'envers constitue un modèle fécond de liberté de ton et d'esprit, de sorte que les connaissances scolaires incertaines d'Alice trouvent un écho dans les nombreuses mises en scène des pratiques écolières, allègrement détournées et « mises au goût du jour » des surréalistes, fauteurs de troubles, qui réinvestissent le moule formel de l'exercice scolaire pour en faire dérailler les rouages.

## 1.2 Vers une écriture buissonnière

### 1.2.1 L'orthographe maltraitée

L'AUTEUR RENONCE À JOINDRE À CE LIVRE LA LISTE DES ERREURS TYPOGRAPHIQUES QU'IL CONTIENT (Seillières, Rangry, à cours, les participes ! etc.). IL REGRETTE SEULEMENT QUE CELA RENDE INAPPRECIABLE AU LECTEUR LES FAUTES D'ORTHOGRAPHE ET LES FAUTES DE FRANÇAIS, FAITES DÉLIBÉRÉMENT DANS L'ESPOIR D'OBTENIR DE CE LECTEUR LES PLAISANTS HURLEMENTS QUI LÉGITIMENT SON EXISTENCE<sup>2</sup>.

En ouvrant son *Traité du style* sur ce prière d'insérer, Aragon revendique délibérément la valeur expressive et affective de la faute d'orthographe, et légitime son usage non par l'atteinte aux normes ainsi créée, mais par la réaction du lecteur : ces « plaisants hurlements » ne sont autres qu'un sursaut, une manifestation de vie ; la faute d'orthographe

---

1 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1982, p. 11.

2 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 1.

s'apparente alors à une excroissance dans le calme plat de l'usage régulé de la langue, une irrégularité, certes un peu monstrueuse, au sens d'une création inattendue, qui montre que le langage se joue aussi hors des règles académiques. Il semble bien qu'Aragon lui attribue une fonction conative en somme : interpeller le lecteur et jouer avec l'habitude de lecture.

Ces fautes de français assumées – pour rares qu'elles soient – se retrouvent à plusieurs reprises et dans différents contextes chez Aragon : ainsi, la partie « Lexique et notes » du *Fou d'Elsa* se termine sur ces précautions :

[i]l se rencontrera des contradictions orthographiques entre le texte du poème et celui du lexique, tant par fantaisie que par négligence : le lecteur est prié de toujours donner raison au lexique qui lui permettra de corriger les erreurs, volontaires ou non.

EXCUSEZ LES FAUTES DE L'AUTEUR<sup>1</sup>.

Cette précision nous intéresse à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'elle clôt un « lexique », qui n'est pas censé laisser subsister de doute en matière de lexicographie, ensuite parce que ces « contradictions » ne concernent que la transcription française de termes arabes, transcriptions dont les difficultés sont déjà exposées en ouverture du lexique<sup>2</sup>, et enfin parce que, comme l'a montré Hervé Bismuth<sup>3</sup>, plusieurs commentaires métadiscursifs, à l'intérieur même de ce lexique, viennent miner les fondements de la norme orthographique. C'est ainsi qu'à l'entrée *Slougui*, nous apprenons, dans une parenthèse, que : « le dictionnaire exige que nous l'orthographions sloughi, comme il écrit *Maghreb*, mais nous ne lui obéirons pas, le gh absent de notre transcription)<sup>4</sup> ». Et c'est en toute logique que l'entrée *Orthographe* donne à lire : « pratique variable de l'écriture des mots et des noms, sorte d'alchimie encore fort loin de l'état de science<sup>5</sup> ».

---

1 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, [1963], *OPC*, t. II, p. 938.

2 « Ce lexique ou ces notes, comme on voudra appeler la chose, exige quelques explications ou excuses. Tout d'abord le caractère arbitraire de la transcription des mots arabes. Ce n'est point mépris de l'appareil de signes des islamisants. Mais, pour le lecteur, dont il s'agit de faciliter la lecture, en s'en tenant grossièrement à une prononciation simplifiée, purement française, il fallait par exemple, d'une part réduire la lettre *k* et les sons multiples (la lettre *qôf* notamment) qui s'en rapprochent : toutefois, pour les mots d'usage dans la littérature française, comme *cadî* ou *calandar* que l'on connaît par les *Mille et Une Nuits* depuis plusieurs siècles avec un *c* dur, l'auteur a fait preuve d'inconséquence dans l'orthographe. » Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, [1963], *OPC*, t. II, p. 907.

3 Hervé Bismuth, « Quatre articles du "Lexique et notes" du *Fou d'Elsa* », 2005, article en ligne, consultable sur le site de l'ERITA <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article64>

4 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, [1963], *OPC*, t. II, p. 934-935.

5 *Ibid.*, p. 931.

Entre les variations graphiques des noms propres ou des noms étrangers et les mots qui, comme *histoire* « devrai[en]t un jour changer de nom [...] lorsqu'il y aura glissement suffisant de cette discipline d'état vers la science à proprement parler<sup>1</sup> », force est de constater que la fixation graphique n'est pas érigée en condition *sine qua non* de la signification. Et au contraire, il peut en aller à l'inverse, comme en témoigne la première phrase du même ouvrage, *Le Fou d'Elsa* : « Tout a commencé par une faute de français<sup>2</sup> ».

Dans l'histoire ensuite relatée par l'auteur, à partir d'un vers lu dans *Le Ménestrel, journal de musique*, il n'est pas véritablement question de « plaisants hurlements », mais d'une fascination à partir d'une tournure « fautive » :

[p]ourquoi l'amertume était-elle dans ce premier vers si grande à l'oreille, et comme dans la bouche ? *La veille où Grenade fut prise...*, je le répétais trois ou quatre fois avant d'entendre que tout le mystère en résidait dans une faute de syntaxe : on dit, bien entendu, *la veille du jour où...*, et non *la veille où...* C'était précisément de ce divorce des mots, de cette contraction du langage que venait le sentiment d'étrangeté dans ce poème de parolier, une de ces *beautés* apollinariennes qui résident dans l'incorrection même<sup>3</sup>.

Aragon met son expérience de lecture au cœur du processus créatif, et montre comment une tournure langagière irrégulière, en jouant entre la reconnaissance du sens véhiculé et l'écart, même ténu, avec la forme attendue, peut avoir de grandes vertus inspiratrices.

L'expérience avait déjà été relatée par Aragon, en 1942 dans la préface aux *Yeux d'Elsa* :

J'avais, à l'âge où l'on apprend à aimer les poèmes, été singulièrement frappé par ces vers de Rimbaud :

Mais des chansons spirituelles / Voltigent partout les groseilles

tels qu'ils figuraient sous le titre *Patience (D'un été...)* dans l'édition Varnier. On veut aujourd'hui (édition critique, Mercure de France) qu'ils se lisent *Voltigent parmi les groseilles* et sans doute qu'il en est ainsi. Mais je ne puis refaire le chemin parcouru, et pour moi, tant que je vivrai, je lirai *Voltigent partout...* avec cet étrange transitif du verbe voltiger, qu'on peut me dire être une faute, et que je persiste à considérer comme une beauté.

L'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses. C'est le secret des plus mystérieuses réussites de la poésie, française au moins.

---

1 *Ibid.* p. 921.

2 *Ibid.*, p. 493.

3 *Ibid.*, p. 494.

Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit<sup>1</sup>.

De la faute à la beauté, nous voyons comment le discours d'Aragon sur la langue prend à rebours le discours normatif, met à mal le fantasme d'une langue unifiée et parfaitement régulée pour, au contraire, dévoiler des faits de langue dans lesquels la clarté laisse place à la subjectivité et à la sensation.

Si la perfection de l'orthographe est bien un des points de cristallisation des apprentissages de l'école et, ensuite, un critère de base pour la reconnaissance d'une qualité littéraire, notamment pour les éditeurs<sup>2</sup> et les critiques, largement discrédités dans *Le Traité du style* entre autres, il en va tout autrement pour ces écrivains qui, sans mettre à bas la norme orthographique, passent outre certains usages pour se concentrer sur l'expressivité. La question des attentes quant à la qualité d'une œuvre littéraire, et leur remise en cause, est bien sûr centrale pour le mouvement surréaliste, aussi ne nous étonnons-nous pas lorsque Max Ernst, rédigeant une préface pour *La Maison de la peur*, interroge ainsi l'écriture de Leonora Carrington :

Bon vent, mal vent, je vous présente la Mariée du Vent. Qui est la Mariée du Vent ? Sait-elle lire ? Sait-elle écrire le français sans fautes ? De quel bois se chauffe-t-elle ?

Elle se chauffe de sa vie intense, de son mystère, de sa poésie. Elle n'a rien lu, mais elle a tout bu. Elle ne sait pas lire. Pourtant, le rossignol l'a vue, assise sur la pierre du printemps, en train de lire. Et, bien qu'elle lût en silence, les animaux et les chevaux l'écoutaient avec admiration.

C'est qu'elle lisait LA MAISON DE LA PEUR, cette histoire véridique que vous allez lire de suite, cette histoire écrite dans un langage beau, vrai et pur<sup>3</sup>.

L'absence de contradiction entre le doute sur le « français sans fautes » et l'affirmation d'un « langage beau, vrai et pur » nous place au cœur de l'imaginaire linguistique des écrivains surréalistes : émancipation des contraintes des normes et valorisation d'une parole singulière sont bien les maîtres mots de l'esthétique surréaliste, qui nourrissent les créations, et

---

1 Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, [1942], *OPC*, t. I, p. 743.

2 Dans ses mémoires, Maxime Alexandre raconte d'ailleurs qu'« Aragon avait de grandes difficultés avec les typographes et les correcteurs qui ne voulaient à aucun prix laisser passer des fautes d'orthographe qu'il y avait mises intentionnellement. Il fallut quatre ou cinq jeux d'épreuves jusqu'à ce qu'il réussisse à obtenir un texte sans faute, c'est-à-dire avec les fautes qu'il exigeait. » Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 60.

3 Max Ernst, « Loplop présente *La Mariée du vent* », *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 271-272.

jalonnent les textes réflexifs, ou à portée théorique. La pseudo-naïveté qui préside à la représentation de l'auteure – elle saurait à peine écrire et n'aurait rien lu – devient ainsi une posture littéraire proprement surréaliste, répondant point par point, et par un procédé antiphlastique qui a déjà une certaine tradition, au Proverbe n°85 « mis au goût du jour » par Péret et Éluard : « vous avez tout lu mais rien bu<sup>1</sup> ». De cette inspiration plus dionysiaque qu'intellectuelle provient donc la valeur de ce récit, à maints égards particulier, où des mots français empruntent la syntaxe anglaise.

La distance suffisante qui habite cette question somme toute arrogante : « [s]ait-elle écrire le français sans faute ?<sup>2</sup> » est également mise en scène dans la diégèse même des récits de Leonora Carrington, comme dans *Pigeon vole*, un des « contes retrouvés » qui donne à lire les aventures de deux personnages – avatars, selon Jacqueline Chénieux-Gendron, de l'auteure et Max Ernst –, Francis et Oncle Ubriaco – qui, lui aussi, se rapproche par son patronyme des personnages qui ont « tout bu », *ubriaco* signifiant « ivre » en italien. Les deux personnages s'adonnent à quelques exercices scolaires :

[s]ur la route du Sud qu'ils firent par petites étapes, Francis améliora son français. Tous les kilomètres, Oncle Ubriaco lui faisait chanter alternativement le verbe être et le verbe avoir sur l'air de « Rule Britannia » et de « En avant, soldats du Christ ». Le soir, ils faisaient des exercices de conversation et de vocabulaire pour lesquels Oncle Ubriaco lisait à Francis les poèmes de Hans Arp et les romans de Rabelais. Comme cela, Francis apprit un choix varié de mots<sup>3</sup>.

Rien de tel, en effet, qu'un chant patriotique britannique et un chant de guerre catholique pour intégrer et mémoriser les deux auxiliaires, fondements essentiels de la prédication en français. Aux antipodes de ces récitations, Rabelais<sup>4</sup> et Arp viennent, en contrepoint, offrir

1 Benjamin Péret et Paul Éluard, *152 Proverbes mis au goût du jour*, [1925], OC, t. IV, p. 259.

2 Question qui, finalement, n'est pas sans importance à une époque où on ne saurait voir publié un texte agrammatical.

3 Leonora Carrington, *Pigeon Vole*, op. cit. p. 66.

4 Les liens entre l'œuvre de Rabelais et le surréalisme seraient intéressants à interroger. Outre les mauvaises notes attribuées à l'écrivain dans le célèbre jeu des « notations des plus grands écrivains » (- 20 pour Aragon ; - 17 pour Breton ; 5 pour Éluard ; 12 pour Fraenkel ; 0 pour Paulhan ; 2 pour Soupault ; - 12 pour Péret), on le retrouve en mai 1926, chez Leiris, qui recopie dans son journal un extrait de l'épisode des « parolles gelées » du *Quart Livre*, plus précisément le passage où les paroles se réchauffent et dégèlent, mais restent insaisissables pour les personnages (Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 122.) On voit bien en quoi ces considérations intéressent Leiris et les autres membres du groupe ; néanmoins, Rabelais est classé dans la colonne « Ne lisez pas » du *Catalogue des livres et publications surréalistes*, en 1932. On le retrouve mentionné de manière positive, bien plus tard, chez Breton, via la voix d'Apollinaire, dans « Adieu ne plaise, allocution au cimetière de Montmartre à propos de la mort de Picabia » (1953), puis dans les « Notes sur le dictionnaire érotique latin-français » (1959), avant de le retrouver chez Dalí, qui, en 1973, illustre *Pantagruel* avec une série

un espace de liberté langagière : l'exubérance paillardes d'une écriture luxuriante, et les poèmes dadas d'un auteur qui revendique le fait que « [c]'est dans le rêve qu'[il a] appris à écrire », semblent dresser une filiation qui inclurait bien sûr Rimbaud en son centre :

[j]'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs<sup>1</sup>.

Finalement, il nous semble que ces discours des écrivains tenus sur la langue et sur leur pratique d'écriture trouvent une origine dans le rejet de la notion de « faute », qui devrait être cantonnée au paradigme moral et qui s'est arrogée une fonction sélective dans l'usage et dans la représentation de la langue. Dans l'usage, la littérature ne *doit* pas, ne *peut* pas contenir de fautes, tout au plus peut-on tolérer une coquille, mais l'accès au domaine littéraire est réservé aux détenteurs du code dans sa perfection, un pur « droit d'entrée » au sens bourdieusien du terme.

Aussi les critiques doivent-ils, quand un auteur reconnu, représentant ce qu'il y a de plus « classique », commet un impair linguistique, trouver de bonnes raisons d'ordre stylistique. Aragon en donne un bon exemple :

[j]'ai souvenir qu'Apollinaire disait en ce sens quelque chose qui touchait Racine, *Athalie* je crois :

Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge

Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,

*Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin* (Acte V, scène III)

« Exemple de syllepse », dit l'annotateur de l'édition classique Larousse. C'est ainsi qu'une faute de français devient pour les professeurs *une syllepse*, quand les poètes l'appellent *une beauté*<sup>2</sup>.

La distinction semble donc ici tenir au statut de la parole étudiée : ce qui est faute dans le discours des sujets parlants devient figure de style chez les « bons » écrivains. En récusant l'autorité et la fonction de modèle de l'institution littéraire, les surréalistes vont ainsi reconnaître cette beauté dans toute parole, quelle que soit son origine : « poésie

---

de lithographies intitulée « Les songes drolatiques de Pantagruel ».

1 Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en Enfer*, dans *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurelia Cervoni (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 262.

2 Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, *OPC*, t. I, p. 745.

intentionnelle et poésie involontaire » titrera Éluard en 1942, convoquant Lautréamont, Blake, Novalis, Rimbaud, Crevel et Chesterton entre autres.

Cela nous intéresse d'autant plus que ces textes ou passages réflexifs sur la langue et le langage sont en prise directe sur la conception des productions artistiques ou culturelles en général<sup>1</sup>. Comme l'a montré Marie-Paule Berranger :

Dada et le Surréalisme naissent de cette « sortie de la littérature », en démontrant à force de provocations que ne relève de l'art que ce que l'on décrète comme tel, la signature de l'artiste faisant foi et consacrant la valeur de l'œuvre. Peuvent désormais tenir lieu d'acte de création artistique, la personnalité du choix, l'intervention minimale à la Duchamp, à la Picabia, ou la profération inspirée qui récuse l'artisanat et relègue au musée les outils du labeur : pinceaux, térébenthine, plumes, buvards, encriers, rimes et mètres. Cette remise en cause de la définition de l'art, qui devient intervention, plutôt qu'objet, s'est répercutée sur les catégories génériques<sup>2</sup>.

Une conscience aiguë de l'arbitraire semble bien présider à cette mise en cause de la reconnaissance de la valeur des œuvres : ce qui est admiré ou laissé aux oubliettes, ce qui est considéré comme une faute de français ou un trait stylistique dépend donc de la confiance et, partant, du pouvoir que l'on accorde aux institutions dignes d'en préjuger. Une des grandes forces du surréalisme aura donc été d'investir pleinement ce « on » trop souvent impersonnel et inconnu qui décrète pour autrui, de ne pas laisser une quelconque instance extérieure décider pour eux de ce qu'ils doivent aimer et haïr, désirer et fuir, penser et ressentir. En d'autres termes, cette « sortie de la littérature », ainsi que tous les scandales qui l'accompagnent, revendiquent une autonomie de la pensée et de la création ; ils participent de la lutte pour l'émancipation de la pensée et s'inscrivent dans un processus global de refus de l'aliénation. En somme, si l'on ne peut nier que les conditions socio-historiques dans lesquelles nous sommes plongés conditionnent les représentations et les jugements, au moins peut-on ne pas accorder d'autorité à cette fonction. Critiques, musées, académies...que restera-t-il de leur superbe si plus aucun crédit ne leur est attribué ? Si leurs discours ne trouvent plus aucun écho ? Si spontanément une voix autre prend la place et propose d'explorer d'autres modèles ? C'est de cette façon que les surréalistes ont pleinement participé à l'histoire littéraire et artistique de leur temps. Et si l'art devient bien

---

1 Affirmant, s'il en était besoin, les liens de dépendance entre imaginaire linguistique et imaginaire culturel.

2 Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, PUF, 2004, p. 21.

« intervention plutôt qu'objet », cela s'applique aussi à l'écriture, qui devient « intervention » sur le code plutôt qu'« objet » fini, comme on le voit exprimé chez Aragon, qui place l'intervention au cœur de sa poétique :

il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours. C'est bien ce qui a mené les poètes si loin dans le chemin de la liberté, et c'est cette liberté qui me fait m'avancer dans la voie de la rigueur, cette liberté véritable<sup>1</sup>.

L'association entre la rigueur et le débordement libre des cadres linguistiques est audacieuse et paradoxale, et nous dit à quel point la liberté est toujours négociée, à négocier. La rigueur ici n'est, bien sûr, pas la rigueur académique de l'acceptation du bien parler, mais celle qui préside au fait d'interroger les règles, le code, présentés comme un *donné*, là où ils pourraient être négociés.

Cela nous informe bien sur la représentation de la langue qu'ont ces écrivains, et c'est, bien sûr, chez les plus libertaires d'entre eux que l'on peut faire les rencontres les plus surprenantes : « [j]e m'étonne de l'orthographe de *fois* / qui ressemble tant à un champignon / roulé dans la farine<sup>2</sup> ». L'absurdité féconde de l'imagerie de Benjamin Péret n'épargne pas l'orthographe, et ces fautes sont également épinglées par Prévert dans un « Mea culpa » :

[c]'est ma faute  
C'est ma faute  
C'est ma très grande faute d'orthographe  
Voilà comment j'écris  
Giraffe<sup>3</sup>.

En donnant à entendre la parenté entre la culpabilité morale et la mauvaise orthographe, Prévert, une fois de plus, met à mal le discours des enseignants et affiche une distance toute ironique à cette notion de faute. On retrouvera d'ailleurs ce poème, bien plus tard, dans le dernier recueil publié du vivant de l'auteur, dans un « codicille » :

[c]'est ma faute  
c'est ma faute  
c'est ma très grande faute d'orthographe

---

1 Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, [1942], *OPC*, t. I, p. 747.

2 Benjamin Péret, « Chasse à courre », *De derrière les fagots*, [1934], *Œuvres complètes, Tome 2*, Paris, E. Losfeld, 1971, p. 39. Désormais *OC*, t. II.

3 Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoire*, [1946], *OC*, t. I, p. 831.

voilà comment j'écris  
giraffe.

J'ai eu tort d'avoir écrit cela autrefois  
je n'avais pas à me culpabiliser  
je n'avais fait aucune faute d'orthographe  
j'avais simplement écrit giraffe en anglais<sup>1</sup>.

C'est donc bien la soumission à une langue érigée en modèle qui est en jeu, et cette posture de soumission, tantôt affirmée, tantôt repoussée, donne à voir, dans ses mises en scène, à la fois les points d'amarrage de la pensée, et les latitudes qu'il est possible d'explorer.

### 1.2.2 La conjugaison déformée

Ces différents allers-retours exploratoires entre un modèle et les différentes formes qu'il peut produire trouvent également une application intéressante lorsqu'ils s'attaquent à la conjugaison et aux formes verbales qui peuvent ainsi être détournées.

#### **Conjugaison et stéréotype : réinventer l'exemple**

L'exemple typique de ce jeu sur la conjugaison est celui de Clarisse Juranville, à qui Nougé et ses compères ont donné une seconde vie, en publiant sous son nom *Quelques écrits et quelques dessins*. L'histoire est connue : comme l'a raconté Mariën<sup>2</sup>, Nougé découvre par hasard, dans le grenier de sa compagne, *La Conjugaison enseignée par la pratique*, manuel de conjugaison écrit par Clarisse Juranville, institutrice française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'est adonnée à la création de livres de grammaire et de bienséance pour les enfants et plus particulièrement les jeunes filles<sup>3</sup>. Le manuel rencontré par Nougé a constitué une véritable trouvaille permettant un réinvestissement de l'imaginaire scolaire à des fins poétiques.

---

1 Jacques Prévert, *Choses et autres*, [1972], *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 301. Désormais OC, t. II.

2 Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1969, p. 17.

3 Outre les manuels purement scolaires, la lecture de ses ouvrages comme *Le Savoir-Faire et le savoir-vivre : guide pratique de la vie usuelle à l'usage des jeunes filles* (consultable sur Gallica), *La civilité des petites filles*, *Histoire de la bonne petite Nini*, ou *le Modèle de tous les bébés*, devait parachever l'association des idées de féminité et de domesticité et obéissance.

L'intérêt de cette lecture réside dans le fait que, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, les règles de la grammaire et celles des bonnes mœurs sont inculquées *ensemble*. Pour apprendre à conjuguer, l'enfant doit conjuguer des exemples édifiants, ordre moral et ordre langagier sont présentés comme les deux faces d'un même comportement respectueux, si bien que briser l'ordre langagier est présenté comme un acte qui contrevient à l'ordre moral. Dès lors nous observerons deux types de réactions face à cela, le premier consiste à subvertir le contexte moralisateur qui entoure les exemples stéréotypés, le second, quant à lui, tente d'intervenir directement sur le code. Nougé va choisir la première voie : il opère par détournement, pratique surréaliste par excellence, qui réaffirme de surcroît la filiation avec Lautréamont. Aussi découvrons-nous, avec ses *Quelques écrits* un texte surprenant : il met en jeu des énoncés à la structure stéréotypée, qui activent des automatismes de lecture lesquels vont être trompés, engageant une poétique de l'écart minime aux répercussions notables.

S'il s'agit bien d'un travail de subversion du manuel original, le texte de Nougé ne se présente pas pour autant comme un manuel, ou un contre-manuel, destiné à faire oublier le premier, à rétablir un équilibre entre les contenus d'apprentissage. Au contraire, le texte est bien destiné à des adultes, comme si on découvrait une autre partie de l'œuvre ou de la personnalité de l'auteure. Tout comme Aragon dénonçait le fait que les Apollinaire d'aujourd'hui pourront devenir les Coppée de demain, cette signature allonymique pourrait nous amener à penser que les Clarisse Juranville du passé pourront, par retournement ou redécouverte, devenir les Nougé du futur, affirmant en cela une véritable confiance dans les possibles subversifs.

Ce trouble (même minime) sur l'identité des auteurs, sur les fondements de leurs textes est présent dès les premières lignes, dans lesquelles Nougé explique que « les écrits de Clarisse Juranville prêtent à équivoque<sup>1</sup> ». On ne voit pas comment des énoncés aussi simplistes et binaires que ceux du manuel original peuvent prêter à équivoque, seule l'intervention du poète amènera les voix à se troubler, à gagner en perspective<sup>2</sup>. Et ce également dans une démarche « éducative » : « les formes pauvres impliquent une démarche de l'esprit qui

---

1 Paul Nougé, *Quelques écrits et quelques dessins*, [1927], dans *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 367. Nous citons le texte dans l'édition L'Âge d'homme, seule accessible, mais qui ne comporte pas les dessins de Magritte accompagnant le texte.

2 Cela ressemble également au principe de la correction dans les *Poésies* de Lautréamont, qui a tant inspiré Breton.

s'épuise avec elles<sup>1</sup> » nous dit Nougé, toujours dans le texte préfaciel aux *Quelques écrits*. Impossible de ne pas associer les exercices du manuel scolaire original à cet épuisement, face à cela, le jeu de détournement va redynamiser l'esprit du lecteur, menacé de se tarir.

Ainsi la litanie se met-elle en marche, avec différentes focalisations, sur les verbes à construction pronominale, et là où l'institutrice faisait porter les efforts sur les différences entre pronom objet et pronom sujet (« C'est moi que tu *regardes*, c'est moi qui te *regarde*<sup>2</sup> »), le poète, lui, joue sur la différence de sujet, avec un « mais » qui n'a rien de disjonctif : « C'est moi qui te regarde / Mais toi qui me regardes<sup>3</sup> ». La transformation de l'énoncé crée une véritable ambiguïté, où une double lecture est possible. En effet, soit on peut le lire en considérant que la seconde prédication est sous-jacente, ce qui modifie la valeur de vérité de la première proposition (c'est moi qui te regarde [apparemment], mais [en réalité] c'est toi qui me regarde) ; soit la seconde proposition semble ouvrir sur une suite (du type « mais toi qui me regardes, tu + verbe + complément »), auquel cas, l'absence de suite déçoit les attentes, et par là même met en relief le caractère artificiel de ces énoncés, faits pour utiliser la langue, mais non pour dire vraiment quelque chose, ni pour penser quelque chose. Finalement, puisqu'à la lecture on attend une fin qui ne vient pas, il n'y a plus qu'à l'inventer, ou à accepter l'insignifiance du message.

La seconde strophe est explicitement placée sous le signe du conditionnel, et renvoie à la partie « difficultés sur les personnes et les verbes » du manuel de Clarisse Juranville, où l'exercice consiste à rédiger le portrait d'une personne idéale, commençant par une subordonnée conditionnelle : « Le matin, si j'étais raisonnable, je ne perdrais pas mon temps...<sup>4</sup> ». Alors que chez Nougé, la proposition principale n'apparaît pas, et n'est pas attendue, l'hypothèse de départ se suffit à elle-même comme élément poétique. L'amorce du portrait idéal est bien donnée, mais son contenu est inexistant : « le matin si j'étais raisonnable » n'appelle rien, qu'un vide qui laisse entendre l'écho de la vacuité de ces énoncés conventionnels et des comportements ainsi encouragés. La seule suite donnée à cette proposition est un enchaînement d'autres propositions :

1 *Ibid.*, p. 367.

2 Clarisse Juranville, *La Conjugaison enseignée par la pratique : méthode entièrement nouvelle*, Paris, A. Boyer, 18XX, p. 33.

3 Paul Nougé, *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 369.

4 Clarisse Juranville, *La Conjugaison enseignée par la pratique*, *op. cit.*, p. 38.

le matin si j'étais raisonnable  
m'ennuierais-je s'il fait beau  
si vous sortiez irais-je à la promenade<sup>1</sup>.

L'absence totale de ponctuation, virgules comme points d'interrogation, accentue l'effet de récitation monotone, tandis que l'accumulation de lieux communs montre l'absence totale d'implication du sujet. Et pourtant il y a bien une forme d'implication du sujet, que l'on relève grâce à une irrégularité dans la concordance des temps, qui est pourtant le principe élémentaire de cet exercice : le conditionnel du premier verbe requiert l'utilisation de l'imparfait, et non du présent, pour le deuxième. Le deuxième vers devrait donc s'écrire « m'ennuierais-je s'il faisait beau », ou « m'ennuierai-je s'il fait beau ». En interrogeant cette interférence entre les deux formes possibles, il semble que l'on peut la considérer comme un moyen pour Nougé de montrer la composition en collage de cette strophe. En effet, ces deux derniers vers reprennent des éléments du manuel de conjugaison, en changeant l'ordre de lecture :

M'ennuierais-je si je ne travaillais pas ?  
s'il fait beau, irai-je à la promenade ?  
S'il faisait beau, irais-je à la promenade ?  
Vous verriez-je si vous sortiez<sup>2</sup> ?

Transformées par la plume du poète, ces quatre phrases n'en font plus que deux, qui reprennent avec une lecture verticale, tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut, les propositions originales. Il s'agit bien de sauter d'un énoncé à un autre, d'évoluer selon une lecture ni rectiligne ni uniforme mais selon un modèle autre qui permet de mettre quelques grains de sable dans les rouages trop bien huilés des habitudes langagières. Quatre autres propositions restent ainsi à l'abandon, mais restent présentes en filigrane par leur caractère parfaitement interchangeable, forgées qu'elles sont sur un moule syntaxique prévisible. Il nous semble donc intéressant que l'auteur signale subtilement sa présence par un défaut de concordance dans un exercice consacré à ce phénomène, et surtout en n'utilisant que des propositions issues du manuel. Ainsi entre-t-il en relation polyphonique avec un discours qu'il reprend sans pour autant le faire sien.

---

1 Paul Nougé, *L'Expérience continue*, op. cit., p. 370.

2 Clarisse Juranville, *La Conjugaison enseignée par la pratique*, op. cit., p. 39.

Le jeu continue dans la suite de la strophe : là où Clarisse Juranville énonce « [j]e parle trop bas<sup>1</sup> », et demande à ce que cette proposition soit transformée en tournure interrogative, Nougé, lui, affirme : « ni trop bas ni trop loin / au bord des dents / je parle sans perdre de temps ». Apprécions la parole « au bord des dents », si les exercices scolaires peuvent parfois donner l'impression du « mot sur le bout de la langue », le poète va plus loin et se dote d'une parole juste et incisive, celle qui autorisera non seulement le passage de l'obéissance morale à l'insoumission, mais aussi le passage de la description à la première personne, à l'adresse injonctive : « je tiens toutes mes promesses [...] / je détourne le cours du chemin / déliez-vous les mains<sup>2</sup> ».

Ces mains déliées pourront, lors de rencontres, s'aventurer au gré des chemins détournés : « Voici des livres et voici nos amies / Elles portent des robes qui s'ouvrent toutes seules à la tombée de la nuit / On les soupçonne au travers<sup>3</sup> ».

S'il n'est finalement pas étonnant de voir la robe s'ouvrir plutôt que le livre, du moins est-il surprenant de voir la forme figée de l'énoncé et les syntagmes verbaux se répéter inlassablement.

C'est précisément ce qui a intéressé Ruwet, au cours de ses travaux sur les parallélismes en poésie. L'analyse qu'il donne des *Quelques écrits* montre bien comment une certaine forme de poéticité émane de la répétition d'un patron syntaxique et permet de créer du trouble dans un environnement apparemment standardisé :

[s]i une certaine unité sémantique se dégage, elle est essentiellement fonction de ces parallélismes. En particulier, elle échappe au principe d'ordre linéaire [...]. C'est seulement si on considère le poème dans son ensemble, comme un tout simultané – où chaque phrase est pratiquement sur le même plan que les autres, en grande mesure indépendamment de l'ordre dans lequel elles sont présentées – qu'on voit se dégager cette unité. L'interprétation de chaque phrase, par la force des parallélismes, réagit indirectement sur celle de toutes les autres, qu'elles la précèdent ou qu'elles la suivent. Cette interprétation reste foncièrement équivoque. Ainsi, certaines des phrases auraient normalement des connotations morales négatives (*vous prodiguez les méfaits, vous divulguez nos secrets*), d'autres sont neutres, ou pourraient, dans d'autres contextes, avoir des connotations positives (*vous conjurez les sorts, vous distinguez les bons d'entre les mauvais*) ; de leur mise en parallèle, il résulte que ce

1 *Ibid.*, p. 26.

2 Paul Nougé, *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 371.

3 *Ibid.*, p. 372.

qui serait autrement jugé bon est mis sur le même plan que ce qui serait autrement jugé mauvais, et réciproquement<sup>1</sup>.

Ce simple jeu sur les formes conjuguées permet donc bien de repenser à nouveau frais le bien-fondé des valeurs associées à certains faits, sous couvert d'une apparente naïveté liée au souvenir scolaire.

C'est bien qu'il est question, comme l'a montré Marie-Paule Berranger, de « se glisse[r] dans cet univers régi par des lois stables, élémentaires, pour faire grincer les règles et affirmer le règne de l'incongru dans des énoncés d'autorité<sup>2</sup> ». Dès lors la forme même de cet énoncé d'autorité peut servir un projet tout surréaliste :

Ils ressemblaient à tout le monde  
Ils forcèrent la serrure  
Ils remplacèrent l'objet perdu  
Ils amorcèrent les fusils  
Ils mélangèrent les liqueurs  
Ils ont semé les questions à pleines mains  
  
Ils se sont retirés avec modestie  
en effaçant leur signature<sup>3</sup>.

Dorénavant, le rythme et les mots fondent la poésie ; disparue la signature, il faut chercher dans la parole elle-même ce qui sépare l'énoncé rébarbatif du texte poétique, sans certitude qu'il y ait vraiment une solution de continuité. Néanmoins les jalons sont posés, les questions semées n'ont plus qu'à éclore<sup>4</sup>.

---

1 Nicolas Ruwet, « Parallélismes et déviations en poésie », *Langue, discours, société*, Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet (dir.), Paris, Le Seuil, 1975, p. 321-322.

2 Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 132.

3 Paul Nougé, *L'Expérience continue*, op. cit., p. 374.

Pour d'autres interprétations de ces *Quelques écrits*, voir Geneviève Michel, *Paul Nougé, la réécriture comme éthique de l'écriture*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université autonome de Barcelone, 2006, et particulièrement les pages 430 à 479. Thèse consultable en ligne à l'adresse : <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4926/gm1de1.pdf?sequence=1>

4 D'ailleurs, selon les dires de Mariën (*L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, op. cit., p. 17), ce texte de Nougé a inspiré Éluard pour l'écriture de « La victoire de Guernica » (1938). On retrouve en effet très clairement le même procédé de litanie autour d'une forme conjuguée : « VI [...] Ils disaient désirer la bonne intelligence / Ils rationnaient les forts jugeaient les fous / Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux / Ils saluaient les cadavres / Ils s'accablaient de politesses / VII Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde » Paul Éluard, *Cours naturel*, [1938], *Œuvres complètes I*, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 812-813. Désormais OC, t. I. Notons également que ce poème a été mis en musique par Georges Auric, tout comme les *Quelques écrits et quelques dessins* ont été mis en musique par André Souris, en 1928, par une pièce

Ce travail de subversion et réappropriation n'est pas sans lien avec certains poèmes de Desnos, qui font dérailler la relation traditionnellement privilégiée du sujet au verbe qui lui est lié, mettant en branle les relations prédicatives.

### Quand la conjugaison s'emmêle

Les recherches de Desnos sur la conjugaison semblent synthétisées dans cette réplique de *Deuil pour deuil* : « je suis et tu es et cependant je ne puis dire que nous sommes. La ridicule convention conjugale du verbe nous sépare et nous attire<sup>1</sup>. » D'emblée la polysémie nous renseigne, superposant aux « liens qui unissent les époux au regard de la loi ou même de la religion<sup>2</sup> » les liens qui unissent un sujet et son verbe. Si la relation conjugale, ridicule, ne permet pas au couple de fonctionner véritablement, qu'en est-il de la « convention conjugale du verbe » ? Parvient-elle, au-delà du jeu de mots, à opérer la transformation des deux premières personnes en cinquième personne ?

Il semble qu'avant de répondre à cette question, Desnos cherche les interstices de la relation sujet-verbe afin d'explorer les différentes structurations possibles. Cela apparaît particulièrement dans « Au mocassin le verbe », dans lequel règne la confusion des personnes :

Tu me suicides, si docilement  
 Je te mourrai pourtant un jour.  
 Je connaissons cette femme idéale  
 et lentement je neigerai sur sa bouche  
 Et je pleuvrai sans doute même si je fais tard, même si je fais beau temps  
 Nous aimez si peu nos yeux  
 Et s'écroulerai cette larme sans  
 raison bien entendu et sans tristesse.  
 sans<sup>3</sup>.

L'observation des structures actantielles des constructions verbales peut nous aider à analyser ce poème. Les deux premiers vers procèdent par ajout d'un actant, transformant un verbe essentiellement pronominal en verbe à diathèse passive. En effet, la tournure

---

intitulée *Quelques airs de Clarisse Juranville*, comme si le ressassement de la répétition pouvait se résorber dans la mélodie.

1 Robert Desnos, *Corps et biens*, [1930], *Œuvres*, éd. cit., p. 199.

2 Définition du cnrtl (<http://www.cnrtl.fr/definition/conjugal>).

3 Robert Desnos, *Langage cuit*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., p. 532.

régulière « je me suis suicidé », « tu te suicides », où le sujet et le pronom sont coréférentiels va être infléchi par l'intégration d'un sujet autre, hétérogène à cette structure, qui va devenir le sujet réel du verbe, transformant le sujet initial en objet du verbe. Cette passivation est très expressive, et ne peut manquer de faire écho à la fameuse exclamation d'Artaud : « ON m'a suicidé »<sup>1</sup>, dans laquelle le sujet est ainsi rhématisé, reléguant le suicide du sujet au statut de thème, thème effectivement constant dans l'écriture d'Artaud, bien plus que dans celle de Desnos. L'interprétation sémantique de cette transformation syntaxique est donc simple : tu me pousses au suicide, tu fais que je me tue, mettant encore une fois l'emphase sur ce sujet autre, non coréférentiel, qui est l'instigateur d'une action réalisée et subie par celui qui a perdu sa fonction sujet (le « sui- » du « suicide ») et n'est plus qu'objet.

Le deuxième vers transforme le verbe *mourir* à structure monovalente (quelqu'un meurt) en verbe à structure bivalente (quelqu'un meurt quelqu'un d'autre), ajoutant directement un argument sans passer par la diathèse factitive, donc en ne mettant pas le sujet en position d'agent, et l'objet en position de patient. Cette construction court-circuite l'usage normal « je te ferai mourir » ou « je te donnerai la mort ». On a donc une forme qui mélange construction avec pronom datif et construction pronominale (avec l'empreinte de « se mourir » et l'écho au verbe de la première partie du vers « se suicider »), avec un pronom personnel conjoint mais non réfléchi, ce qui provoque, avec l'agrammaticalité, une redéfinition du verbe avec participation active de son sujet. Enfin, une autre lecture possible se superpose, si l'on interprète le pronom personnel comme un datif éthique, avec, dans ce cas, une « invitation directe au destinataire à s'investir affectivement dans l'action décrite<sup>2</sup> ». Dans tous les cas, cette variation actancielle crée, là aussi, de l'instabilité dans la langue, et force à repenser les rapports de force dans des actions *a priori* potentiellement dépourvues d'intentionnalité.

Les autres vers travaillent aussi sur la distance entre le sujet et le verbe, soit en la réduisant, soit en l'augmentant. Il nous semble en effet que l'introduction d'un sujet personnel dans des tournures normalement impersonnelles, comme dans « je neigerai », « je pleuvrai », « je fais tard », « je fais beau temps », en présentant un sujet quasi démiurgique qui prend au pied de la lettre la possibilité de « faire la pluie et le beau temps », non seulement donne la

---

1 Antonin Artaud, « Réponse à l'enquête : le suicide est-il une solution ? », *La Révolution Surréaliste*, n° 2, janvier 1925, p. 12, repris dans Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. cit., p. 124.

2 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2008, p. 226.

possibilité au sujet d'intervenir, en tant que force agissante, sur les éléments naturels, mais également donne la possibilité aux éléments naturels sur lesquels on n'a pas prise – qui gardent donc une part de mystère – d'intervenir dans la vie, les actions du sujet. Ainsi, s'il est bien impossible que « je neige », du moins pouvons-nous reconsidérer cette action à la lumière de la suggestion érotique, où l'empreinte dionysiaque, et les images qu'elle convoie en termes de dissolution de l'individu dans la profusion de la nature, entre en résonance avec la confusion des personnes des premiers verbes, désignant des actions à l'agentivité normalement bien répartie.

De même, une réorganisation du procès intervient lorsque le sujet et le verbe conjugué sont associés sans relever de la même personne. Outre la référence au patois, très présente chez Desnos, dans une structure comme « je connaissons », la désinence de la première personne du pluriel fait entendre l'absence du sujet qui lui est lié, comme si l'auteur impliquait l'ombre d'un « nous » : je connaîtrai et ainsi nous connaissons ensemble cette femme idéale, les sujets s'entrelacent et la poésie nous fait entrer dans les méandres de la connaissance. Il en va de même lorsque la larme « s'écroulerai » : dans le mouvement même de cette chute, elle emporte le poète, tributaire de ces émotions qui se jouent en lui et deviennent saisissables par son poème.

Aussi ces modifications sont-elles extrêmement significatives pour l'étude de l'imaginaire linguistique dans la mesure où elles révèlent des points où la langue ne peut plus être comparée à un pur système logique : ce sont les points qui manifestent la présence de « l'homme dans la langue », selon l'heureuse formule de Benveniste, points où le sujet, en modifiant les formes *a priori* de la connaissance, crée des formes empiriques, qui donnent à lire l'expérience dans les fondements mêmes de l'expression.

L'appariement sujet-verbe apparaît donc comme un point d'investissement important, dans la mesure où il fait normalement l'objet d'un traitement automatique qui ne laisse aucune latitude, aucune place à l'erreur. D'où le caractère saillant de la moindre perturbation.

#### **Être-sujet : participer au monde**

Desnos nous donne un autre exemple de perturbation de la relation sujet-verbe, avec le poème « À présent », lui aussi inséré dans *Langage cuit*. Une fois passée la première

proposition, très classique en apparence, avec néanmoins une utilisation surprenante du passé simple : « J'aimai avec passion ces longues fleurs<sup>1</sup> », le poème est construit autour d'un phénomène de déstabilisation généralisée de la forme verbale conjuguée, créant ainsi des formes hybrides, qui mélangent sujet grammatical et sujet de l'énonciation, ou, plus précisément, qui intègrent le sujet de l'énonciation à une structure verbale qui a un sujet censément propre. De sorte que sujet grammatical, préposé au verbe, et sujet de l'énonciation, ici post-posé au verbe, encadrent le verbe, créent une forme verbale complexe où deux instances se superposent.

J'aimai avec passion ces longues fleurs qui éclatai-je à mon entrée.  
Chaque lampe se transfigurai-je en œil crevé d'où coulai-je des vins  
plus précieux que la nacre et les soupirs des femmes assassinées.

Avec frénésie, avec frénésie nos passions naquis-je et le fleuve Amazone  
lui-même ne bondis-je pas mieux.

Écouté-je moi bien ! Du coffret jaillis-je des océans et non des vins  
et le ciel s'entr'ouvris-je quand il parus-je.

Le nom du seigneur n'eus-je rien à faire ici.

Les belles mourus-je d'amour et les glands, tous les glands tombai-je dans  
les ruisseaux.

La grande cathédrale se dressai-je jusqu'au bel œil. L'œil de ma bien-  
aimée.

Il connus-je des couloirs de chair. Quant aux murs ils se liquéfiai-je  
et le dernier coup de tonnerre fis-je disparaître de la terre tous les  
tombeaux<sup>2</sup>.

L'intégration systématique du sujet de première personne, qui vient s'ancrer sur la forme verbale et prendre son contrôle, n'est pas sans réactiver la mémoire, comme dans le texte de Nougé, des exercices scolaires de transformation d'énoncés à la forme interrogative avec inversion du sujet, ou encore de transformation d'énoncés au discours direct avec incises. Cela se passe comme si une forme verbale travaillée et retenue revenait avec extravagance et impertinence, sorte de phénomène d'hypercorrection qui, finalement, révèle le balisage opéré par le cadre scolaire. Sauf qu'ici, la conjugaison est empêchée.

Cette présence inopinée du sujet post-posé, centre magnétique qui attire à lui la conjugaison du verbe, provoque ainsi une collusion de deux syntagmes, sur le modèle : « J'aimai avec

---

1 Robert Desnos, *Langage cuit*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., p. 529.

2 *Ibid.*

passion ces longues fleurs qui [éclataient] ... / [J'éclatai] à mon entrée ». Le passage de l'un à l'autre est facilité par la très grande proximité phonique entre les deux constituants en concurrence, celui qui est attendu, et celui qui apparaît (éclataient / éclatai, transfigurait / transfigurai, coulaient / coulai, naquirent / naquis, écoutez / écouté, etc.), à tel point que, comme l'a montré Marie-Paule Berranger : « le Je devient une sorte de désinence verbale, peut-être simplement parce que la parole émane de lui et fait du Je l'origine de tout procès<sup>1</sup>. »

« À présent », la première personne contrôle tous les verbes, et s'immisce dans la lecture, qui n'est plus soumise à la reconnaissance de l'ordre normal des constituants de la phrase, et n'est plus laissée à la discrétion de la linéarité. Toutes ces incursions du pronom sujet de première personne vont ainsi interrompre la lecture, à la fois en multipliant les ruptures et en exhibant un sujet (le Je) capable de relier les éléments ainsi séparés :

[e]n elle-même, chaque occurrence verbale est correcte, mais bloquée dans une forme qui la rend inadaptée à son contexte. En rompant chaque fois le fil à l'endroit même où il devrait se nouer, le texte procède à contre-courant du sens. Dans la mesure où le sens se constitue dans la chaîne du discours, dans la mesure où le verbe est le point sensible de la constitution du sens, le désaccord entre le sujet et le verbe ne permet plus la saisie d'une histoire qui se rompt là où elle devrait se nouer<sup>2</sup>.

Ce qui nous intéresse, c'est précisément le fait que l'affirmation d'une parole singulière passe par le désaccord, le conflit interprétatif, et révèle au lecteur son rapport machinal, mécanique au langage : même avec un marquage en personne et en nombre déviant – ce qui semble irrecevable à toute conscience grammaticale traditionnelle – le verbe reste l'élément prédicatif autour duquel s'organise la proposition. Malgré l'absence de cohésion et de cohérence, le rôle du verbe est bien joué, ce qui interpelle sur la possible solution de continuité entre le verbe en lui-même et son appariement au sujet grammatical. Dans un tout autre contexte, Serge Meleuc s'est interrogé en ce sens : « le transfert de ces deux catégories nominales [la catégorie de la personne et celle du nombre] sur le verbe non seulement n'est guère prévisible au plan de la linguistique générale, mais il a même

1 Marie-Paule Berranger, *Marie-Paule Berranger commente Corps et biens de Robert Desnos*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque » n° 174, 2010, p. 62.

2 Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle », 1980, p. 343.

quelque chose d'incongru (*un / trois/ des tomate(s)* a du sens, mais qu'est-ce au juste qu'une action ou un état, *manger, dormir, être*, « au pluriel »... ?) »<sup>1</sup>

Outre la redondance sémiotique entre le sujet et la flexion verbale, des énoncés atypiques comme ceux de Desnos permettent de questionner certaines propriétés de la langue, notamment le transfert (arbitraire) des propriétés nominales du sujet au verbe. Nous voyons ainsi que si ces catégories grammaticales sont bien reliées par un système de vases communicants, au niveau de la pensée il n'en va pas de même puisque certains rapports restent inédits, impensés, jusqu'à ce qu'un poète les commette, par une faute qui est aussi et avant tout l'affirmation d'un autre possible.

Nous comprenons donc l'intérêt qu'il y a à passer par ces détours de langue, autres structurations du discours et nouvelles attractions verbales à un moment où :

TOUT ce qu'on sait  
A ÉTÉ DIT.  
- C'est bien cela. Il est temps de dire  
CE QU'ON NE SAIT PAS<sup>2</sup>.

Finalement, Nougé, avec ses transformations de textes, Desnos, avec ses conjugaisons irrégulières, en reprenant des modèles scolaires fortement ancrés, œuvrent à briser les possibilités de transmission de leurs contenus et à empêcher la reproduction des mêmes schèmes de pensée. En cela, ils contribuent, avec Prévert, à donner une nouvelle figure de l'enfant sage :

[u]n enfant sage comme une image regarde une image qui représente un enfant sage comme une image qui représente un enfant sage comme une image qui représente...

Mais l'enfant en a assez de cette unique représentation, il veut que le décor change et toute la pièce avec. « Cette image que je regarde, j'en fais ce que je veux, ça me regarde. »

Il détache la page avec soin, la déchire, lance les morceaux en l'air et attend que ça retombe, en désordre.

---

1 Serge Meleuc, « Le verbe en trois dimensions », *Le français aujourd'hui*, vol. 139, n° 4, 2002, p. 54. Voir aussi Serge Meleuc, « Écrire le verbe : propriétés linguistiques et didactisation », *De la langue au texte : le verbe dans tous ses états (2)*, Danielle Leeman et Céline Vagner (dir.), Namur, Presses universitaires de Namur, coll. « Diptyque », 2005.

2 Tract surréaliste.

Et il ordonne ce désordre à sa guise, et bientôt découvre une autre image qui représente un enfant turbulent, comme il l'est lui-même souvent, secrètement et qui transforme, en souriant, le langage des images, comme il réforme et reforme les images du langage qu'on lui apprend habituellement, quand elles lui semblent être, et c'est souvent, les messages du mensonge<sup>1</sup>.

### 1.2.3 La description, une mise en (bon) ordre des perceptions

Ce désordre créateur, toujours très évocateur chez Prévert, qui entre en concurrence avec la « représentation unique » n'est pas sans faire écho à l'autre pratique scolaire marquante qu'est l'exercice de la rédaction, centrée sur la description, dont l'on retrouve des mentions dans notre corpus.

#### **Abolir la description**

La description est bien un des fleurons des exercices scolaires de la pédagogie dite « réaliste »<sup>2</sup> mise en place à partir de 1880, pédagogie sous-tendue par l'idée de la prévalence absolue de l'observation du réel. Cette observation, ensuite, conditionne l'écriture ; dans ce cadre, les manuels scolaires sont explicites :

[c]haque fois que nous voulons communiquer à autrui ce que nous avons vu, fait, ou senti, nous décrivons. [...] Si vous racontez ce que vous avez *fait*, un voyage, une excursion, etc., c'est un récit ; mais ce récit lui-même est fait en grande partie de descriptions successives. [...] On fait donc souvent de la description – comme M. Jourdain faisait de la prose – sans le savoir [...]. La description est donc le principe de la plupart des genres littéraires, le principe même de l'art d'écrire : voilà pourquoi il faut l'étudier tout d'abord<sup>3</sup>.

Affirmer que l'on décrit tout le temps, et que l'on décrit même malgré soi implique bien entendu un certain positionnement vis-à-vis du réel : tout d'abord, cela induit une soumission du sujet, qui est en rapport de captation-transcription ; et ensuite, cela donne

---

1 Jacques Prévert, *Imaginaires*, [1970], *OC*, t. II, p. 170-171.

2 Inspirée de la « realschule » allemande, modèle qui semblait supérieur à la pédagogie pratiquée en France. Sur ce modèle pédagogique, voir entre autres les premiers chapitres des *Excursions pédagogiques* de Michel Bréal.

3 Paul Crouzet, *Méthode française et exercices illustrés*, Toulouse, E. Privat, 1907, p. 382, cité par Marie-Hélène Vourzay, *Cinq discours sur la rédaction (1870-1989) : essai d'historicisation de discours prescriptifs sur la rédaction scolaire*, Thèse de doctorat, Université Lumière, 1996, p. 127.

l'illusion que le sujet peut épuiser le réel dans la description. Or, il est évident aujourd'hui qu'une description peut toujours être continuée, elle est interminable par nature, le réel et sa perception étant inépuisables. Seul le sujet décide de mettre un terme à la description : « [t]out se passe comme si l'expansion d'une description s'arrêtait là où son auteur estime en avoir dit assez pour les besoins de son propos<sup>1</sup> ».

La description est donc en soi une réduction, certes nécessaire mais non explicitée dans le cadre scolaire, qui peut donc voiler ou biaiser le rapport du sujet à ce qu'il écrit. L'écriture est ainsi présentée comme un processus unique, uniforme et objectif, que l'on peut appliquer à différents supports : tout peut faire objet d'une description et, inversement, la description peut tout appréhender.

Dans cette optique, tout acte d'écriture est subordonné à l'observation préalable, les méthodes d'apprentissage sont unanimes à ce sujet, l'observation et la description doivent apparaître comme deux mouvements successifs, le premier donnant son contenu au second, et donnant contenance, légitimité, au scripteur<sup>2</sup>. En s'ancrant ainsi à l'observation du réel, il est également question d'évincer les possibles divagations de l'imagination, et d'apprendre à bien conduire sa pensée. Ainsi, mettre en forme son discours c'est aussi ordonnancer ses perceptions, et pour que cet apprentissage réussisse, les différents manuels s'évertuent tous à proposer des tableaux, listes, séries de vocabulaire par thème, ce que Payot, concepteur de *L'Apprentissage de l'art d'écrire* paru en 1913, appelle une « carte des données des sens<sup>3</sup> ». De cette façon, le réel est balisé et l'enfant n'a plus qu'à choisir les bons mots – outils d'observation – parmi ceux qui lui sont proposés comme objectifs, pour une adéquation idéale à l'élément à décrire.

---

1 Denis Apothéloz, « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial », dans *La Description : théories, recherches, formation, enseignement*, Yves Reuter (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 18.

2 Cette prévalence de l'observation n'est pas l'apanage des exercices d'écriture, elle marque de son empreinte l'ensemble du champ scientifique de l'époque, et ce que Bachelard en dit, lorsqu'il développe la notion de rupture épistémologique nous semble emblématique du changement de paradigme qu'il a fallu instaurer pour s'extraire d'une certaine illusion : « [...] l'observation première est toujours un premier obstacle pour la culture scientifique. En effet, [elle] se présente avec un luxe d'images ; elle est pittoresque, concrète, naturelle, facile. Il n'y a qu'à la décrire et à s'émerveiller. On croit alors la comprendre. Face au leurre potentiel de l'observation, [n]ous commencerons notre enquête en caractérisant cet obstacle et en montrant qu'il y a rupture et non pas continuité entre l'observation et l'expérimentation. » Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, [1938], Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, p. 22-23. Ce qui est ici affirmé pour l'expérimentation scientifique nous semble applicable également à l'écriture, où il y a bien rupture par l'intervention d'un système sémiotique médiateur.

3 Consultable sur internet : <http://www.babordnum.fr/items/show/194>.

Ainsi, l'enseignant dicte le réel à l'enfant, le travail d'écriture permet de garantir une mise en forme convenable visant à assurer la reproduction d'un réel institué, déjà-là. C'est donc bien un exercice d'étiquetage du réel, où le mot vient après l'idée<sup>1</sup>, une méthode rationalisante en soi, où le texte n'existe pas en tant que tel, mais comme simple représentation de quelque chose pré-existant.

Aussi, de la description, érigée en modèle d'écriture scolaire, à Breton qui part en croisade contre cette même description, en passant par Valéry, pour qui elle n'est qu'« une denrée qui se vend au kilo », et Tzara qui, à la question « de quel côté commencer à regarder la vie, dieu, l'idée, ou n'importe quoi d'autre ? » répondait « [t]out ce qu'on regarde est faux<sup>2</sup> », il semble bien que le modèle réaliste d'observation-description est mis à mal, remplacé par un nouveau rapport aux mots et au réel.

La diatribe de Breton est connue, et contribue à la grande vivacité des premières pages du *Manifeste*, consacrées aux liens intrinsèques unissant la « vie réelle » et l'imagination. Le passage de l'attitude réaliste à la médiocrité des observations puis à l'inanité des descriptions est, à cet égard, convaincant :

Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit. [...]

Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite « observation ». [...]

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs [...]<sup>3</sup>.

---

1 En cela l'héritage de Port Royal, et sa conception instrumentale du langage, est patent.

2 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], *Œuvres complètes 1 : 1912 - 1924*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1975, p. 363. Désormais OC, t. I.

3 André Breton, *Nadja*, [1928], OC, t. I, p. 313.

On retrouve la même force d'affirmation dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, l'autre grand texte qui suit immédiatement la rédaction du *Manifeste* : « Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence<sup>1</sup> » !

Mieux vaut donc ne rien écrire que de s'adonner à la description, à la fois pour l'intérêt de ce qui est écrit (et le moindre effort requis), pour l'intérêt de la lecture (qui peut rapidement virer au néant), et pour le rapport à l'objet de la description, dans la mesure où la description, en mimant le réel, peut donner l'illusion d'une certaine connaissance. C'est bien ce qui est dénoncé par Crevel :

[f]ixer les traits, c'est jeter un filet d'images sur ce qu'on ne veut pas laisser fuir, c'est emprisonner un être, une chose dans un contour, donc les réduire en esclavage, les condamner à la décadence.

Pour maîtriser il faut connaître, et connaître c'est d'abord écrire, éclairer, d'une lumière qui va les limiter, ces forces dont l'aveuglement multiple eût écartelé, étouffé le descripteur, s'il n'eût mis, entre lui et le décrit, la description avec ses grillages d'écriture, ses barreaux de couleur. Voilà qui protège mais isole de ce dont, justement, on avait cru s'approcher<sup>2</sup>.

Le lexique de la captivité, de la mise en servage révèle les symptômes d'une pratique scripturale non seulement vaine, mais nuisible : il y va bien d'une certaine domestication du réel, de la mise en cage de quelque chose de beaucoup plus farouche que ce que la description donne à croire, comme une mise sous tutelle d'un hors-soi sur lequel le sujet n'a qu'une prise infime.

La recherche du pittoresque, à travers les « barreaux de couleur » et le travail de mimesis vont ainsi dénaturer la représentation du réel, et finalement, si le descripteur échappe à l'écartèlement, à l'étouffement mentionnés par Crevel, il semble bien que, par dérivation, ce sera le réel lui-même, dans son appréhension littéraire, qui sera écartelé par l'organisation de la description, étouffé sous les couleurs pittoresques qui garantissent le succès de la description.

Les grilles de vocabulaire à utiliser pour apprendre à décrire, atlas garantissant un repérage rassurant et une restitution conforme à ce qui est attendu, permettant de se référer aux bons

---

1 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 276.

2 René Crevel, « Révolution, Surréalisme, spontanéité », *Les Cahiers du mois*, n°8, janvier 1925, p.16-21, *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Éd. du Sandre, 2014, p. 452. Désormais *OC*, t. I.

sens, de déployer les bons mots à bon escient assurent donc la reconstruction permanente de ces « grillages d'écriture », prompts à compartimenter le réel, à le reclure.

Cette critique est également présente chez Breton, qui engage un rapport à la connaissance plus respectueux de l'inconnu et de la différence et s'insurge contre l'image d'un signifié qui écrase les singularités dans une représentation uniforme, qui crée des catégories d'objets :

[s]i une grappe n'a pas deux grains pareils, pourquoi voulez-vous que je vous décrive ce grain par l'autre, par tous les autres, que j'en fasse un grain bon à manger ? L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments<sup>1</sup>.

Le refus véhément de la description vise à mettre à mal l'uniformité des perceptions et la prétendue objectivité qui se joue par leur mise en mots, cela dans le but de laisser les perceptions être « accrochées » par des éléments du réel, en faisant jouer la sensibilité contre l'objectivité, le ressenti contre la neutralité. C'est ainsi que Marguerite Bonnet analyse ces prises de position :

[e]n fait, ce n'est jamais l'aspect apparent des choses qui le [Breton] retient, mais ce qui, en elles, nous fait incompréhensiblement signe et promet sur nous-même et notre rapport au monde une révélation<sup>2</sup>.

Le discrédit est donc jeté sur la description, comme agent de monstration plutôt que de révélation ; et si cela est exprimé clairement dans des textes plutôt théoriques, notons également que ces critiques n'ont pas échappé à la verve facétieuse d'un Péret par exemple, toujours prêt à s'engouffrer dans les failles d'une pensée imprévue. Facétieux mais précautionneux, il prévient un risque de confusion :

[c]e chien, il faut que j'en parle et que je le décrive afin que nul ne puisse le confondre avec un fraisier. C'est un bel animal énorme et bruyant comme une pouponnière. Il saute, bondit à travers la collection de timbres-poste de son maître. Il va du paratonnerre au fond du puits plus rapidement qu'une pierre et se retrouve de l'autre côté du mur toujours semblable à lui-même et à sa porte cochère. Son maître a la forme d'une brique. Sa place est dans un mur et il le sait ; aussi est-il gras et ivre<sup>3</sup>.

---

1 André Breton, *Nadja*, [1928], *OC*, t. I, p. 315.

2 *Ibid.*, p. 1346.

3 Benjamin Péret, *La Brebis galante*, [1924], *OC*, t. IV, p. 154.

L'intérêt de cette description est précisément qu'elle empêche le fonctionnement normal de la description d'opérer. Et si, *a priori*, nul n'aurait pu confondre un chien et un fraisier, n'est-ce pas aussi que nos idées sont trop arrêtées, immobilisées ?

Il fallait bien cette richesse des métamorphoses de Péret pour donner vie à de tels rapprochements, rencontres hasardeuses et poétiquement fertiles qui œuvrent à remettre le connu dans un contexte inconnu, à déclasser les représentations, à déjouer les attentes. Il y a donc dans cette description un principe d'écriture qui empêche la neutralité, et qui force à interroger les dispositions d'esprit qui président à notre dépaysement, à notre degré d'acceptation sans ciller face à un énoncé. En d'autres termes, Péret, dans ce type de description exhibe l'engagement du scripteur, en prenant le contre-pied d'une description convenue.

Cette réflexion, on la retrouve, sous d'autres formes, chez Aragon, qui, dans « La Guerre à la mode », déplore le fait que :

[J]e prodige littéraire réside en ceci qu'il réduit tout à l'état de thème. La guerre par exemple. C'est presque indifférent de savoir ce que pense au juste l'homme qui s'est donné pour tâche de décrire, de décrire vraiment un tel monstre. Ses pauvres intentions seront mangées. D'où toute une littérature infâme, alors même qu'elle avait par ci par là de petits réflexes humanitaires<sup>1</sup>.

Encore une fois, c'est la place du sujet – parlant, écrivant – qui est mise au centre de ces questions d'écriture. À la question de savoir si l'on peut décrire la guerre sans s'engager, Aragon ne se contente pas de répondre par la négative, il prend à parti le rôle de l'écrivain<sup>2</sup>. Si tout peut être réduit à n'être qu'un thème, et que les différents thèmes reçoivent tous un même traitement, le problème de l'uniformité soulevé par Breton devient insoluble.

Cette indifférence du sujet quant à l'objet de la description, rendue possible par une prétendue neutralité de la description, se retrouve chez Artaud, qui la considère comme une perte, perte de l'intensité nécessaire au sentiment d'être en vie :

[j]'en suis au point où je ne sens plus les idées comme des idées, comme des rencontres de choses spirituelles ayant en elles le magnétisme, le

---

1 Louis Aragon, « La Guerre à la mode », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, p. 14.

2 Précisons que les surréalistes se sont insurgés contre les écrivains qui ont fait de la guerre un objet littéraire, nous développons ce point dans le chapitre 2 La guerre la poésie.

prestige, l'illumination de l'absolue spiritualité mais comme de simples assemblages d'objets. Je ne les sens plus, je ne les vois plus, je n'ai plus le pouvoir qu'elles me secouent comme telles, et c'est pourquoi probablement je les laisse passer en moi sans les reconnaître. Mon agrégat de conscience est rompu. J'ai perdu le sentiment de l'esprit, de ce qui est proprement pensable, ou le pensable en moi tourbillonne comme un système absolument détaché, puis revient à son ombre. Et bientôt le sensible s'éteint. Et il nage comme des lambeaux de petites pensées, une illumination descriptive du monde, et quel monde<sup>1</sup> !

Ce qui, avec le style caractéristique d'Artaud, rejoint la fameuse injonction de Breton : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir<sup>2</sup>. »

Les idées, devenues simples assemblages d'objets, comme la description n'est qu'un simple assemblage de mots, perdent leur substance et concourent à l'extinction du sensible, seul mode d'être véritable pour les surréalistes. Cette opposition de l'objectif et du sensible détermine la posture du sujet, qui se situe dans un monde donné tel quel *ou* dans un monde perçu, ouvrant sur un monde possible, ce qui recouvre l'opposition toute dialectique de la reproduction du monde tel quel ou de son institution.

La description est ainsi investie de ces connotations négatives qui font d'elle une imitation servile du réel, mise en ordre selon des lois du bien-écrire qu'il faudrait également mettre en péril, comme le dit Éluard, pour donner toutes ses chances à « [l]'imagination [qui] n'a pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas<sup>3</sup> ».

Et par l'importance de son rôle dans la littérature traditionnelle, la description fait partie intégrante des forces de conservation de l'ordre établi, comme l'explique Crevel :

[o]r aujourd'hui, [...] des descriptions bien balancées, un effet de soleil sur trois vieilles colonnes et tous les procédés de l'art ne suffisent plus à légitimer les tartuferies d'une soi-disant civilisation, qui veut se divertir et en même temps prendre bonne opinion de soi [...]<sup>4</sup>.

Il y va donc de la description comme de la perpétuation des clichés les plus hostiles à tout renouvellement de l'esprit. Aussi comprenons-nous bien le refus de la description traditionnelle, avec ses passages obligés, son pittoresque de surface et ses images

---

1 Antonin Artaud, « Nouvelle lettre sur moi-même », *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octobre 1925, p. 23, repris dans *Œuvres*, éd. cit., p. 145.

2 André Breton, *Nadja*, [1928], *OC*, t. I, p. 314.

3 Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, [1926], *OC*, t. I, p. 514.

4 René Crevel, « Le Bien du siècle », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, mars 1926, p. 27.

pourvoyeuses de banalités qu'Aragon met explicitement en scène dans *Le Paysan de Paris* : « Vais-je poursuivre à présent cette description mensongère d'un parc où trois amis un soir ont pénétré ? À quoi bon : tu t'es levée sur ce parc, sur les promeneurs, sur la pensée. Ta trace et ton parfum, voilà ce qui me possède<sup>1</sup> ». Il s'agira bien au contraire de voir ce que la description masque, ou de voir au-delà de ce qu'elle force à voir, comme l'exprime Crevel :

[q]uelqu'un se proposait dernièrement de décrire Dieu « comme un arbre » et moi une fois de plus je voyais la chenille et je ne voyais pas l'arbre. Je passais sans m'en apercevoir entre les racines de l'arbre, comme sur une route des environs de Ceylan. Du reste on ne décrit pas un arbre, on ne décrit pas l'informe. On décrit un porc et c'est tout. Dieu, qu'on ne décrit pas, est un porc<sup>2</sup>.

Attentif à autre chose qu'au contenu manifestement montré, Crevel ne voit pas ou ne veut pas voir l'arbre, n'adhère pas à l'association entre le référent – autant informe qu'incertain – et le signifiant censé le symboliser. Ce qui se vit n'a pas à être réduit par une description, c'est une idée que l'on retrouve également chez Tzara, dans le récit d'un « rêve expérimental » : « [v]oici pourtant une très belle jeune fille à la description de laquelle je ne m'attarderai pas, le vocabulaire descriptif ayant totalement changé d'aspect selon les notions nouvellement pensées mais inexprimées et encore moins dites<sup>3</sup> ».

Puisque la description ne peut se faire que dans la fixation des mots aux choses, le renouvellement de l'expression se fera donc en dehors du cadre descriptif qui propose un modèle d'adéquation des mots aux choses qui ne satisfait plus les exigences des surréalistes.

#### **Perturber le rapport des mots et des choses : l'exemple de Magritte**

Ainsi, à Tzara qui *voit* la belle jeune fille mais ne la décrit pas, à Crevel qui ne *voit* ni le dieu ni l'arbre, mais un porc et une chenille, expérimentant tous deux l'illusion mimétique, refusant, comme l'analyse Louis Marin, « le fantasme d'une image qui serait un double de la chose [et] celui d'un nom qui serait la transparente description de l'image<sup>4</sup> », semble

---

1 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1925], *OPC*, t. I, p. 270.

2 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. I, p. 758.

3 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], *Œuvres complètes 3 : 1934 - 1946*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1979, p. 20. Désormais *OC*, t. III.

4 Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, p. 254.

répondre Magritte, qui, en 1929, ne *voit* pas la femme cachée dans la forêt<sup>1</sup>. Et justement ce qu'il ne voit pas n'est pas signifié verbalement, par le substantif attendu, mais par sa représentation même. Dans cette hétérogénéité des moyens mis en œuvre pour dire, il nous semble que se pose la question de la possible « traductibilité généralisée des figures imagées du tableau en noms de langage<sup>2</sup> ».

Le mot et la chose sont-ils donc en relation d'équivalence ? Ce procédé de Magritte interroge, car il semblerait, d'une part, que si l'image de la femme s'impose, c'est que le mot ne pouvait être à la hauteur de ce que l'on peut supposer être le « modèle intérieur » qui habite les pensées de ces seize hommes aux yeux clos. Mais d'un autre côté, cette image nous montre aussi que le mot entretient une relation privilégiée avec la représentation, il ne se fait pas prier pour apparaître, et dans ce cas, le mot pourrait bien être l'étiquette de la chose. Alors plutôt que de simuler une relation iconique, Magritte fait une icône, montre une image possible de la chose, prise dans une chaîne linguistique, comme si elle tombait sous la dépendance de cette prise en charge verbale.

Et bien entendu, parfois, cette dépendance de la chose à son mot peut se voir pervertie, comme c'est le cas dans la très célèbre « Trahison des images » de 1928. Image trahie par le poète, qui lui attribue un autre nom, ou image trahissante, qui ne serait plus transparente au mot auquel elle devrait être associée, tout le travail de Magritte consiste à faire de cette relation mot-chose un objet mystérieux.

À cet égard, on se souvient de l'analyse de Foucault, qui montrait comment, par la légende « Ceci n'est pas une pipe »<sup>3</sup>, Magritte parvient à « inquiéter les rapports traditionnels du langage et de l'image<sup>4</sup> », à chercher les failles dans les zones où « se nouent entre les mots et les formes, tous les rapports de désignation, de nomination, de description, de classification<sup>5</sup> ».

Le procédé est similaire dans la série de « La Clé des songes », où des choses aussi simples qu'une pipe sont légendées, avec la même écriture d'écolier parfaitement maîtrisée, de

---

1 Voir Illustration 1 : René Magritte, « La femme cachée », photomontage paru dans *La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929, p. 134

2 *Ibid.*, p. 252.

3 Lors de la même année 1929, Breton et Éluard avaient d'ailleurs affirmé « La poésie est une pipe », dans les *Notes sur la poésie*, *La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929, p. 53.

4 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1986, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 33.-34.

groupes nominaux inattendus, non-concordants<sup>1</sup>. Ainsi, une pipe n'est pas une pipe, tandis qu'un sac est « le ciel », une feuille d'arbre est « la table », un œuf est « l'acacia », un marteau est « le désert » ; la nomination et la désignation sont troublées : la langue ne peut plus être instrumentale. Magritte redonne de l'ampleur aux mots et aux choses représentées, même les plus banales, en d'autres termes, il les fait sortir de leur usage courant. Sur ce sujet, Bernard Noël, fin amateur de Magritte et commentateur subtil du surréalisme, offre, sondant la profondeur de « l'œil surréaliste », des analyses éclairantes : « [l]e langage courant entretient l'illusion que la majorité des mots est étalonnée sur le visible et qu'à tout instant le locuteur et l'auditeur peuvent voir – ou visualiser – ce qui est dit<sup>2</sup> ».

Magritte consacre donc la rupture de cette illusion, laisse la possibilité au lisible et au visible de jouer ensemble, sans pour autant être en relation d'exclusive univocité. Avec l'affirmation de cette rupture :

il faut voir [...] le commencement d'un monde où la langue poétique est une réalité entière à l'intérieur de laquelle les mots ne sont pas la représentation de choses ni de concepts, mais des objets mentaux. Ou de la matière mentale<sup>3</sup>.

Bien entendu, cette insistance portée par Magritte sur les écarts – plus ou moins paradoxaux – entre les mots, leurs représentations, et les représentations de choses à la fin des années 1920 n'est pas sans faire écho à ce qui s'élaborait alors en termes psychanalytiques. En effet, la question des rapports de l'inconscient au langage canalisait alors un certain nombre de découvertes, notamment, au niveau topique, la distinction entre l'inconscient et le préconscient :

la représentation consciente comprend la représentation de chose plus la représentation de mot afférente, l'inconsciente est la représentation de chose seule. Le système *Ics* contient les investissements de choses des objets, les premiers et véritables investissements d'objet ; le système *Pcs* apparaît, du fait que cette représentation de chose est surinvestie de par la connexion avec les représentations de mot lui correspondant<sup>4</sup>.

---

1 Voir Illustration 2 : Magritte, « La Trahison des images », 1928 à Illustration 4 : Magritte, « La Clé des songes », 1927, p.134 et 135.

2 Bernard Noël, « L'Œil surréaliste », *La Place de l'autre, Œuvres, tome 3*, Paris, P.O.L, 2013, p. 457.

3 Bernard Noël, *La Place de l'autre, Œuvres, tome 3*, Paris, P.O.L, 2013, p. 462.

4 Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse. Volume XIII*, Jean Laplanche (éd.), Paris, PUF, 1994, p. 240.

Autrement dit, Freud affirme « la suprématie du mot sur l'image, le processus primaire inconscient ne parvenant jamais à se dégager tout à fait des représentations de chose, et le système préconscient-conscient étant seul capable de mettre en connexion ces deux types de représentation<sup>1</sup> ».

Ce qui signifie à la fois qu'il n'y a pas, pour Freud, de mot dans l'inconscient, et que ce sont les représentations de mots qui vont « transformer les pensées internes en perceptions<sup>2</sup> ».

Cette insistance portée sur la représentation de mot nous permet de mettre en perspective ces tableaux de Magritte – qui mettent en scène les choses, dans leurs rapports ambigus aux mots – et le refus véhément de la description par Breton. Il s'agit bien, dans les deux cas, d'empêcher la fixation du sens, pour que le langage ne soit pas, ne puisse pas être simple instrument de la représentation, pour que l'acte de nomination révèle l'énergie des mots. Finalement dans des tableaux comme « La Trahison des images » ou les différentes versions de « La Clé des songes », Magritte « dé-nomme » les choses, puis les renomme, dans un va-et-vient adamique qui se constitue poétiquement dans les rapports contradictoires du visible et du lisible.

#### **Des « leçons de mots » aux « leçons de choses »**

Et si nous pouvons faire le lien entre la pratique de la description scolaire, le refus de la description par Breton, les énigmes de Magritte et l'affirmation de la distinction entre représentation de mot et représentation de chose chez Freud, c'est également parce qu'au-delà du simple exercice scolaire, c'est bien sur cette question de la prééminence à accorder au mot ou à la chose que se sont cristallisés les débats pédagogiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont forgé les conditions d'apprentissage de nombreuses générations.

Ces débats se sont focalisés autour de positions dites progressistes, qui voulaient se délester du modèle de l'apprentissage du latin pour penser un apprentissage de la langue maternelle plus en prise avec le monde, et non plus avec d'illustres modèles ancestraux. Parmi ces réformateurs, nous trouvons deux auteurs connus par ailleurs mais dont on ne

---

1 Félix Guattari, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, [1979], La Tours d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2011, p. 20.

2 Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, p. 258.

sait pas forcément qu'ils ont pris des positions en termes de pédagogie et d'enseignement, Bréal et Durkheim.

Bréal, qui restera à la postérité pour ses travaux linguistiques, notamment pour l'avènement de la sémantique, a également joué un rôle dans la vie politique de son époque : proche de Jules Simon, ministre de l'Instruction publique du Gouvernement provisoire après la guerre de 1870, puis du Gouvernement Thiers, Bréal œuvra dans l'ombre de son cabinet et participa à la rénovation de certaines conceptions pédagogiques. C'est à ce titre qu'après avoir livré ses *Quelques mots sur l'instruction publique en France*<sup>1</sup>, où il dénonce « la tradition catholique dominante en France, comme cause du retard de son instruction publique, face à la tradition protestante assurant la supériorité des pays anglo-saxons comme de la Prusse<sup>2</sup> », il participe, sous l'impulsion de Jules Ferry, à la rédaction de neuf des articles du « Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire » de Buisson<sup>3</sup>, dictionnaire auquel contribuera également Durkheim, qui, quant à lui, succédera à Buisson en 1906 au poste d'enseignant en Sciences de l'Éducation à l'université de Paris, ce qui lui permettra, *via* la pédagogie, d'introduire la sociologie à la Sorbonne.

Ces deux penseurs engagés sur le terrain de l'éducation ont tous deux, à leur façon, contribué au passage, dans l'apprentissage de la langue, de la « leçon de mots » à la « leçon de choses », voulant se soustraire aux modèles d'enseignement hérités de la grammaire générale, dans la mesure où dans ces modèles, apprendre une langue, c'était analyser son raisonnement « logique », retrouver les pensées sous-jacentes à chaque énoncé.

Bréal, dans son ouvrage de 1872, accuse les méthodes d'enseignement basées uniquement sur la mémorisation, d'empêcher toute réflexion propre aux élèves ; pour lui, il convient de chercher « une voie beaucoup plus courte et plus rationnelle, il est trop clair que ces exercices ont le tort de tourner sur les mots l'attention que nous devrions avant tout diriger sur les choses<sup>4</sup> ».

---

1 Michel Bréal, *Quelques mots sur l'instruction publique en France*, Paris, Hachette, 1872, 151 p.

2 Pierre Boutan, « Michel Bréal, un linguiste homme d'influence sous la IIIe République », *Dossiers d'HEL*, 2014, p. 3. consultable sur internet : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01115069/document>

3 Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1882.

4 Michel Bréal, *Quelques mots sur l'instruction publique en France*, Paris, Hachette, 1872, p. 208. Ce que l'on retrouvera dans les analyses d'André Chervel : « [à] l'école primaire élémentaire, il faut renoncer assez vite à enseigner les mots. La « leçon de mots » n'intéresse pas les enfants. Si on veut leur apprendre la langue, le vocabulaire, il faut partir des choses elles-mêmes. C'est ainsi que la « leçon de choses » se substitue à la leçon de mots. Le nouvel exercice a des origines diverses et s'inspire de nombreux promoteurs de l'éducation intuitive, de Comenius à Rousseau, à Pestalozzi, à Froebel. » André Chervel,

Les soubassements de ces nouvelles conceptions sont explicitement formulés dans un curieux raisonnement qui présente comme une conséquence ce qui a été le présupposé : « [l]e mot est un signe : comment le signe précéderait-il la chose signifiée ? Avant de parler, il faut avoir quelque chose à dire ; donc la pensée précède la parole<sup>1</sup>. »

Finalement, c'est bien ce problème, plus large, de la subordination de la langue à la pensée qui oriente, pour un temps, les débats pédagogiques, et c'est en cela qu'ils nous intéressent, l'apprentissage de l'écriture est ainsi quasi exclusivement polarisé sur ce problème de la relation des mots aux idées qu'ils doivent exprimer, aux choses qu'ils doivent désigner, comme le montrent déjà les abécédaires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont s'inspire Magritte.

Nous retrouvons des souvenirs de ces orientations pédagogiques chez Leiris, lorsqu'il évoque son apprentissage de la lecture :

[q]uand on ne sait pas encore lire, quand on n'a pas encore appris, systématiquement, des listes plus ou moins longues de mots dans un recueil tel que le Pautex, destiné aux écoliers des plus petites classes et grâce auquel ils peuvent enrichir leur vocabulaire, assimilant, de leçon en leçon, de nouveaux termes (ici groupés selon le sens et non classés par ordre alphabétique comme il en est pour les lexiques et dictionnaires), quand on n'est pas encore initié au grand mystère de la lecture ou que, novice encore, on vient à peine de le pénétrer, les mots – appréhendés par la seule audition – se présentent sous d'étranges figures qu'on aura peine à reconnaître lorsqu'on les verra, en noir sur blanc, écrits<sup>2</sup>.

Ainsi les mots sont eux aussi objets de mystère, pourvoyeurs de mystère, et même – puisque désormais dans l'enseignement, le sens prime – lorsque la relation à la chose (son référent) est explicite. C'est en ce sens qu'il convient, selon Durkheim, de faire des efforts :

[o]n ne réfléchit pas à vide. L'esprit n'est pas une forme creuse que l'on peut façonner directement, comme on façonne un verre que l'on remplira ensuite. L'esprit est fait pour penser des choses, et c'est en lui faisant penser des choses qu'on le forme. Penser justement, c'est se faire des choses des notions justes. C'est en mettant l'intelligence en face de la réalité qu'elle doit réfléchir qu'il est possible de lui montrer comment elle doit s'y prendre, pour s'en faire des notions justes. L'objet est donc un facteur essentiel de l'éducation intellectuelle ; il est impossible de cultiver l'esprit par des exercices purement formels. Le rôle des objets, de la

---

*Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2008, p. 395.

- 1 Henri Marion, *Leçons de psychologie appliquée à l'éducation*, Paris, Armand Colin, 1882, p. 443, cité par Marie-Hélène Vourzay, *Cinq discours sur la rédaction (1870-1989) : essai d'historicisation de discours prescriptifs sur la rédaction scolaire*, Thèse de doctorat, Université Lumière, 1996, p. 67.
- 2 Michel Leiris, *Frêle Bruit*, [1976], *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 7.

matière de l'enseignement, par conséquent, est même d'autant plus important que la manière dont il faut réfléchir aux choses varie suivant la nature de ces choses<sup>1</sup>.

De cette réflexion sur l'adéquation des mots et des choses, adéquation toute orientée sur le sens à exprimer, et qui est censée se faire garante de la bonne expression et de la bonne intelligence du monde, nous retenons qu'elle est toujours pensée en termes d'évidente univocité, ce qui permet au langage d'appréhender l'ensemble du réel de manière homogène. Ainsi, la mise en doute de cette bonne adéquation, par Magritte comme par les écrivains surréalistes, est perçue comme moyen de refuser l'évidence de l'étiquetage proposé par les méthodes scolaires. Le sens n'est plus explicatif, c'est en cela que Magritte peut jouer de la ressemblance pour mieux mettre à distance les mots liés aux choses. Aussi comprenons-nous ces souvenirs de Breton :

[l]'originalité souveraine de Magritte a été de faire porter ses investigations et son intervention au niveau de ces objets en quelque sorte premiers, comme, aussi, de ces sites [...], serrant d'aussi près que possible – d'où leur immense pouvoir – l'image ingénue que nous en gardent nos premières « leçons de choses » – et ces derniers mots sont toujours ceux qui me viennent en mémoire à propos de lui...<sup>2</sup>

S'il s'agit bien de montrer les choses, il est également question d'empêcher leur relation platement descriptive. Ainsi la pipe n'est pas une pipe, un verre d'eau est « l'orage »<sup>3</sup>, et parfois, comme l'a remarqué Bernard Noël, nous voyons un verre d'eau (qui peut dorénavant désigner un orage) sur un parapluie<sup>4</sup>. Où est le mystère alors, si ce n'est dans le doute instillé dès l'étape-réflexe de la reconnaissance des choses ?

Ainsi, du refus proclamé de la description à la perturbation de l'évidence du lien entre les mots et les choses, nous voyons se profiler une pensée qui refuse que les mots ne soient qu'un répertoire dans lequel puiser pour parler du réel. Les images sèment le doute, introduisent de l'instabilité pour faire de la nomination un acte en soi, et non pas une reproduction stérile d'une pensée déjà prête. Bien entendu, la description n'est pas éradiquée après la diatribe de Breton, il est même des auteurs qui ont fait de la description une pratique

---

1 Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1969, p. 365.

2 André Breton, « Envergure de René Magritte », *Le Surréalisme et la Peinture, OC*, t. IV, p. 831.

3 Dans « La clé des songes », voir Illustration 4, p.135

4 Dans « Les vacances de Hegel », voir Illustration 5, p. 136

d'écriture revendiquée. Contrairement à Philippe Hamon qui, dans sa contribution à la livraison n°21 de *Mélusine*, considère que la « mise à l'index de la description [...] repose sur trois malentendus théoriques<sup>5</sup> » (à savoir l'assimilation de la description à la prose, la vision de la description comme partie autonome, détachable d'un texte, et son ancrage nécessairement réaliste), nous considérons le refus manifesté de la description comme l'emblème d'une volonté d'instituer un nouveau paradigme, qui engage un autre rapport aux choses, au réel. La méthode rationalisante de la description est mise à mal, au profit d'une écriture qui n'intervient pas après la réflexion, mais qui est pensée comme vraiment créatrice.

Ainsi, nous ne nous étonnons pas de la place problématique des descriptions dans les œuvres surréalistes, à commencer par celle de Breton, malgré ses « nouveaux impératifs "antilittéraires"<sup>1</sup> », au premier chef desquels « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description<sup>2</sup> », ainsi que dans celle d'Aragon, œuvre dans laquelle la description a survécu à l'injonction que Jean Chipre, qui incarne Max Jacob, adresse à Anicet :

[s]urtout évitez la description, fastidieuse et trop aisée, richesse de mauvais aloi. Il y a bien longtemps que nous savons les arbres verts. Tuez la description. Le souci de briller ne doit pas vous conduire. Il faut que vous soyez animé d'un véritable esprit de sacrifice, que vous risquiez de n'être pas entendu plutôt que d'exploiter une image ou une situation<sup>3</sup>.

Les descriptions sont donc évitées, pour éviter de dire ce que l'on sait déjà, de ressasser les éternels clichés qui encombrant la parole et la littérature.

#### 1.2.4 Plaisir de la faute

Dans cette tentative de désordre, présenter la faute, d'orthographe ou de grammaire, comme une fantaisie volontaire – digne héritière de l'ubuesque phynance et de l'Umour de

5 Philippe Hamon, « Descriptions », *Réalisme - Surréalisme, Mélusine*, XXI, 2001, *L'Âge d'homme*, p. 98.

1 Même si l'on peut légitimement se demander ce qu'un « avant-dire » expliquant le retravail d'un texte déjà publié a d'anti-littéraire.

2 André Breton, *Nadja*, [1928], *OC*, t. I, p. 645.

3 Louis Aragon, « Le Con d'Irène », [1928], *La Défense de l'infini*, *ORC*, t. I, p. 63.

Vaché – montre évidemment un certain degré de provocation par rapport aux institutions scolaire et littéraire ; mais il est à souligner que c'est une pratique qui s'inscrit pleinement dans les débats de l'époque.

En effet, si l'on peut être surpris par l'audace de déclarations comme celles d'Aragon, mentionnées plus haut, qui revendiquent un certain plaisir de la faute d'orthographe, s'opposant à la posture des puristes et refusant le modèle d'une langue unique, classique, héritée des auteurs qu'a retenus l'histoire littéraire, il convient néanmoins de remarquer que ces questions étaient dans l'air du temps et constituaient un pan de la recherche linguistique du début du siècle.

Cela apparaît également de manière claire chez Cendrars, lorsqu'il parle de son écriture :

[j]e ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct ; peut-être par spiritualité. Pangué lingua. Les animaux ont tant de manies ! C'est peut-être aussi pour m'entraîner, pour m'exciter – pour m'exciter à vivre, mieux, tant et plus !

[...] J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité. [...]

Le chat domestique a le pelage soyeux ; son échine est souple, électrique ; ses pattes sont bien armées, ses griffes fortes ; il saute sur la proie qu'il convoite. Mais le chat sauvage saute bien mieux : il ne manque jamais son coup. J'ai des chats sauvages plein la bouche<sup>1</sup>.

Ici, le caractère vital de l'écriture se manifeste à la fois par un ancrage physique : le sexe semble non seulement compenser l'absence de méthode de travail, mais offrir une autre ressource, censément partagée par tous, mais peut-être trop souvent sous-estimée ; et par l'affirmation de l'avantage du caractère sauvage sur le caractère domestique. Le parallèle entre les « fautes de langage » et la non-domesticité apparaît alors significative. Non seulement les fautes n'empêchent aucunement d'écrire – l'écriture répondant à d'autres nécessités qui, dans le cas de Cendrars, ne se laissent pas réduire par la norme linguistique –

---

<sup>1</sup> Blaise Cendrars, « En marge de *La Prose du Transsibérien* », *Œuvres complètes 1*, édition établie par Claude Leroy, avec la collaboration de Michèle Touret, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, p. 35-36. Désormais *OC*, t. I.

mais elles sont revendiquées comme substance estimable, ce que l'on retrouve dans un poème du *Monde entier* intitulé « Coquille » :

Les fautes d'orthographe et les coquilles font mon bonheur  
 Il y a des jours où j'en ferais exprès  
 C'est tricher  
 J'aime beaucoup les fautes de prononciation les hésitations de la langue  
 et l'accent de tous les terroirs<sup>1</sup>.

L'écart entre la coquille et la faute d'orthographe offre un espace intéressant – entre non-conformité et aléa de l'écriture, proche du lapsus – pour resituer dans et par l'écriture une part de l'interdit langagier. « Tricher la langue », dira plus tard Barthes, son programme poétique et linguistique est déjà là. Ce qui nous intéresse ici, c'est que le goût pour les fautes va de pair avec une valorisation d'une langue non-standard, « accent de tous les terroirs », expression populaire et spontanée qui ne s'encombre pas forcément des règles d'usage.

Ce thème, nous le retrouvons dans les entretiens avec Michel Manoll :

[I]e langage est une chose qui m'a séduit. Le langage est une chose qui m'a perverti. Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé. Voilà pourquoi je suis poète, probablement parce que je suis très sensible au langage – correct ou incorrect, je m'en bats l'œil. J'ignore et je méprise la grammaire qui est au point mort, mais je suis un grand lecteur de dictionnaires et si mon orthographe n'est pas trop sûre, c'est que je suis trop attentif à la prononciation, cette idiosyncrasie de la langue vivante. À l'origine n'est pas le mot, mais la phrase, une modulation. Écoutez le chant des oiseaux<sup>2</sup> !

Restituer le caractère *vivant* de la langue est ainsi plus important, pour Cendrars, que la correction de l'écriture. Il s'agit bien de valoriser les particularités langagières, aux antipodes d'une langue fixe et unifiée. En cela, mettre l'idiosyncrasie, comme moment vivant de l'expression, en opposition avec le « point mort » de la grammaire nous place inévitablement au croisement de deux débats, sur la notion de style, et sur la représentation du parler populaire, l'« accent de tous les terroirs » que mentionne Cendrars qui parlera

---

1 Blaise Cendrars, *Feuilles de route*, [1924], *OC*, t. I, p. 242.

2 Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par Michel Manoll, [1952], *Œuvres complètes 15*, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2006, p. 17. Désormais *OC*, t. XV.

aussi, comme Queneau, d'« écriture démotique »<sup>1</sup>. Cette conception de la faute comme indice de poéticité fait donc partie d'une pensée commune qui accorde une place importante à la vitalité de la parole, dans laquelle se rejoignent des écrivains différents, et à laquelle contribuent les surréalistes.

Cette présence de la parole dans l'écriture a été analysée par Jérôme Meizoz dans les travaux qu'il consacre à la question du « roman parlant », développé au début du XX<sup>e</sup> siècle :

[u]ne telle option formelle est d'abord très contestée par la critique de presse parce qu'elle brise certaines règles implicites du roman traditionnel. Que devient la régie littéraire, si le narrateur commence à s'exprimer comme un personnage, si le récit est donné comme un dire immédiat, avec des accents, des tournures familières voire vulgaires et même des « fautes »<sup>2</sup> ?

Les analyses de Meizoz montrent comment ces « romans parlants » ont amené à modifier les jugements de valeur sur la langue, en intégrant le vulgaire à la forme romanesque classique, en rompant avec l'unité de la langue nationale, donc en revalorisant les variations linguistiques, qui sont toujours et avant tout sociales :

[l]a reconsidération des objets de la linguistique et la mise en crise de l'institution scolaire retraduisent chacun un des enjeux du champ politique, à savoir l'intégration problématique d'un « peuple » élargi dans la république, causant une mutation profonde de l'espace social<sup>3</sup>.

Au-delà de ces analyses, notre intérêt se porte sur le fait que la question de la représentation de la langue populaire se pose en même temps qu'émerge une nouvelle linguistique qui propose un changement radical de point de vue sur la notion de faute. En effet, les propos de Cendrars, comme ceux des surréalistes, offrent un formidable espace de résonance aux travaux de linguistes comme Charles Bally. Les travaux de ce dernier commencent à être

---

1 Blaise Cendrars, « Le Principe de l'utilité », [1924], *Œuvres complètes II*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, p. 46. Désormaux *OC*, t. II. La « démotique » désigne la « langue parlée et écrite du peuple, par opposition à la langue savante » (<http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9motique> ). Elle est mentionnée, chez Queneau, au début de son essai « Écrit en 1937 », et sera au cœur de ses réflexions sur l'écriture : « Deux ou trois ans plus tard, je fis un voyage en Grèce. Sur le bateau, je me mis à étudier le grec moderne, à parler avec des Grecs de la lutte entre la catharevousa et la démotique, entre la langue qui s'efforce de ne différer que le moins possible du grec ancien et la langue réellement parlée. La question est d'ailleurs maintenant réglée : la démotique a triomphé. » *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994, p. 17.

2 Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2001, p. 16.

3 *Ibid.*, p. 71.

publiés juste avant l'époque surréaliste, et le seront jusqu'au milieu des années 40 ; et si tout porte à croire que Bally et les surréalistes s'ignoraient mutuellement, il convient néanmoins de s'arrêter sur les nombreux points de contact qui apparaissent entre eux.

### **Primauté de la langue dans sa réalisation orale**

Le premier est la revendication de la prééminence de l'oral sur l'écrit, que l'on retrouve notamment chez Cendrars et Queneau, qui ont constitué en cela, malgré la distance qui les sépare du groupe, des figures inspirantes pour les surréalistes.

Lorsque Cendrars déclare qu'« [i]l y a dans le langage parlé la spontanéité qui "enveloppe et colore" l'expression de la pensée et rend la grammaire instable<sup>1</sup> », il alimente par son discours les métaphores liant langue parlée, vivante, spontanée, opposées à celle de la langue écrite, fixe, rigide, résiduelle des anciens états langagiers. Ces métaphores, explicites, étaient également présente dix ans plus tôt Charles Bally, qui écrivait dans *Le Langage et la vie* :

[i]l coule comme une eau vive sous la glace rigide de la langue écrite et conventionnelle ; puis un beau jour la glace craque, le flot tumultueux de la langue populaire envahit la surface immobile et y amène de nouveau la vie et le mouvement<sup>2</sup>.

Il peut paraître surprenant de voir un linguiste fonder une réflexion sur le fonctionnement du français moderne à partir de semblables métaphores, que l'on peut retrouver, transposées dans l'élément antipodique, sans pour cela perdre leur caractère indomptable, chez Queneau :

le langage, mon langage – la langue française en devenir – m'apparaît comme trop bouillonnant, trop lave, pour ne pas enfin crever quelque jour la croûte syntactique et graphique que l'on a coutume d'employer et qui n'est ni sans charmes, ni sans valeur<sup>3</sup>.

---

1 Blaise Cendrars, « Poètes », [Conférence prononcée le 21 février 1924 à São Paulo], *OC*, t. II, p. 93.

2 Charles Bally, *Le Langage et la vie*, Payot, 1926, p. 16.

3 Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, [1950], *op. cit.*, p. 24.

Le disciple de Saussure et le père de l'Oulipo partagent ainsi cette représentation de la langue, représentation qui va se déployer différemment pour chacun des deux auteurs, mais qui porte en son sein l'affirmation de la présence de la subjectivité dans la langue. La langue première étant la langue maternelle, cette subjectivité ne peut pas se penser autrement que comme un processus d'appropriation qui va mettre le sujet aux prises avec l'objectivité de la langue écrite. Force de vie contre résistance conservatrice sont les termes du conflit :

[l]e français des grammaires est une langue morte, ça n'aurait aucune importance si tous les Français étaient également morts, seulement comme il y en a encore une quantité appréciable de vivants, il paraît même que cette quantité augmente tous les ans, eh bien, c'est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent, et par conséquent comme ils sentent. Nous sommes à plaindre<sup>1</sup>.

Queneau dénonce ici une forme de spoliation d'un espace linguistique censément commun (fondateur d'une communauté), et son ironie accentue le ridicule d'une situation où les possibilités d'expression se pensent en « droit » que l'on a ou pas – mais dans ce cas, qui le détient ? qui l'octroie ? qui décide d'en priver quelqu'un ? – et rappelle au passage que c'est aussi une part de la sensation qui est ainsi amputée.

Point d'ironie semblable chez Bally, chez qui ce n'est pas tant le sujet qui pâtit de cet accès difficile à l'écrit, que le rapport du sujet au réel :

notre grammaire est fondée sur l'orthographe, sur la division conventionnelle des mots dans l'écriture, sur des interprétations qui ont cessé de correspondre à la réalité ; une règle grammaticale qui s'appuie sur des lettres qu'on ne prononce pas est une règle périmée pour le sentiment linguistique ; n'atteignant pas la réalité, elle ne peut que la dénaturer<sup>2</sup>.

Il ressort ainsi que le sujet parlant est dans un rapport d'implication au réel bien plus proche dans le cas de la langue parlée que de la langue écrite, et c'est là où Bally va, après Brunot, mettre ses connaissances linguistiques au service d'une critique des techniques d'apprentissage de la langue à l'école :

[l]a langue que l'école enseigne est aux antipodes [de la langue maternelle] : elle s'apprend par les yeux, et la figure des mots sur le papier ne correspond pas à l'image transmise par la voix à l'oreille ; l'orthographe interpose un voile épais entre ce qu'on a entendu et ce qu'on voit. D'ailleurs, attaquant la langue par le dehors, dans ses formes extérieures, on ne se

---

1 *Ibid.*, p. 39-40.

2 Charles Bally, *Le Langage et la vie*, *op. cit.*, p. 222.

préoccupe pas avant tout de maintenir et de resserrer les liens qui pourraient l'unir à la pensée ; car, ce qui importe, c'est de bien orthographier et de s'exprimer correctement ; or, le souci de la correction – légitime en lui-même, mais pour des raisons sociales, qui n'apparaissent que plus tard – est lettre morte pour l'enfant et l'adolescent<sup>1</sup>.

Face à cette incapacité du sujet parlant à travailler la langue écrite, Bally, en réaction à ce qui était pour lui une crise de l'enseignement du français, avait proposé, dans son premier ouvrage publié, *Traité de stylistique française*, une méthode alternative d'apprentissage de la grammaire. Mettant en cause le caractère artificiel de la grammaire telle qu'elle est enseignée, il propose un modèle où le « sens grammatical » de l'élève serait pris en compte, et avec lui les privilèges de la langue maternelle comme langue affective, langue de vie. En cela l'étude de la langue ne peut pas passer outre l'hétérogénéité du sujet-parlant : « Voilà pourquoi le système d'une langue est une toile de Pénélope qui se fait et se défait sans cesse, parce que l'intelligence et la sensibilité y travaillent simultanément et qu'elles ne travaillent pas de la même façon<sup>2</sup>. »

Intelligence et sensibilité sont donc les deux instances intellectuelles en jeu dans toute activité langagière ; la nouveauté et l'originalité de Bally auront été de remettre la question de la sensibilité au cœur des études linguistiques, contre le modèle d'une langue classique, directement formée sur la raison. Sensibilité, affect et vitalité de l'oral ont donc partie liée dans cette conception radicalement anti-puriste de la langue, qui va également jusqu'à affirmer le caractère nécessaire de la faute de langue pour des besoins expressifs.

### Poétique de la faute

Cela est expressément expliqué par Bally qui, attentif aux écarts par rapport à la norme, cherche les mouvements de la pensée ainsi réalisés et, d'un point de vue diachronique, met au jour les structures linguistiques en mutation :

[a]jouterai-je qu'on devrait étudier systématiquement les incorrections ?  
Elles ont leurs raisons d'être, et répondent tantôt à des nécessités, tantôt –  
et c'est cela qui nous importe – aux exigences de l'expression émotive.

---

1 *Ibid.*, p. 220.

2 *Ibid.*, p. 24.

[...] Ainsi c'est la langue de demain qui se prépare dans une foule d'incorrections<sup>1</sup>.

La langue à venir ne serait donc pas uniquement celle des académiciens, mais aussi celle des sujets parlants qui, ayant plus à dire que ce que la langue ne permet, interviennent sur le code, même à toute petite échelle, et souvent de façon inconsciente, pour l'adapter, sortir du marquage social de la langue érigée en modèle, et retrouver des capacités expressives plus fortes. Cela est également affirmé en des termes similaires, quelques années plus tard, en 1930, dans *La Crise du français* :

la langue qu'un individu a héritée du milieu où il vit lui permet-elle, dans chaque circonstance, de dire *tout* ce qu'il veut dire, et de le dire *comme* il le veut ? Trouve-t-il dans la langue, et dans la langue seule, la quantité et la qualité des ressources nécessaires pour l'expression adéquate de sa pensée ? Évidemment non, et l'on a déjà entrevu plus haut à quelles sources il peut puiser pour suppléer aux insuffisances de la langue<sup>2</sup>.

Puiser à ces sources est donc une démarche intuitive et empirique, qui recourt à l'imaginaire linguistique des locuteurs ; les productions nouvelles, fautives, permettent en outre au linguiste de bénéficier d'un observatoire particulièrement fertile sur les changements dans la langue, qui sont bien une rétroaction de l'imaginaire linguistique sur les usages. Aussi Bally déclare-t-il : « [L]es anomalies linguistiques méritent d'être utilisées expérimentalement pour autant qu'elles relèvent de la langue *vivante* et éclairent par reflet sa nature et son fonctionnement, la direction des changements qu'elle est en train de subir<sup>3</sup>. »

L'anomalie linguistique, qui heurte l'instituteur, le puriste et l'académicien, ne serait ainsi qu'une réponse à une autre anomalie, bien plus confondante, qui serait une anomalie d'ordre langagier et qui concernerait l'immense majorité des sujets-parlants : « les entraves imposées à l'expression de la pensée par l'observation stricte des règles de la langue<sup>4</sup>. »

Aussi la langue-modèle peut-elle être considérée comme anormale à son tour, anormale de neutralité et d'absence d'affects engagés :

[i]l y a une pathologie de la « grammaire sans fautes ». Souvent l'emploi d'un mot enregistré par l'Académie, l'application d'un tour de syntaxe

---

1 *Ibid.*, p. 51-52.

2 Charles Bally, *La Crise du français : notre langue maternelle à l'école*, Jean-Louis Chiss et Christian Puech (éds.), Genève, Droz, 2004, p. 143.

3 Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1944, p. 25.

4 *Ibid.*, p. 26.

consacré par l'école, dans un contexte conforme à la « propriété des termes » [...] conduisent l'expression dans une impasse dont on ne se tire qu'en « tournant autrement »<sup>1</sup>.

L'entrave, l'impasse doivent donc être considérées comme telles, et non pas comme un mieux-dire, emblématique d'un quelconque mieux-penser, ce que les institutions normatives, appareils idéologiques, s'évertuent à donner à penser ; face à cela, seule la vigilance du sujet-parlant garantit la possibilité d'un détour ou d'un raccourci dans l'expression, manifestation minimale d'une liberté normalement inhérente au locuteur.

Ce point de vue sera systématisé par Henri Frei, disciple de Bally, qui, dans sa *Grammaire des fautes*, parue en 1929, développe une théorie de la fonctionnalité de la faute :

[pour] la conception normative : est correct ce qui correspond à la norme établie par la collectivité ; et la grammaire qui constate et codifie les règles du commun usage, est dite grammaire normative.

[...] Mais est-ce là le seul point de vue possible ? Une autre conception, que nous appellerons la conception fonctionnelle, fait dépendre la correction ou l'incorrection des faits de langage de leur degré de conformité à une fonction donnée qu'ils ont à remplir. [Selon Jespersen] « le plus correct est ce qui, émis le plus aisément, est compris le plus aisément »<sup>2</sup>.

Frei appuie lui aussi ses arguments sur la notion d'expressivité, en ne considérant plus la faute comme un manquement, mais comme une autre façon de dire, il opère ainsi une redéfinition de la norme et de l'acceptabilité des productions linguistiques, ce qui revient, à l'époque, à une redéfinition de ce qu'est véritablement la langue :

[s]i l'on admet en effet que la faute assume, dans le jeu de la parole, un rôle fonctionnel, elle aura par là même, pour le linguiste, une valeur documentaire de premier plan. Destinée à satisfaire certains besoins, elle devient par ricochet *l'indice* de ces besoins et comme l'écran sur lequel vient se projeter tout le film du fonctionnement linguistique<sup>3</sup>.

Ces besoins sont, selon Frei, au nombre de cinq : besoin d'assimilation, de différenciation, de brièveté, d'invariabilité, et d'expressivité. Ces cinq besoins<sup>4</sup> motivent à eux seuls les

---

1 *Ibid.*

2 Henri Frei, *La Grammaire des fautes*, [1929], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 16.

3 *Ibid.*, p. 34., l'auteur souligne.

4 Que nous ne développerons pas ici, pour un aperçu, voir le compte rendu de la nouvelle édition, Jean-Claude Chevalier, « Henri Frei, La grammaire des fautes », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 1,

changements qui s'opèrent dans la parole et dans la langue, la parole apparaissant bien comme un lieu de constante négociation du code par des opérations d'ajustement, par rapport à des situations ou besoins expressifs particuliers. L'énoncé fautif vient donc combler un besoin, palier un manque dans les structures langagières, ce qui amène ces linguistes, en prenant leurs distances avec la norme, à mettre également en cause la place cruciale accordée à l'orthographe.

Si dans nos écoles la langue s'apprend surtout par l'œil, si l'étude des mots est anémiée et faussée dès le début, si une grammaire artificielle dénature toute conception rationnelle du langage, la faute en est avant tout à la nécessité d'apprendre l'orthographe. L'orthographe est un mal nécessaire, soit ; mais c'est aussi la mort de la classe de français ; c'est elle qui rend illusoire toute réforme sérieuse et qui, absorbant les trois quarts de l'effort, dégoûte l'enfant et entrave son développement. Mais son prestige est aussi absolu qu'absurde. Nous sommes un peuple de lecteurs ; la figure orthographique des mots facilite la lecture ; de plus, l'orthographe est devenue un symbole de bonne éducation, de culture, d'intelligence (!). C'est un schibboleth social ; la société tout entière se fait complice du maintien de sa tyrannie. Ni les arrêtés ministériels, ni les verdicts des académies n'y changeront rien<sup>1</sup>.

Ces analyses de Bally sont en complète correspondance avec les propos des surréalistes. Non content de reprendre le vocabulaire de la pathologie pour montrer le peu de robustesse de la langue académique, construite artificiellement – là où, au contraire, la langue parlée reste en vigueur – Bally va jusqu'à déplacer, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, les jugements de rationalité. Le bien parler – respect de la grammaire officielle – qui est ordinairement l'apanage de la pensée claire et rationnelle en devient ici devient l'antithèse ; la « conception rationnelle » ne se situe donc pas dans une démarche de régulation et de régularisation du langage. Le problème semble bien être celui de la raison grammaticale exercée par les sujets parlants, raison dont les contours sont plus vastes que ceux de la grammaire normative. Dès lors, même les jugements en termes de morale peuvent être renversés : la faute et le mal sont imputés à l'orthographe, pour son action paralysante, voire stigmatisante.

C'est précisément sur ce point que Bally développe la part la plus personnelle de sa linguistique, souvent dite « sociologique », au sein de laquelle l'orthographe prend les

---

n° 27, 2005, p. 211-212.

1 Charles Bally, *La Crise du français : notre langue maternelle à l'école*, op. cit., p. 143.

fonctions d'un « schibboleth social »<sup>1</sup>. Si le schibboleth est traditionnellement oral, sa transposition dans le domaine de l'écriture montre bien comment celle-ci peut fonctionner comme un marqueur social, comme une pratique permettant de discriminer des usages, dont certains seront forcément bons, là où d'autres n'accéderont pas à la légitimité du bon usage. Le schibboleth exhibe l'écart existant entre le sens, partagé, et un trait différentiel, qui est partie prenante du système de la langue, mais lui est accidentel, et s'est vu octroyer les fonctions de révéler une appartenance (ici sociale), de signifier l'ordre à respecter. Finalement, au sein d'une langue commune, le schibboleth condamne une part des sujets à n'être qu'une altérité dans leur propre langue. De l'altérité à l'exclusion, il n'y a qu'un pas, que Derrida franchit dans son essai sur Paul Celan :

[c]ette différence [de prononciation du shibboleth] n'a aucun sens par elle-même, mais elle devient ce qu'il faut savoir reconnaître et surtout marquer pour *faire le pas*, pour passer la frontière d'un lieu [...], se voir accorder un droit d'asile ou l'habitation légitime d'une langue. Pour ne plus y être hors la loi. Et pour habiter une langue, il faut déjà disposer du *shibboleth* : non pas seulement comprendre le sens du mot, non pas seulement *savoir* ce sens ou *savoir* comment il *faudrait* prononcer un mot [...] mais *pouvoir* dire comme il faut, comme il faut pouvoir dire<sup>2</sup>.

Le problème évoqué par Derrida rejoint bien celui qui concerne l'orthographe : se sentir hors la loi et ne pas pouvoir habiter pleinement sa langue<sup>3</sup> sont parmi les effets dénoncés par les poètes tenants d'un rapport plus souple à la norme linguistique. L'enjeu dépasse la

1 Le *Schibboleth* (ou *schibboleth*, ou encore *shibboleth*, la graphie n'est pas stable) renvoie au récit biblique des Ephraïmites, où, après une bataille, de nombreux vaincus voulaient fuir avec les vainqueurs. Pour faire le départ entre les fugitifs et les hommes victorieux, il était demandé aux survivants de prononcer le mot *schibboleth* : la façon de le prononcer suffisait à déterminer la tribu d'origine des personnes en question.

2 Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 50.

3 La référence à Heidegger est ici enrichissante pour notre propos. Lorsque, dans « ... L'homme habite en poète... », en s'attachant à élucider les fameux vers d'Hölderlin « Plein de mérite, mais poétiquement, habite l'homme sur cette terre », il affirme le caractère essentiellement poétique de l'acte d'« habiter » et montre comment la poésie se fait mesure de toute chose, c'est bien à partir du rapport de l'homme au langage qu'il mène sa réflexion. En effet, lorsque l'homme oublie la souveraineté du langage, le rapport de l'être aux choses est biaisé et « d'étranges machinations viennent à l'esprit de l'homme. Le langage devient un moyen d'expression. En tant qu'expression, le langage peut tomber au niveau d'un simple moyen de pression. » Ce moyen de pression fausse le rapport au monde, que le poète, vrai habitant du monde, saisit : « Car, au sens propre des termes, c'est le langage qui parle. L'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il lui dit. » D'où la possibilité d'être pleinement créateur, grâce à l'écoute du langage et de ses possibilités : « Plus l'œuvre d'un poète est poétique, et plus son dire est libre : plus ouvert à l'imprévu, plus prêt à l'accepter. » Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, [1954], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 227-228. Cette référence à Hölderlin est également explicitement présente au cœur des *Histoires nocives* de Joyce Mansour, plus particulièrement dans « Îles Flottantes », *Histoires nocives*, [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2003, p. 77.

simple compétence linguistique, il s'agit bien de performance, pour reprendre la distinction chomskyenne. On se situe donc bien du côté de la parole du sujet, de la mise en application effective des structures linguistiques, or cette mise en application est nécessairement variable ; il y a donc un phénomène de négation de cette variation, propre à l'établissement d'un modèle dominant.

Encore une fois, la question est celle de la légitimation des usages, impliquant *de facto* une hiérarchie et l'édification de modèles à suivre. C'est un des points nodaux de la réflexion de Crevel, que l'on retrouve dans plusieurs de ses essais, comme ici dans *Le Clavecin de Diderot* :

[à] la Sorbonne, ce musée Dupuytren de toutes les sénilités, j'en ai connu entre 1918 et 1922, une bonne demi-douzaine [de vieux savants] taillés et s'enorgueillissant d'être taillés sur le modèle d'Anatole France. Au nom de l'humanisme, de quelle gaîté de cœur ils sacrifiaient, à leurs Thaïs poussiéreuses, l'actuel, le vivant. C'eût été risible si, de ces marionnettes, les programmes officiels n'avaient entendu (et n'entendent encore) faire des mentors d'une jeunesse, la jeunesse, qui, elle, de toute sa bonne foi cherche l'humain. Sans doute, à ce piège, ne se laissent définitivement prendre que les niais parmi les niais. Aux autres, il faut, en tout cas, un sacré bon grand coup de colère, pour se venger du temps perdu et faire aussi et surtout que nul, dorénavant, n'ait à le perdre<sup>1</sup>.

La référence au musée Dupuytren et au style d'Anatole France, viennent, à leur tour, dénoncer la façon dont la langue académique, avec son orthographe, sa syntaxe et ses thèmes privilégiés, créent un fossé entre l'usage officiel, peu enclin à l'inspiration créatrice, et l'usage vivant, loin des monstruosité fossilisées proposées par les instances enseignantes. C'est ainsi une sorte de nouvelle bataille des anciens et des modernes qui se joue dans et par des textes, en cherchant toujours à ce que la création prenne le dessus sur le déjà-dit, à ce que la colère et la pulsion de vie dépoussièrent radicalement les éléments du langage et de la pensée, jusqu'à leur redonner un peu de vie.

---

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. I, p. 732. Le musée Dupuytren, fondé en 1935 dans la faculté de médecine de Paris, abrite des collections d'anatomies pathologiques. Squelettes, crânes, organes et autres moulages à tendance tératologique habitent donc ce lieu singulier.

## 1.2.5 Singularité de l'écriture dalinienne

À ce jeu-là, il est des personnes qui sont allées loin dans le refus de la norme, même orthographique. Dalí en est un exemple passionnant : si ses tableaux et sculptures ont donné lieu à une exégèse de grande ampleur, son écriture est restée quelque peu en marge des préoccupations de la critique. Et pour cause, l'édition des œuvres écrites de Dalí, que ce soit ses poèmes, ses romans, ses écrits autobiographiques, ses essais... pose un véritable problème, dans la mesure où il s'est largement affranchi des normes linguistiques. Dalí écrit avec l'exubérance qui le caractérise ; pas forcément dans le contenu, mais dans la forme. À l'heure actuelle, seul un ouvrage a été publié tel qu'il a été écrit, il s'agit de la fameuse *Vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie ?*, rendue accessible grâce au travail de Frédérique Joseph-Lowery<sup>1</sup>. On y découvre que c'est dans une langue tumultueuse que l'auteur lève le voile de ses secrets, plus ou moins impénétrables, et donne à lire (parfois à déchiffrer) les réflexions qui nourrissent ses tourments, comme celle-ci sur le nom de son père, d'où il entend tirer une explication sur « le paradoxe du phénomène de [s]a personnalité » :

Domenech com ch. Cet a dire come facteur hirationell par exelence, ge n'ai jamas pu rendre gramaticallement cete fain de mon nom que l'on ne peut pas prononce : petit cela me plongeait dan le meme enigme de l'infini que celui du chiffre 0. Cete H qui finissait mon nom etai encore paradoxalement neant et eternite, mort et resurrection -

Felipe, Felipa et le nom de ma mere et cete paradoxe doi sufir pour les futurs conoisseurs de pscoanalitiques des viographes Dalinienes<sup>2</sup>.

Dans ce court extrait, il y a bien sûr des tournures laissant voir un mélange entre le castillan, le catalan, et le français, mais cette interlangue hybride n'explique pas à elle seule l'allure du texte, entre désordre accidenté et magma mouvementé.

- 
- 1 L'histoire de l'édition de ce livre est intéressante et quelque peu chaotique, les notes manuscrites ont tout d'abord été rassemblées et retravaillées par Gala, puis traduites en anglais par Haakon Chevalier, pour une édition américaine. Cette traduction a ensuite été retraduite en français par Michel Déon, pour l'édition la plus courante. Il ne s'agit donc pas du texte original, mais bien de la traduction de la traduction du manuscrit lui-même adapté (déjà presque traduit) par la femme de l'auteur. Nombreux étaient donc les intermédiaires (autorisés par l'écrivain lui-même), pour un texte originellement écrit en français. Frédérique Joseph-Lowery a donc publié pour la première fois le texte tel qu'il a été écrit par Dalí.
  - 2 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie ?*, Frédérique Joseph-Lowery (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2006, p. 28.

Si la plupart des consonnes doubles sont réduites, certaines consonnes simples sont géménées, et des consonnes surnuméraires apparaissent, altérant l'intensité des traits articulatoires des consonnes en question. Les voyelles, plus proches de l'oral dans leur réalisation écrite, sont moins affectées, sauf celles qui entrent dans la composition de di- ou trigrammes. L'accentuation des voyelles, pour inexistante qu'elle soit, semble bien être suppléée quasi automatiquement à la lecture, qu'il s'agisse d'accents d'intonation ou d'accents grammaticaux. Les désinences flexionnelles, quant à elles, sont largement aléatoires, et pourtant, dans ces détours imposés à la langue, la compréhension opère quand même. Ces errances dans le code, et la façon dont elles forcent le lecteur à chercher d'autres renvois, d'autres faisceaux, d'autres liens entre les éléments du discours et leurs signifiés nous semble illustrer parfaitement ces interrogations aux confins du poétique et du politique, sur les possibilités de création dans le discours, sur la prétendue fixité d'un code linguistique, qu'il faudrait, pour d'aucuns, veiller à conserver, et qu'il faut donc, pour d'autres, veiller à bousculer. L'éditrice de ce texte de Dalí l'explique en ces termes :

[q]ue demande Dalí à son lecteur ? D'oublier la représentation savante et sage d'une langue trop bien apprise, trop bien corsetée dans le dictionnaire. Dalí nous propose comme mets de choix à se mettre en bouche une langue qu'on ne nous a pas encore enseigné à écrire, contrôler, maîtriser. Il nous faut pour le lire nous ouvrir à l'écoute archaïque de la mémoire profonde de la langue d'enfance. Une langue déliée de toute obligation, sauf celle de parler. Une langue qui ne se regarde pas écrire<sup>1</sup>.

L'ensemble du texte est ainsi écrit, dans une langue libérée de la chape de plomb qui la normalise habituellement. Nous savons que Dalí a été lettré en français, pour avoir fréquenté, dès l'âge de six ans, le collège hispano-français de Figueras. Fèlix Fanés, responsable des archives Dalí et éditeur de ses œuvres complètes en espagnol et en catalan, parle de la langue française « dont il avait reçu les rudiments au Collège des Frères de la doctrine chrétienne, et qui deviendra la seconde de ses langues littéraires, puis la première<sup>2</sup>. » S'il ne fait donc aucun doute que Dalí savait écrire en français, la question de l'intentionnalité de cette écriture hors-normes se pose d'après Fèlix Fanés : « je ne peux écarter la possibilité d'une certaine dyslexie. En effet, il faisait des fautes d'orthographe dans toutes les langues

---

1 *Ibid.*, p. 37.

2 Salvador Dalí, *Journal d'un génie adolescent*, Fèlix Fanés (éd.), Monaco, Le Serpent à plumes, 2004, p. 9.

qu'il a employées à un moment ou à un autre de sa vie (le catalan, le français, le castillan, l'anglais)<sup>1</sup>. » Frédérique Joseph-Lowery, quant à elle, affirme l'inverse :

[I]es spécialistes sont formels : il ne s'agit pas de dyslexie. Dalí écrit ce qu'il dit. Il ne transcrit pas ce qu'il entend dans le discours d'autrui. Il maîtrise les morphèmes de la langue. Son nom n'en inquiète pas moins la langue.

Son style n'est pas la conséquence de quelque maladie. C'est peut être une catastrophe, celle qui à la fin de sa vie, lui fera écrire des pages d'écriture *catastroiforme*, illisible<sup>2</sup>.

Au-delà de ce débat que nous ne saurions trancher, il nous semble que la question qui se pose n'est pas celle de savoir si cette écriture relève d'une catégorie pathologique ou non, mais plutôt celle de savoir ce qu'il advient du texte tel qu'il a été écrit, dans sa version publiée.

Les éditeurs traditionnels de Dalí ont considéré qu'il convenait d'adapter le texte pour le rendre accessible à un large lectorat, que ce soit en espagnol, comme l'explique Fèlix Fanés : « [v]u que nous voulions réaliser une édition lisible et agréable, nous avons écarté d'emblée une édition qui eût recueilli scrupuleusement toutes les particularités de l'écriture dalinienne. Un tel projet eût converti l'édition en un travail pour spécialistes, ce qui n'était pas le but recherché »<sup>3</sup>, ou en français :

puisqu'on me demandait d'adapter *La Vie secrète* de Salvador Dalí, je devais penser à un plus large public que celui de l'édition anglaise, d'ailleurs limitée à mille exemplaires. Il fallait donner à ce livre une vitesse et un ton que la trop grande complaisance de Dalí à l'égard de ses propres délires brisait sans cesse. [...] Deux mois après la rencontre à Neuilly, j'avais terminé un travail qui, contrairement à d'autres plus personnels, me satisfait assez. C'était entièrement du Dalí, mais canalisé, émondé et par là même beaucoup plus intense dans l'humour<sup>4</sup>.

Adaptation *versus* fidélité, seule Frédérique Joseph-Lowery s'est risquée à assumer la mise en page et en livre d'une écriture qui a toujours été corrigée, redressée. Même les éditions de textes de Dalí dans les revues ou publications surréalistes subissent ce sort. Entre autres

---

1 Salvador Dalí, *Ibid.*, p. 10.

2 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie ? op. cit.*, p. 29.

3 Salvador Dalí, *Journal d'un génie adolescent, op. cit.*, p. 15.

4 Michel Déon, *Pages françaises : récits*, Paris, Gallimard, 1999, p. 66.

exemples, nous pouvons citer le poème « Brochure Bercée », dont la version manuscrite, datée de 1932, détenue par Breton, est consultable sur le site de ses archives<sup>1</sup>. Ce poème a ensuite connu trois publications : une première par Breton, dans la version publiée de sa conférence « Situation surréaliste de l'objet situation de l'objet surréaliste »<sup>2</sup>, où il cite trois poèmes « dans lesquels le sentiment profond, la richesse d'intuition et la verve de combinaison ont [...], à notre époque, été portés au degré le plus haut<sup>3</sup> ». Ces poèmes sont « Les Maîtres » d'Éluard, « Parle-moi » de Péret, et celui de Dalí qui nous intéresse. Ce poème a ensuite connu une seconde publication, traduite en anglais par A. L. Lloyd, dans la revue d'avant-garde anglo-saxonne *Contemporary Poetry and Prose*, sous le titre « Cradlet Pamphlet »<sup>4</sup>, puis une troisième publication, largement modifiée, dans *Oui 2*. Voici le poème tel qu'il a été publié par Breton, et sa version originale :

Brochure berce – original manuscrit  
berço broche

Brochure bercée – dans *Position politique du surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 486.

---

1 Salvador Dalí, « Brochure berce », 1932. Manuscrit consultable à l'adresse : <http://www.andrebreton.fr/file/256010/plain?size=full> consulté le 23 avril 2015.

2 Conférence prononcée le 29 mars 1935, à Prague.

3 André Breton, « Situation surréaliste de l'objet situation de l'objet surréaliste », [1935], *Position politique du Surréalisme*, *OC*, t. II, p. 486.

4 Marguerite Bonnet, dans ses notes à l'édition de la Pléiade, mentionne la publication de ce poème dans la revue *Cradlet Pamphlet*, *Contemporary Poetry and Prose*, revue qu'elle n'a pu consulter. Finalement, il apparaît que « Cradlet Pamphlet » est le titre du poème de Dalí, le reste étant bien le titre de la revue.

Brochure perdue  
 tout en declinan injustement  
 une tace  
 une tace portugaise quelconque  
 qu'on fabrique ahujourdui  
 dans une husine de becelle  
 car une tace  
 ressemble par sa forme  
 a une douce antinomie municipale arabe  
 monte ou bu de l'alentour  
 comme le regard de ma velle Gala  
 le regard de ma velle Gala  
 odeur de litre  
 come le tissu epitelial de ma velle Gala  
 son tissu epitelial bufon et l'ampiste  
 oi ge le repeterai mille fois

Brochure perdue  
 tout en déclinant injustement  
 une tasse  
 une tasse portugaise quelconque  
 qu'on fabrique aujourd'hui  
 dans une usine de vaisselle  
 car une tasse  
 ressemble par sa forme  
 à une douce antinomie municipale arabe  
 montée au bout de l'alentour  
 comme le regard de ma belle Gala  
 le regard de ma belle Gala  
 odeur de litre  
 comme le tissu épithélial de ma belle Gala  
 son tissu épithélial bouffon et lampiste  
 oui je le répéterai mille fois<sup>5</sup>

La singularité de l'écriture dalinienne est invisibilisée par une rectification qui réintègre la grammaire et l'orthographe dans un poème qui, pourtant, s'y dérobe. La correspondance graphème-phonème est rétablie, la « tace » et la « velle Gala », éléments de ce mystérieux poème, redeviennent les éléments « normaux » de la langue. De même, le « h » étymologique de « aujourd'hui », qui a quitté sa localisation et s'est répandu dans son environnement, à l'intérieur même du mot et dans le substantif suivant, est resitué à sa place traditionnelle.

L'orthographe si particulière de Dalí est passée sous silence, évincée de la plupart des publications au profit de l'orthographe « normale », mais nous remarquons néanmoins qu'elle commence, après les travaux de F. Josphe-Lowery, à intéresser certains éditeurs. Si à l'époque de la première édition de *La Vie Secrète*, les rapports de lecture étaient sévères<sup>1</sup>, les coupures dans le texte jugées essentielles et la correction perçue comme évidente,

5 André Breton, « Situation surréaliste de l'objet situation de l'objet surréaliste », [1935], *Position politique du Surréalisme*, OC, t. II, p. 487.

1 Pour les éditions Plon, ce livre a été écrit « par quelqu'un ignorant le français le plus élémentaire : il suffit d'ouvrir le manuscrit au hasard pour trouver à chaque page de 20 à 30 fautes d'orthographe, de syntaxe, impropriétés de termes, mots inexistant dans notre langue, etc. Il est ahurissant qu'un manuscrit de cette sorte soit soumis à un éditeur. [...] Il y a des passages fort étonnants dans ce mémoire, mais noyés dans un magma informe de blablabla surréalisant. » Lettre de Claude Elsen, citée dans Salvador Dalí, *L'Esputnic du pauvre*, Paris, Éditions de La Table ronde, 2008, p. 99.

aujourd'hui le regard sur cette écriture hors-normes semble perdre quelque peu de son jugement normatif, notamment avec la publication posthume, en 2008, de la nouvelle « L'Esputnic du paubre », publication en deux pans : le texte « adapté » (c'est-à-dire corrigé) par Jean-Baptiste Gendarme, et le fac-similé du manuscrit. Mais cette partition n'est pas sans poser quelques questions. S'il y a toujours un plaisir certain à pouvoir voir l'écriture, le manuscrit est ici relégué au second rang, comme un objet à regarder plus qu'à lire, comme si la lecture était encore une fois réservée au texte redressé, assagi, canalisé. On peut donc, et c'est assez nouveau, voir l'écriture de Dalí, certes, mais elle n'est pas entièrement considérée dans sa singularité.

Les modifications apportées au texte sont, on s'en doute, très nombreuses. Le titre seul garde son caractère insolite, originalité exotico-excentrique, ultime reliquat de la signature littéraire de l'auteur. Parmi les modifications, certaines semblent opérer une simplification de la syntaxe, amenant plus de clarté et de fluidité dans la lecture, on comprend donc en quoi il s'agit d'une adaptation, tandis que d'autres touchent plus directement la créativité linguistique et la poéticité même du texte. Ces deux exemples sont révélateurs du premier procédé évoqué, la simplification :

...D'AVOIR SES MAINS TOUJUR TRAMPÉS DANS L'AU, IL AVAIT LE BOUT GÉNÉREUX DE SES DOITS UN PEU RIDÉS COME LES RAISINS SECS MAI AU LIEU DE LA COULER DE CORINTE ILS ÉTAI D'UN VIOLETE SI PALE QU'IL SEMBLE COME SI A L'INTERIER DE CHAQUE DOIT IL I AURAI U UNE POATRINE DE TOURTERELLE QU'IL AURAI LESSER TRANSPARENTER SA COULEUR ET SA TEMPÉRATURE, MÉLANGE DE CAFÉ AU LAI TIÈDE ET DE VIOLETES DE PARME FROIDES<sup>1</sup>.

... d'avoir ses mains toujours plongées dans l'eau, le bout de ses gros doigts était ridé, semblable à des raisins de Corinthe. Ils étaient d'un violet très pâle, comme si, à l'intérieur de chaque doigt, une poitrine de tourterelle laissait transparaître sa couleur et sa température : un mélange de café au lait tiède et de violettes de Parme froides<sup>2</sup>.

SA VERTU ÉTAI COME DEUX TRAINS RAPIDES À TOUTE VITESSE MARCHAN

Sa vertu était comme deux trains rapides et lancés à toute vitesse sur la même voie,

1 *Ibid.* s.p.. La nouvelle est intégralement écrite en lettres capitales, ce qui est le cas de nombreux autres manuscrits également.

2 *Ibid.*, p. 18.

SUR LA MEME VOIA ET VENANT FATALEMENT S'ANIILE L'UN CONTRE L'AUTRE DE CHAQUE COTE DE SE POIL SUPREME, ÉCRASANT AINSI LE REGARD DU PAUPRE FIXÉ LÀ, FASCINÉ LÀ, TRANSPERCÉ LÀ COME PAR UN AMEÇON DOR, QUE DESORMAI IL PORTERAI CLUÉ TRANSPERSAN SA PUPILE DE CUL DE JATE INTÉGRAL, MÊME APRÈS QUE SA PROPRE MOR L'AURAI OBSCURCI<sup>3</sup>.

venant fatalement s'abîmer l'un contre l'autre de chaque côté de ce grand poil et écrasant ainsi le regard du pauvre fixé là, fasciné, sa pupille comme transpercée par un hameçon d'or qu'il porterait désormais jusqu'à la mort<sup>4</sup>.

L'adaptation, ici, consiste essentiellement à réduire le nombre de subordonnées et leur degré d'enchâssement, et à réguler les concordances des temps. D'autres changements sont plus difficilement compréhensibles, dans la mesure où ils modifient le texte sans l'éclairer, tout au plus transforment-ils quelques propositions en tournures plus idiomatiques, comme c'est le cas dans ces deux exemples :

BELLE PARCE QUE TU AS LES IEUX PLUS GRANDS QUE TES PIEDS.

Tu es belle, parce que tes yeux sont plus grands que tes pieds<sup>5</sup>

... LUI AVAIT DIT A SON PASAGE UN ANDALU MOAYEN. POURTAN ELLE AVAIT AUSSI LES PIES GRANDS E PROPRES.

... lui avait dit à son passage un jeune Andalou. Pourtant elle avait de grands pieds propres.

Ces changements, pour inutiles qu'ils puissent paraître, sont au moins justifiables en ce qu'ils ne portent pas atteinte aux inventions poétiques, contrairement aux exemples ci-dessous :

ARCHETIPE GEANTIQUE

Parfait archétype de la géante

ON AURAI CRUS QUE L'ON POUVÉ I MARQUE UN TELEFONAGE EN FESAN TOURNE AVEC LE DOIT SON ARÉOLE COME LES NUMÉROS D'UN CADRAN TELEFONIQUE.

On imaginait pouvoir composer un numéro de téléphone en faisant tourner son aréole avec le doigt, comme l'on composerait les numéros sur un cadran téléphonique

3 *Ibid.*, s.p.

4 *Ibid.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 15. Les citations suivantes sont tirées des pages 16 à 29.

GEANTINE CORPORELLEMENT ET DANS CES ACTES DE GRANDE EMBERGURE SATURNIENE.	Imposante corporellement, ses mouvements étaient d'envergure saturnienne.
... ELLE N'ARRETE PAS DE FAIRE SURGIR DE TOUS LES CUIBRES DES REFLETS SAUVAGES.	...elle n'arrêtait pas de faire reluire tous les cuivres de reflets sauvages
LESQUELS LITURGICISENT LE MAXIMUM D'ABSENCE DU SENTIMENT DE CULPABILITÉ	Lesquels revendiquent l'absence du sentiment de culpabilité
... TOUTES LES CASSEROLES DU MONDE DANS UNE SEULE BOULE SUPRÊME DE COMPLICATION MÉCANIQUE.	...toutes les casseroles du monde dans une boule d'un mécanisme avancé.

Les trois premiers exemples ressortissent du même principe : un néologisme est remplacé par une autre tournure, attestée en langue. Aussi regrette-t-on de voir le travail sur la créativité lexicale réduit à peu de chagrin. « L'archétype géantique » (le mot n'existe ni en français, ni en espagnol, ni en catalan, il s'agit donc bien d'une création) n'est pas tout à fait la même chose que le « parfait archétype de la géante », ces deux dénominations ne recouvrent pas le même pan du réel. La première nous dit « archétype [de géant + création d'un adjectif par dérivation, à partir du substantif *géant* (et non à partir de la racine grecque *giga*, comme pour gigantesque) + paronomase] », tandis que la seconde déroule, avec préposition et article, l'ordre canonique de la complémentation, supprimant le court-circuit, étincelle propice aux explosions plus grandes encore<sup>1</sup>.

« Marquer un téléphonage » sur l'aréole du sein d'une femme est bien plus licencieux que de « composer un numéro de téléphone »... Certes, *marcar*, signifie bien *composer*, mais le « téléphonage » est une action propre à l'écriture dalinienne, non-réductible à un simple numéro de téléphone, tout comme il nous semble qu'une personne « géantine » réduite à

1 Ce procédé de création adjectivale par dérivation est également très fréquent dans les titres des tableaux de Dalí, de la « Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue » (1932) au « Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne » (1933), en passant par l'« assomption corpusculaire lapis-lazuline » (1952), le « Christ hypercubique » (1954), les différentes figures « rhinocérontiques », sans oublier le célèbre « Dalí, nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules dans lesquels apparaît soudain la "Léda" de Léonard chromosomatisée par le visage de Gala » (1954). Il semble bien que personne n'aurait l'idée ni n'oserait transformer le « Buste rhinocérontique de la "Dentellière de Vermeer" » en « Buste de rhinocéros » ou « en forme de rhinocéros ». Reste donc à déterminer le point de bascule entre ce qui serait acceptable dans un énoncé court et ce qui ne l'est plus quand l'énoncé s'inscrit dans un développement diégétique.

n'être qu'« imposante » perd de sa substance. De même, la mise en évidence du verbe sous-jacent et l'imposition d'une structure attributive altèrent la nature même de la prédication : dans la phrase de Dalí, la femme *est* géantine à deux niveaux, dans son corps et dans ses actes, à l'envergure superlative, alors que dans la phrase travaillée par J.B. Gendarme, la femme et ses mouvements sont dissociés, et l'envergure perd une part de sa qualification.

Ce que l'on gagne en facilité de lecture semble perdu en finesse et en singularité d'expression. La langue de Dalí disparaît, alors qu'elle n'est pas séparable du contenu. L'idiolecte dalinien est ainsi normalisé, dompté dans le tout-venant des structures linguistiques régulières, et en cela, nous retrouvons la tension entre la parole singulière, prompte à laisser surgir des percées individuelles, et le cadre de la langue, parole collective qui canalise l'expression, ce qui, à la fois la rend possible et partageable, et la réduit nécessairement. La question qui se pose alors est celle de la poéticité de cette pratique singulière et hors-normes, et de la nécessité ou non d'une lecture « normalisante », qui serait comme une traduction en langage courant, non-poétique, que l'on peut considérer comme un mépris du lecteur.

Aussi lisons-nous le passage de « faire surgir de tous les cuivres des reflets sauvages » à « faire reluire tous les cuivres de reflets sauvages » comme une réduction expressive : *reluire* et *surgir* ne sont pas dotés des mêmes vertus évocatrices, surtout lorsqu'un caractère sauvage est en jeu. De même, le verbe inventé *liturgiciser*, dans ce qu'il peut évoquer de rituel, et dans le lien qu'il opère entre l'aspect religieux et la mention de la culpabilité, ne saurait être résumé à la simple action de « revendiquer ». Le « maximum d'absence », quant à lui induit, par l'oxymore, qu'il y aurait des degrés dans l'absence (du minimum, au maximum d'absence), ce qui relaye une vision non binaire des choses, vision surréaliste par excellence qui n'existe plus dans la simple « absence du sentiment de culpabilité ».

Enfin, le dernier exemple cité joue également sur la norme et l'évocation, cette fois en opérant non plus au niveau du lexique, mais de la syntaxe. Une boule « suprême de complication mécanique » est poétiquement et stylistiquement bien plus intéressante qu'une « boule d'un mécanisme avancé », dans la mesure, où par modification, deux qualifications se superposent : une qualification *a priori* (boule de complication mécanique), et une qualification résultative (ce qui la rend suprême). Dans un même mouvement, différentes propriétés sont enchevêtrées. S'il y a faute, ou irrégularité dans la

structure (l'adjectif *suprême* s'emploie normalement de manière absolue, et n'est pas post-modifié), du moins nous faut-il reconnaître que l'adaptation du texte laisse un vide dans l'écriture, précisément parce que l'écriture de Dalí, au-delà de son aspect anarchique, présente l'intérêt de saturer à l'excès les positions syntaxiques, d'utiliser les sèmes à double entente, de chercher dans les absences du lexique, des constructions nouvelles qui donnent du relief à l'expression.

Il existe une autre version de cette nouvelle, que l'on peut consulter dans les archives de Dalí. Cette version inédite en français<sup>1</sup>, intitulée « Le cul de jatte O L'Espotnic astique d'asticots stadistiques » comporte un certain nombre de différences, dans la diégèse, avec la version que nous venons d'étudier. Sur plusieurs brouillons, on peut observer la façon dont l'instabilité de l'écriture et la multiplication des fautes d'orthographe peut parfois engendrer le récit lui-même. Aussi peut-on voir le « dîner de la veille », qui attire une « abeille », se transformer en dîner de « la velle », où vient tournoyer une « abelle », avant de devenir le dîner de « la belle », ouvrant sur une description de la belle Thérèse :

me qui le feminisait surtout cete ses longs cheveux retenus par un chiñon au milieu duquel avait grampe un escargot echape du dine de la veille autour du quel pour plus de frivolite tournoyait intermitamment une abeille.

Un escargot du dine de la velle avait monte jusqu'au chiñon du paubre ou justement turnoait une abelle.

ses cheveux quil ne coupait jamais etai retenu en forme de chiñon ou avait grampe un escargot du dine de la belle<sup>2</sup>.

De même, les différentes mentions du manant (indifféremment graphié « manan » ou « manant »), de ses moignons (« moanyon », « moañon » « moiñon ») et de l'escargot vont finir par faire surgir la figure de Manon (parfois Manan) L'escot !

qui ? Lescargot du dine de la belle acroche au chiñon de la belle !

TERESA TOUT EN MACHAN LE REFORT LE REGARDE CLIÑAN  
LES IEUX EN SE DISAN EN ARGOT QUE SON MANAN RESEMBLE  
FORT A UNE MANON L'ESCOT<sup>3</sup>.

---

1 Mais éditée en espagnol, dans Salvador Dalí, « Teresa y el hombre-tronco », *Obra completa III*, Barcelona, Destino, 2004, 1293 p., éd. Agustín Sanchez Vidal, traduite du français, langue dans laquelle elle a été écrite.

2 Manuscrit de « Le cul de jatte O L'Espotnic astique d'asticots stadistiques » (228 / 38798) consulté au Centre d'Études Daliniennes

3 *Ibid.* Document C-38 228-19 a/b

Nous voyons ainsi que même les noms propres, normalement désignateurs rigides, dans leurs référents comme dans leur signifiant sont livrés au même régime d'instabilité : Terese est aussi Teresa est aussi Teresse. Sauf que lorsque Terese devient Teresa, tout objet pouvant lui fournir de l'aide devient un « extraTeresa » ; et lorsqu'elle devient Teresse, elle ne reçoit plus en héritage une maison directement, contrairement à ce qui se passe dans les autres versions, mais une terrasse avec maison :

POUR TERESA CE NETAI CUN UTINSILE DAMOUR QUI LA  
COMPLETE, UN EXTRA, UN EXTRATERESA.

LE TROASIME CADAEAU UNE TERESSE (pardon!) UNE  
TERRASSE LE AUT DE LA PLUS LAIDE ET SUPER GAI MAISON  
DE BARCELONE<sup>1</sup>.

Ces jeux de dilatation de noms propres et d'enchaînements sur les signifiés, ouvrant sur des créations d'échos avec des substantifs plus ou moins triviaux n'épargnent pas son propre nom. Si nous avons vu la façon dont il met en scène les mystères que lui inspirent son patronyme, et la façon dont il tente de les percer par décomposition des mots, il peut également faire entrer son nom dans une chaîne signifiante ludique où, par retournement carnavalesque, les secrétions de Teresa le fascinent :

ainsi les morbes de Teresa interesa tan Dali qu'il en vava car il comprit  
que des le café Terese etai déjà une fe digne des tresors d'alivava.

[...]

CET AINSI QUE LE MORBES DE TERESA INTERESERE TAN DALI  
QU'IL EN BABA CAR IL COMPRIT DES LE CAFE TERESE ETAIT  
UNE FAI DIGNE DES TRESORS DALÍBABA<sup>2</sup>.

Outre l'alternance hasardeuse entre les lettres [b] et [v] par laquelle le verbe conjugué « bava » devient successivement « vava » puis « baba », les « morves de Teresa » les « morbes de Teresa », il est intéressant de voir l'auteur réécrire à dessein la phrase afin de faire entrer son propre nom dans un autre nom, légendaire, moyen pour lui d'opérer une autre transmutation en or.

---

1 *Ibid.* Document C-38 RI 228-12 a/b

2 *Ibid.* Document C-38 RI 228-17 a/b

Ces différents exemples tendent à nous orienter vers une interprétation de cette écriture comme étant consciente de ses débordement, de son instabilité, de son caractère déviant, comme ne voulant pas renoncer aux éventualités poétiques, aux rencontres improbables entre différents morphèmes, qui vont pouvoir – pouvoir des mots – transformer la chose dite. Aussi grâce au repas de la « veille » et à l'incertitude qui règne dans une distinction consonantique qui n'existe pas dans la langue maternelle de Dalí, Teresa peut-elle devenir « belle », aussi Manon Lescaut peut-elle intervenir pour briser la monotonie du duo formé par Teresa et son cul-de-jatte. Ce caractère instable et labile des mots qui s'appellent les uns les autres, Dalí le revendique explicitement, lorsqu'il écrit, en première page d'un cahier de brouillon :

L'ESPUTNIC ASTIQUE D'ASTICOTS STADISTIQUES

« TICS DE MOTS » intraduisibles dans toutes les langues

\*

sera suivi d'un dixième bolume estile telegrafique fautes comprises

TITULO

TARTUFE, TARTARIN DE TARASCON TARZAN stop AVENTURES  
stop INTERIEUR DECORATION TRANSIBERIEN TRANSPAREN  
TURISTIQUE stop TRIOMFE comique teatral TOTAL- Dali

Se texte vase sur la lettre T pour facilite encore les chosses sera  
comprendible en Francais Espanol et anglais – comme son propre titre  
l'indique<sup>1</sup>.

La dénomination « tic de mots »<sup>2</sup> montre bien que les mots constituent un ancrage propice au développement d'un récit, ou même d'un rêve, d'un fantasme : ils surgissent, de manière plus ou moins contrôlée – et donc plus ou moins automatique – et constituent en somme un prétexte (dans les deux sens du terme) à la création.

Nous n'avons malheureusement pas trouvé trace du deuxième volume annoncé, « fautes comprises », mais il apparaît que l'engendrement du texte se fait encore mot par mot, et même phonème par phonème, à partir d'une lettre qui constitue la matière première de l'acte d'écriture, matrice organisationnelle d'un texte qui se livre.

---

1 *Ibid.* Document C-38 RI 228-09 Nous développons la question de l'invention de langues dans la deuxième partie, chapitre 2 Les langues imaginaires.

2 En 1985, Leiris intitulera son supplément au *Glossaire, j'y serre mes gloses* « Souple mantique et tics de glottes », Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985.

Enfin, et pour conclure sur cet exemple atypique, il apparaît que le texte ici mentionné, « Le cul de jate ou l'Espuñnic astique d'asticots stadistiques » a été recopié à deux mains, sur un cahier où Dalí remplissait la page de droite, tandis que Gala le retranscrivait sur la page de gauche, en lissant la syntaxe et l'orthographe, mais en n'intervenant pas sur les agrammaticalités poétiques. Dans la mesure où cela respecte bien plus le texte d'origine, et en cela l'idiolecte dalinien irréductible à la langue commune, nous reproduisons cette version en annexe<sup>1</sup>.

Ces différents allers-retours entre le texte normalisé et le manuscrit original nous permettent ainsi de voir à quel point le non respect des normes linguistiques est problématique. À la fois parce que d'un point de vue fonctionnel, la communication fonctionne, et peut même fonctionner de manière plus riche, plus intense que la normale, et également parce que, en langue comme dans d'autres domaines, le hors-normes a un aspect monstrueux, le texte produit ressortit de la bizarrerie et son appartenance à un genre littéraire est mise en doute.

Au final, ces incursions dans différentes pratiques orthographiques et différents discours sur l'orthographe ne permettent pas de résoudre la contradiction entre l'aspiration à la faute comme sortie de la norme orthographique et le fait de « lisser » l'écriture de Dalí par exemple. Mais elles montrent les continuités, notamment entre la posture d'Aragon ou de Cendrars, qui revendiquent un certain « droit à la faute » et ne sont pas sans lui trouver du charme, l'écriture phonétique de Dalí, et les recherches linguistiques de l'époque, notamment celles de l'école de Genève, qui a ouvert l'étude du fonctionnement du langage aux énoncés déviants. En effet, même lorsque Henri Frei fait entrer la fonctionnalité de la faute dans le champ de la linguistique, il exclut d'entrée de jeu qu'il puisse y avoir une intentionnalité de la faute :

[a]doptant l'état d'esprit de l'observateur qui se refuse à corriger ce qui est, je me suis penché sur la vie des signes avec le seul souci de

---

1 Voir Annexe 3, p. 605. Mais l'on sait également que Gala intervenait beaucoup sur les textes de Dalí, l'histoire de l'édition de la *Vie Secrète* en est emblématique. Un autre exemple, plus facile à appréhender, est celui du poème « L'amour et la mémoire », écrit en 1931, publié une première fois la même année aux Éditions Surréalistes, puis republié en 1998, aux Éditions le Verre du temps. Ces deux éditions nous livrent le texte retravaillé par Gala, non seulement au niveau de l'orthographe, mais aussi pour ce qui est de l'ordre des strophes de ce long poème. Voir Annexe 4, p. 612.

l'objectivité, pour rechercher en quoi les fautes sont conditionnées par le fonctionnement du langage et comment elles le reflètent, car il est bien improbable, ami lecteur, que vous fassiez des fautes pour le simple plaisir d'être incorrect<sup>1</sup>.

Or le corpus surréaliste nous montre que le contraire peut arriver. Pas massivement, ni systématiquement (mis à part chez Dalí, mais il se laisse corriger), mais suffisamment pour que ces fautes, plus ou moins discrètement disséminées, parsemées, fassent voler quelques grains de sable dans les rouages bien lustrés des habitudes langagières, que ce soit d'écriture ou de lecture. Dès lors que la faute est remarquée, elle interroge la raison grammaticale du lecteur ; sans nécessairement mettre en branle l'organisation consensuelle de la langue, elle donne à lire un imprévu, et, en cela interroge poétiquement le système même de la langue.

Finalement, cette tension contre un état de pensée trop discipliné se trouve habilement formulé par une métaphore naturaliste de Max Ernst, augurant de la fin des forêts :

[q]uelle sera la fin des forêts ? Viendra le jour où une forêt, amie jusque-là de la dissipation, prendra la résolution de ne plus fréquenter que les endroits sages, les routes goudronnées et les promeneurs du dimanche. Elle se nourrira de journaux en conserve. Se laissant toucher par la vertu, elle se corrigera des mauvaises habitudes contractées dans sa jeunesse. Elle deviendra géométrique, consciencieuse, besogneuse, grammaticale, juridique, pastorale, ecclésiastique, constructiviste et républicaine. On s'y ennuiera<sup>2</sup>.

Ainsi, toutes les bonnes valeurs contribuent au dessèchement de la substance vitale de la forêt, la vident de sa sève. La géométrie est à la perception de l'espace ce que la grammaire est à la perception de la parole, et le clergé à la perception de la morale : des instances gouvernantes, que l'on se plaît à renverser pour s'affirmer comme sujet. Ces forêts – très présentes dans l'œuvre de Max Ernst – renvoient également à l'espace intérieur, originellement sauvage, qui recèle les mystères les plus passionnants, en même temps qu'effrayants... Grammatiser une forêt, comme une personne, comme une civilisation provoque donc une mise à distance de cette vie intérieure, pulsionnelle et instinctive. En cela, le rôle de la grammaire est bien au diapason de celui de l'école : éliminer les zones

---

1 Henri Frei, *La Grammaire des fautes*, op. cit., p. 8.

2 Max Ernst, *Écritures*, op. cit., p. 223.

d'ombres qui pourraient envahir tout sujet, et prodiguer des énoncés rassurants. Contre ceux-ci, la poésie peut se faire acte de résistance :

[q]uand à propos de mon Histoire naturelle, Paul [Éluard] demandait si c'est le miroir qui a perdu ses illusions ou bien le monde qui s'est dégagé de son opacité, les plus endurcis parmi nous sentirent leur sang se glacer de joie. Gracieux spectacle : le vieil enseignement scolaire d'après lequel la terre n'attaquerait pas l'homme, du coup, s'effrita. En se dégageant de son opacité, l'univers attaque bien l'homme. En se dégageant de son opacité, l'univers tend à se fondre en l'homme. À l'homme, alors, de se dégager de sa cécité<sup>1</sup>.

Il s'agit bien, par une écriture consciente de ses moyens, de lever le voile sur certaines impostures, chimères, qui biaisent notre rapport au monde. Nous avons donc voulu montrer, dans cette partie, comment s'est pensé ce discours scolaire, comment il a été reçu, *a posteriori*, par les surréalistes, et comment s'est dite l'urgence d'en prendre le contre-pied. Ainsi s'articulent, dans l'écriture, la volonté d'émancipation des sujets parlants à l'urgence de repenser les fondements même de la société. L'école, et les solutions toutes faites qu'elle apporte, sont ainsi vilipendées en ce qu'elles réduisent les pulsions de savoir à peau de chagrin et restreignent les possibles à une explication unique, ce qui apparaît dans cette incise d'Aragon : « Qu'est-ce donc qui fait, et laissez-moi tranquille vous qui dans les manuels Roret trouveriez l'explication de l'inexplicable, que parfois, ces boîtes accroupies éclatent de rire à leur manière<sup>2</sup>? »

Il nous semble que dans ce texte daté de 1930, les termes de la contradiction, entre une explication extérieure, sortie d'un manuel, et une explication que l'on pourrait dire endogène, donnée après une réflexion propre, ne sont pas sans rappeler ceux de la controverse opposant, quatre ans plus tard, Breton à Caillois, à propos de l'anecdote bien connue des pois sauteurs<sup>3</sup>. Face à cette attitude qui entend réduire l'énigmatique, assimiler le mystère, les surréalistes réaffirment leur choix du merveilleux et leur attirance pour l'inconnu ; alors les éléments habituellement dévolus à l'apprentissage traditionnel peuvent servir le merveilleux :

[p]uis elle mordit avec délices dans les étonnantes stratifications blanches qui restaient à sa disposition, les baguettes de craie, et celles-ci écrivirent

---

1 *Ibid.*, p. 330.

2 Louis Aragon, « Le Con d'Irène », [1928], *La Défense de l'infini*, ORC, t. I, p. 631.

3 Nous trouvons le récit de l'anecdote dans le livre d'Henri Béhar et Marc Saporta, *André Breton, ou le Surréalisme, même : textes réunis*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 170 sq.

le mot amour sur l'ardoise de sa bouche. Elle mangea ainsi un véritable petit château de craie, d'une architecture patiente et folle, après quoi elle jeta sur ses épaules un manteau de petit gris et, s'étant chaussée de deux peaux de souris, elle descendit l'escalier de la liberté, qui conduisait à l'illusion de jamais vu<sup>1</sup>.

Aliment délicieux, que l'enfant mange sans retenue, la craie devient matière organique des mots-guides pour une vie future. L'ardoise devient bouche, dans une sensualité qui donne à entendre, et maintenant aussi à lire ces mots célébrés. Il est donc bien question, dans cette part du fondement de l'imaginaire linguistique, de se réapproprier les éléments constitutifs de l'institution scolaire, de les détourner pour les réinvestir affectivement. Ce réinvestissement passe souvent par l'expression d'un désir, comme dans l'exemple de *Poisson Soluble*. Cette idée de désir prend le contre-pied de la figure de l'enseignant traumatisant telle qu'on la trouve chez Prévert, face à laquelle il affirme : « [i]l n'y a pas de problème, il n'y a que des professeurs<sup>2</sup> ». C'est ainsi qu'il donne à voir le « professeur de Vive la France » qui :

lui apprend qu'il est le dernier  
Et quand le même éducateur  
lui prêche son grand Crédi-Credo  
l'enfant ne comprend pas un prêtre-mot  
à toutes ses homélies-mélo  
et ne prête aucune attention  
à toute cette Édification  
[...]<sup>3</sup>.

Et ce « prêtre-mot » peut se donner à lire sur un « prêtre-tableau », comme chez Breton :

[a]u second temps il s'agissait d'enseigner directement par images aussi bien la cosmographie que la chimie, que la musique. Force était, évidemment, pour inculquer quelques notions de ces sciences, de s'en tenir aux généralités. C'est ainsi, par exemple, que le tableau noir qui devait servir aux démonstrations était figuré par un jeune prêtre très élégant qui célébrait, je suppose, la loi de la chute du corps à la façon d'un office<sup>4</sup>.

La substitution du prêtre au tableau noir<sup>5</sup> opère ici, dans le cadre d'une écriture automatique, une condensation symptomatique d'un certain enrôlement des esprits, et dès lors qu'il est

---

1 André Breton, *Poisson soluble*, [1924], OC, t. I, p. 366.

2 Jacques Prévert, *Fatras*, [1966], OC, t. II, p. 57.

3 Jacques Prévert, *Spectacle*, [1951], OC, t. II, p. 338.

4 André Breton, *Poisson soluble*, [1924], OC, t. I, p. 365.

5 Le « tableau noir du malheur », que l'on retrouve chez Prévert, *Paroles*, [1946], OC, t. I, p. 43.

refusé, détourné, l'imaginaire peut garder l'avantage, laissant à la chute des corps la possibilité de prendre un sens charnel.

À ces exemples répondent certaines figures remarquables par leur ambiguïté, comme le « Corps enseignant pour une école de tueurs »<sup>1</sup> de Max Ernst, qui n'est pas sans évoquer ses différentes « enseignes » : « Enseigne pour une école de harengs », « Enseigne pour une école de mouettes », « Enseigne pour une école de cristaux », qui laissent présager de mystérieuses initiations. D'autres figures sont explicitement attirantes, notamment chez Desnos et Leiris, qui partagent une même vision fantasmée de leurs institutrices, qui transforme la récitation des chiffres en rêverie empreinte d'érotisme juvénile : « 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, zéro, c'était les voix des écolières qui obéissaient à la mesure marquée par l'institutrice, la blonde et vierge institutrice vêtue depuis quelque temps d'un dolman bleu tendre<sup>2</sup> ». Ou encore lorsqu'il est question des mots :

j'entamais, sous la férule de l'archange laïque qu'était la maîtresse d'école, la cruelle conquête de ce *moi* qui devait d'abord se perfectionner dans l'art de nommer les choses ; m'appliquant en toute innocence, j'ignorais que chacun des mots qu'on m'apprenait à reconnaître imprimé était – en même temps qu'un moyen de me rendre plus apte à exercer sur elle une emprise pratique – un cerne d'encre ou un fossé destiné à les isoler les unes des autres et à les séparer de moi, en les reléguant à la périphérie et en déterminant – tels les rectangles de carton blanc où des maîtres de maison inscrivent les noms de leurs convives – leurs positions respectives par rapport au point central que je suis<sup>3</sup>.

Cette part fantasmatique, où la pureté archangélique est présentée comme étant en lien direct avec l'apprentissage, conditionne ainsi certaines expériences ensuite mises en récit :

[a]u reste, j'allais à l'école ; la maîtresse qui nous enseignait à lire et à écrire, était jeune. Je ne rêvais que d'elle et rien ne m'honorait plus que son approbation.

Un jour, l'un des élèves ayant été particulièrement insupportable, elle le fouetta. Le spectacle de cette honteuse nudité, l'humiliation ressentie par quelqu'un de mon sexe, la cruauté sensuelle de la jeune femme, m'émurent si profondément que je ressentis aussitôt les sensations familières à mes naufrages imaginés. Une haine solidaire de celle de mon camarade se mêla à mon affection pour la jeune maîtresse. J'avais besoin de me venger et cependant elle m'était plus chère que jamais depuis cet

---

1 Max Ernst, « Corps enseignant pour une école de tueurs », Sculpture, 1967, Max Ernst Museum, Brühl. Voir Illustration 6, p. 136.

2 Robert Desnos, *Corps et biens*, [1930], *Œuvres*, éd. cit., p. 206.

3 Michel Leiris, *Frêle Bruit*, [1976], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 49.

incident. Je guettais dans la rue les petites filles se rendant à l'école. Je les pinçais, je les giflais, je leur tirais les cheveux et c'est d'un cœur rasséréiné que je rentrais dans la classe où des lettres de craie rayonnaient comme des astres sur le tableau noir. Je rêvais de la vengeance tandis que l'ânonnement des élèves, pareil aux gammes monotones d'une jeune pianiste, se mêlait au sifflement du gaz<sup>1</sup>.

Avec ces quelques exemples, nous n'entendons pas dresser une typologie thématique des représentations – positives ou négatives, castratrices ou évocatrices – d'enseignants, mais simplement montrer qu'il y a beaucoup de choses investies dans cette figure particulière d'un l'humain qui incarne l'institution. Entre le refus du discours d'autorité et l'attrance pour la personne, tantôt figure de passeur, tantôt objet de désir qui peut incarner les pulsions de savoir, les surréalistes donnent à lire la complexité d'un rapport fondateur pour tout sujet. Et pourtant si les critiques, en ce qui concerne l'aspect trop cadré ou autoritaire des pratiques scolaires, ne manquent pas, on constate que ce fonctionnement critiqué est aussi, par moment, celui qui a cours au sein même des activités du groupe. On peut le lire par exemple chez Delteil, décrivant « Une soirée chez A. Breton » :

[n]ous prîmes place comme des écoliers autour de la grande table magique. Il y avait là, autant que je m'en souviens, Soupault, Aragon, Max Morise, Jacques Baron, peut-être Crevel, etc., et naturellement Desnos, le maître mage. Chacun devant sa page blanche, un crayon aux doigts. Soudain le chef d'état-major, montre en main, donne le signal. Toutes les têtes se penchent amoureuses sur leurs feuilles vierges. Et plus grattent que gratteras-tu, à toute vitesse. On n'a qu'une minute. Il s'agit de capter l'esprit à la source, à même l'esprit, sans harnachement ni charnalité, d'enregistrer toute nue la propre dictée de Dieu. Il s'agit de pondre à perdre haleine le plus de « choses » possible, de rafler toutes les récoltes, de « lever » tous les gibiers, de jeter le filet le plus loin, le plus haut possible...<sup>2</sup>

Cette position d'écolier est parfois troquée contre celle du professeur, comme dans les fameux jeux de notations, ou dans les listes « Lisez / Ne lisez pas »<sup>3</sup>, ou même lorsque, dans le cahier de la permanence du bureau de recherches surréalistes, les fautes d'orthographe sont biffées en rouge, comme le décrit à plusieurs reprises Paule Thévenin : « [I]a faute d'orthographe a été corrigée et il a été posé une barre verticale dans la marge, en face, pour la

---

1 Robert Desnos, *Confession d'un enfant du siècle*, [1926], *Œuvres*, éd. cit., p. 300.

2 Joseph Delteil, *La Deltheillerie*, Paris, Grasset, 1996, p. 119.

3 Texte publié en 1931, année de la republication de l'ouvrage de correction et de normalisation des usages langagiers d'Étienne Le Gal, *Ne dites pas... mais dites...*, Paris, Delagrave, 1924, 111 p. qui a, lors de sa parution, connu un franc succès.

signaler, comme dans un cahier d'écolier<sup>1</sup>. » Puis de professeur, on peut devenir inspecteur, mais tout de même, dans des limites raisonnables. C'est ainsi qu'en 1947, Breton attribue à Toyen le rôle « d'inspectrice de l'école buissonnière »<sup>2</sup>.

Au final, au-delà des représentations du rapport à l'institution scolaire, ce sont les interrogations primaires sur la langue, sur le processus de socialisation à l'œuvre qui nous semblent éclairantes ici ; et si différentes contradictions persistent dans le discours surréaliste, au moins nous permettent-elles de le situer dans un paradigme radicalement orienté vers la subjectivité dans le langage.

---

1 *Bureau de recherches surréalistes : cahier de la permanence, octobre 1924 - avril 1925*, Paule Thévenin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme », n° 1, 1988, p. 31.

2 Breton, « Préface » à une exposition Toyen. Document consulté à l'IMEC, fonds José Pierre, PIR 6 / Documentation surréaliste / Les expositions surréalistes



Illustration 1 : René Magritte, « La femme cachée »,  
photomontage paru dans *La Révolution surréaliste*,  
n°12, décembre 1929



Illustration 2 : Magritte, « La Trahison des images », 1928



Illustration 3 : Magritte, « La Clé des songes », 1930



Illustration 4 : Magritte, « La Clé des songes », 1927



Illustration 5 : Magritte, « Les Vacances de Hegel », 1958



Illustration 6 : Max Ernst, « Corps enseignant pour une école de tueurs », 1967, Max Ernst Museum, Brülh

## Chapitre 2

### La guerre la poésie

Après nous être intéressée à l'école dans la construction des esprits et dans l'édification de la norme de la langue correcte, nous souhaitons interroger le rôle qu'a pu jouer la guerre – comme événement traumatisant – dans la mise en œuvre d'une réflexion sur la langue littéraire. Il ne s'agit pas d'aborder, d'un point de vue thématique, la place qu'occupe la guerre dans les œuvres surréalistes, mais plutôt d'étudier la façon dont elle a pu initier des questionnements d'ordre langagier. Puisque le surréalisme est né sur les ruines de la Première Guerre mondiale et qu'il s'est constitué autour d'une volonté de renouveler l'expression, nous analyserons la façon dont, par leurs discours, les surréalistes se sont faits témoins politiques et littéraires de la guerre, engageant un certain nombre de choix et de positionnements relatifs à la langue et la littérature, significatifs dans l'histoire du mouvement.

Si l'on peut considérer, *a priori*, que considérations martiales et poétiques sont antinomiques, voire incompatibles, certains témoignages tendent à prouver le contraire, comme celui que livra Breton lorsqu'en 1944, en exil, il parle ainsi de la présence de la poésie :

[n]on, en dépit de certaines apparences, tout n'est pas encore sacrifié au moloch militaire. Que de fois, en France d'abord, puis en Amérique, j'ai pu l'observer avec soulagement, que dis-je, avec la joie du plein réconfort, dans les coulisses de cette guerre : jamais la poésie – je ne parle pas de la poésie de circonstance – n'a été si pleinement goûtée. Il semble même que d'innombrables oreilles s'y sont ouvertes, qui autrement fussent restées sourdes. Il est aisé de reconnaître dans ce phénomène la manifestation de cette nécessité d'un *détour par l'essence*, telle qu'on l'éprouve chaque fois qu'est mise en péril l'existence individuelle ou même la poursuite de toute chance particulière dans le cadre de cette existence<sup>1</sup>.

Que la poésie soit ainsi goûtée « en temps de détresse », « de manque » ou « d'indigence », pour reprendre les mots du célèbre vers d'Hölderlin, voilà qui ne peut passer inaperçu aux

---

1 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III, p. 44.

yeux du poète, et qui ne peut manquer de susciter des réflexions qui s'organisent, comme souvent chez Breton, en couple d'oppositions : si la menace et le péril, contingents, sont mis en balance avec la poésie, c'est bien que celle-ci relève de la fondation de l'être par la parole, ce en quoi, précisément, elle est essentielle. Ainsi dans les propos de Breton, le « détour par l'essence » qu'est la poésie permet de contrer la fuite du sens, non pas par un sens pré-établi, mais par une inquiétude sur les conditions mêmes de la production d'un sens communément partageable.

L'espoir dont fait preuve Breton lorsqu'il remarque l'importance que peut revêtir la poésie rend ainsi compte de la transformation qui peut s'opérer lors de situations de danger ou de détresse. En cela, il trouve un écho dans la pensée de Heidegger qui, en 1946, dans sa conférence « Pourquoi des poètes », s'attarde lui aussi sur la question posée par Hölderlin en inscrivant le rôle du langage poétique au cœur de la constitution des êtres et de leur confrontation au monde. Aussi explique-t-il que : « [L]'essence de la langue ne s'épuise pas dans la signification ; elle ne se borne pas à la sémantique et au sigle. Parce que la langue est la demeure de l'être, nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure<sup>1</sup> ».

En tant que demeure, la langue crée un « abri » – cet abri permettant une certaine forme de sécurité de l'esprit – mais elle permet également de sortir de cet abri (d'emprunter le « détour » dont parle Breton), et de *risquer*, d'éprouver l'être par le risque :

[m]ais dans la mesure où la création d'une sûreté provient de ceux qui risquent davantage, ceux-ci doivent donc s'exposer au risque de la parole. Ceux qui risquent davantage risquent le dire. Cependant, si l'horizon délimitant ce risque, la langue, appartient à l'être en cette manière unique qu'au-dessus et en dehors de celui-ci rien d'autre ne puisse être, vers où, alors, ce que les disants ont à dire devra-t-il être dit ? Leur dire concerne ce renversement recordant de la conscience, qui retourne notre être sans abri dans l'invisible de l'espace intérieur du monde<sup>2</sup>.

Risquer le dire, risquer l'être au-delà des limites de la langue, de l'horizon qui borne l'être dans sa pensée permet donc d'entrer dans un autre rapport au monde, rapport dans lequel

---

1 Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 373.

2 *Ibid.*, p. 374.

« [c]eux qui risquent plus sont, en tant qu'ils chantent le sauf, "poètes en temps de détresse"<sup>1</sup>. »

Aussi ces poètes révèlent-ils l'essentiel, sur le versant poétique du langage, et dès lors « [à] nous autres d'apprendre à écouter le dire de *ces* poètes – étant posé que, passant par elle, nous ne nous méprenions pas sur cette époque qui voile l'être durant qu'elle en est l'abri<sup>2</sup> ».

Ce détour par Heidegger, qui pose des questions du même ordre que celles de Breton mais emprunte d'autres voies pour y répondre, nous permet à la fois de comprendre la portée des propos de Breton, lorsqu'il se réjouit du fait qu'à ces poètes semblent sensibles plus de lecteurs, et de mettre ces propos en perspective avec une forme de réflexion poétique centrée autour de la question posée par Hölderlin.

Cette question fait entrer en résonance une pratique poétique et une réflexion d'ordre quasiment anthropologique. C'est bien le rapport entre un certain péril et la façon dont l'être accommode son existence à la situation de péril qui fait naître l'espace disponible qui sera donné à la lecture de poésie. Si la situation de péril fait bien bouger les lignes habituelles, la langue poétique s'accorde à cette modification dans la mesure où elle change également les repères.

Finalement cela se passe comme si la guerre, en tant que mise à l'épreuve maximale, en rendant impossible toute indifférence et toute tranquillité de l'esprit, donnait à l'homme la possibilité de trouver, dans la parole poétique, une sorte d'humanité résiduelle, ce que résume ainsi le philosophe Marc Crépon : « [é]couter la poésie, c'est donc, simultanément, réapprendre ce qui se risque dans la parole et s'éveiller sinon directement à la passion de l'être, du moins à sa possibilité<sup>3</sup> ». Cette question, soulevée par Breton, de la naissance d'un lectorat qui se découvre à la poésie, d'un « devenir-lecteur » en temps de crise, engage une vision de la poésie qui associe une certaine vision du monde ou « méditation sur le monde »<sup>4</sup> à une pensée du langage qui ne soit pas celle du langage quotidien.

Tel est également le sens du témoignage d'Adrienne Monnier, figure éminente de la vie littéraire à partir de 1915 qui, même si elle ne goûte guère le surréalisme, a su dialoguer de manière féconde avec ses représentants. Outre son activité de libraire et d'exploratrice

---

1 *Ibid.*, p. 384.

2 *Ibid.*, p. 327.

3 Marc Crépon, *Terreur et poésie*, Paris, Galilée, 2004, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 18.

littéraire, elle s'est également adonnée à l'écriture de gazettes dans lesquelles elle livre quelques-unes de ses réflexions sur les écrivains et la littérature notamment. En 1942, elle donne au *Figaro littéraire* ses souvenirs sur la période de la Première Guerre :

[L]es gens ont acheté ou complété leurs Classiques. Ce fut même leur premier souci. Dès les débuts de l'occupation, dès leur retour à Paris, ils se sont tournés vers eux avec piété. Ils se sont délectés des Fables de La Fontaine, des Caractères de La Bruyère, des Maximes de La Rochefoucauld. Ils ont découvert ou redécouvert Ronsard et les poètes de la Pléiade, toujours verdoyants. Ils ont recherché ce que notre génie offre de plus clair, de plus concis, de plus élégant, de plus sage, pour s'y laver et s'en désaltérer.

Certains, non sans quelque esprit de pénitence, sont allés jusqu'à Boileau le jamais lu, et n'ont rien regretté. Ils ont renchéri sur Racine, sur Corneille et sur Molière. Ils ont relu Montaigne, Descartes et Pascal les cent fois lus<sup>1</sup>.

C'est bien un retour à la tradition *via* la poésie qui apparaît dans les propos d'Adrienne Monnier, mais chez elle, à la différence de Breton, l'idéal classique prend une connotation nationaliste. En effet, si tous deux s'accordent sur la question d'un lectorat nouveau advenu pendant la guerre, Breton invoque l'art et la littérature non pas en ce qu'ils revendiquent une tradition, mais pour ce qu'ils donnent à penser au-delà des répressions, comme il l'explique en 1958, se remémorant les conditions de création des *Constellations* de Miró :

[c]ombien ne sommes-nous pas, devant les raisons de désespérer que nous prodiguait une telle époque, à nous être senti envahir et pénétrer jusqu'au fond de l'âme par tels accents – d'une phrase de Pascal, d'une strophe de Baudelaire – dont nous n'avions jamais encore été si remués. D'eux se dégageaient impérieusement, dans le sens du meilleur et du seul vrai, une exigence mystérieuse, qui semblait avoir prise sur le destin<sup>2</sup>.

Pour Breton, ces auteurs se font à la fois « radeau de fortune » et « figures sensibles, reliées très haut à nous et dont l'éclat soudain va conjurer le vent déchirant et la nuit noire, [qui] sont nos propres constellations<sup>3</sup> ». Ces écrivains jouent donc un rôle d'éclaireurs grâce aux œuvres qu'ils ont créés, comme l'analyse Marie-Paule Berranger :

deux noms, Pascal, Baudelaire, viennent rappeler que des œuvres phare continuent de nous illuminer ; sans rappeler l'absolutisme royal, le pouvoir des jésuites, ou le procès des *Fleurs du Mal*, Breton force le lecteur à trouver lui-même le lien : écrivant dans des temps d'oppression ces

---

1 Adrienne Monnier, *Les Gazettes : 1923 - 1945*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996, p. 292.

2 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC, t. IV, p. 666.

3 *Ibid.*

écrivains, sans prendre ouvertement position sur les iniquités de leur temps, ont incarné un message de lucidité critique et de liberté de penser<sup>1</sup>.

Par son caractère illuminateur, l'œuvre va constituer une force de résistance. Si Breton oriente sa réflexion sur l'aspect individuel – sur ce en quoi la poésie peut changer « l'existence individuelle » – Monnier, elle, insiste plus sur le sentiment d'appartenance collective :

[o]ui, c'est en ces siècles seizième et dix-septième que nous sommes tous allés d'un même élan retrouver la personne de la France, pour l'embrasser et pour pleurer sur son épaule. Il nous semblait, et sans doute n'avions-nous pas tort, que jamais elle n'avait été si pleinement elle-même, que jamais sa parole n'avait empli si dignement sa bouche – nous qui étions moins honteux de notre défaite que de toutes les phrases vaines et vantardes qui nous y avaient conduits.

Non moins que vers les Classiques, la ferveur du public lettré s'est tournée vers la Poésie en général. On avait négligé les poètes pendant ces années de crise, on les rappelle maintenant avec le vif sentiment qu'ils sont les gardiens les plus sûrs d'une patrie. Une patrie, c'est surtout un langage<sup>2</sup>.

L'opposition entre les « classiques » – qui fédèrent et ressourcent – et les « phrases vantardes » – qui ont mené à la catastrophe – en structurant la langue en deux versants opposés, deux façons de la mettre en action, replace au cœur du débat – ici non sans un certain conservatisme qui ne sera pas celui des surréalistes – le lien de la langue à la patrie. Ce qui nous intéresse car c'est précisément sur ces liens que vont se cristalliser une partie des questions posées par les écrivains surréalistes, questions qui jouent au plus près de leur imaginaire de la langue, initiant les réflexions sur le caractère politique du langage.

La poésie, en tant que mise en travail de la langue, apparaît donc comme une essence, un refuge. Si la poésie est ainsi recherchée du point de vue du lecteur, elle est également au cœur des préoccupations des écrivains. Au-delà d'une littérature de guerre spécifique, et de tous les récits de tranchées qui ont vu le jour, se pose, pour les surréalistes, la question de l'intérêt de la représentation littéraire de la guerre et, plus particulièrement du pouvoir des mots dans les processus de représentation.

---

1 Marie-Paule Berranger, « "Conjurer le vent déchirant et la nuit noire", Les *Constellations* de Miró lues par André Breton », dans *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2015, p. 125.

2 Adrienne Monnier, *Les Gazettes : 1923 - 1945*, op. cit., p. 293.

## 2.1 Dire ou taire la guerre ?

### 2.1.1 L'impact des mots à l'épreuve de la guerre

Des questions d'ordre proprement littéraire apparaissent à la suite de la Première Guerre, notamment celle, d'apparence toute simple, de savoir s'il faut en parler ou non. Par là-même, l'intensité de l'événement traumatisant semble révéler l'ampleur du fantasme de la puissance du langage, allant au-delà du vécu, redessinant un nouveau réel.

Aragon prend explicitement position dans l'avant-lire d'*Anicet*, initiant une réflexion sur les rapports entre la langue et le monde :

[o]n se hâterait peut-être trop à juger sur cette désinvolture les jeunes gens que nous étions alors (je ne parle pas que pour moi) : négliger la guerre était de notre part un système, faux sans doute, mais dirigé *contre* la guerre. Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame. Notre silence nous semblait un moyen de *raier* la guerre, de l'enrayer. Ne perdez pas votre temps à me dire que cela était puéril, à me parler du *Feu* (pour lequel d'ailleurs nous avons au moins un certain respect). Nous avons des idées qui, pour ne pas se refléter dans ce que nous écrivions, pour vagues qu'elles puissent paraître, étaient incompatibles avec le chauvinisme, et qui firent que dès que la question d'une guerre *française* prit force d'actualité (au Maroc) on nous trouva sans hésitation contre elle<sup>1</sup>.

Taire la guerre, la faire disparaître des discours serait ainsi un moyen de lui faire perdre du terrain, de la faire disparaître des pensées, et de refuser de jouer tout rôle dans la formation des idées en faveur de l'effort de guerre. Si *Anicet* – publié pour la première fois en 1921 – a été écrit entre septembre 1918 et mars 1921, l'avant-lire, lui, est un ajout daté de 1964. Plus de quarante ans séparent donc l'écriture de l'explication de ce silence.

Si cet avant-lire est celui qui accompagne traditionnellement les éditions du texte, il n'est pas le seul des paratextes d'*Anicet*, Aragon a livré quatre autres « clés » pour ce roman<sup>2</sup>. S'il y est souvent question du contexte d'écriture – ce premier roman a été écrit au front, selon Aragon

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 10.

2 « Clé d'*Anicet* » (1921) ; « *Anicet* encore un carreau de cassé » (1923) ; « Clef d'*Anicet* et critique de moi-même » (1930), et « Écrit dans les marges d'*Anicet* » (1932/33) ; ces « clés » figurent en appendice à *Anicet ou le Panorama, roman*, *ORC*, t. I, p. 167-182.

– et à chaque fois question du jeu de masques des personnages et de leurs rapports aux personnes réelles qu'ils incarnent, la quatrième des clés mentionne elle aussi ce silence :

[m]ais pour être complet il faut se souvenir de ce qu'*Anicet* avec ses déformations et ses escamotages représente, dans ces déformations et ces escamotages, une modalité de révolte, contre ce qui est passé sous silence. Jubilation bien individuelle sans doute que le fait de passer sous silence.

LA GUERRE – mais protestation encore, j'en suis témoin, dans ce silence<sup>1</sup>.

Il semble bien que ce soit une véritable stratégie de rupture qui se mette en place, et que cette rupture se joue à plusieurs niveaux. Tout d'abord, nous pouvons mesurer ce silence à l'aune de l'autre alternative possible : écrire un « roman de tranchées » comme il s'en est tant fait. Aragon mentionne lui-même cette possibilité, toujours dans la quatrième « clé » :

[j]e n'étais pas très sérieux en écrivant ceci, quelque part en Argonne, et sans croire au fond à la possibilité pour un médecin-auxiliaire au 355<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie de se faire imprimer – surtout s'il avait la folie de ne pas écrire un roman de guerre dont le matériel était là, à la portée de ses mains, qui sentait l'ypérite. Cette fuite devant la réalité dont je parlais, ce qu'autres [sic] faisaient alors de cette réalité explique le dégoût qui la déterminait<sup>2</sup>.

Si Aragon se montre ici plutôt critique envers son roman – comme souvent lorsqu'il commente ses propres œuvres – et relativise les motivations de son écriture, il conserve son attitude et son sentiment face à la traduction littéraire de la guerre. Le silence s'affirme donc *contre* une certaine pratique, un certain style, une certaine forme. C'est ce qu'affirme Philippe Forest dans sa biographie d'Aragon :

Aragon n'a jamais raconté sa guerre. Aucun livre de lui ne relève de cette littérature du témoignage à laquelle l'horreur du conflit a donné alors un sinistre essor. [...]

Un tel silence fut de la part d'Aragon volontaire. Il s'en est expliqué. [...] Aragon avait pourtant, et davantage sans doute que tous les autres écrivains de son âge, les moyens purement poétiques et romanesques de tourner l'épouvante en épopée et de tirer de l'expérience qu'il avait vécue la matière de ce que l'on nomme parfois en littérature un « morceau de bravoure ». Sauf qu'il y a précisément quelque indécence à faire acte de bravoure sur la page quand c'est seulement dans la vie – et, en l'espèce, sur un champ de bataille – qu'un tel mot a son sens. Pour cette raison,

---

1 *Ibid.*, p. 178-179.

2 *Ibid.*, p. 179.

Aragon s'est refusé à écrire le chef-d'œuvre dont certainement il aurait été capable [...]<sup>1</sup>.

Certes la question de ce qu'aurait pu écrire Aragon reste accessoire, mais à l'inverse, celle de la posture qu'il prend lorsqu'il s'agit de nommer les choses<sup>2</sup> nous semble essentielle dans la compréhension de son rapport au langage ainsi que dans la mise à distance de certaines filiations littéraires.

En effet, ce parti-pris du silence, s'il n'est pas complètement original dans le champ littéraire de l'époque, revêt une importance particulière dans la mesure où, comme l'a montré Laurence Campa, il structure l'opposition et consacre la rupture avec d'autres auteurs majeurs, à l'instar d'Apollinaire – jusqu'alors poète-modèle de la modernité – ou encore de Cendrars.

La rupture, on le sait, est venue de la jeune génération, qui l'a désirée et imposée. À la suite de dada, les jeunes surréalistes ont refusé la fidélité au sacrifice des aînés et déclaré intempestive la littérature de guerre. Dès le milieu des années vingt, Cendrars n'est plus, aux yeux des surréalistes, que l'auteur de *J'ai tué*. Apollinaire n'a plus en Breton le jeune admirateur des années 1916-1918. Aragon, qui avait fait l'éloge de *Calligrammes* en 1918 dans *Nord-Sud*, déclare à propos de Mirabelle, figure de la beauté moderne, dans le troisième chapitre d'*Anicet* : « On ne lui a connu que deux amants heureux lesquels sont morts assez rapidement pour donner à réfléchir. Le dernier avait gagné ses bonnes grâces en transfigurant pour elle les horreurs de la guerre, aussi trépassa-t-il le jour même que la guerre se termina »<sup>3</sup>.

Ainsi la question de l'écrivain « de guerre » révèle des points de rupture dans le rapport à l'écriture et dans les affinités littéraires. Si Breton admet l'émergence d'un lectorat en temps de guerre, il n'en va pas de même pour la question de l'écriture. Or, « [l']Apollinaire de *Calligrammes* est un poète de guerre. L'auteur de *La Guerre au Luxembourg* et de *J'ai tué* naît de la guerre, y compris dans les *Sonnets dénaturés*, ces métaphores *in absentia* de la guerre et de la blessure<sup>4</sup>. »

---

1 Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF Gallimard », 2015, p. 115.

2 Nommer les choses, mais aussi les personnes. En cela, il nous semble que la question du refus de parler de la guerre fait écho au silence qui entoure la figure paternelle. Là encore, le travail de Philippe Forest nous éclaire : « ... a-t-il [Louis Andrieux] seulement sa place à l'intérieur du roman de Louis Aragon ? À en juger par le silence qu'a observé l'écrivain sur ce sujet, on serait en droit d'en douter. Aragon a voulu qu'il ne fût jamais question de son père dans ses propos ou dans ses livres. [...] Rien n'est plus significatif à cet égard que la manière dont Aragon, même lorsqu'il lui arrive de l'évoquer, ne nomme jamais son père, le désignant de la façon la plus vague qui soit. » *Ibid.*, p. 42.

3 Laurence Campa, *Poètes de la Grande guerre : expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 14.

L'évidence d'un Apollinaire poète de guerre<sup>1</sup>, dans ses thèmes, dans la forme de ses calligrammes, ne doit pas faire oublier qu'il l'a été aussi dans sa recherche stylistique. Le vocabulaire de la guerre, le parler poilu ou le parler militaire sont pour lui une véritable source d'inspiration, comme il l'affirme dans différents articles, notamment dans ceux donnés à *La Vie anecdotique*. Dans l'article du 16 novembre 1917, intitulé « Vocables acrostiches », nous pouvons lire : « [u]ne des façons les plus modernes de s'exprimer est de le faire au moyen des initiales des mots d'une phrase, ces lettres isolées formant des vocables acrostiches. Et la guerre a donné un grand développement à cet usage à la vérité fort ancien<sup>2</sup>. »

Ces pratiques, Apollinaire s'y adonnait dès la « Lettre-Océan », la guerre n'en est donc pas la seule inspiration, mais elle lui a donné un écho certain ; la corrélation qu'il établit semble faire de la langue de guerre un objet poétique qui l'inscrit dans l'histoire littéraire et culturelle. Ainsi, recourir au vocabulaire des soldats serait l'affirmation d'une communauté d'appartenance et d'expérience qui aurait changé non seulement le cours de l'histoire, mais aussi l'homme et sa façon de parler. D'où l'importance des points de tension autour de cette question de la guerre :

Apollinaire, Salmon et Duhamel ont écrit « avec la guerre », dans le sens où ils ne l'ont pas contestée et où ils ont admis sa logique à divers degrés ; mais ils ont également écrit dans la guerre, en fonction d'elle, requis et contraints par elle, par les tourments et les interrogations qu'elle leur a imposés, par les béances qu'elle a ouvertes et par les émotions nouvelles qu'elle a fait naître en eux<sup>3</sup>.

Les lignes de partage, entre les surréalistes et les aînés qu'ils ont admirés, vont donc se jouer sur ces questions-là : si les tourments, interrogations et béances sont communes à Apollinaire, Cendrars, Breton, Aragon, Éluard *etc.*, il s'agira bien, pour ces derniers, de disputer ces émotions au silence, de préserver la langue de ces béances imposées par des jeux politiques que les surréalistes récusent. Dans cette démarche, on est moins proche de l'euphémisme que du tabou ; ne pas parler de la guerre, c'est vouloir l'évincer de ses représentations, éviter à la pensée d'être à son contact, c'est donc une façon de *renoncer* à la guerre.

1 Comme cela apparaît notamment dans le titre de ses *Calligrammes*.

2 Guillaume Apollinaire, « Vocables acrostiches », [1917], *Œuvres en prose complètes, tome 3*, Pierre Caizergues (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 264.

3 Laurence Campa, *Poètes de la Grande guerre, op. cit.*, p. 32.

Aussi cette question de la présence d'un thème ou de sa censure volontaire témoigne-t-elle bien non seulement d'un imaginaire de la langue, mais aussi d'un imaginaire culturel dans lequel ces questions s'insèrent. Ces liens sont ainsi affirmés par Odile Roynette, dans son étude sur la langue de guerre : « [l]a Grande Guerre voit, sinon émerger, du moins s'affirmer la langue comme une des dimensions constitutives des cultures de guerre<sup>1</sup>. » Nous comprenons donc pourquoi, pour les surréalistes, l'absence de mots seule permet de ne pas participer à cette culture, de ne pas participer à cette identité collective qui a la guerre comme fondement, et permet donc de ne pas écrire cette histoire, de ne pas participer à l'inscription de cet événement dans le fait littéraire. La distance entre cette position et celle d'Apollinaire, à qui, dans un entretien donné à la revue *SIC*, Pierre Albert-Birot demandait « [p]ensez-vous que la guerre elle-même puisse inspirer des œuvres dignes d'intérêt ? », et qui répondait « [c]ertes et il faut le souhaiter. Il ne faudrait pas qu'une leçon aussi violente fût perdue<sup>2</sup> », fait donc apparaître clairement les lignes de partage qui vont, par contraste, affirmer les principes mêmes du surréalisme.

Il s'agissait bien de s'émanciper de ce qui était en train de devenir un lieu commun, un passage obligé pour qui veut se faire un nom en littérature. C'est le constat que fait Claude Leroy dans la préface au tome 6 des œuvres complètes de Cendrars :

[l]a terrifiante beauté de la guerre éclate dans *J'ai tué*. La parole littéraire ne peut que manquer son but dans une telle situation : le langage peut-il dire tant de confondantes contradictions ? Des modèles existent-ils pour exprimer une situation à ce point incompréhensible ? L'individu singulier, qui consent à n'être plus qu'un animal en fuite ou un assassin peut-il trouver les mots pour le dire à ceux qui n'ont pas partagé son expérience et qui, peut-être, ne veulent pas l'entendre<sup>3</sup> ?

À ces questions, les surréalistes ont donc apporté leur réponse, qui n'est pas une réponse qui éluderait le problème, ou refuserait le débat politique sur la guerre, mais simplement une réponse qui refuse de penser ces questions avec les termes convenus et qui fait donc un pas de côté pour ne pas tomber dans ce que Claude Leroy a considéré comme un piège à multiples facettes :

Cendrars s'est assurément trouvé pris dans un triple piège. Le sien propre, sans conteste, piège d'une violence qui ne parvenait pas à se dire ni à

---

1 Odile Roynette, *Les Mots des tranchées : l'invention d'une langue de guerre, 1914-1919*, Paris, A. Colin, 2010, p. 10.

2 Guillaume Apollinaire, « Chroniques et articles », [1916], *Œuvres en prose complètes, tome 2*, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 986.

3 Blaise Cendrars, *Œuvres complètes 6*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, 366 p.

s'exorciser et d'une lutte intense pour survivre, physiquement et psychiquement. Un autre piège est celui, littéraire, de l'abondance d'une littérature d'anciens combattants qui transforme la parole littéraire en témoignage, qui produit ses clichés jusqu'à la saturation et se trouve appréciée et jugée selon des critères qui ne sont ni littéraires ni personnels mais de conformité entre des textes et une expérience collective. Le troisième piège est à la fois littéraire et idéologique. Il est entendu par tous que la littérature sur la guerre ne peut être que pacifiste. Là est la leçon du discours des anciens combattants. Mais d'autres disent – les surréalistes principalement – qu'il ne faut pas parler de la guerre et imposent silence, récusent ceux qui prennent la parole. Cendrars devient pour eux « le type de *J'ai tué* », voué à l'exécration. Aragon, celui-là même qui faisait l'éloge des *Dix-neuf poèmes élastiques* et de *Profond aujourd'hui* en termes lyriques, renvoie Cendrars dans la cohorte des écrivains suspects de cultiver une nostalgie de la guerre et d'en faire la réclame<sup>1</sup>.

Cette question qui divise, et rompt certaines affinités, permet également d'inscrire les divergences fondamentales avec d'autres courants ou d'autres pratiques d'écriture contemporains. Cela apparaît très clairement lorsqu'il est question du Futurisme : à Marinetti qui, dans son *Manifeste* de 1909, déclare : « [n]ous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde...<sup>2</sup> », Breton répond bien des années après :

[u]n des aspects les plus nouveaux de cette guerre est que s'y exprime à découvert, du côté opposé au nôtre, le goût de la guerre pour la guerre. Le fascisme n'a pas craint d'en faire l'hygiène mentale suprême. Ce fut là, vers 1910, une trouvaille du futurisme italien, ne relevant en apparence que du plus grossier tapage publicitaire, mais qui n'en devait pas moins fournir une base de codification aux théoriciens du national-socialisme<sup>3</sup>.

Voilà pourquoi Breton, Aragon et les surréalistes de la première génération ont opté pour le silence, il s'agissait avant tout de ne soumettre sa création ni à la contrainte politique ni au souvenir de la guerre, et également de faire en sorte qu'une œuvre ne puisse pas donner prise à l'idéologie rejetée. Ne pas écrire *à partir* de la guerre, ne pas accepter d'être devenu un sujet forgé par la guerre est déjà une forme de résistance.

En cela les surréalistes entrent en opposition non seulement avec tous les écrivains qui font de la guerre un thème littéraire, mais également avec toute une part de la production

1 *Ibid.*

2 Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, [1909], Paris, Séguier, 1996, p. 17.

3 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III, p. 102.

essayistique de l'époque. Sur ce point, ils semblent partager la position de Roger Martin du Gard, position qu'explicitent ainsi les historiens Christophe Prochasson et Anne Rasmussen :

[g]uerre de mots vides de sens, s'indignait Martin du Gard, lassé par la multiplication des pamphlets auxquels répondaient d'aussi médiocres libelles, réduisant tous la production intellectuelle au néant : "Clémenceau, Barrès, Reinach, Lloyd George, Ribot, Romain Rolland, Bataille, ils sont tous atteints du même mal, ils s'agenouillent ensemble devant des Mots"<sup>1</sup>.

Cette communauté de points de vue nous paraît révélatrice d'un état d'esprit qui rassemble différentes figures intellectuelles et artistiques de l'époque. Et, par exemple, lorsqu'aux questions traditionnelles comme « les écrivains s'interrogent : la poésie doit-elle se mettre au service de la guerre ? Le poète doit-il parler de la guerre ? A-t-il le droit de n'en pas parler<sup>2</sup> ? », la réponse apportée est que « [d]e telles questions ne se posent en réalité qu'aux écrivains non combattants<sup>3</sup> », il semble qu'il conviendrait de nuancer en prenant en compte ce silence volontaire qui permet de ne pas donner dans le travers de la littérature de témoignage ou de la littérature qui, de fait, devient propagande patriotique.

Aussi préférons-nous interpréter ce silence non pas comme une absence de choses à dire, mais comme une stratégie de rupture. Dans la démarche de l'histoire culturelle qu'ils ont développée, Prochasson et Rasmussen parlent du fait de « [p]enser la guerre, pour pouvoir à nouveau penser, après la guerre. Écrire sur la guerre, la représenter, fut d'abord un devoir de mémoire, un acte d'exorcisme, un travail cathartique<sup>4</sup>. » L'explication inverse semble également valable : il s'agit, pour les surréalistes, de ne pas écrire pour ne pas réaliser la catharsis qui ferait oublier, et retourner dans les mêmes schémas de pensée qu'avant, ceux qui ont mené à la catastrophe.

Ne pas s'agenouiller devant les mots, donc, mais aussi ne pas agenouiller les mots devant la guerre, et en cela, le refus de parler de la guerre va de pair avec le refus de recourir à ce qu'il est désormais commun d'appeler la « langue de guerre », qui n'est autre que la façon dont la guerre a de fait modifié les usages langagiers, sans que ce phénomène soit conscient, ni consenti. Ainsi l'explique Odile Roynette :

---

1 Roger Martin du Gard, Lettre à Maurice Ray du 14 juin 1917, citée par Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie : les intellectuels et la Première Guerre mondiale, 1910-1919*, Paris, Découverte, 1996, p. 131.

Notons que *Le Mot* est par ailleurs le titre d'une revue menée par Iribe et Cocteau, qui dura deux ans (de 1914 à 1915), et connut 20 numéros, revue ouvertement anti-allemande largement patriotique.

2 Laurence Campa, *Poètes de la Grande guerre*, op. cit., p. 18.

3 *Ibid.*

4 Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie*, op. cit., p. 250.

[s]i la guerre transforme ceux qui l'ont faite, l'un des lieux de métamorphose est bien le langage, la langue et ses usages qu'il convient d'étudier en leur restituant leur profondeur historique. Car la *langue de guerre* telle qu'elle se déploie entre 1914 et 1919, son vocabulaire et sa morphologie, s'enracinent profondément dans un héritage élaboré au cours du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur d'une confrontation répétée des Européens, et des Français tout particulièrement, à l'expérience de guerre<sup>1</sup>.

Ainsi la langue peut bel et bien faire partie intégralement de la « culture de guerre », et même en être partie prenante, dans la mesure où elle est à la fois le réceptacle de changements manifestes et un déterminant dans l'appréhension du rapport des sujets à la guerre. C'est pourquoi les historiens étudient la façon dont la guerre a provoqué « un ensemble de représentations, d'attitudes, de pratiques, de productions littéraires et artistiques qui a servi de cadre à l'investissement des populations européennes dans le conflit<sup>2</sup> », ou encore « l'ensemble des formes discursives au travers desquelles les contemporains ont compris le monde dans lequel ils vivaient<sup>3</sup> ». C'est bien ce point de vue qui permet de comprendre le refus des surréalistes de parler de la guerre. Il s'agit en effet de refuser d'écrire cette guerre, de ne pas articuler le discours ou l'écriture à un réel qui ne peut que dépasser l'entendement. Ne pas chercher ni donner de sens, ne pas rendre possible la compréhension sont donc deux des motifs qui informent ce silence littéraire.

Finalement, cette question, qui peut paraître *a priori* anecdotique, nous semble digne d'intérêt pour ce qu'elle implique en termes de réflexion sur la littérature, sur la place et le rôle de l'écrivain, et sur le langage. Si Daniel Bougnoux, dans sa notice à *Anicet* pour la Pléiade, interprète les propos d'Aragon comme une « coquetterie antimilitariste »<sup>4</sup>, il nous semble qu'outre la « coquetterie », nous pouvons déceler, sur ce point précis du silence comme auto-censure, les premières manifestations du nominalisme (ambigu) revendiqué par Aragon.

En effet, lorsqu'Aragon écrit « nous autres écrivains, nous refaisons nôtre le cri d'Isidore Ducasse dans *Les Poésies : Cache-toi, guerre*<sup>5</sup>. Cache-toi, guerre : tu n'as pas le droit de cité dans nos livres, dans nos chants, dans nos cœurs. [...] Cache-toi, guerre. Et silence à

1 Odile Roynette, *Les Mots des tranchées*, op. cit. p. 15.

2 Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi (1914-1918)*, Paris, Aubier, 1995, p. 10.

3 Antoine Prost et Jay Murray Winter, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 217.

4 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 1007.

5 Lautréamont, *Poésies II*, dans *Œuvres complètes*, p. 262

tes laudateurs impudents<sup>1</sup> ! », le lien entre le mot écrit ou lu et sa présence dans le « cœur », donc dans les affects ou dans la pensée apparaît de manière claire. Nommer la chose c'est la faire être ; la taire, c'est lui nier une part de son existence dans l'esprit, car c'est le langage seul qui va permettre la catégorisation, l'abstraction<sup>2</sup>. Cela corrobore bien le fait que, dans cette optique, le « vocabulaire » est la « matière mentale », selon la fameuse explication qu'Aragon donne dans *Une vague de rêves* : « [l]e nominalisme absolu trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait enfin qu'elle était le vocabulaire même : *il n'y a pas de pensée hors des mots* tout le surréalisme étaye cette proposition<sup>3</sup> ». Les écrits d'Aragon partent donc de ce postulat, et le mettent poétiquement à l'épreuve – dans sa version négative comme positive : s'il n'y a pas de pensée hors des mots, c'est bien que ce sont les mots qui donnent la sensation du réel, et qui peuvent le transformer. Et cela était explicitement exprimé dès *Anicet* : « [r]emarque encore, ô bel amant, qu'au cours de ce morceau d'éloquence, ce qui nous entoure a pris l'aspect que lui prêtaient nos paroles<sup>4</sup> ». Ainsi la maîtresse du jeune poète lui révèle le caractère proprement poétique (*poiétique*) du langage. Chez Aragon, dans le silence qui nie comme dans l'usage des mots qui nomment et affirment l'existence, se joue bien une prise de position qui, si elle reste légère du point de vue philosophique<sup>5</sup>, engage tout de même une

- 
- 1 Louis Aragon, « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », *Europe*, n° 421-422, 1964, p. 137.
  - 2 Cependant, le fait de « cacher » est différent du fait de taire ou de nier... Ce que l'on cache exister bel et bien, et intimer l'ordre de se cacher, c'est aussi montrer sa présence.
  - 3 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, [1924], *OPC*, t. I, p. 87.
  - 4 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 32.
  - 5 Si l'on ne sait, *a priori*, pas grand-chose des soubassements philosophiques du nominalisme revendiqué par Aragon, Georges Sebbag remarque tout de même que Berkeley, philosophe dont la théorie de la connaissance est orientée par une conception nominaliste du langage, est présent à sa façon chez les surréalistes : « À l'automne de 1924, l'évêque irlandais hante le groupe surréaliste. Le 20 octobre, Aragon note sur le Cahier de la permanence du Bureau de recherches qu'il a passé toute la journée avec Breton à aménager la Centrale surréaliste : "un sanglier dans l'escalier, divers fantômes, la cloche Hasard, et une réflexion de Berkeley". Toujours en octobre, les surréalistes confectionnent une quinzaine de « papillons » parmi lesquels cette recommandation : "PARENTS ! Racontez vos rêves à vos enfants", ainsi que cette phrase signée Berkeley où l'idée générale de triangle est fortement contestée : "APRÈS DES TENTATIVES RÉITÉRÉES POUR SAISIR L'IDÉE DE TRIANGLE, J'AI CONSTATÉ QU'ELLE ÉTAIT TOUT À FAIT INCOMPRÉHENSIBLE. / BERKELEY". Le 1<sup>er</sup> décembre, une autre citation de Berkeley, "l'idée du mouvement est avant tout une idée inerte", surgit dans l'éditorial du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. Est ici réitérée la vacuité des idées générales, géométriques ou physiques. » Sebbag, *Histoires littéraires*, janvier février mars 2013, Vol. XIV, n°53  
Et au-delà de la citation, Berkeley est également présent dans *Nadja*, Breton est surpris de l'emploi par Nadja d'une comparaison qu'il vient précisément de lire chez Berkeley :  
« Vers minuit, nous voici aux Tuileries, où elle souhaite que nous nous asseyions un moment. Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. "Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet ébranlement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment." Je m'écrie : "Mais, Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu

conception littéraire qui informe un imaginaire de la langue remarquable, dans lequel, selon les termes de Georges Sebbag, « ce sont les mots qui détiennent la clef<sup>1</sup>. »

Puisque ce sont les mots qui donnent la matière de la pensée, qui forment le réel et l'irréel, Marc Crépon explique que :

[c'est] dans le langage que l'opposition du réel et de l'irréel est surpassée. C'est parce que les mots ne renvoient pas à une réalité qui leur préexisterait et que nous saisirions, identique à elle-même, au moyen de nos sens que quelque chose comme une surréalité, un rapport plus général du réel et de l'irréel, peut être saisi<sup>2</sup>.

Cet exemple précis de la guerre – dans la mesure où il impose de fait une prise de position – montre que la langue et le réel ne sont pas dans un rapport de neutralité, que les mots, d'une façon ou d'une autre, sont un interprétant du réel.

Ainsi Crépon poursuit son analyse en expliquant que le fait de mettre en doute l'idée partagée selon laquelle les mots renvoient fidèlement à la réalité permet de penser le monde selon un prisme différent :

[l]'illusion de voir les mots représenter fidèlement la réalité, [...] n'est pas anodine. Elle accrédite le caractère immuable de l'ordre dans lequel nous les disposons, elle cautionne donc l'idée d'un bien parler, d'un parler juste et convenable, de normes et de valeurs inscrites dans le rapport à la langue (la clarté, l'élégance, la décence, etc.). Et, en retour, elle justifie la réalité que cet ordre est censé refléter. Puisque les mots se prêtent et se plient si bien à la description du monde, il ne peut pas être tout à fait absurde, il n'est pas illogique qu'il soit tel qu'il est<sup>3</sup>.

Or tout l'enjeu du refus de parler de la guerre, exprimé par Breton et Aragon, est de dénoncer son absurdité, de ne pas faire entrer cet événement dans le cadre de la pensée, de préserver la part créatrice de cette puissance de destruction. « J'ai buté sur le seuil atroce de la guerre / Et de la féerie il n'est resté plus rien<sup>4</sup> » écrit Aragon dans le *Roman inachevé*.

---

justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ?" (Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, en tête du troisième des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende : "*Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum*", qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale.) » André Breton, *Nadja*, [1928], *OC*, t. I p. 698.

1 Georges Sebbag, *Histoires littéraires*, janvier février mars 2013, Vol. XIV, n°53.

2 Marc Crépon, *Les Promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2001, p. 106.

3 *Ibid.*

4 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II p. 140.

Dès lors, c'est le mouvement inverse qui va être engagé : mettre l'homme aux prises avec le féérique, et de la guerre, ne laisser transparaître plus rien. Pour les surréalistes, cela s'avère le meilleur moyen d'aller à l'encontre des discours d'imposture qui ont justifié la guerre, qui ont sacralisé les postures héroïques et qui alimentent le patriotisme ambiant.

Bien sûr ces questions, et les réponses qui leurs sont apportées, ne sont pas exemptes de contradictions au regard de la production de chacun des auteurs. Chez Éluard, *Le Devoir*, paru au 1916, republié et complété l'année suivante par *Le Devoir et l'inquiétude*, ainsi que ses *Poèmes pour la paix*, de 1918, font de la guerre un thème poétique. Mais à cette époque, Éluard n'est pas encore entré en surréalisme. Notons tout de même, avec Lucien Scheler, que ce sont précisément ces poèmes qui ont retenu l'attention de Paulhan : à la suite de cette lecture, ce-dernier engagera une correspondance<sup>5</sup>, puis rencontrera Éluard et l'introduira auprès des futurs surréalistes<sup>6</sup>. Les déclarations d'Aragon, quant à elles, rendent bien compte de ses premiers écrits, puis son esthétique changera, et avec elle cette conception particulière de ce qu'il faut dire ou taire. Mais au-delà de son évolution politique et littéraire, il y avait dès son époque surréaliste des signes manifestes d'ambivalence, comme le montre Marie-France Boireau :

Aragon lui-même n'a pas caché la fascination qu'a pu exercer sur lui la confrontation avec le danger : rendant compte d'un livre de Drieu la Rochelle, *Fond de cantine*, en 1920, il écrit : « Nous avons aimé la guerre comme une négresse. [...] Le soleil de la peur est un punch incomparable. La guerre, malgré les petits mortels, a la grandeur du vent<sup>7</sup>. »

Entre cette déclaration, et le fameux vers d'Apollinaire qu'il a lui-même fustigé,

Nous n'entendions pas monter au cœur de la poésie la bête immonde. Nous chantions des mots comme ces enfants qui aiment un poignard pour des pierreries à son manche, et sans en voir la lame, sans y lire à ses taches de sang :

« Ah Dieu que la guerre est jolie<sup>8</sup> »

---

5 La première lettre, de Paulhan à Éluard, date du 17 janvier 1919. Voir Paul Éluard et Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1944*, Odile Felgine et Claude-Pierre Perez (éds.), Paris, Claire Paulhan, coll. « Correspondances de Jean Paulhan », 2003, 206 p.

6 Voir Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, [1926], *OC*, t. I, p. 1314.

7 Marie-France Boireau, *Aragon, romancier de la Grande Guerre et penseur de l'histoire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 78.

8 Louis Aragon, « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », *Europe*, art. cit., p. 133-134.

il n'y a qu'un tout petit pas, et il semble que l'admiration que vouait à cette époque Aragon à Drieu<sup>1</sup> ne suffise pas à expliquer ce soudain éloge paradoxal.

Mais au-delà de ce genre de contradictions – inhérentes au mouvement lui-même – ces questions montrent comment, à un moment donné – moment crucial, fondateur de l'esprit du surréalisme – se sont pensés certains rapports entre le monde tel qu'on le vit, tel qu'on le désire, tel qu'on le représente, et tel qu'il peut influencer sur la langue et l'écriture.

### 2.1.2 La langue, un outil pour falsifier la réalité

Ces considérations sur le rôle de la littérature et du langage vont entrer en résonance avec la question de la perte du sens : perte du sens de ce qui est vécu, de ce qui est à dire, perte du sens des mots, pertes plurielles qui entretiennent la confusion généralisée des idées. Tel est l'objet de cette réflexion qui amène Breton à faire siennes des questions de changements sémantiques :

[e]t les idées, par quoi l'homme tend à se maintenir en rapport défini avec les autres hommes, les idées n'étaient pas plus épargnées : ruines encore, façades seules restées debout, enceinte de la tour de Babel. Les mots qui les désignaient, tels que droit, justice, liberté, avaient pris des sens locaux, contradictoires. On avait si bien spéculé, de part et d'autre, sur leur élasticité qu'on parvenait à les réduire et à les étendre à n'importe quoi, jusqu'à leur faire dire précisément le contraire de ce qu'ils veulent dire<sup>2</sup>.

Ainsi, les idées pâtiennent à mesure qu'on malmène le langage. Si Breton attribue ici à l'idée – et non au langage seul – la fonction de contact et d'échange humain, c'est bien que les idées et les mots sont pensés comme étant en prise directe les uns sur les autres. Outre la métaphore de la pensée comme édifice, plus ou moins solide, et en plus ou moins bon état, mais édifice qui résiste quand tout s'écroule, la référence à la Tour de Babel est éloquente<sup>3</sup>.

---

1 Voir à ce sujet Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF Gallimard », 2015, p. 230 et suivantes.

2 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III, p. 72.

3 À cet égard, il est intéressant de remarquer que Breton possédait, dans sa bibliothèque, l'ouvrage *La Tour de Babel et la langue primitive de la Terre*, de Michel Honnorat. Cet ouvrage démontre, à grand renfort de raisonnements paralogiques et d'explications mystiques, que toutes les langues du monde découlent d'une même langue originelle qu'il est possible de retrouver en explorant le vocabulaire actuel des différentes langues. L'auteur, classé par Marc Décimo parmi les « érudits aberrés et autres fous

L'explication mythologique de la dispersion des langues ne trouve pas d'équivalent lorsqu'il est question de la dispersion du sens à l'intérieur d'une même langue. Pour Breton, les idées forment l'enceinte, comme une fortification du langage, un rempart défensif contre l'imbroglio que peuvent créer les mots<sup>1</sup>. Au-delà de l'attrait poétique et mythologique pour ce qui touche à l'origine du langage, nous remarquons que c'est une véritable question linguistique que pose Breton, celle des glissements sémantiques « forcés ». Comment un mot peut-il se transformer au point de recevoir un sens « local » ? C'est-à-dire un sens qui ne se comprend que dans un environnement précis ? Loin de l'évolution naturelle des mots<sup>2</sup>, qui voit le sens s'affaiblir ou se spécialiser, c'est une appropriation frauduleuse de certains mots qui est mise en cause ici. « Droit, justice, liberté », autant de mots qui, dans un contexte guerrier, se sont vus non seulement galvaudés – comme il arrive souvent lorsqu'il est question de valeurs – mais complètement dévoyés, détournés jusqu'à perdre leur contenu, arrivant bien à un sens contradictoire. Crevel rejoint parfaitement Breton sur les termes de cette dénonciation, que ce soit pour l'idée de justice, lorsque c'est « au commandeur d'avoir

---

littéraires », établit des généalogies plus ou moins fantasques et, persuadé d'être parvenu à retrouver la « Langue mère » en cherchant, dans les dictionnaires, des parentés improbables qui témoigneraient d'un fonds commun, explique l'épisode de Babel comme une volonté divine de préserver la langue originelle : « Cette division de l'humanité, qui sans doute aurait pu être longtemps retardée, fut donc provoquée subitement par la divinité ; celle-ci désirait cette division : car elle voulait que le Verbe et la Langue Antique fussent conservés pour les âges à venir, et elle ne trouva évidemment rien de mieux que cette séparation. En effet, si l'humanité avait conservé indéfiniment sa Langue Unique, étant donnée la décadence universelle commencée bien des millénaires avant le Déluge, et accrue par l'engloutissement de l'Humanité, des connaissances de laquelle les quelques survivants n'avaient évidemment pu conserver qu'une partie, cette langue si merveilleusement riche courait grand risque de se voir peu à peu, de génération en génération, décliner, déchoir, décroître en richesse, se rétrécir, comme ont fait précisément toutes les langues depuis Babel. » Michel Honnorat, *La Tour de Babel et la langue primitive de la terre*, Paris, Impr. des Presses modernes, France, 1937, p. 28. La pureté fantasmée et mythique qui préside à la conception de la langue originelle sert ensuite un autre discours, où l'auteur explique que, puisque nous sommes plus Gaulois que Latins, il faudrait éliminer de la langue française « les quelques centaines de mots latins venus derrière les légions de Rome » (*Ibid.* p. 40) Bien sûr, il ne nous est pas possible de savoir si Breton a lu le livre qui était présent dans sa bibliothèque, cependant, cet ouvrage est emblématique de toute une partie des réflexions sur le langage, qui éprouvent le mystère de la multiplicité des langues en tentant de le réduire, par la recherche d'une langue originelle – réflexions qui se poursuivent au début du XX<sup>e</sup> siècle en dépit de l'interdiction, en 1866, par la Société de Linguistique de Paris, de tout travail de recherche « concernant, soit l'origine du langage, soit la création d'une langue universelle. » Entre ces discours fantasmés et les écrits de Breton, nul lien apparent bien sûr, néanmoins la présence de ce livre-là, à côté d'ouvrages beaucoup plus sérieux, ou « scientifiques » est intéressante par le syncrétisme qu'elle propose, lorsque l'on cherche à appréhender l'ampleur et la portée de la pensée de Breton, dont on sait qu'il est curieux des errements scientifiques et philosophiques.

- 1 Et d'un point de vue plus platement référentiel, Breton, on le sait, écrit ce texte lors de sa période d'exil, période qui peut lui faire vivre plus intensément les difficultés de compréhension, étant donné son peu de goût pour la langue anglaise, comme le souligne Michel Murat en évoquant cette période de l'histoire du mouvement : « Breton refuse d'apprendre l'anglais et tourne le dos à l'Amérique moderne ». Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2013, p. 54.
- 2 Changements auxquels s'est notamment intéressé Paulhan. Voir dans la deuxième partie, Paulhan, passeur d'idées linguistiques.

recours au symbolisme pompeux, sclérosé, minéral de cette prétendue justice majuscule, absolue dont le père impose à l'enfant la notion à coups de poings, gifles et châtiments<sup>1</sup> », ou encore pour l'idée de pacification, en contexte guerrier colonial :

[p]arce que la guerre sévit à l'état endémique aux colonies, dès que le colonisateur se livre en tel point, tel jour, un peu plus féroce que d'habitude, à son activité massacreuse, il est parlé de pacification. Ainsi, est-il reconnu par l'impérialisme lui-même, que sa paix ne s'oppose point à sa guerre. Guerre et paix impérialistes se confondent<sup>2</sup>.

Lorsque, dans le discours, le massacre revêt l'apparence de la pacification, il est évident que nulle véritable paix n'est possible. La critique de Crevel tend bien à démontrer que ces manipulations sur le vocabulaire font le jeu de l'impérialisme, ou des instances de domination en général, à l'instar de ce qui se joue avec l'expression « gardiens de la paix » : « un maître de l'opinion qui pense bien se doit de rappeler au préfet de police qu'un gardien de la paix, c'est-à-dire de l'autorité et, à plus forte raison, le chef de tous les gardiens de la paix, ne saurait pas plus hésiter à tuer qu'un évêque à bénir<sup>3</sup>. »

Le procédé de glissement sémantique est rendu manifeste ici : « la paix, c'est-à-dire l'autorité ». En reformulant de la sorte, Crevel pose ironiquement une relation d'équivalence entre les deux termes, et montre bien que l'on peut, de la sorte, forcer l'adhésion du lecteur ou de l'interlocuteur dans la mesure où, comme l'expliquent Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson : « [c]'est-à-dire ne marque [...] pas seulement des relations entre les termes, mais un acte discursif complexe, pour lequel nous proposerons le terme de reprise interprétative<sup>4</sup>. » Et précisément, il y a interprétation car cette tournure « pose [...] simplement à un niveau "ontique" une égalité entre la "chose A" et la "chose B"<sup>5</sup>. » Ainsi, il apparaît que l'on peut créer de « fausses » égalités, des énoncés qui ont l'apparence de l'égalité, parce qu'ils empruntent une norme d'expression qui est censée servir cette égalité, mais qui introduisent un biais dans la relation. Cela peut se faire avec humour, comme lorsque Jarry explique que « [l]a scène est en Pologne, c'est-à-dire nulle

1 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], OC, t. II, p. 583.

2 *Ibid.*, p. 587.

3 *Ibid.*, p. 591.

4 Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », *Langue française*, vol. 73, n° 1, 1987, p. 6.

5 *Ibid.*

part<sup>1</sup> », mais cela peut aussi fausser l'interprétation en donnant à B tout ou partie du contenu de A, qui n'est pas le sien normalement. Autrement dit, un énoncé tel que « la paix, c'est-à-dire l'autorité » attribuée à l'autorité (dans ce contexte, connotée négativement), les qualités de la paix, qualités recherchées. D'où l'importance de considérer la locution « c'est-à-dire » comme une reprise interprétative : elle engage nécessairement l'activité de l'émetteur, qui va pouvoir réorienter le sens du premier élément, faisant fi, dans certains cas où l'émetteur est peu scrupuleux, du code linguistique. Finalement par ce tour, « l'autorité » est présentée comme une interprétation possible de la « paix », nous voyons donc par quel tour de force un mot peut être amené à signifier ce qu'il n'était pas destiné à signifier. C'est en ce sens que Murat et Cartier-Bresson concluent : « [c]'est-à-dire est le mot de l'interprétation dans la langue. Il montre comment la relation dialogique se constitue par rapport à une loi du sens, que le locuteur en un même mouvement reconnaît et promulgue. C'est selon cette loi que le discours s'ajuste à la réalité qui le fonde<sup>2</sup> ». Et puisqu'il est bien question de promulguer une loi du sens par le langage, donc par un acte de discours, nous comprenons qu'il soit possible d'observer un écart paradoxal entre la loi promulguée et la part de réalité qu'elle est censée recouvrir. Aussi la paix peut-elle se rapprocher, dans le discours, de l'autorité : c'est bien par les mots que les confusions vont opérer. Les réflexions de Crevel à ce sujet sont abondantes :

[s]i les profiteurs n'aiment pas toucher au bas de laine, entamer le magot, (connais-tu le pays où fleurit l'avarice) ils sont, par contre, prodiges de belles paroles (connais-tu le pays où fleurit l'éloquence ?). Des mots, toujours des mots, des mots qui ont perdu toute valeur. On est en pleine inflation verbale. Cette fausse monnaie à peine fabriquée, son effigie prometteuse, déjà, s'encrasse. Ses traits s'effacent. Avec ce qui en demeure, on ne saurait reconstituer un visage. En parler bourgeois, rien n'a plus de sens, ne veut plus rien dire, ou plutôt n'a de sens, ne veut dire que par grimaçante, odieuse antiphrase<sup>3</sup>.

À plus de dix ans d'intervalle, « l'inflation verbale » selon Crevel et la « spéculation » que dénonce Breton témoignent de concert de ce sentiment, puissant chez les poètes, de la perte du sens du langage et de la perte de ses capacités créatrices au profit d'une fonction d'échange. Lorsque règnent l'illusion et l'imposture, visant à maintenir une hégémonie politique, le langage devient donc une fausse-monnaie, ce qu'avait déjà dit, dix ans avant

---

1 Cité dans Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », art. cit., p. 5.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], OC, t. II, p. 587. Cette critique nous semble annonciatrice de l'analyse que fait Barthes du mythe bourgeois dans les *Mythologies*.

Crevel, Jacques Rigaut : « [t]outes les monnaies ont cours ; bien sûr, il n'y a que de la fausse monnaie<sup>1</sup>. »

Ces soupçons qui pèsent sur le langage étaient déjà ceux qui ont mené à la création de la revue *Proverbe*, par Éluard et Paulhan en 1920. La « feuille mensuelle pour la justification des mots », qui titrait son troisième numéro d'un cavalier « Bas les mots ! », s'évertue elle aussi à manipuler les mots, à les retourner dans tous les sens jusqu'à ce que, justement, leur sens propre soit remis en cause. L'importance de ces considérations qui parcourent l'ensemble du mouvement est telle qu'elles conditionnent une réflexion sur le langage et une pratique poétique, en même temps qu'elles ancrent la dimension politique du langage à un imaginaire de la langue. Breton évoque ainsi les enjeux de pouvoir par et dans la langue :

[a]ssurément la dictature militaire trouvait son compte à cette destruction de jour en jour plus méticuleuse de la valeur sémantique, destruction à laquelle le journalisme le plus obtus ou le plus cyniquement vénal était préposé. Ceux qui gardaient, çà et là, le souci des significations propres, avec tout ce qui, s'y attachant d'émotif, peut valablement mouvoir l'homme, étaient contraints au silence, mis dans l'impossibilité de communiquer entre eux et même de se compter<sup>2</sup>.

L'attaque en règle contre le journalisme, véritable « poison » contre la valeur des mots, pratique toxique qui affaiblit la langue et l'expression, montre bien la sensibilité de Breton à la question de la confiscation du sens des mots et des moyens de la pensée. Mais au-delà de cette attaque traditionnelle, la critique se fait plus fine lorsqu'il s'agit d'éprouver les changements sémantiques de certains mots qui incarnent, en outre, des idées et des valeurs.

En cela, Breton a raison d'établir un lien direct entre ce genre de manipulation sur le langage et la « dictature militaire », c'est bien la question du langage totalitaire qui est ici posée, et qui vient se surajouter à celle du langage ordinaire : si le langage ordinaire « conduit » la pensée, la force à s'orienter dans le droit chemin, le langage totalitaire, lui, empêche de penser certains faits en privant les mots d'une part de leur sens<sup>3</sup>. Dans les deux cas, il y a restriction des possibles, mais la visée intentionnelle change la donne. Ainsi, c'est véritablement en poète que Breton érige le soin porté au « souci des significations » en acte

1 Jacques Rigaut, *Pensées, Écrits*, Paris, Gallimard, 1970, p. 82.

2 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III, p. 72.

3 Cela sera l'objet de l'étude de Klempereur, *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, [1947], Paris, pocket, 2002, 375 p. trad. Elisabeth Guillot.

de résistance contre les distorsions de sens imposées. Et, à nouveau, le silence – ici contraint – est préférable à l'acceptation de la propagande du langage totalitaire, ce qui montre à quel point la conscience linguistique est mise à l'épreuve dans ces débats. Car l'effet de ces changements sémantiques est pervers, dans la mesure où ils utilisent les « ressources naturelles » de la langue, son matériau-même, ce qui fait qu'ils peuvent passer inaperçus ; simplement, ils introduisent un biais volontaire dans la relation du mot à la chose désignée, biais qui va redéfinir, de manière plus ou moins patente, la signification du terme.

Ce biais sciemment introduit impose au sujet parlant un usage qui doit dupliquer le nouvel usage instauré, il doit en cela rendre identiques tous les emplois du terme, et donc rendre identiques toutes les façons de penser ce terme. Jacques Dewitte a analysé ce phénomène en termes de « forclusion de l'altérité<sup>1</sup> », son hypothèse est la suivante :

[u]n tel langage [totalitaire] ne se rapporte plus à rien, sinon à une sorte d'ombre portée de lui-même. Ainsi s'instaure ce que j'appelle le règne du Même. La visée totalitaire consiste en une négation des différentes manières de réduire l'écart entre le mot et la chose, niant par là la transcendance (l'ouverture à autre chose) inhérente au langage. En cela, les langues totalitaires semblent animées par une visée de ligature qui consiste tout à la fois à barrer l'accès à la réalité et à mettre un couvercle sur la marmite bouillonnante du langage, d'où pourraient émerger des significations immaîtrisables<sup>2</sup>.

Face à ce fonctionnement, nous comprenons l'importance que revêt, pour Breton, et pour les surréalistes en général, le « souci des significations propres », pour que le langage reste dans un rapport complexe au réel, et pour ne pas laisser à une autorité quelconque le droit de changer pour eux le sens des mots<sup>3</sup>. C'est également le sens des propos de Dewitte : « [p]our

---

1 Il explicite ainsi le recours à cette expression : « le terme de "forclusion", vieilli et précieux, a été réintroduit dans le vocabulaire théorique par Jacques Lacan, pour caractériser la mise à l'écart de la réalité dans la psychose (réalité qui ressurgit dans l'hallucination). Je l'emploie ici pour désigner une exclusion tout aussi radicale. » Jacques Dewitte, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Michalon, 2007, p. 18.

2 *Ibid.*

3 Notons que ces analyses se basent, entre autres, sur l'étude des romans d'Orwell, qui travaille au plus près ces questions du langage, et semble proche, de ce point de vue, des préoccupations des surréalistes, même si, de ces questions, il fait autre chose. D'ailleurs le parcours d'Orwell n'est pas sans point de contact possible avec les surréalistes : avant de rédiger son *Hommage à la Catalogne*, il s'est, tout comme Benjamin Péret, engagé comme volontaire international dans les rangs du POUM (parti ouvrier d'unification marxiste) lors de la Guerre d'Espagne. Orwell, qui est accrédité par l'ILP (parti travailliste indépendant), y est resté de décembre 1936 à mai 1937, combattant sur le front d'Aragon ; sur le même front, Péret, lui, arrive en août 1936 en tant que délégué du POI (parti ouvrier internationaliste), et rejoint rapidement les anarchistes de la colonne Durruti, auprès desquels il combat jusqu'en avril 1938. Par la suite, on trouvera les signatures d'Orwell et de certains surréalistes réunies, lorsque Camus lancera, avec la CNT et la Fédération Espagnole des prisonniers politiques, « un appel pour la constitution d'un comité de

exercer sa liberté de penser, le sujet doit être attentif au langage qu'il parle et choisir ses mots. Ainsi ce principe de liberté débouche-t-il sur une conception dans laquelle les mots importent et ne sont pas un épiphénomène<sup>1</sup>. »

Tel est bien, également, le discours tenu par Breton, qui fait de l'importance donnée aux mots un rempart contre le dévoiement du lien signifié-signifiant à des fins pernicieuses. Cela prend une importance remarquable chez Breton, dans la mesure où les manipulations sur le langage sont suspectées de dénaturer le sens des mots en même temps qu'elles dénaturent l'homme en lui-même. En effet, le langage est véritablement ce qui confère l'humanité, l'homme est avant tout vivant par et dans son langage. La langue falsifiée, en réduisant les possibles expressifs, nie la part émotive qui lie l'homme au langage, et par là-même, réduit les possibilités de s'émouvoir, d'éprouver son humanité. Ce lien affirmé par Breton, des « significations propres » des mots à « ce qui [...] peut valablement mouvoir l'homme » trouve ainsi une résonance certaine dans les analyses de Dewitte : la « forclusion de l'altérité » conduit nécessairement à une réduction à un principe identique, réduction au cours de laquelle l'homme perd de sa substance.

Ainsi, les retournements sémantiques à l'œuvre dans les discours de guerre dénoncés, en créant des mots « bifrons », jouent d'une certaine duplicité, et en cela participent de la confusion de l'esprit et des possibles égarements provoqués par une telle situation. Cette idée apparaît également dans les propos de Breton, lorsqu'il mentionne le « [p]oint entre tous névralgique, au sein des multiples lignes d'interférences qui passent par la guerre et dont le réseau figure chez l'homme la plus cruelle ambivalence de sentiments<sup>2</sup>. » L'ambivalence des sentiments face à une situation inqualifiable, et l'ambivalence des signifiants, qui peuvent changer de signifié de surface – et donc entrer dans d'autres réseaux de signifiante –, semblent ouvrir une brèche propice à l'inoculation de nouveaux signifiés, de nouvelles valeurs assénées à grand renfort de mots-étendards brandis au tout-venant des discours politiques. C'est par ce phénomène que certains mots, après avoir subi

---

soutien » (voir Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 249.)

1 Jacques Dewitte, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Michalon, 2007, p. 21.

2 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III, p. 101.

une mutation sémantique, deviennent difficilement utilisables, à l'instar du terme « résistance », comme l'exprime Breton :

[1] Le mot résistance est aujourd'hui comme tout neuf, il a été si bien rajeuni qu'on le tient, sans doute fort imprudemment, pour soustrait à l'usure en matière de vocabulaire : on demeure tout ébloui d'avoir découvert une nouvelle vertu, sans même prendre la peine d'observer qu'il n'en est pas une qui soit moins au nombre des « vertus chrétiennes » et qui soit, en dernier ressort, moins conciliable avec certaines de celles-ci<sup>1</sup>.

D'avoir été revendiqué à tort et à travers, le mot a certes retrouvé une certaine vigueur, mais s'il a été comme rajeuni, l'idée qui lui est associée, elle, s'est inévitablement défraîchie. Ainsi va l'usure des mots, à laquelle sont sensibles les surréalistes, et sur laquelle a notamment travaillé Paulhan. Galvaudé de la sorte, le terme devient inutilisable pour qui garde la volonté de signifier en propre. Cela complique donc les possibilités d'expression du sujet parlant, qui se voit privé d'un élément de son système linguistique, et qui se voit contraint de se méfier du sens convoyé par les mots, obligé de vérifier s'il y a eu ou non altération sémasiologique. Au final, ces réflexions sur le langage nourrissent une certaine défiance à l'égard des mots, ce qui est également mis en scène par Péret, avec l'humour caustique qui lui est caractéristique :

[n]ul n'est censé ignorer la loi, vous pas plus que quiconque. Vous devez savoir en conséquence que les meurtres sont interdits en temps de paix et que celui qui commet des actes de cette nature s'expose à la prison où l'on vit en la société permanente de rats énormes, et parfois, à la guillotine. En temps de guerre il en va autrement : l'assassinat est non seulement toléré, mais encouragé et glorifié sous le nom d'exploit héroïque. Mais nous sommes en temps de paix<sup>2</sup>.

Ces avertissements adressés par Lohengrin à Mademoiselle Demolie semblent montrer que les lois du langage dépendent, elles aussi, des bouleversements du cours de l'histoire et de la législation martiale. Exit les rats, oubliée la guillotine ; les médailles de guerre et les honneurs patriotiques corroboreront la transformation du meurtre en exploit. Cette fois, le changement est onomasiologique : un même fait change de nom, et est immédiatement perçu différemment. Ce qui est dit par Péret, avec une distance toute ironique :

[i]l y a, savez-vous, de bien jolies expressions pendant la guerre pour dire que beaucoup d'hommes ont été assassinés : « les pertes de l'ennemi sont

---

1 *Ibid.*, p. 90.

2 Benjamin Péret, *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, [1922-1923], OC, t III, p. 164-165.

très lourdes », ou encore ce qui fait mieux : « l'ennemi a éprouvé des pertes considérables ». Heureusement, nous n'en sommes pas là et, en ce moment, il n'est pas permis de tuer les gens qu'on déteste ou qui vous haïssent<sup>1</sup>.

À ce compte, tous les discours qui légitiment la guerre – qui métamorphosent l'assassinat en bravoure –, toutes les idéologies engagées dans la préservation de l'ordre dominant, les idéologies bourgeoise catholique nationaliste, et souvent les trois en même temps, vont s'adonner au même procédé, entre auto-aveuglement (pour ne pas voir qu'un meurtre est un meurtre) et braquage sémantique (pour qu'un mot réoriente son empan signifiant). Crevel, bien sûr, refuse lui aussi d'être dupe de ce procédé :

[l]e nationaliste est toujours un monsieur bien-pensant, et le monsieur bien-pensant un nationaliste. « Homicide point ne seras... » lui a jadis appris son cathéchisme [sic] quand il avait six ans. Il ne tolère pas qu'on se moque, qu'on doute de la religion, mais il veut – et comment ! – qu'on défende, qu'on tue pour défendre son coffre-fort<sup>2</sup>.

La morale, pour pesante qu'elle soit, s'oublie donc bien vite lorsque sont mis en danger les intérêts privés, et les mots sont pris en otage par ces contradictions. Dès lors, si les mots peuvent dire une chose et son contraire au profit d'une confusion politique, on comprend aisément que l'absurde règne en maître. Et si les mots sont ainsi soumis à variation, les rôles eux aussi peuvent être inversés, comme l'imagine Jacques Vaché dans une de ses lettres à Breton : « j'imagine – les Anglais sont en réalité les Allemands et je suis au front avec eux et pour eux<sup>3</sup>. » Au-delà de la provocation de Vaché, cette inversion montre bien que l'opposition des deux camps est en réalité créée par les mots, les discours enrôlants. Comme ces mots ont eux-mêmes perdu de leur capacité à véhiculer leur sens, utilisés qu'ils sont dans des tournures où ils sont amenés à signifier autrement ou autre chose, le sens n'est plus assuré, les oppositions même frontales ne tiennent plus. Ce sentiment apparaît également chez Crevel, où l'on observe que, pour un temps, chacun croit en son langage propre, en ses formules, ses invocations, mais au final, c'est une même désolation qui unit les deux côtés :

[i]l fallait une figuration monstre pour l'hécatombe à grand spectacle qui se préparait. Il importait que ne fût en rien troublée l'ordonnance de

---

1 *Ibid.*

2 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], OC, t. II, p. 598.

3 Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, E. Losfeld, 1970, p. 45.

l'holocauste au désordre capitaliste. Aussi, toujours avec la même rage mystique, les vieillards continuaient-ils à parler du rachat de l'homme par ses souffrances. Et ils n'en parlèrent que plus et que mieux quand, vers leur ciel éclairé des seules étoiles de la mort, avec la fracassante musique de l'artillerie et l'encens des gaz asphyxiants, monta l'informe et dérisoire supplication de ces chœurs qui pieusement chantaient de l'un et l'autre côté du front « *Mon Dieu, mon Dieu, sauvez la France* » et « *Gott mit uns* » pour finir par mêler leurs voix dans un même *De profundis*. Et maintenant à quand la belle ? demande chacune des rives du Rhin à son aimable vis-à-vis<sup>1</sup>.

Crevel voit la parole bien-pensante religieuse, opium débilisant qui glorifie, par on ne sait quel tour de passe-passe, la souffrance en condition de la rédemption, s'associer à l'exhortation à l'effort de guerre ; l'espoir se chante en langue maternelle, mais quand il est trop tard, c'est le latin qui intervient, dans une formule unifiée, qui enterre avec les espoirs de s'en sortir, la parole propre des sujets.

L'écriture se fait ainsi point de cristallisation de toutes ces réflexions et de toutes ces questions posées au langage comme institution sociale, institution régulatrice qui peut aussi initier toutes sortes de dérèglements. C'est en cela que les préoccupations des surréalistes se nourrissent pleinement, même de façon indirecte, des débats linguistiques de l'époque, et les prolongent dans une orientation proprement littéraire. C'est ce qui ressort des analyses livrées par Bernard Leuilliot dans son introduction à la correspondance Aragon-Triolet-Paulhan :

[o]n pourrait qualifier de thérapeutique le rôle ainsi dévolu par Jean Paulhan à la littérature. Il n'y a pas de *désordre* dans l'opinion qui ne vienne à ses yeux d'une « *erreur sur le langage* »<sup>2</sup>, et il n'est pas non plus de meilleur acheminement vers sa « *bonne entente* » qu'une bonne littérature : il n'est pas de question *littéraire* qui ne soit l'aspect grossi d'une question *humaine*<sup>3</sup>.

La trajectoire du langage ainsi dessinée, du sujet parlant à l'opinion jusqu'à atteindre la « question humaine », *via* la littérature, est révélatrice de l'ampleur de la zone d'influence du langage, zone qui recouvre tout et qui peut se voir altérée par les « erreurs » sur le langage que nous venons de mentionner, erreurs volontaires ou non, qui créent des turbulences

---

1 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], *OC*, t. II, p. 614.

2 Déjà Montaigne, dans son « Apologie de Raymond Sebon », disait que « la plupart des occasions des troubles du monde sont Grammairiennes » (*Les Essais*, livre II, chapitre 12).

3 Louis Aragon, Jean Paulhan et Elsa Triolet, *Le Temps traversé : correspondance, 1920-1964*, Bernard Leuilliot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1994, p. 12.

sémantiques à même d'influencer les opinions. Ce problème de la distorsion des mots engage donc une large réflexion sur la façon dont l'homme « habite » le monde et son langage tout autant que sur la façon dont le langage est habité de significations.

Justement, la guerre interfère dans l'histoire littéraire quand, pour les écrivains, le langage n'est plus ni habité de significations et n'en est plus porteur, comme en témoigne cet extrait d'un récit à clé de Leonora Carrington :

Oui, j'ai vraiment figuré dans la grande guerre, bien que j'aie essayé de m'en sortir. [...] J'étais avec un homme appelé Ulrich Weg. Il me suppliait de passer en Suisse, mais j'ai raté le dernier train ; Ulrich s'est retrouvé en sécurité en Suisse et moi je suis resté derrière. Plus tard il m'a raconté comment il s'était débrouillé pour passer devant les médecins militaires ; je n'avais jamais pensé qu'il se débrouillerait pour faire ça, c'était le type le plus sans gêne que j'aie jamais rencontré – sauf ton amie la Marquise.

- Qu'est-ce qu'il a fait ? dit Francis à la hâte, se sentant sur un terrain dangereux.

- Eh bien, il est entré dans le bureau sans pantalon et a dit : « Bonjour, bonjour, Monsieur le docteur », et quand on lui a demandé d'écrire son domicile, sa nationalité, son nom, le nom de ses parents, son âge et enfin sa date de naissance, il a écrit 1914 en face de toutes les questions, fait une addition et présenté la réponse au docteur. On l'a laissé entrer dans le pays neutre comme un cinglé inoffensif<sup>1</sup>.

L'anecdote est révélatrice de la perte du sens. L'expérience de la guerre a fait table rase des principes élémentaires de l'identité civile, en lieu et place des éléments d'identité normalement relatifs, la guerre a fait naître une identité « absolue » : 1914. Filiation, repères spatiaux et temporels sont ainsi oubliés, plus rien en dehors de cette date ne compte, et, même s'il s'agit ici d'une ruse pour tromper la vigilance des contrôles frontaliers, il apparaît clairement que cette identité uniforme et figée est mortifère, comme si tout avait commencé et tout s'était arrêté à la même date fatidique, 1914. Cela apparaît également chez Aragon :

Il n'y a jamais eu rien de cela ni des ans qui suivirent

Je vous dis que nous sommes morts dans nos vêtements de soldats  
Le monde comme une voiture a versé coulé comme un navire  
Versailles Entre vous partagez vos apparences d'empires  
Compagnons infernaux nous savons à la fois souffrir et rire

---

1 Leonora Carrington, *Pigeon Vole*, *op. cit.* p. 99.

Il n'y a jamais eu ni la paix ni le Mouvement Dada<sup>2</sup>.

Une quarantaine d'années après l'expérience de la Première Guerre, (et après ses écrits sur la Deuxième Guerre), Aragon exprime donc, dans une régression nihiliste, l'état de dérélition qu'il a connue et le temps qui s'arrête et sombre. Le passage des années est nié, et la fin de la guerre n'est plus exprimée dans le temps, mais dans l'espace, montrant ainsi que l'histoire semble bien achevée pour cette génération d'hommes « morts dans [leurs] vêtements de soldats ». Ainsi le choix du silence entre en résonance avec cette mort fréquentée, qui a fait d'Aragon, enterré vivant à plusieurs reprises, non plus un *vivant*, mais un *survivant*, comme si la guerre avait infiltré les mots, instillé la pulsion de mort chez les écrivains, voire dans l'écriture en général qui, dès lors, se confronte au néant et à l'hostilité du monde.

Telle est également l'expérience dont témoigne Walter Benjamin, dans un essai dont le titre, « Le Conteur », porte précisément le nom de la fonction empêchée :

[a]vec la Guerre mondiale, on a vu s'amorcer une évolution qui, depuis, ne s'est jamais arrêtée. N'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience passe de bouche en bouche<sup>2</sup>.

La question de l'appauvrissement de l'expérience communicable traverse ainsi une part du champ intellectuel, et a trouvé, chez les surréalistes, une résolution radicale, qui entend révéler ce mutisme sans chercher à composer avec ce qu'il est encore possible de dire. Le problème n'est pas celui de l'ineffable, Benjamin le montre avec l'exemple des livres de guerre, mais bien celui du sujet parlant qui se retrouve muet, privé de mots, appauvri dans son rapport au langage, amputé dans sa parole.

Si ce phénomène revêt une importance particulière chez les penseurs et écrivains, il a également été pris en considération par les linguistes, cela apparaît notamment dans *l'Histoire de la langue française* de Gérard Antoine et Robert Martin, qui fait suite à la somme inachevée de Ferdinand Brunot, et qui opère un découpage chronologique autour, précisément, de 1914. Les auteurs ne manquent pas de

---

2 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II, p. 158.

2 Walter Benjamin, « Le Conteur », [1936], *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116.

s'interroger sur le rôle peut-être excessif dévolu aux deux dernières guerres dans le mode de périodisation adopté : 1815-1880-1914-1940-1985. Cela dit, la taille des deux conflits et leurs implications furent telles que, chaque fois, la faille événementielle fut doublée d'ébranlements sociaux, économiques, technologiques... et linguistiques incontestables<sup>1</sup>.

Sur ces questions, la littérature fonctionne comme un véritable observatoire dans la mesure où ces changements linguistiques, enregistrés *a posteriori* par les linguistes, sont pensés en temps réel par les écrivains, ce dont on a trace dans les textes surréalistes. Cette question est explicitement posée par les historiens de la langue :

quel rapport entre la langue et la guerre, en dehors de quelques emprunts à la vie des tranchées ou des camps ? Ne serait-ce pas une survivance de cette histoire-bataille dont les historiens eux-mêmes ont depuis longtemps dénoncé l'étroitesse et la malfaisance pour l'intelligence de l'histoire véritable des sociétés<sup>2</sup> ?

La littérature offre une réponse intéressante, en montrant qu'il y a bien eu une rupture consciente. Dans le cadre de cette rupture – qui est ainsi une véritable participation des surréalistes à l'histoire des pensées sur la langue et le langage – vont se développer, contre la perte du sens et des repères, des recherches poétiques visant à renouveler le rapport à la langue.

## 2.2 La recherche d'un langage nouveau

La guerre est un élément déclencheur de ces recherches poétiques, et catalyse les réflexions sur ce qui est à dire et la façon de le dire. « [S]i l'on considère [...] les rapports entre les humains et leurs langues, le bouleversement social et la catastrophe humaine d'un grand conflit ont toujours des effets massifs<sup>3</sup> », explique Alain Rey. Nous avons vu un de ces effets, avec le silence comme choix éthique engagé par les surréalistes ; l'autre effet de ce bouleversement sera de penser les mots comme étant en prise directe sur la vie, et donc

---

1 Gérard Antoine et Robert Martin, *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Paris, CNRS éditions, 1999, p. 3.

2 Gérard Antoine et Robert Martin, *Histoire de la langue française, 1914-1945*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 13.

3 Alain Rey, Frédéric Duval et Gilles Siouffi, *Mille ans de langue française : histoire d'une passion. Tome II, Nouveaux destins*, Paris, Perrin, 2011, p. 269.

de travailler l'expression pour la libérer, « quand au contraire les *mots de la tribu* l'assourdissent<sup>1</sup> ». Face à la faillite d'une époque, il s'agit bien d'envisager la solution de continuité avec le passé comme la condition d'une parole future.

### 2.2.1 Créer dans la langue : une riposte à la guerre

« Ici commence la grande nuit des mots / Ici le nom se détache de ce qu'il nomme »<sup>2</sup>, écrit Aragon. Ce « ici », qui est à la fois celui de l'histoire et du poème et qui, encore une fois, prend prétexte du lieu pour dénoter un moment (la « tourmente de l'histoire<sup>3</sup> »), ce « ici », cerné par une nuit toujours inspirante et prometteuse pour les surréalistes, donne l'impulsion d'un renouveau de l'écriture. Les mots se décolent du réel, ouvrant un espace pour penser ce renouveau, et s'apprêter à générer un langage qui soit délesté des références à la guerre. C'est en termes de genèse, et en reprenant le modèle biblique de la création en sept jours qu'Aragon exprime cela dans son poème, en mettant à distance l'énonciation du poète, et celle de « celui qui parle [et qui] est dans la persuasion que sa parole / est genèse<sup>4</sup> », qui n'intervient pas au principe de la création : « le premier jour / N'était qu'une bille de verre où les couleurs tordaient leur spirale ». À ces couleurs de l'enfance succèdent les ténèbres, mais des ténèbres ambiguës : « au second jour il a dit Que les ténèbres soient », l'imprécation ici remplace en l'inversant l'habituelle formule, mais plus encore, par un renversement presque carnavalesque, ces ténèbres ne sont en fait que le cadre privilégié pour que « monte [...] l'éclat des feux d'artifice ». Dans le cadre référentiel de la guerre, qui est celui du poème, l'ambiguïté est éminemment porteuse de sens, dans la mesure où on ne sait pas si ce sont les ténèbres qui sont transformées en lieu propice à une fête lumineuse, pour désamorcer le tragique de la situation ténébreuse, ou si le « feu d'artifice » est bien celui de l'artilleur, qui offre un spectacle d'une toute autre nature, auquel cas « celui qui parle » déclenche une bien funeste genèse. Cette genèse, d'ailleurs, se fait en différentes étapes, puisqu'après avoir invoqué les ténèbres, « celui qui parle » ne commence pas par créer des éléments, mais par se reconnaître « dans les nuages », puis, le jour suivant, « dans les eaux », éléments

---

1 *La Grande Guerre des écrivains*, Romain Vignest et Jean-Nicolas Corvisier (éds.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres ; Série Littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2015, p. 9.

2 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II, p. 162.

3 *Ibid.*, p. 161.

4 *Ibid.* p. 163. Les citations qui suivent sont issues de cette même page.

mouvants et informes, impalpables pour les uns, fluides quant aux autres, qui ne permettent pas de saisir, et ne permettent *a priori* que difficilement de se reconnaître. Ces jours trois et quatre ressemblent donc plus à une dispersion du sujet, à une absorption par le monde, comme un abandon de ce qu'on est, ou une mise en conformité avec les éléments qui nous entourent, éléments qui vont à leur tour pouvoir renvoyer une image, en l'occurrence un écho : « [...] il s'est reconnu dans les eaux / L'écho de sa voix lui est revenu dans la cinquième nuit ». Alors la poésie opère : « un bouquet d'aubes a suffi pour que la parole de l'homme / Passe à ses propres yeux pour le principe de toute création ». Dès lors les eaux et les nuages seront peuplés à l'image du poète : « le samedi / Celui qui parle a créé les poissons et les eaux / à sa semblance », et l'impulsion démiurgique cesse au dernier jour, moment du repos où « celui qui parle » observe avec surprise que le désordre et le chahut règnent. Sur ce chahut la parenthèse énonciative constituée par l'épisode de la genèse se referme, et alors « ici commence l'enchantement du verbe et la malédiction des poètes ». Entre la nuit des mots et la genèse poétique, une profonde inquiétude sourd de ce poème qui, selon Olivier Barbarant, « répond [...] à l'illusion démiurgique propre, aux yeux d'Aragon, à sa jeunesse<sup>1</sup> ». Cette inquiétude, exprimée *a posteriori*, nous semble rendre compte des réflexions qui avaient cours aux tout débuts du mouvement, sur le pouvoir de création du langage et sur la recherche d'un langage nouveau, comme cela apparaît dans les analyses de Daniel Bournoux : « [n]ous sommes en 1918. Une guerre s'achève dont certains ont pu apprécier le degré exact de sauvagerie. Il faut naître à une vie nouvelle<sup>2</sup>. » Et nous pourrions préciser qu'il faut à la fois *naître*, et aussi *inventer*, *faire* cette vie nouvelle, et ne pas laisser le cours de la vie sur son ancien modèle reprendre ses droits. En cela, le désastre fonctionne comme le catalyseur d'aspirations émancipatrices, comme cela apparaît au début de la première *Histoire du Surréalisme* :

[à] l'Armistice, la situation sociale et politique de l'Europe est exceptionnelle. Il y avait bien théoriquement deux camps : celui des vainqueurs et celui des vaincus, mais les premiers se trouvaient dans un dénuement à peine moins grand que les seconds. [...] Tant de moyens gigantesques pour aboutir à une rectification de frontières, à la conquête de nouveaux débouchés pour les uns, à leur perte pour les autres, au vol de colonies déjà volées ? C'est bien dans cette disproportion entre les moyens et les fins qu'apparaît la folie du système. Un régime, incapable

1 Note au « Roman inachevé », *OPC*, t. II, p. 1448.

2 Notice à *Anicet ou la panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 1005.

de discipliner ses forces autrement que pour les faire servir à l'amointrissement et à la destruction de l'homme, a fait faillite<sup>1</sup>.

Cette faillite d'un régime politique a fait sombrer avec elle de nombreux pans de différentes sociétés, dont l'art et la littérature :

[f]aillite de l'art qui n'est plus bon qu'à proposer le meilleur camouflage, de la littérature, simple appendice au communiqué militaire. Faillite universelle d'une civilisation qui se retourne contre elle-même et se dévore.

Et l'on eût souffert que, dans ce cataclysme, la poésie continuât son ronron et que des hommes qui avaient vécu le cauchemar vissent nous parler de la beauté des roses et du « vase où meurt cette verveine » ? Breton, Éluard, Aragon, Péret, Soupault ont été profondément marqués par la guerre. Ils l'ont faite sans joie. Ils en sortent dégoûtés ; ils ne veulent plus rien avoir de commun avec une civilisation qui les écrase et les tue, et le nihilisme radical qui les anime ne s'étend pas seulement à l'art, mais à toutes les manifestations de cette civilisation<sup>2</sup>.

Nadeau montre bien comment les surréalistes se sont mis en rupture de ban, fraction nécessaire pour continuer à vivre. Le langage, dénominateur commun des différentes manifestations de la civilisation, va donc être ce qui va les orienter vers un certain nihilisme, nihilisme qui émerge pour *passer* vers autre chose, pour repenser à nouveaux frais les questions essentielles à toute société, dussent-elles trouver une réponse utopique.

Ces bouleversements, pensés en réaction à une situation rejetée, n'en sont pas moins empreints de lucidité, révélatrice de l'intelligence d'une société effervescente qui ne veut pas recoller les morceaux du « vase brisé », qui va opposer la parole vive aux « ronrons » stériles et maussades. C'est également en ces termes que Daniel Bournoux analyse l'écriture d'*Anicet* :

[p]our le jeune écrivain tout juste revenu de l'horreur guerrière et qui pose à peine sa voix, il s'agit bien de savoir par où et comment commencer parmi des décombres de fin du monde. Mais les grandes machineries romanesques du passé tournent à vide désormais. Il ne s'agit plus de se faire une place dans le monde quand on a pu en mesurer à vingt ans la barbare absurdité. L'apprentissage romanesque tournerait tout de suite au tragique si on ne choisissait de lui donner, en une élégante antiphrase, les allures d'une allégorie canularique<sup>3</sup>.

---

1 Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, [1945], Paris, Le Seuil, 1954, p. 24-25.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 Notice à *Anicet ou la panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 1006.

Si l'on a coutume de rappeler que le surréalisme s'est construit contre les institutions littéraires, c'est bien aussi parce qu'elles ont pleinement participé à cette « faillite » généralisée et qu'elles nourrissent, par leur vacuité, l'écho de ces « vases brisés » et incarnent la perpétuation des « machineries [qui] tournent à vide » devenus inaudibles. Il convenait donc de ne pas se faire une place dans le monde, car ce serait encore y participer. Le bouleversement des thèmes, des genres, des styles devient donc la seule façon littéraire de s'extraire des décombres, d'ouvrir un immense champ de possibles. Cet appel d'air, qui concerne le champ culturel mais aussi tous les autres pans de la société, se retrouve sous la plume de Breton qui, bien sûr, l'appelle de ses vœux :

[d]ans le domaine social comme ailleurs, on peut espérer que de la confusion idéologique sans précédent qui marquera la fin de cette guerre surgiront un assez grand nombre de propositions radicales formulées *hors des cadres* et qui, bravant le grief d'ingénuité aussi bien que celui d'anticipation gratuite et sans conséquence, feront, devant la carence provisoire du langage de l'esprit, parler haut le langage du cœur et des sens<sup>1</sup>.

Encore une fois, Breton s'oriente vers le sensible, seul capable de « parler haut », face aux esprits sortis carencés de la guerre<sup>2</sup>. Le « langage du cœur » est ainsi convoqué car il est le premier à répondre à l'appel du renouveau, et spontanément prompt à s'aventurer « hors des cadres », donc à imaginer une sortie des décombres en toute liberté.

Hors des cadres, donc, mais aussi possiblement hors des mots – cadres des sensations, des pensées et des expériences, comme le décrit Paulhan, lorsqu'il retrace les épreuves de la guerre :

[c]hacun de nous se trouvait ainsi rendu à lui, isolé ; et pour moi, il me serait difficile de décrire, par ses traits propres, l'attitude de pensée où j'étais alors. Elle me frappait plutôt par sa ressemblance à ces moments où l'on se reconnaît, sans angoisse, *sans aucun sentiment qui porte un nom*, seulement ceci : séparé de toute chose extérieure, et, par-dessus tout, de ce qui est accent, sourire, nuance de parole – mais laissé sur un autre plan et comme descendu au plus bas. La réflexion que l'on n'a pu éviter dans cet instant demeure obsédante pour la mémoire<sup>3</sup>.

---

1 André Breton, *Arcane 17*, [1944], *OC*, t. III p. 59.

2 Les carencés de Breton font ainsi écho aux muets et autres appauvris de l'expérience communicable de Walter Benjamin.

3 Jean Paulhan, *Le Guerrier appliqué*, Paris, Gallimard, 1930, p. 113-114. Nous soulignons.

La volonté de ne plus participer d'une expression obsolète trouve ainsi un écho dans cette mise à l'épreuve concrète d'une impuissance des mots face à l'expérience ; Paulhan, ici, ne se reconnaît plus dans les mots des autres, et ne peut que vivre un ressenti inédit, vierge de toute représentation préétablie, faisant de ce qui est vécu une expérience à nommer, sollicitant l'essence résiduelle de la langue, celle qui vient au poète en dehors de ses variations contingentes.

Cette « descente au plus bas », où se trouve le ressenti intérieur dans ce qu'il peut avoir d'intense et d'impérieux a donc marqué Paulhan directement dans sa mémoire, laissant une empreinte immédiate, qui habite l'auteur de manière inaltérable.

La présence mémorielle d'un événement ou d'un état qui ne porte pas de nom et qui force à trouver d'autres ressources langagières est donc révélatrice de la façon dont l'écrivain perçoit le réel ; à l'inverse, on trouve d'autres exemples chez les surréalistes d'une mémoire formelle qui vient se surimposer à ce qui est à dire, comme dans la « Petite chanson des mutilés » de Péret, dans laquelle le patron rythmique et sonore d'une chanson informe une vision chaotique. La simplicité et la fluidité du style, conjuguées aux images de mutilations humaines, sont ainsi minées par les mots mêmes qu'elles abritent :

Prête-moi ton bras  
pour remplacer ma jambe  
Les rats me l'ont mangée  
à Verdun }  
à Verdun } *bis*  
J'ai mangé beaucoup de rats  
mais ils ne m'ont pas rendu ma jambe  
c'est pour cela qu'on m'a donné la croix de guerre  
et une jambe de bois }  
et une jambe de bois } *bis*<sup>1</sup>

Que ce soient les mots qui se sont glissés dans le moule de la chansonnette, montrant qu'il n'y a plus de forme innocente possible, ou ce moule qui est venu donner forme à ces images, expulsant le poète de la part ludique de sa langue, il y a une rupture de genre qui montre le

---

1 Benjamin Péret, *Je ne mange pas de ce pain-là*, [1936], OC, t. I, p. 273.

besoin de s'affranchir des écrits passés, des formes anciennes ou surannées, même si elles ne sont pas sans charme : elles ne peuvent plus *dire* désormais.

Dans cette chanson, les membres se disloquent, l'humanité est mise à mal ; par un effet de monstrueuse consubstantialité, le corps de l'homme est devenu le corps du rat, et l'homme va à son tour chercher dans les rats, mangeant ce qui l'a mangé, une partie de son corps déjà mort<sup>1</sup>. Le raisonnement plus ou moins paralogique, en semblant être absurde, met en relief l'absurdité de la conclusion de la chanson, donnée dans un vers qui a toutes les allures d'un alexandrin trimètre « c'est pour cela qu'on m'a donné la croix de guerre », rythme qui retombe aussitôt, avec un refrain final qui, au regard du vers précédent, semble lui-même bancal « et une jambe de bois / et une jambe de bois ». L'homme décoré chanté par l'homme révolté révèle ainsi, dans une fausse innocence toute sarcastique, la sujétion des hommes à une nation qui récompense la mutilation par de symboliques décorations.

Dès lors, il en va du corps de la phrase comme du corps humain de cette chanson, et l'appel d'Apollinaire sonne comme l'annonce d'un programme poétique en gestation :

Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage  
 Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire  
 Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir  
 Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace  
 Qu'on les fait encore servir à la poésie  
 [...]
 Mais entêtons-nous à parler  
 Remuons la langue  
 Lançons des postillons  
 On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons  
 On veut des consonnes sans voyelles  
 Des consonnes qui pètent sourdement  
 Imiter le son de la toupie  
 Laissez pétiller un son nasal et continu  
 Faites claquer votre langue  
 Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité  
 Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne<sup>2</sup>.

---

1 La dislocation du corps, qui se donne à lire et à voir dans les vers, se retrouve à de nombreuses reprises chez Péret, notamment, dans le recueil *Je ne mange pas de ce pain-là*, dans l'« Épitaphe sur un monument aux morts de la guerre », et « La loi Paul Boncour », dans *OC*, t. I.

2 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre*, [1913-1916], *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 310.

De nouveaux sons donc, de nouveaux mots et de nouveaux rythmes pour de nouvelles façons de parler, affranchies du règne « du » grammairien ; ces vers d'Apollinaire – que l'on retrouve en épigraphe du premier numéro de la revue *Proverbe*, en février 1920, où, isolés, ils forment un distique autonome qui fonctionne comme un mot d'ordre – révèlent bien la voie exploratoire dans laquelle se sont lancées les avants-gardes de l'époque pour rompre avec le modèle dominant.

La bouche est directement invoquée, ce qui déplace le cœur de la poésie et l'oriente vers un ancrage physique, qui court-circuite l'intellect, pour ne pas reproduire, à nouveau, un langage de grammairien. Il s'agit, dans un même mouvement, de créer une forme nouvelle d'expression, et de sortir de l'hégémonie culturelle passée. Cela revient à instituer un nouvel état de fait, qui dénie toute autorité au système de normes rejeté, et qui creuse un abîme entre la langue de ce système, langue de grammairien, et celle à venir. La « Victoire » du poème sera donc celle de ce nouveau langage émergeant, se substituant aux langues en déliquescence par l'introduction, précisément, de la langue organique, vive, audacieuse.

### 2.2.2 Une poésie du « bruit et de la fureur », reconfiguration sensorielle

Cet appel d'Apollinaire à inventer un nouveau langage, fait de sons corporels incongrus et de nouveaux sons jusqu'ici improbables, entre en résonance avec les premiers textes de Tzara, comme dans « Sainte » par exemple, où une masse de sons se forme :

les sons tous les sons et les sons imperceptibles et tous les sons se  
coagulent  
ma chère si tu as mal à cause des sons tu dois prendre une pilule  
concentration intérieure craquement des mots qui crèvent crépitent les  
décharges électriques des gymnotes l'eau qui se déchire  
quand les chevaux traversent les accouplements lacustres  
toutes les armoires craquent  
la guerre  
là-bas<sup>1</sup>.

La coagulation de sons ne se fait pas sans douleur, et si les mots peuvent craquer, c'est bien que les bruits traditionnellement suspects sont mis au centre des nouvelles façons de parler. Les mots craquent comme des armoires – pleines de secrets – et la décharge électrique

---

1 Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes, vingt-cinq et un poèmes*, [1918], *OC*, t. I, p. 98.

animale devient un modèle pour de nouveaux mots, se présentant en contre-point au « bruit terrible de la guerre », et redonnant la parole aux bruits du monde, comme on peut le lire chez Éluard :

Oh ! Le bruit terrible que mène la guerre parmi le monde et autour de nous  
Oh ! Le bruit terrible de la guerre !

Cet obus qui fait la roue,

la mitrailleuse, comme une personne qui bégaie, et ce rat que tu  
assommes d'un coup de fusil<sup>1</sup> !

« Notre mort » montre ainsi la confusion qui règne entre bruits, voix, gestes, mouvements, et cette confusion doit, justement, jouer en faveur d'un renouveau pour trouver de nouvelles voies à explorer. La révolution est donc autant perceptive qu'expressive, et il est bien question d'envahir l'espace langagier par ces sons normalement mis au rebut, comme dans ce « Mouvement » :

gargarisme astronomique  
vibre vibre vibre vibre dans la gorge métallique des hauteurs  
ton âme est verte est météorologique empereur  
et mes oreilles sont des torches végétales  
écoute écoute écoute j'avale mbampou et ta bonne volonté  
prends danse entends viens tourne bois vire ouhou ouhou ouhou<sup>2</sup>.

Le « raclement aspiré » d'Apollinaire trouve ainsi un prolongement dans le « gargarisme astronomique » de Tzara, qui permet à une gorge métallique d'avalier des mots exotiques<sup>3</sup> et aux oreilles – torches végétales – de brûler de ces mots nouveaux qui engagent le lecteur, invité à participer à l'expérience par ses différents sens. Ainsi, les sollicitations physiques, par la danse, l'ouïe, le toucher, le goût, semblent être condensées dans les onomatopées

---

1 Paul Éluard, *Le Devoir et l'inquiétude*, [1917], *OC*, t. I p. 26.

2 Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes, vingt-cinq et un poèmes*, [1918], *OC*, t. I, p. 89.

3 Sur l'influence de la poésie nègre et sa présence dans les écrits de Tzara, Catherine Dufour explique que « [c]omme il le rappelle à J. Doucet en 1922, Tzara à Zurich retranscrivait à cette époque des poèmes nègres (*OC* 1, p. 441-489). Les poèmes nègres entrent pour une part essentielle dans les soirées zurichoises de 1916 et 1917, sur le modèle des cabarets expressionnistes allemands. Tzara y lit des vers des tribus Kinga, Loritja, Ba-Konga et publie dans *Sic* en 1917 et 1918 deux notes sur l'art et la poésie nègres (*OC* 1, p. 394-395 et 400-401), toutes deux adressées à J. Doucet avec le manuscrit des *Vingt-cinq poèmes*. Rien de très original dira-t-on, tous les modernes (les cubistes, Apollinaire, Cendrars etc.) ont été fascinés par la culture nègre. Mais Tzara se sert de l'inspiration primitive pour concevoir les éléments les plus révolutionnaires de Dada : invention d'une langue poétique subversive, reflet de la spontanéité primitive, insulte à la civilisation. » Catherine Dufour, « L'intertexte du monde dans les *Vingt-cinq poèmes* », décembre 2015, article en ligne, consultable sur <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1994> .

finales, non porteuses d'un sens « de grammairien », mais ouvertes à tous les sens possibles. D'ailleurs, cette implication du lecteur est assez fréquente, on la retrouve par exemple dans « le géant blanc lépreux du paysage » :

à l'origine à l'origine le triangle et l'arbre des voyageurs à l'origine  
mes cerveaux s'en vont vers l'hyperbole  
le caolin fourmille dans sa boîte crânienne  
dalibouli obok et tombo son ventre est une grosse caisse  
ici intervient le tambour major et la cliquette  
car il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrrrrrrrr ici le lecteur  
commence à crier  
il commence à crier commence à crier puis dans ce cri il y a des flûtes qui  
se multiplient des corails  
le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commencer à crier  
il est mince idiot sale il ne comprend pas mes vers il crie  
il est borgne  
il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrrr<sup>1</sup>.

Il y a bien, dans ce poème, un transfert des zones de l'intellect vers quelque chose de plus primitif, l'homme déserte sa boîte crânienne (« mes cerveaux s'en vont »), alors que le caolin, matière minérale qui est à l'origine de la si précieuse porcelaine, redouble d'activité dans la sienne. Une fois les cerveaux humains évacués, le corps devient instrument de musique, caisse de résonance pour produire de nouveaux sons, et le lecteur, insulté, « comme c'était la norme sur la scène dada<sup>2</sup> », est alors incorporé à cette musicalité percussive et animale. Les consonnes qui grognent semblent ainsi provoquer le cri du lecteur, comme si le cri non seulement engendrait une musicalité nouvelle, hybride, à l'image du corail, animal à forme végétale, mais réveillait également quelque chose en lui, les « rrrrrrrrrrrr » de son âme qu'il n'avait jusqu'alors jamais entendu.

La danse et le cri deviennent ainsi, à l'image des « poèmes à crier et à danser » d'Albert-Birot, les deux recours expressifs pour une nouvelle façon de dire, nouvelle façon que le poète va vouloir faire naître chez les lecteurs, pour chercher en eux l'inédit, comme dans ce « Pays voir blanc » :

[...] et poursuis les petits hommes dans leur voyelle

---

1 Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes, vingt-cinq et un poèmes*, [1918], *OC*, t. I, p. 87-88.

2 Catherine Dufour, « L'intertexte du monde dans les *Vingt-cinq poèmes* », *art.cit.* [En ligne].

coupe-les par le train le long de la sonnerie  
et poursuis les petits hommes dans leur voyelle  
le petit feu dans le calice  
et poursuis les petits hommes dans leur voyelle  
poursuis les petits les petits hommes dans leur voyelle<sup>1</sup>.

Ces petits hommes sont-ils poursuivis pour avoir suivi le modèle du « Pélamide » ?

a e ou o youyouyou i e ou o  
youyouyou  
drrrrrdrrrrdrrrrgrrrrgrrrr  
morceau de durée verte voltigent dans ma chambre  
a e o i ii i e a ou ii ii ventre  
montre le centre je veux le prendre  
ambran bran bran et rendre cent des quatre  
beng bong beng bang  
où vas-tu iiiiiiupft  
machiniste l'océan a ou ith<sup>2</sup>.

Par cet excès de voyelles, surabondance sonore qui mène à une dissolution du sens dans une expérience phonique, il apparaît bien que l'appel d'Apollinaire témoigne de recherches poétiques audacieuses, radicalement rétives aux canons esthétiques consacrés, et caractéristiques d'un moment charnière de l'histoire littéraire, où on se réinvente en repassant par l'articulation primaire de sons bruts avec, semble-t-il, l'idée que c'est dans le mouvement articulatoire que se joue une énergie qui va porter ou libérer du sens.

Il s'agit bien que l'œuvre soit, selon les termes de Walter Benjamin, « irrécupérable<sup>3</sup> » pour la culture bourgeoise et son langage. Et bien plus : qu'elle rende impossible la tranquillité intellectuelle, mais également qu'elle mette en branle l'organisation consensuelle des œuvres et leurs rapports aux destinataires : « [d]e spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit projectile. Le récepteur en était frappé<sup>4</sup>. » Si déjà Tzara, dans ses *Premiers poèmes*, écrivait dans un

---

1 *Ibid.*, p. 112.

2 Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes, vingt-cinq et un poèmes*, [1918], *OC*, t. I., p. 102.

3 « Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilité mercantile de leurs œuvres qu'au fait qu'elles étaient irrécupérables pour qui voulait devant elles s'abîmer dans la contemplation. » Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [1939], *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 307.

4 *Ibid.*, p. 309.

« Chant de guerre » : « Le vent nous enfonce ses ongles dans les yeux / Pour nous faire éclater les prunelles comme des grenades<sup>1</sup> », nous voyons bien le renversement qui s'opère. Tout ce champ lexical des projectiles, ainsi que la comparaison du langage aux équipements de guerre montrent bien qu'il y a quelque chose de l'ordre du retournement du rapport de force qui se passe et qui donne au langage la fonction de force agissante. C'est dans cette veine que le surréalisme pense le renouveau de l'expression, avec l'institution d'un nouveau langage, basé non plus sur un certain ordre graphique, mais sur « les sons », matière phonique et verbale apte à donner à penser, comme l'écrit Aragon, dans « les mots m'ont pris par la main » :

Nous étions trois ou quatre au bout du jour assis  
À marier les sons pour rebâtir les choses  
Sans cesse procédant à des métamorphoses  
Et nous faisons surgir d'étranges animaux  
Car l'un de nous avait inventé pour les mots  
Le piège à loup de la vitesse  
Garçon de quoi écrire<sup>2</sup>

Marier différents sons pour, sinon produire un langage nouveau, du moins produire des différences dans le langage – presque des différences. Mariages de sons donc, et créations métamorphiques pour faire jouer ensemble de la matière langagière non encore formée et des éléments déjà formés, pour sortir de l'imitation, pour donner corps à ce que Deleuze, par exemple, appelle un « devenir langue ». Entre bégaiements, errances phoniques, jonctions d'éléments disparates et création d'une étrangeté radicale dans la langue même, il semble que ces poèmes invitent à tirer parti de l'impression de chaos qui ressort de leur lecture, afin de mettre l'accent sur la façon dont leur sonorité est créatrice de sens et d'énergie.

À cet égard, l'attention portée à cette langue sonore, qui « claque » et perturbe le lecteur par son hétérogénéité trouve un prolongement intéressant dans l'interprétation d'Odile Roynette, lorsqu'elle émet l'hypothèse que « la guerre a suscité un réaménagement des priorités sensorielles en faveur de l'auditif<sup>3</sup> ». Et ce serait précisément cette nouvelle priorité sensorielle qui se donnerait à lire-entendre dans les poèmes dada et surréalistes, créant également sur ce point-là une rupture avec ce qui se faisait :

---

1 Tristan Tzara, *Premiers poèmes*, OC, t. I, p. 35.

2 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], OPC, t. II p. 161-162.

3 Odile Roynette, *Les Mots des tranchées*, op. cit., p. 184.

Alain Corbin avait naguère montré comment, dans les campagnes françaises dont sont issus tant de combattants des tranchées, s'était opéré pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle un affaissement du sens donné aux messages sonores – singulièrement à ceux véhiculés par le bruit des cloches – au profit d'une prédominance du visuel. La Grande Guerre constitue probablement une rupture – un arrêt à tout le moins – au sein de ce processus, arrêt circonscrit au monde masculin, en conférant aux différents messages sonores une importance accrue. Elle est, en effet, un moment où l'autorité se dit par l'injonction sonore beaucoup plus que par l'écrit, où le bruit avertit du danger et où la voix véhicule un ensemble d'affects – colère, haine, peur, incompréhension, affection et joie – qui passent par la parole<sup>1</sup>.

Injonctions qui font de la parole le lieu de l'autorité, dangers qui font des bruits environnants les signaux dont la captation est indispensable à la survie, affects qui modulent la parole de variations et par l'intensité et l'oscillation, introduisent le sensible dans le discours, sont autant d'éléments qui balisent la réorientation sensorielle proposée par Odile Roynette, et révèlent une façon d'appréhender auditivement le réel qui va créer des rythmes différents, un espace-temps perçu différemment, bref, qui va structurer différemment à la fois l'expérience vécue et l'expérience d'écriture.

Elle [la Grande guerre] a probablement contraint les soldats à déployer une attention auditive que le temps de paix ne sollicitait pas au même niveau. Elle les a sans doute aussi obligés à entendre et à comprendre des usages de la langue auxquels ils étaient peu familiarisés avant la guerre en raison du niveau d'universalité atteint par le recrutement<sup>2</sup>.

Ainsi ce serait bien dans ces mélanges de bruits que pourrait se comprendre une part des modalités de la perception et une part des figures expressives mises en œuvre. Cela corrobore les analyses d'Eric Leed, par exemple, qui explique dans *No Man's land, Combat and Identity in World War I* :

il y avait accord entre les soldats pour admettre que les conditions de la névrose n'étaient pas dues à la vue de l'explosion de produits chimiques mais par le bruit assourdissant et les vibrations du feu roulant que devaient endurer les combattants pendant des heures et des jours. L'assourdissement des oreilles aurait provoqué une sorte d'état hypnotique qui n'a pas pu être transposé en langage<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Eric J. Leed, *No man's land: combat and identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 126 cité par Helmut Lethen, « Le vacarme de la bataille et le silence des archives », octobre 2013 article consultable en ligne : <http://www.lesauterhin.eu/le-vacarme-de-la-bataille-et-le-silence-des-archives-par-helmut-lethen/>

Leed décrit un traumatisme insidieux qui déstabilise profondément : « quelque chose de réel sans forme [qui] pénètre par l'oreille dans le corps et la psyché contre quoi le soldat ne peut pas se blinder<sup>1</sup>. L'oreille devient la voie d'effraction de l'expérience traumatique<sup>2</sup>. » On comprend alors l'hypothèse d'Odile Roynette, et le rôle que peut jouer le chaos phonique mêlant bruits, onomatopées, syllabes et lettres livrées à leur existence acoustique dans la poésie. Cette question du bruit qui perturbe la perception est d'ailleurs exprimée à de nombreuses reprises, par exemple dans les *Lettres de guerre* de Vaché, pour qui : « la machine à décerveler marche à grand bruit<sup>3</sup> », bruit qui résonne et s'amplifie jusqu'à trouver, dans la langue, une voie d'expression. On trouve encore cette question chez Éluard qui, dans « Notre Mort », évoque

Le bruit terrible que mène la guerre parmi le monde et autour de nous Oh !  
Le bruit terrible de la guerre !

Cet obus qui fait la roue,

la mitrailleuse, comme une personne qui bégaie<sup>4</sup>, et ce rat que tu assommes  
d'un coup de fusil !<sup>5</sup>

- 
- 1 Ce dont témoigne également, de l'autre côté de la ligne de front et avec une idéologie radicalement différente, Ernst Jünger par exemple lorsque, dans son *Éloge des voyelles*, il explique que « [d]ans quelque région qu'on l'éprouve, toute douleur substantielle ne s'exprime plus en mots, mais en sons. Aux portes de la naissance et de la mort ils sont légion. Nous avons peut-être recommencé de les entendre au pic de leur puissance pendant la guerre – dans la nuit des champs de bataille où déferlaient les appels des blessés, dans les immenses postes de premier secours et quand se fige le bref hoquet des mourants, dont le sens n'échappe à personne. Le cœur les intercepte autrement que comme des mots [...]. Les hommes commencent alors à se ressembler très fort ; la vive douleur abolit l'individualité de celui qui l'éprouve. De même, les inflexions de la voix sont abolies. Les consonnes se calcinent ; les sons de la plus haute douleur sont de nature purement vocalique. » Ernst Jünger, *Éloge des voyelles*, [1934], Monaco, Éditions du rocher, 2001, p. 76.
  - 2 Helmuth Lethen, « Le vacarme de la bataille et le silence des archives », *op. cit.* On retrouve également cela chez Jünger, dans un de ses récits de guerre : « [L]e danger et l'idée de la mort apparentée au danger [...] seront rappelés [au soldat] non par l'œil, mais par l'oreille, c'est-à-dire d'une manière plus vague et plus menaçante. [...] Il apprendra peu à peu à distinguer dans la diversité des bruits, ceux qui annoncent un danger imminent et, dès le premier miaulement perçu dans le lointain, il connaîtra déjà toute la courbe de sa trajectoire. » Ernst Jünger, *Le Boqueteau 125 : chronique des combats de tranchées 1918*, Paris, Payot, 1932, p. 51-52.
  - 3 Jacques Vaché, Lettre du 29 avril 1917, à Fraenkel, dans *Lettres de guerre*, Paris, E. Losfeld, 1970.
  - 4 Et, malgré les différences que nous avons mentionnées entre les deux auteurs, cette évocation n'est pas sans rappeler une autre, de Cendrars, lorsque, dans *J'ai tué*, il décrit, avec des verbes qui relèvent de caractéristiques humaines ou animales, le paysage sonore qui l'entourne : « [i]l y a des locomotives dans l'air, des trains invisibles, des télescopes, des tamponnements. On compte le coup double des rimailhos. L'ahanement du 240. La grosse caisse du 120 long. La toupie ronflante du 155. Le miaulement fou du 75. Une arche s'ouvre sur nos têtes. Les sons en sortent par couple, mâle et femelle. Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements. Cela toussé, crache, barrit, hurle, crie et se lamente. Chimères d'acier et mastodontes en rut. Bouche apocalyptique, poche ouverte, d'où plongent des mots inarticulés, énormes comme des baleines saoules. Cela s'enchaîne, forme des phrases, prend une signification, redouble d'intensité. Cela se précise. On perçoit un rythme ternaire particulier, une cadence propre, comme un accent humain. » Blaise Cendrars, *J'ai tué* ; suivi de *J'ai saigné*, Carouge-Genève, Zoé, 2015, p. 24.
  - 5 Paul Éluard, *Le Devoir et l'inquiétude*, [1917], *OC*, t. I, p. 26.

La confusion entre le bégaiement, censément humain, et l'arme à feu qui, justement, peut à tout moment réduire à néant l'humanité est ainsi signifiante : le chaos prend, chez les poètes, certains accents humains là où le langage – humain – prend des allures chaotiques.

Cette écriture du chaos, du trouble sonore et du tumulte articulatoire joue donc, dans le désordre de la langue, en faveur des « consonnes sans voyelles / des consonnes qui pètent sourdement / [...] du bruit sourd de celui qui mange sans civilité [...] », des bruits disparates qui montrent une autre appréhension du réel, qui mettent en crise la pensée alphabétisée, en créant un nouveau régime de signes qui arpente le matériau sonore de la langue avec une incertitude référentielle. Ces incartades sonores dans le discours poétique dessinent donc à la fois des lignes de fuite, et des traces d'intensité ; elles proposent des jeux articulatoires qui, par leur existence, désarticulent la langue.

Au-delà de cette désarticulation, il nous semble indéniable que ces créations jouent également un rôle dans la désorganisation du sentiment d'appartenance nationale, traditionnellement érigé en valeur-phare dans des temps de guerre. Cela est largement expliqué par les historiens et les linguistes : « [o]r, même en France [...] l'entrée en guerre et l'invasion du territoire national ont été pensées comme une atteinte ou à tout le moins comme une menace qui nécessitait que soit réaffirmée une forme de "génie national" incarné dans la langue<sup>1</sup> ». C'est également ce qu'exprimait déjà en son temps, Meillet, dans son ouvrage de 1918, *Les Langues dans l'Europe nouvelle* où, étudiant le phénomène par lequel « [l]es conditions politiques économiques et sociales nouvelles qui résultent de la dernière guerre détermineront avec le temps un état linguistique nouveau<sup>2</sup> », il explique l'importance donnée à la langue nationale après le conflit : « [t]oute nation qui prend conscience d'elle-même veut avoir sa langue écrite, sa langue de culture qui lui soit propre<sup>3</sup> ».

Finalement cette poésie de clameur incarne également, au-delà du brouillage entre l'oral et l'écrit, l'impossibilité de mettre en place un « génie de la langue » et de s'en enorgueillir ; ou, si génie il y a, c'est un génie vocal qui ne s'inféode pas à une nation mais qui, au

---

1 Odile Roynette, Gilles Siouffi, Stéphanie Smadja et Agnès Steuckardt, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale : enjeux et perspectives », *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 64, no 1, 2014, p. 11, article consultable en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01235090>

2 Antoine Meillet, *Les Langues dans l'Europe nouvelle*, Paris, Payot, 1918, p. 288, ouvrage consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4329399>

3 *Ibid.*, p. 148.

contraire, peut traverser les langues là où normalement une langue opère par distinctions, et a le pouvoir de différencier les hommes. Ces aspirations à un renouveau de la langue, et les créations poétiques qui en émergent, peuvent ainsi apparaître comme des tentatives de déterritorialisations relatives qui permettent avant tout d'éprouver la langue comme étant un bien commun. Déclasser les signes linguistiques et leur organisation permet donc aussi d'évacuer les potentielles participations de la langue aux idéologies nationalistes qui forment le substrat intellectuel de l'époque.

Ainsi nous semble-t-il intéressant de relire ces recherches poétiques qui affectent l'espace langagier en le décomposant et le recomposant selon des principes inattendus ou inconnus, au moment même où, dans l'histoire de la langue, naît le « français national ». « La dernière guerre, qui a rapproché dans les mêmes régiments des Français de toutes origines, a plus que jamais imposé la seule langue à l'aide de laquelle tous les Français se comprennent entre eux<sup>1</sup> », explique Meillet. Il y a donc, dans la poésie et la façon de penser le langage des surréalistes, des propositions qui sortent du mouvement général d'uniformisation des pratiques langagières ; contrarier l'uniformité, proposer d'autres possibles participe d'un élan général de dispersion des forces, afin d'explorer la matière langagière, de répandre une alternative à l'expression uniforme, courante, et afin d'enrayer la reproduction d'un langage de l'identique. Sortir du courant principal, produire des énoncés qui n'appartiennent pas, en propre, à la langue permet donc de penser l'altérité. C'est en substance l'analyse que livre Anne-Marie Houdebine :

[l]a langue n'est donc pas seulement transfert d'informations ou système symbolique organisant notre vision du monde. Elle est aussi soutien du lien social et par là soutien de la fiction de mêmété, d'identité subjective, communautaire, nationale ; [...] les paroles servent à convaincre, à s'identifier à autrui, à construire son identité dans l'organisation symbolique que telle ou telle langue présente à travers ses catégories qui nous « parlent » en parlant le monde pour nous. Ces constructions d'identités se doublent d'une fiction de communauté, d'idéité<sup>2</sup>, qui gomme les singularités, annule les évolutions, celle des mœurs, de l'individu, de la langue<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 107.

2 L'idéité est définie notamment par Ricoeur, dans *Soi-même comme un autre*, comme « l'imposition sociale de l'identité, née d'une interaction interindividuelle » cité par Cécile Becchia et Diane Chamboduc de Saint Pulgent, « L'identité : introduction », *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, n° 24, 2012, p. 23.

3 Anne-Marie Houdebine, « *L'uneS langue* », in *La qualité de la langue ? : le cas du français*, Paris, H. Champion, coll. « Politique linguistique », 1995, p. 109.

Il nous semble ainsi que ces questions d'identité, d'appartenance à une communauté – qui se pensent nécessairement en tant que phénomènes sociaux –, en initiant le passage de l'idéité à l'ipséité, donc en œuvrant à la sortie de l'imitation, ne sont pas séparables de problématiques poétiques propres aux débuts du mouvement surréaliste.

Cette question, si elle apparaît de manière saillante au moment de crise qu'a été la première guerre mondiale, se manifesterà à nouveau lorsque le problème de l'idéologie dans et *via* le langage se fera incontournable : c'est alors l'identité culturelle, et le rapport au politique, qui sont mis en jeu.

## 2.3 Langue et idéologie

En effet, si la guerre a provoqué silences et chahuts poétiques, cherchant ainsi des intensités signifiantes, une autre tentation silencieuse a vu le jour, au sein du mouvement, lors de la seconde guerre mondiale, lorsque s'est posée la question de mettre en suspens les liens avec la pensée de l'ennemi, d'interrompre un dialogue culturel dont on interroge les soubassements. En d'autres termes, la question s'est posée de savoir si l'on pouvait, en temps de guerre, continuer de lire les auteurs allemands, de les traduire. Si de telles questions ont émergé à ce moment, c'est bien que se pensent, dans une articulation complexe, à la fois la corrélation d'une culture à sa langue, mais aussi le rôle social de la littérature, et une certaine éthique de la traduction dans ses rapports aux transferts culturels engagés.

### 2.3.1 Penser la culture au vif des tourments historiques

Lorsqu'en 1954, lors d'une interview pour la revue *Médium*, Jean Schuster interroge Max Ernst sur ses rapports avec son pays d'origine, sa question fait plus que demander : elle expose la position dominante des membres du groupe surréaliste à propos d'un débat qui sourd depuis les débuts de la Seconde guerre mondiale :

[v]ous avez repris contact, au cours d'un récent voyage en Allemagne, avec un pays, des villes, des hommes que vous connaissez bien. Dans

quelle mesure le nazisme, la guerre, qui ont si durement atteint l'Allemagne dans sa chair, ont-ils épargné sa conscience, j'entends cette conscience qui, cinquante ans durant (approximativement la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) illumina le monde et instaura le véritable âge d'or de la pensée ? Nous sommes quelques-uns ici, vous le savez, qui ne pouvons admettre que le seul nom de Hitler ait pu effacer ceux de Kant, Goethe, Lichtenberg, Jean-Paul, Novalis, Hölderlin, Fichte, Kleist, Hegel, Arnim, Grabbe, Feuerbach, Engels, Marx...<sup>1</sup>

La question sous-jacente est bien celle de l'influence d'une culture sur l'émergence de valeurs rejetées en bloc. Schuster ici met l'héritage culturel allemand au premier plan, tout comme Ernst dans sa réponse : « il est impensable que des mesures de violence vulgaire puissent effacer les traces laissées dans la formation spirituelle et la sensibilité d'un peuple par des poètes et philosophes de cette envergure<sup>2</sup>. »

Cette position est caractéristique d'une pensée universaliste qui regroupe un nombre important d'acteurs de la vie intellectuelle de l'époque : la littérature, et la culture en général peuvent agir sur le politique, mais ne sont pas entachées par la vie politique. L'exemple du jeune soldat mort, un livre de poésies à la main, rencontré par Aragon lors de la Première guerre en est emblématique :

[c]omme nous progressions le long du plateau de Nouvron-Vintgré, par cette belle fin d'août 1918, nous trouvâmes, dans un élément de tranchée abandonné, un grand jeune homme, dont le casque cachait les yeux, et la bouche était ouverte. Il avait été surpris lisant, et il était demeuré assis, mais la tête renversée, et le livre était tombé à terre à côté de lui ; un livre petit, couvert d'une toile vieux rose à croix jaunâtres, et je le ramassai. C'était une anthologie des poètes allemands parue à Cologne pendant la guerre. Émile, mon tampon, qu'on appelait Casse-casse, pendant que je regardais le bouquin, avait soulevé le casque pour voir le visage : il en sortit, d'un trou affreux, un vol bourdonnant de mouches<sup>3</sup>.

Cet épisode sera un événement marquant dans l'itinéraire d'Aragon dans la mesure où la poésie sera perçue comme un lien qui persiste malgré les oppositions, comme un vecteur de fraternité. Pour Aragon, à l'époque de la rédaction de ce texte – et cette position changera – tout lecteur de poésie, quel qu'il soit, est un lecteur avant d'être un Allemand ou un Français ou autre :

---

1 Jean Schuster, « Interview de Max Ernst sur l'Allemagne », *Medium*, n° 2, février 1954, p. 27 également publié dans Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 403.

2 Jean Schuster, « Interview de Max Ernst sur l'Allemagne », *op. cit.*

3 Louis Aragon, « Reconnaissance à l'Allemagne », *Commune*, n° 66, février 1939, p. 142.

[q]ue lisait-il quand la mort l'atteignit ? Liliencron, Richard Dehmel<sup>1</sup>, Franz Werfel<sup>2</sup> ? Ou ces traductions surprenantes de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud, qui sont devenues des poèmes allemands avec Stefan George ? Je ne sais. Mais j'ai longtemps gardé ce message qu'avait laissé pour moi ce jeune homme inconnu. Ce livre par lequel, au-dessus des tranchées, m'arrivait la voix de la véritable Allemagne. J'y appris l'« a-b-c » de la nouvelle poésie germanique, j'y pris le goût de la connaître<sup>3</sup>.

Se lit donc, dans cette « Reconnaissance à l'Allemagne », toute la germanophilie d'Aragon, germanophilie « un peu théorique qu'affichait jusque-là par provocation le jeune Aragon – admirateur de Wagner, lecteur de Nietzsche », selon les termes de Philippe Forest<sup>4</sup>, et qui « malgré les déconvenues [...] de l'Histoire, gardera toujours une place privilégiée<sup>5</sup> ».

Aragon pense donc la situation historique avec les références culturelles allemandes, opposant clairement l'Allemagne politique à l'Allemagne culturelle, spirituelle « dans la mesure où la pensée allemande est mise en péril sur le sol allemand lui-même<sup>6</sup> ».

Pour moi qui connaissais par cœur les paroles de Tristan et Isolde et dont le héros était Parsifal, que pensais-je au milieu de cette débâcle de la dignité ? Je murmurais les mots de l'Enchantement du vendredi saint. Ils étaient ma protestation intime contre la sottise. J'étais parti pour le front, volontaire : mais c'était qu'il me fallait à tout prix un air pur, et je portais en moi comme le château de mes rêves cette Allemagne interdite que j'aidais gaiement à combattre<sup>7</sup>.

Dans ces quelques pages, Aragon prend le contre-pied radical des élans nationalistes qui affichaient une préférence pour la littérature nationale, mais également de tous ceux qui doutaient que les structures de la mémoire culturelle collective de l'Allemagne soient absentes des drames de l'histoire :

[]Je petit livre rose à croix jaunes avait joué pour moi un grand rôle. Il m'avait appris le mensonge des maîtres, de Barrès à Bergson, qui rejetaient avec l'ennemi, ce qui ne saurait être l'ennemi de la France, la

---

1 Poètes allemands de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

2 Poète autrichien expressionniste, de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ami de Kafka.

3 Louis Aragon, « Reconnaissance à l'Allemagne », *op. cit.*, p. 142.

4 Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF Gallimard », 2015, p. 141.

5 *Ibid.*

6 Annick Jauer, *Aux confins de la nostalgie et du devenir : l'Allemagne d'Aragon*, Thèse doctorat, Université de Provence, 2002, p. 27.

7 Louis Aragon, « Reconnaissance à l'Allemagne », *Commune*, n° 66, février 1939, p. 144.

pensée allemande, prisonnière des barbares comme la nôtre, et comme la nôtre chantant dans ses chaînes<sup>1</sup>.

En d'autres termes, s'il est évident pour Aragon, comme pour Schuster et Ernst, que « le seul nom de Hitler [n']ait pu effacer ceux de Kant, Goethe, Lichtenberg, Jean-Paul, Novalis, Hölderlin, Fichte, Kleist, Hegel, Arnim, Grabbe, Feuerbach, Engels, Marx... », d'aucuns posent la question dans l'autre sens, se demandant si Goethe, Novalis, Hölderlin, Fichte... n'ont pas participé d'un « esprit germanique » qui ait des fondements communs avec la doctrine nationale-socialiste.

Il semble que c'est la question de fond qui anime Aragon dans l'écriture de cet article, que l'on peut lire comme un élément de dialogue avec l'article de Jacques Decour qui, dans le même numéro de *Commune*, publiait un texte intitulé « L'Humanisme allemand »<sup>2</sup>. Dans cet article, il explique que « nous devons éviter deux erreurs. La première serait d'affirmer que l'hitlérisme se borne à nier la culture tout entière, la seconde d'ignorer qu'il répond à certains traits permanents des sociétés allemandes dans l'histoire<sup>3</sup>. »

Decour, grand germanophile, agrégé d'allemand et traducteur, embrasse ainsi d'un seul mouvement la culture et la pensée en cherchant des éléments d'interprétation dans la psychologie des peuples – terrain que ne foule pas Aragon –, et prône donc une lecture sélective des œuvres allemandes : seuls les humanistes doivent trouver grâce aux yeux des lecteurs. Pour justifier une telle sélection, Decour n'hésite pas à citer des passages de discours d'Hitler sur la race et la culture, discours encourageant « les artistes qui sauront imprimer au nouvel État allemand le sceau culturel de la race germanique dans son élément éternel<sup>4</sup> ».

Ce mythe d'une germanité éternelle, qui soulève le problème de l'interpénétration de la langue et de la culture dans la conception de la nation, rend donc inévitable une prise de position en termes littéraires comme politiques, et révèle une part de l'imaginaire de la

---

1 *Ibid.*

2 L'article est publié sous la signature du collectif « Commune », pour l'attribution de ce texte à Jacques Decour, voir Pierre Favre, *Jacques Decour : l'oublié des lettres françaises (1910-1942)*, Tours, Farrago, 2002, 379 p., ou encore Isabelle Kalinowski, « Le Petit cahier de René Char. Un usage de la traduction en temps de guerre », dans *Traduire l'exil : textes, identités et histoire dans l'espace franco-allemand, 1933-1945*, Michaela Enderle-Ristori (éd.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012.

3 Jacques Decour, « L'Humanisme allemand », *Commune*, n° 66, février 1939, p. 130.

4 *Ibid.*

réinterprétation des biens culturels dans un contexte historique particulier. En cela, la position universaliste tenue par les surréalistes trouve un certain nombre de contradicteurs, même chez leurs interlocuteurs privilégiés. Ainsi, dans le numéro de *Fontaine* consacré à « La question allemande », Albert Béguin livre un « procès de l'Allemagne », et explique que « le nazisme, phénomène très complexe, est sans doute un produit naturel de l'âme allemande, et nullement un accident dans son histoire<sup>1</sup> », idée qui était déjà présente dans l'article de Decour, lorsqu'il évoquait les « anciennes et tenaces valeurs germaniques » :

[l]'exaltation de la force, le culte du chef, l'idée mystique du Reich éternel, le mythe de la race – ce sont les tendances qui ont déjà servi à l'asservissement de l'Allemagne, depuis Arminius jusqu'à Rosenberg, en passant par le prussianisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bismarck et le pangermanisme. L'hitlérisme a des répondants dans le passé<sup>2</sup>.

Ce sont précisément ces tendances qui font que, pour Béguin, Decour et les autres tenants d'un relativisme culturel, la sélection des lectures allemandes est nécessaire, le nationalisme allemand relevant d'une « valeur » germanique. Dès lors, dans cette opposition – qui ne recoupe pas une opposition politique mais au contraire, concerne des personnes du même camp –, se lit la partition entre une conception de la littérature historiquement ancrée et, de l'autre côté, le principe posé de l'intégrité de toute littérature.

Pour Breton également, la culture est pensée de manière universaliste, transcendant les frontières et les conflits, comme il l'exprime notamment en 1932, dans les *Vases communicants*, au détour de l'analyse de la présence d'une femme dans un rêve :

[l]e rêve, encore une fois, réalise simultanément ici deux sortes de désirs, le premier étant celui de parler librement à cette femme, le second celui de supprimer toute cause d'incompréhension, patriotiquement exploitable, entre la France où je vis et le merveilleux pays, tout de pensée et de lumière, qui a vu naître en un siècle Kant, Hegel, Feuerbach et Marx<sup>3</sup>.

Bien sûr le désir de Breton ne sera pas réalisé, mais il montre bien comment la littérature peut être « exploitée », manipulée, pour participer à la circulation et au développement de certaines idéologies. Les systèmes de pensée patriotique semblent ainsi pouvoir faire feu de tout bois pour détracter tout ce qui appartient à une autre patrie, et il est intéressant de voir que Breton en parle en termes d'« incompréhension », et non pas de différence

1 Albert Béguin, « Procès de l'Allemagne », *Fontaine*, n° 46, novembre 1945, p. 795.

2 Jacques Decour, « L'Humanisme allemand », *Commune*, n° 66, février 1939, p. 131-132.

3 André Breton, *Les Vases communicants*, [1932], *OC*, t. II. 132.

inconciliable. Or pour évincer l'incompréhension, quoi de plus efficace que de s'imprégner de la culture de l'autre ? C'est ce qui ressort du « Discours au congrès des écrivains », prononcé en 1935, où Breton « s'élève contre le retour, même larvé, du patriotisme<sup>1</sup> », qui pousse à se soumettre aveuglément à l'« union sacrée ». Il s'engage donc pour une « défense de la culture » sans censure d'une partie du legs culturel :

[i]l est fâcheux qu'aujourd'hui nous soyons obligés de rappeler qu'il s'agit pour nous d'un legs *universel* qui ne nous rend pas moins tributaires de la pensée allemande que de toute autre. Mieux encore, nous pouvons dire que c'est avant tout dans la philosophie de langue allemande que nous avons découvert le seul antidote efficace contre le rationalisme positiviste qui continue ici à exercer ses ravages. *Cet antidote n'est autre que le matérialisme dialectique comme théorie générale de la connaissance.* [...] [N]ous ne travaillerons pas, en rectifiant notre attitude à l'égard du patrimoine culturel français, à l'étouffement de la pensée allemande, de la pensée allemande, avons-nous dit, si agissante d'hier, dont ne peut manquer d'être faite la pensée allemande révolutionnaire de demain<sup>2</sup>.

Le refus d'étouffer la pensée allemande, qui court tout au long de l'œuvre et de la pensée de Breton, est donc motivé non seulement par le refus de céder au nationalisme, mais aussi par le sentiment de dette à l'égard de cette culture. Ce qui, chez Breton, ne relève pas seulement d'une provocation propre à irriter les cocardiens zélés, mais s'inscrit plutôt dans une vision globale de la culture, promouvant une communauté de culture entre différents pays. En cela, il se rapproche des considérations freudiennes, notamment telles qu'elles sont expliquées dans les *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, où il apparaît que différents renversements peuvent avoir lieu : « [u]ne des grandes nations civilisées est si généralement détestée qu'on peut être tenté de l'exclure, en tant que "barbare", de la communauté civilisée, bien qu'elle ait prouvé par les contributions les plus grandioses son aptitude à en

---

1 Notice au « Discours au congrès des écrivains », *OC*, t. II, p. 1564.

2 André Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II p. 454-455. Ce qu'il affirmait déjà dans l'interview de « Haló Noviny » (organe de l'unité ouvrière, Prague), datée du 9 avril 1935 : à la question « Que pensez-vous de l'état de choses intellectuel en Allemagne ? », il livre la réponse suivante : « Si dramatique que soit cet état de choses (il est frappant qu'Hitler ait compris que, pour juguler la pensée de gauche, il fallait non seulement persécuter les marxistes, mais encore frapper d'interdit tout l'art d'avant-garde), il importe par-dessus tout de réagir en France contre le pessimisme lorsqu'on considère l'adhésion d'un certain nombre d'intellectuels allemands au fascisme. C'est à nous de répondre à la campagne d'excitation qui est menée en France sous ce prétexte par la proclamation de notre attachement et de notre confiance inébranlables dans la pensée allemande, vivante entre toutes, de ce dernier siècle, de notre foi dans la fatalité de la non-interruption de la ligne culturelle sur laquelle se situent avec un éclat unique les noms de Hegel, de Feuerbach, de Marx et d'Engels. Toute confiance dans la pensée allemande, si agissante, d'hier, dont ne peut manquer d'être faite la pensée allemande révolutionnaire de demain. » André Breton, « Situation surréaliste de l'objet situation de l'objet surréaliste », [1935], *Position politique du Surréalisme*, *OC*, t. II, p. 443.

faire partie<sup>1</sup>. » Ainsi, il conviendrait de ne pas emprunter les attitudes bellicistes de l'ennemi, mais plutôt d'emprunter à la culture les moyens de se prémunir : « [s]i la guerre est le résultat de la pulsion de destruction, nous devons favoriser tout ce qui créera des liens affectifs entre les hommes et exercera un effet contraire à la guerre<sup>2</sup>. » Breton semble donc faire siennes les vues de Freud sur cette question, ce qui est d'autant plus intéressant que Freud a montré, à cette époque, l'importance de l'investissement libidinal dans l'idée nationale ; il y aurait donc des ressorts narcissiques dans les idées nationalistes, qui entendent réaffirmer les contours d'une identité – qui apparaît donc comme mal assurée. Aussi l'intégration de l'étranger, de sa culture, de sa langue, œuvre-t-elle au détournement de cet investissement libidinal, à la prise de distance nécessaire au contexte politique. Nul besoin donc, pour Breton, d'« étouffer » la culture allemande, de participer à son effacement, à sa mise à mort symbolique par dissimulation, à son invisibilisation au sein d'échanges culturels. Il prône même le contraire, avec l'espoir de voir émerger la « pensée révolutionnaire de demain », qui se débarrassera du « monstre hitlérien<sup>3</sup> ». Au-delà de l'image de l'antidote, c'est bien à un renversement dialectique qu'aspire Breton, la libération pouvant survenir des conditions mêmes d'assujettissement ; la pensée allemande, en ce qu'elle est ambivalente, empreinte de contradictions, prend ainsi, dans les propos de Breton, les allures d'un *pharmakon*, montrant encore une fois que deux contraires peuvent non pas refermer la pensée sur elle-même, mais l'ouvrir, comme le montrait Derrida, analysant la portée de cette ambivalence :

[e]t si l'on en venait à penser que quelque chose comme le *pharmakon* [...] loin d'être dominé par ces oppositions, en ouvre la possibilité sans s'y laisser comprendre ; si l'on en venait à penser que c'est seulement à partir de quelque chose de tel que [...] le *pharmakon* que peut s'annoncer l'étrange différence entre le dedans et le dehors ... [...] Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production) de la différence<sup>4</sup>.

Cette différence va donc naître de la pensée allemande elle-même, prête à voir émerger une pensée révolutionnaire attendue. On retrouve là les métaphores vitalistes de l'œuvre, mais

- 
- 1 Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », [1915], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 16.
  - 2 David Benhaïm, « Freud et la question de la guerre », *Topique*, vol. 2, n° 99, 2007, p. 180.
  - 3 André Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 455.
  - 4 Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 118.

cette fois, le cours « naturel » du développement de l'œuvre doit être préservé des influences et récupérations politiques, comme l'enjoint Breton : « [d]ans la période présente, un de nos premiers devoirs culturels, un de nos premiers devoirs sur le plan littéraire est de mettre à l'abri de telles œuvres *pleines de sève* contre toute falsification de droite ou de gauche qui aurait pour effet de les appauvrir<sup>1</sup>. »

Ainsi Breton, comme Aragon à ce moment-là, défend une culture universelle que n'affectent pas les tourments historiques, à l'opposé des « tenants d'un boycott du patrimoine littéraire et culturel allemand et d'une réception sélective des seuls auteurs "bannis" par le nazisme (juifs, communistes, exilés, etc.)<sup>2</sup>. » Breton donne ainsi à lire l'image d'une pensée composite, innervée, entre autres, par la pensée allemande, montrant, contre les dogmes nationalistes, qu'il n'y a pas d'« essence » de l'Allemagne, ni d'« essence » de la France, mais des cultures qui sont en interaction, en contact, et qui sont le fruit de transferts culturels, qui sont en soi un dialogue humaniste.

Cette « position politique » – qui éloignera Breton du Parti Communiste dans la mesure où sa vision d'un art qui n'a « pas de patrie<sup>3</sup> » n'est pas compatible avec la vision du parti – donne son assise aux réflexions sur l'art en général et sa fonction dans la société. L'art, pour les surréalistes, doit alors être « Révolutionnaire » et « Indépendant », Breton réaffirme donc qu'il ne se soumettra pas aux mots d'ordre de l'époque :

[c]ette lueur perverse, qui fait le tour des tours, m'apprivoise, au plus secret de moi-même, à l'égard de ce à quoi je me découvrirais consciemment le plus hostile : l'Allemagne de 1936, où l'on reconstruit ces tours, l'Allemagne d'où tout ce que nous pouvons penser de plus *nous-mêmes* est venu et reviendra<sup>4</sup>.

Breton se livre lui aussi à une « reconnaissance à l'Allemagne », et explicite ce que sa pensée emprunte à la culture allemande, montrant ainsi qu'il ne saurait y avoir de solution de continuité entre ces pensées, et que l'affirmation des différences est une construction

- 
- 1 André Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 458.
  - 2 Isabelle Kalinowski, « Le Petit cahier de René Char. Un usage de la traduction en temps de guerre », art. cit. p. 153.
  - 3 Selon le titre que Breton donne à un article publié dans *Clé* (Bulletin mensuel de la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant), n°1, janvier 1939.
  - 4 André Breton, « Fronton-virage », [1948], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 653.

politique, comme l'institution d'une frontière. D'ailleurs ce dialogue élémentaire avec la pensée allemande est à nouveau affirmé dans « Trait d'union »<sup>1</sup>, texte daté de mai 1952 – au titre d'emblée évocateur – qui place les liens entre les deux pays sous le signe du contact et de l'échange<sup>2</sup>, pour montrer qu'ils sont constitutifs du surréalisme :

[I]es surréalistes n'ont cessé de déplorer que, dans la première moitié de ce siècle, les rapports culturels entre l'Allemagne et la France, seuls susceptibles d'améliorer la compréhension et de créer la sympathie entre les deux peuples, aient été à ce point réticents, jusqu'au jour où ils sont apparus comme définitivement compromis. À toute occasion ils ont fait valoir ce qu'ils devaient à la pensée allemande aussi bien qu'à la poésie de langue allemande. Cette première prise de contact – d'un contact réel trop longtemps différé – comble donc leur vœu le plus cher<sup>3</sup>.

Le trait d'union intervient ici contre la rupture radicale et contre l'oubli ou l'indifférence face à la culture étrangère. Si Breton exprime sans détour la place première de la pensée allemande chez les surréalistes, il ne se contente pas d'une simple évocation puisqu'il rappelle les fondements esthétiques du surréalisme en utilisant des notions empruntées à Hegel et Freud notamment.

L'enjeu est bien de garder une pensée autonome, qui ne soit pas intimidée par les catastrophes de l'histoire ; tel est le regard que porte Breton, *a posteriori* :

[d]urant toutes les années où le ciel d'Europe s'assombrissait, où s'aiguisaient de part et d'autre des frontières les griefs qui allaient encore une fois déchirer le monde, non seulement ils [peintres et poètes surréalistes] se sont soigneusement abstenus de faire leurs ces griefs, mais ils ont cherché, ils cherchent encore à dégager, à rendre *parlant* et *audible*, par-delà ce qui en surface divise les hommes, ce qui les unit en profondeur de manière à lui donner une bonne fois *tout le champ*<sup>4</sup>.

La culture est donc bien ce trait d'union, ce révélateur qui rend « *parlant* et *audible* » au-delà des vacarmes et dans les chaos, c'est ce qui donne voix et corps à la possibilité des unions. La poésie est donc présentée comme ce qui unit, à travers toutes les disparités, et c'est en cela que pour Breton, comme pour d'autres surréalistes, il n'y a de poésie libre,

1 Étienne-Alain Hubert indique, dans les notes de la Pléiade, que ce texte est une préface au catalogue bilingue de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, organisée au Saarland Museum (Sarrebuck), à l'été 1952.

2 Déjà, dans le rêve analysé dans *Les Vases communicants*, que nous venons de citer, il est question de « passer le pont » vers l'Allemagne, André Breton, *Les Vases communicants*, [1932], OC, t. II, p. 133.

3 André Breton, *Perspective cavalière*, [1952-1966], OC, t. IV, p. 852.

4 *Ibid.*, p. 853.

véritable, que provenant d'une personne elle-même libre. Les distinctions ne tiennent donc pas à l'origine, à la nationalité ou à la culture du poète, mais à son degré de liberté, d'insoumission.

Cette question sera relayée par la rédaction de *Minotaure*, dans son dernier numéro, où un article, consacré au « Nationalisme dans l'art », analyse la situation politique de l'art : « [e]n Allemagne, en Italie, en U.R.S.S. les pinceaux et les porte-plumes obéissent aux consignes imposées par les chefs politiques, ils servent à la propagande, ils tracent la gloire du maître. À ce régime, l'art est mort instantanément dans ces pays<sup>1</sup>. » Peintres et écrivains ne sont alors plus que des outils, placés sous tutelles ; s'il est essentiel de ne pas « tracer la gloire du maître », il l'est également de ne pas contribuer à l'opprobre jeté sur certains artistes en fonction de leur nationalité. À cet égard, l'article déplore la position de la revue *Beaux-Arts* :

[elle] a entrepris depuis plusieurs mois une campagne véhémement contre la liberté. Ces Messieurs entendent définir la vraie tradition et diriger l'art de ce pays. Une telle vague de nationalisme confond par sa bêtise. On espérait ne plus avoir à rappeler que l'art, la science, le rêve, l'amour, la santé, la maladie et la mort ne connaissent ni frontières politiques ni barrières ethniques<sup>2</sup>.

C'est sur ce point que vont s'affirmer certaines divergences : si Breton n'infléchit pas sa position, promouvant toujours « un universalisme de la culture, en vertu duquel les biens culturels transcenderaient les frontières des nations et les conflits d'intérêt politiques, économiques, sociaux ou encore ethniques<sup>3</sup> », Aragon, on le sait, emprunte à partir de ce moment-là des chemins différents.

Il fonde, en 1938, Les Éditions du 10 mai<sup>4</sup>, éditions financées par les Soviétiques, « destinées à publier des écrivains allemands antinazis réfugiés en France et des textes émanant de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture<sup>5</sup> » ; mais cette volonté de donner à lire les transfuges de l'Allemagne nazie ainsi que les représentants de la culture

---

1 « Le Nationalisme dans l'art », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 70.

2 *Ibid.*

3 Isabelle Kalinowski, « Le Petit cahier de René Char. Un usage de la traduction en temps de guerre », art. cit., p. 153.

4 « en souvenir du jour de 1933 où furent brûlés les livres dans l'Allemagne nazie », Philippe Forest, *Aragon, op. cit.*, p. 434.

5 Patricia Principalli et Erwan Caulet, *Recherches croisées, Aragon / Elsa Triolet*, n°15, *Aragon, trente ans après*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 105.

germanique cède peu à peu le pas à une position beaucoup plus fermée, telle qu'on peut la lire dans « La conjonction *et* » :

[e]t je dis qu'il y a place dans nos bibliothèques pour le charmant poète qu'est Rainer Maria Rilke, mais pas si cela suppose que les gens de goût aient pour lui faire sa modeste place bazarde le Hugo complet qu'un oncle ou un grand-père qui n'entendait rien à la poésie leur avait donné à l'occasion de leur première communion ou de leur baccalauréat latin-langues<sup>1</sup>.

Hugo avant Rilke, devient un principe qui semble aller au rebours de toutes les positions prises jusque-là. Promouvant l'édition des auteurs allemands dans un temps, puis la limitation ou le choix des lectures dans un second temps, le paradoxe pose question, dans la mesure où il s'est creusé sur la question du nationalisme, question centrale qui remet en cause la « Reconnaissance à l'Allemagne ». C'est dans « La Culture et les hommes », texte issu d'une conférence prononcée à la Sorbonne en novembre 1948, que cela apparaît, notamment lorsqu'Aragon explique que « [d]ans les jours que nous traversons, il y a en France, et ailleurs, des gens pour qui l'élégance de l'esprit est d'aller chercher chez l'ennemi les sources de la pensée internationale<sup>2</sup>. » Ce qui était évidence quelques années auparavant est ainsi raillé par Aragon, pour qui l'importance donnée à la pensée allemande est devenue une sorte de simagrée. L'internationalisme du début des années quarante laisse donc la place à un nationalisme revendiqué, qui lie intimement culture et nation :

[l]a vérité est là : que la culture à l'échelle d'un pays, qui est une et indivisible en ce sens qu'il n'y a pas une culture des élites et une culture des masses, prend vie et valeur sous une forme nationale, parce que la nation, c'est précisément le concert où élites et masses sont étroitement confondues, parce que la nation est ce terreau même dont nous sommes les feuilles<sup>3</sup>, où la culture pousse ses profondes racines et puise sa force et sa vie<sup>4</sup>.

Cette pensée de la culture qui trouve dans la nation un terreau propice à son épanouissement va engager une façon d'écrire, révélatrice d'une conception particulière du

1 Louis Aragon, *La Conjonction et*, [1942], *L'Œuvre poétique, tome X, 1943-1945*, Jean Ristat (éd.), Paris, Livre Club Diderot, 1979, p. 47.

2 Louis Aragon, « La Culture et les hommes », *L'Œuvre poétique XI*, [1947], Jean Ristat (éd.), Paris, Livre club Diderot, 1980, p. 49.

3 La référence à la dernière lettre de Jacques Decour, qui écrivait à ses parents : « je me considère un peu comme une feuille qui tombe de l'arbre pour faire du terreau. La qualité du terreau dépendra de celle des feuilles. Je veux parler de la jeunesse française, en qui je mets tout mon espoir » est ici manifeste.

4 Louis Aragon, « La Culture et les hommes », *L'Œuvre poétique XI*, [1947], éd. cit. p. 58.

langage. En effet, c'est à ce moment-là qu'Aragon va renouer avec le classicisme littéraire, allant chercher dans les thèmes et les formes traditionnels un renouveau d'écriture. Cette posture littéraire et auctoriale, même si la rupture avec Aragon est consommée depuis quinze ans, sera condamnée par les surréalistes, et les commentateurs l'analyseront comme un « coup de théâtre<sup>1</sup> », à l'instar de Michel Murat, pour qui « de *Persécuté persécuteur* au *Crève-Coeur* et aux *Yeux d'Elsa*, on dirait que le même auteur se réincarne dans des époques dissemblables<sup>2</sup>. »

Outre les considérations formelles liées autant au retour de la rime et de l'alexandrin comme formes signifiantes, qu'au choix des thèmes, révélant la « coïncidence entre son langage et une représentation collective de l'histoire, celle de la drôle de guerre et de la défaite<sup>3</sup> », il est également notable que la politique s'imisce dans le fait littéraire par le choix des auteurs à lire. Cette réorientation, qui contraste donc, nous l'avons dit, avec ses premières positions, ne se fait pas non plus *ex-nihilo*, elle répond à la politique de l'occupant, qui entendait asseoir la domination culturelle allemande par une sur-représentation de ses auteurs, comme l'explique Gisèle Sapiro, analysant les institutions littéraires pendant cette période :

[a]insi, l'Institut allemand a pour tâche de promouvoir la diffusion de la langue et de la culture allemandes en France. Il établit les listes de traductions de livres allemands en français et fait traduire quarante ouvrages allemands de janvier 1940 à janvier 1941.

En février 1941, son directeur, Karl Epting, crée un « comité franco-allemand de traduction » qui, avec la participation d'éditeurs et d'auteurs français, dresse une liste de plus de mille titres allemands destinés à paraître en France. Cette offensive en faveur de la diffusion de la culture allemande en France n'est absolument pas développée dans une perspective de réciprocité. Au contraire, les traductions du français en allemand sont strictement limitées pendant toute la période de l'Occupation : seuls deux titres bénéficient de ce qui représente désormais, une forme de promotion exceptionnelle en récompense de leurs bons et loyaux services. Loin d'une « collaboration » ou d'un « échange », il s'agit donc d'une offensive qui vise à renverser une domination symbolique par la force et la coercition<sup>4</sup>.

Du retour de « la rime en 1940 » à l'affirmation d'un patrimoine national vécu comme moyen de résister à l'occupation ennemie, il n'y a donc qu'un pas, franchi par Aragon dans

---

1 Michel Murat, « Aragon, la rime et la nation », *Romanic review*, vol. 92, n° 1-2, mars 2001, p. 185.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Gisèle Sapiro, « La Collaboration littéraire », *Les Intellectuels et l'Occupation, 1940-1944 : collaborer, partir, résister*, Albrecht Betz, Stefan Martens et Hans Manfred Bock (éds.), Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2004, p. 39-40.

un de ces revirements de situation qui rendent son itinéraire si singulier. Il semble bien qu'il ait été conscient de ces enjeux, analysés par Gisèle Sapiro, et qui scellent, pour lui, les liens entre l'histoire, la poésie et la nation. Ainsi, c'est contre la domination – matérielle comme culturelle – de l'occupant et pour l'institution d'une poésie qui soit ancrée dans sa nation qu'il généralise le procédé de mainmise culturelle de l'Allemagne comme moyen d'assujettissement :

[v]ous savez que, précisément, cette prétention d'être les promoteurs de toutes choses valables dans le domaine de la culture, qui fut le propre des savants et des littérateurs allemands, aura été un moyen de domination matérielle extrêmement fructueux pour les divers césarismes et fascismes qui ont dominé successivement l'Allemagne<sup>1</sup>.

Cet imaginaire de la langue ennemie comme agissant sur la culture est précisément le point où se rencontrent les différentes conceptions de la langue-culture, entre intuitions politiques et questionnements ontologiques. Mais si elle exerce une domination, par imposition d'une culture, la langue peut également, par les mêmes principes dialectiquement renversés, être initiatrice d'une émancipation, culture et langue permettant l'affirmation de son identité propre, autonome. L'écart avec la pensée de Breton par exemple est donc signifiant : identité unicellulaire ou identité composite, identité mise en danger par une langue-culture étrangère, ou prête à l'accueillir ; ce qui est en jeu est donc bien la perception de la présence d'une altérité à vocation hégémonique. Jusqu'où va l'hégémonie, et comment la contrer ? Face à ces questions, le problème de la traduction se pose avec une acuité particulière : la publication et la traduction en français des auteurs allemands devient un acte chargé d'enjeux politiques qui révèle le rôle éminemment social de la littérature.

### 2.3.2 La question de la transmission de la culture allemande

Ce rôle social dévolu aux productions culturelles en général est en effet révélé par les questions, débats et tabous qui règnent autour de la réception des auteurs allemands « en temps de guerre », et par les enjeux nationaux qui en émanent. Aussi la traduction devient-

---

1 Louis Aragon, « La Culture et les hommes », art. cit., p. 67.

elle le révélateur de l'articulation entre l'appropriation, par la langue, des configurations intellectuelles, pour ne pas dire de l'esprit, d'une culture autre et la « praxis » langagière, la façon dont ces configurations vont pouvoir agir. L'exemple le plus parlant est également le plus connu : celui d'Hölderlin, traduit notamment, pour ce qui est des surréalistes, par Denise Naville, Maxime Alexandre, René Char, mais aussi Aragon. Nous ne nous intéressons pas ici aux traductions en elles-mêmes<sup>1</sup>, mais à ce qui fait débat dans ces traductions : la crainte de l'hégémonie (allemande) dans son rapport constant à l'opération que réalise le langage sur la pensée. Hölderlin incarne ainsi, avec Rilke, l'emblème de la compromission intellectuelle, comme l'attestent les premières lignes de l'article de Pierre Bertaux paru dans les *Cahiers du Sud* en 1937 : « il faut choisir son image de Hölderlin ! ». Car son œuvre, on le sait, est « politiquement annexée<sup>2</sup> », récupérée par les nationalistes pour vanter la race aryenne. Justement, Maxime Alexandre, loin d'abandonner le poète à ce rapt politique et idéologique, devient son intercesseur auprès du groupe surréaliste. Il « choisit son image de Hölderlin », pour reprendre le titre de l'article de Fichter, et réalise, pendant ses années de clandestinité, une étude sur le poète – dans laquelle la ressemblance avec Rimbaud est rendue manifeste, pas tant par une communauté de parcours que par un choix commun de mots. Il joint à cette étude une traduction d'un « choix de [19] poèmes ». Bien sûr, Maxime Alexandre n'ignore pas que traduire Hölderlin dans les années noires peut s'avérer risqué. D'autant plus qu'en 1943, un an après la parution de *Hölderlin le poète*, paraît l'*Anthologie de la poésie allemande des origines à nos jours*, anthologie bilingue menée par René Lasne et Georg Rabuse, membres de l'Institut allemand de Paris, qui se dédie aux programmes de traduction massive des forces d'occupation. À cet effet, les auteurs classiques allemands servent une politique culturelle savamment concertée comme en témoigne von Twardowski, chef de la section « politique culturelle » au Ministère des Affaires Etrangères :

“politique culturelle, cela signifie l'action consciente des forces spirituelles du peuple allemand pour influencer les couches intellectuelles des autres peuples et au-delà obtenir la suprématie intellectuelle en Europe.” Cette

---

1 Sur ce sujet, voir les travaux de Christine Lombez, notamment « Pour l'honneur des poètes allemands : la traduction comme acte poétique, politique et critique (le cas des *Bannis*, 1944) », *Critique et plurilinguisme*, Isabelle Poulin (éd.), Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2013.

2 Charles Fichter, « Quand Maxime Alexandre choisit “son” image de Hölderlin », dans *Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu*, *Méhusine* n°18, Aimée Bleikasten (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 126.

politique culturelle, qui était une œuvre de longue haleine, devait se différencier de la propagande directe qui, elle, visait un effet immédiat<sup>1</sup>.

Elle entendait rectifier les lectures, pallier les lacunes des Français, et transformer l'image de l'Allemagne :

au cours du XX<sup>e</sup> siècle, [...] c'est une vision totalement déformée de la littérature allemande qui aurait été fournie au lecteur français. On a traduit les frères Mann, Alfred Döblin, Emil Ludwig, Joseph Roth, E. M. Remarque, etc. et on a ignoré Hans Carossa, Erich Guido Kolbenheyer, Ina Seidel, Hans Friedrich Blunck ou Hans Grimm. Autrement dit, on aurait privilégié une littérature d'inspiration juive, une littérature de la décadence et négligé la vraie et authentique littérature allemande, celle qui est enracinée dans le peuple et exprime la vérité de l'Allemagne contemporaine. Les Français se seraient ainsi fait une image entièrement fautive de l'Allemagne nouvelle, ce qui s'est retourné contre eux : ignorant la révolution spirituelle qui s'y était opérée, ils ont commis la folie de déclarer la guerre à une nation infiniment plus puissante qu'ils ne l'imaginaient !

Il convient donc, dans une optique politique, de rectifier et de redresser l'image de l'Allemagne nationale-socialiste dans l'opinion française pour permettre la collaboration et le programme de traductions a son rôle à jouer dans cette action de propagande<sup>2</sup>.

La littérature, ainsi devenue rouage de propagande, va engendrer, corollaire naturel, un réinvestissement de la part de ceux qui refusent la propagande, ou qui entendent la contrer. Aux anthologies promues par le régime vont donc répondre d'autres anthologies, clandestines. Aux traductions à des fins de propagande hégémonique vont répondre des retraductions, contribuant à diffuser la culture classique allemande sans la laisser appartenir aux publications officielles. L'exemple d'Hölderlin nous semble emblématique de ce jeu où il s'agit d'occuper le terrain littéraire. Si pour les surréalistes, la poésie est à traduire pour la liberté dont elle est porteuse, dans l'*Anthologie* de Lasne et Rabuse, les intentions sont claires : « [q]uant à nous, il nous semble indispensable, précisément lorsque le génie d'Occident mène le plus dur combat pour son existence, de souligner les valeurs de ce génie, dont la poésie allemande est une des plus belles manifestations<sup>3</sup>. »

---

1 Roland Krebs, « Le programme de traductions de l'Institut allemand de Paris (1940-1944). Un aspect peu connu de la politique culturelle national-socialiste en France », *Études germaniques*, vol. 275, n° 3, septembre 2014, p. 443.

2 *Ibid.*, p. 445-446.

3 René Lasne et Georg Rabuse, *Anthologie de la poésie allemande*, Paris, Stock, 1943, p. ix. La citation est issue de la préface de Karl Epting, conseiller culturel de l'ambassadeur Otto Abetz et directeur de l'Institut Allemand.

Dans cette partition du champ littéraire, dont les frontières semblent évidentes, bien qu'elles se disputent un même objet, il reste pourtant quelques incongruités. Notamment celle de voir que l'*Anthologie de la poésie allemande*, qui répond à une demande des autorités nazies, emprunte une partie de ses traductions d'Hölderlin à Maxime Alexandre. Comment cet auteur juif (à cette époque de sa vie), communiste, « P.R. » Présumé Révolutionnaire pour avoir affirmé son soutien aux Républicains espagnols peut-il être intégré à ce projet d'hégémonie culturelle allemand ? À cet égard, l'*Anthologie* en question cultive l'ambiguïté, en faisant référence, dans les notices, à des auteurs radicalement opposés au régime nazi. Ainsi apparaît le nom de Geneviève Bianquis, germaniste révoquée par le régime de Vichy, mais dont les traductions sont présentes aux côtés de celles des tutelles collaborationnistes ; de même sont cités, pour leurs traductions, Jacques Decour – fusillé en 1942 – Jean Tardieu, Albert Béguin, Pierre Jean Jouve, Pierre Klossowski, Benjamin Fondane, et même André Breton, pour sa réédition des *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, et sa préface, publiée en 1933 dans *Point du jour*.

S'il est aisé de comprendre les enjeux et les prises de positions relatives aux traductions dans l'imaginaire de la langue et de son imprégnation dans la culture, il est tout de même indécent de voir des écrivains ralliés malgré eux à une entreprise à laquelle ils sont farouchement opposés. Ces voix discordantes, à défaut d'avoir pu être rééduquées, ont donc été forcées à comparaître dans ce projet. Plus encore qu'un détournement, nous pouvons voir dans cette présence la volonté d'instiller un trouble dans les lignes politiques clairement marquées, et surtout de faire oublier que la publication d'une telle anthologie est d'abord et avant tout éminemment politique.

C'est bien dans cette optique que l'on peut lire la publication d'une autre anthologie, *Les Bannis*, publiée en 1944 par les Éditions de Minuit pour le Comité national des Écrivains,

dont la direction était alors assurée par Éluard<sup>1</sup>, en lien étroit avec Aragon<sup>2</sup>. La traduction, dans un tel contexte, en tant que transfert linguistique donc culturel, joue un rôle éminent : il s'agit évidemment de se réapproprié un pan de la culture, pour que les auteurs qui servent, à leur insu, le projet hégémonique nazi ne soient pas complètement soustraits au bien culturel commun. « Nul n'a le droit d'arracher à leur patrimoine les noms qui les honorent. Et ce patrimoine, au reste, n'est pas le privilège exclusif d'une nation ; il est nôtre aussi ; nous le revendiquons comme notre bien commun<sup>3</sup> », écrit Mauges – alias Claude Bellanger – dans la préface à cette anthologie. Le livre, dans cette optique, se présente également dans le but de redonner la possibilité de lire ces auteurs, sans en passer par les éditions nationales-socialistes : « [d]éfendre le droit de lire Goethe ou Hölderlin dans la France occupée, c'était aussi, pour certains écrivains, prendre position en faveur d'une littérature non asservie à des objectifs politiques<sup>4</sup> », explique Isabelle Kalinowski, interrogeant les limites de l'autonomie du champ littéraire.

Ainsi, dans l'imaginaire du langage et de son lien à la culture, la littérature est perçue comme puissance d'imprégnation des esprits, imprégnation dont les manifestations sont à double tranchant. Potentiellement aliénante quand elle sert une visée hégémonique, elle peut également, quand elle ne tombe pas sous le sceau d'une idéologie qui lui est

- 
- 1 Éluard d'ailleurs, renouvellera la création d'anthologies à deux reprises, en 1947, mais cette fois en s'attachant à la poésie française, dans *Le Meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, puis en 1951, dans sa *Première anthologie vivante de la poésie du passé*. La préface de la première des deux révèle avec finesse ce qui préside au geste de sélection poétique : « [p]ourtant, faute d'un miroir commun, nous échangeons notre portrait. Je vous offre aujourd'hui l'un des miens, le plus hospitalier, sinon le plus ressemblant : *les poèmes que j'ai le plus aimés*. Donnez-moi le vôtre et nous confronterons nos goûts, nous réduirons nos différences. » Paul Éluard, *Le Meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918*, [1947], OC, t. I, p. 147. La seconde, elle, montre bien que par l'anthologie, on ne dessine pas uniquement un portrait de soi, mais aussi et surtout un portrait – reflet à la fidélité douteuse – du monde : « [n]ous sommes plus sûrs du passé limité que de l'avenir sans bornes. Aussi faut-il être fidèle au temps, se garder de ce qui l'entame, du stérile retour en arrière. Et la fidélité, c'est de garder les yeux ouverts, sur soi-même et sur le monde, à l'endroit du miroir, à l'envers du miroir pour interdire la nuit. Nous parlons à partir des premières paroles. [...] Les poètes français] défendent un pays qui n'a pas de frontières et qui, pourtant, connaît ses bases. Ils défendent une langue universelle, celle de l'innocence, de la raison démesurée qui est la nôtre, celle de l'homme qui répugne à la laideur, au prosaïsme. Paul Éluard, *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, [1951], OC, t. II, p. 385-386.
- 2 Sur ce sujet, voir Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008, p. 122.
- 3 Armor et Mauges, *Les Bannis*, Paris, Éd. de Minuit, 1944, p. 8.
- 4 Isabelle Kalinowski, « Les limites du champ littéraire national : l'exemple de la réception de Hölderlin en France sous l'Occupation », *Le texte et le contexte : analyses du champ littéraire français (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle)*, Michael Einfalt et Joseph Jurt (éds.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 291.

extérieure, rendre plus consistants des échanges culturels qui permettent de libérer une culture d'une empreinte politique qui lui est délétère<sup>1</sup>.

C'est ce dont témoignait Decour, dans une lettre à Paulhan, qui analysait les enjeux des traductions :

[l]a littérature allemande est en exil. Par la volonté d'un pouvoir ennemi de la culture, les meilleurs écrivains de langue allemande sont contraints de vivre à l'étranger. Devant ce fait historique, les Français ont compris leur devoir : ils ont accueilli ces grands émigrés, ils lisent leurs chefs-d'œuvres. Mais il ne faut pas oublier que c'est à toute la littérature allemande que l'hitlérisme a déclaré la guerre. Les classiques allemands qui furent tous de grands humanistes sont aussi « impossibles » que les contemporains du III<sup>e</sup> Reich. Nous devons réclamer des traductions nouvelles de Wilhelm Meister, de *Fiction et Vérité*, des œuvres de Hebbel, de Grillparzer, de Gottfried Keller<sup>2</sup>.

La lecture ainsi que la participation à l'effort de traduction sont donc perçues comme un moyen de résistance contre une domination. La langue littéraire permet aussi le déploiement d'un espace imaginaire commun ce qui, comme l'explique Marc Crépon, œuvre à créer de la relation :

[t]raduire, mais aussi être confronté à des traductions (lire des traductions), c'est avoir une expérience de *sa* langue qui rend impossible son repli sur une culture déterminée, c'est désolidariser l'expérience et la pratique de la langue – mais aussi le plaisir pris à la (aux) langue(s) – de tout sentiment d'appartenance. Ce qui vient à la langue, ce qui me vient dans la langue m'arrive d'ailleurs. Autant dire que la traduction opère une véritable désappropriation de *ma (notre)* langue – elle la déporte vers une communauté qui n'est plus seulement celle de ses colocuteurs. Elle me rapproche de ceux qui parlent d'autres langues (les langues traduites), de même que ce qui se traduit de leur langue dans *ma* langue les rapproche de moi et fait que cette langue n'est plus tout à fait, ou de moins plus exclusivement *la mienne*. Ce qui se brouille, avec la traduction, c'est la carte du *mien* et du *leur*<sup>3</sup>.

---

1 Remarquons d'ailleurs que les auteurs des *Bannis* annonçaient une autre anthologie à venir : « [c]ette édition prépare et annonce la véritable Anthologie qui devra remplacer les deux volumes déshonorés de 1943. Elle s'inscrit dans la lignée spirituelle de ce dont la pensée française, avec les Éditions de Minuit, porte témoignage sous l'oppression ; nous voulons qu'elle proclame la fierté des Lettres. » Armor et Mauges, *Les Bannis*, Paris, Éd. de Minuit, 1944, p. 10.

Cette édition prévue ne verra pas le jour, tout comme le projet du *Meilleur choix de poèmes (poètes étrangers)* d'Éluard, dont la parution était annoncée « sur l'une des pages de garde du volume » de 1947, Paul Éluard, *OC*, t. II, note 1 p.1070. Ce qui corrobore l'idée que ces traductions et anthologies sont un acte de réappropriation d'une tradition littéraire, dont la nécessité s'est fait sentir lors de l'Occupation.

2 Pierre Favre, *Jacques Decour : l'oublié des lettres françaises (1910-1942)*, Tours, Farrago, 2002, p. 145.

3 Marc Crépon, « La Traduction entre les cultures », *Revue germanique internationale*, n° 21, 15 janvier 2004, p. 72.

Et en brouillant ces repères, on rend possible une identité en relation<sup>1</sup> avec l'altérité, c'est une vision dynamique des échanges culturels qui émerge de cette pratique de lecture-traduction, et qui permet de se prémunir des errements nationalistes. L'analyse de Crépon correspond donc à ce qui est pratiqué dans ces traductions, et reprend bien le sens étymologique de la traduction (traversée d'un lieu à un autre) : traversées et passages, dépassement des frontières linguistiques permettent finalement de créer une proximité qui, paradoxalement – ou plutôt, dialectiquement – est la première protection contre le véritable danger politique.

Par ailleurs, si la question de la « récupération » nazie trouve une réponse dans la republication d'ouvrages et d'anthologies, ainsi que dans un certain engagement des écrivains, qui associent leurs propres voix, libres, à celles des auteurs figurant dans la liste Mathias, la langue, elle, reste problématique pour certains écrivains. C'est le cas pour Maxime Alexandre, justement, qui va fuir sa langue maternelle :

[e]st-ce que je sais encore parler l'allemand ? [...] De plus, cette langue a été profanée par l'histoire nazie au point que je recule d'effroi (c'est-à-dire qu'au fond de moi quelque chose s'oppose) à l'idée de m'abandonner au flux de la langue. Je crois que c'est trop tard. Adieu le beau rêve (l'Allemagne, paradis interdit) ! La langue française correspond bien davantage à ma vie présente<sup>2</sup>.

Maxime Alexandre montre de manière expressive la façon dont la langue, comme institution sociale fondant une communauté, ne tient plus face à un phénomène d'une telle violence. L'outrage témoigne du fait que la langue ne peut plus porter ses locuteurs, ne peut plus former de pensée. Face à cet événement, la langue ne crée plus le réel, elle le subit, elle recouvre désormais une réalité désastreuse ; c'est bien que, dans la redistribution des savoirs dans un contexte politique donné, le pouvoir mobilise la langue et en détourne les possibilités de signification.

1 Pour reprendre la notion d'Édouard Glissant.

2 Extrait d'un journal inédit de Maxime Alexandre, daté du 4 février 1946, traduit de l'allemand par Maryse Staiber, cité par Adrien Finck et Maryse Staiber, « Maxime Alexandre et le problème du bilinguisme littéraire », *Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu, Mélusine* n°18, Aimée Bleikasten (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 145. À l'inverse, Hannah Arendt affirme, dans un entretien avec Günter Gaus : « ce n'est pas la langue allemande qui est devenue folle. Et par ailleurs, rien ne remplace la langue maternelle. » « Que reste-t-il ? La langue maternelle reste », [1964], dans *La Langue maternelle*, Paris, Eterotopia, 2015, p. 35.

Face à cet usage perverti, à ce « flux de la langue », détourné par un pouvoir politique, Maxime Alexandre a donc eu le choix d'une autre langue pour poursuivre sa vie d'écrivain ; mais pour d'autres auteurs, tel n'était pas le cas, et la question de la possibilité même de continuer à écrire, à publier, face à la responsabilité de l'écrivain s'est posée de manière aiguë.

### 2.3.3 Être poète en temps de guerre

L'interrogation sur les pouvoirs du langage se fait donc essentiellement dans cette période charnière autour de la « responsabilité de l'écrivain », selon les termes de Sartre. Ce point montre, encore une fois, que les positions des surréalistes ne sont pas uniformes et qu'elles obéissent à des logiques différentes, provoquant parfois des scissions, redéfinissant les lignes quant aux questions d'écriture. À l'arrière-plan, le problème permanent est bien celui de l'autonomie de l'activité littéraire et de la force du langage comme moyen d'action<sup>1</sup>. Que fait le langage ? Que fait-on avec le langage ? Comment l'écriture, en renouvelant l'acte de nomination, peut-elle dévoiler le réel, comment les signes le disent-ils ? C'est autour de ces questions que Sartre, en 1946, commence à publier sur sa théorie de l'engagement, et c'est précisément sur ce point que vont se cristalliser différentes postures auctoriales au sein du surréalisme.

En effet, de Char qui prend le parti de s'abstenir de toute publication pendant la guerre à Aragon qui se fait le chantre d'une poésie nationale qui renoue avec ses racines, en passant par Péret, qui fustige l'engagement de toute poésie, la figure de l'écrivain ne fait plus consensus, un rapport pluriel à la langue et à sa force d'action se dessine.

En cela, la posture de Char est emblématique de la complexité des rapports au langage quand le présent est troublé. S'il ne cessa jamais d'écrire, il fit le choix d'un silence éditorial significatif, ce qu'il explique ainsi à Francis Currel, en 1941, dans un billet devenu célèbre :

... Je ne désire pas publier dans une revue les poèmes que je t'envoie. Le recueil d'où ils sont extraits, et auquel en dépit de l'adversité je travaille, pourrait avoir pour titre *Seuls demeurent*. Mais je te répète qu'ils resteront inédits, aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés. Mes raisons me sont dictées en partie par l'assez incroyable et

---

<sup>1</sup> La question reste cruciale après le divorce avec Aragon au temps de « Misère de la poésie », notamment dans les textes sur l'indépendance de l'art qui suivent les pourparlers de Breton avec Trotsky.

détestable exhibitionnisme dont font preuve depuis le mois de juin 1940 trop d'intellectuels parmi ceux dont le nom jadis était précédé ou suivi d'un prestige bienfaisant, d'une assurance de solidité quand viendrait l'épreuve qu'il n'était pas difficile de prévoir... On peut être un agité, un déprimé ou moralement un instable, et tenir à son honneur<sup>1</sup> !

En soulevant le problème de l'innommable – dans sa distinction avec l'indicible et l'ineffable –, Char montre bien que la cristallisation des attentes sur cet acte de nomination ne saurait être suffisante. On sait que chez Sartre, cet acte est au centre de l'engagement des intellectuels :

[s]i nous pensons que l'on fait usage de la violence dans les tortures uniquement pour obtenir un mot (un numéro de téléphone ou une adresse ou un nom), nous comprenons combien l'activité de nomination a d'importance et que nommer une chose c'est la transformer.

Comment la transformer ? C'est d'abord dans un univers de savoir humain, de conscience et de culture, faire passer un objet de l'immédiat à l'état médiatisé<sup>2</sup>.

Dans ce sens, médiatiser, c'est faire exister, et faire exister, c'est donner une autre chance, comme cela apparaît par exemple dans une strophe de la *Poésie ininterrompue* d'Éluard :

Mais il nous faut encore un peu  
Accorder nos yeux clairs à ces nuits inhumaines  
Des hommes qui n'ont pas trouvé la vie sur terre  
il nous faut qualifier leur sort pour les sauver<sup>3</sup>.

La poésie donc, chez Éluard, ne s'interrompt pas : parole permanente, elle n'a de cesse de dire, d'agir et même donc, démiurgiquement, de « sauver ». Mais il semble sur cela que ce qui est en jeu, au-delà de cette nomination, c'est également une posture éthique et ontologique, dans la mesure où la nomination, chez Éluard, ressemble à une tentative de conjurer le néant et la mort : « [L]es hommes ont dévoré un dictionnaire et ce qu'ils nomment existe. L'innommable, la fin de tout ne commence qu'aux frontières de la mort impensable<sup>4</sup> ». C'est ainsi avec une sorte d'énergie désespérée qu'Éluard est poète. Là où Char, au contraire, choisit son silence, lui laisse la place centrale, sort du langage comme

---

1 René Char, « Billets à Francis Curel », *Recherche de la base et du sommet*, [1955], OC, p. 632.

2 Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, [1946], Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie », 1998, p. 17.

3 Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, [1946], OC, t. II p. 35.

4 Paul Éluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, [1942], OC, t. I, p. 1133.

moyen d'objectiver la violence, refusant de la sorte les catégories traditionnelles. Chez Sartre « [l]a chose ainsi nommée perd son innocence. Le langage, en quelque sorte, ôte les innocences. [...] son action sort de la subjectivité pour s'intégrer dans l'esprit objectif<sup>1</sup> », alors que Char refuse cette objectivation :

[c]ertes, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là.

[...] Ce n'est pas toujours facile d'être intelligent et muet, contenu et révolté. Tu le sais mieux que personne. Regarde, en attendant, tourner les dernières roues sur la Sorgue. Mesure la longueur chantante de leur mousse. Calcule la résistance délabrée de leurs planches. Confie-toi à voix basse aux eaux sauvages que nous aimons. Ainsi tu seras préparé à la brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment. Est-ce la porte de notre fin obscure, demandais-tu ? Non. Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants<sup>2</sup>.

Le silence préserve à la fois l'« innommable » et le langage – puisque le chaos reste innommé ; il laisse à l'« inconcevable » son statut hors-norme. Le poète se soustrait ainsi au langage, fait du mutisme une arme et par là même donne à lire les fondements de son engagement propre : en restant « contenu », c'est l'ouverture au monde – « les dernières roues sur la Sorgue », « leur mousse », « leurs planches », les « eaux sauvages » dessinent non seulement un paysage, mais une relation à la nature – qui détermine une invitation à l'action (« [r]egarde », « [m]esure », « [c]alcul »), action dont l'intensité, dans le confinement du silence et de la voix basse est inversement proportionnelle à « l'assez incroyable et détestable exhibitionnisme ». Et c'est, plus précisément, cette prédominance de l'action qui *engage* l'écriture, comme l'explique Dominique Fourcade :

[o]n ne saurait cependant parler, à propos de René Char, de littérature engagée au sens où l'entend l'idéologie contemporaine. On parlera par contre, et comme d'un cas littéraire unique, d'une nature poétique telle qu'elle l'engage simultanément dans la lutte armée contre la barbarie et dans un approfondissement de la connaissance par l'écriture.

Ces poèmes ne sont pas un reflet du combat mais l'une des armes de ce combat ; ils sont écrits pour respirer. Écrits pour vaincre<sup>3</sup>.

---

1 Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, [1946], *op. cit.*, p. 18.

2 René Char, « Billets à Francis Curel », *Recherche de la base et du sommet*, [1955], *OC*, p. 632-633.

3 Dominique Fourcade (éd.), *René Char*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne » n° 15, 1971, p. 25.

L'engagement de Char ne se fait donc pas au moyen de l'écriture, il se refuse à être l'agent de la médiatisation, et ne met pas sa plume « au service » de la lutte qu'il mène.

Bien au contraire, l'innommable reste, avec lui, innommé : « acteur à la langue coupée »<sup>1</sup>, poète innommant, l'exigence de son engagement modifie de l'intérieur son être poétique. Aussi fait-il de la rareté de ses mots le garant de ses « repères éblouissants » qui sont ceux de l'homme qui n'a pas infléchi sa poésie face à une nécessité d'expression. Ce qui nous intéresse, c'est donc que ce sont ces deux catégories, l'innommable et l'inconcevable, qui informent la posture d'écrivain de Char, et qui font de cette posture un acte politique. En cela, il est remarquable que cette posture ne soit pas réductible à la dichotomie homme d'action / écrivain, puisque cette décision d'écrire à l'encre silencieuse est partagée notamment par Reverdy.

Quand le couvre-feu du mépris abaisse toutes les paupières  
 Nous avons respiré longtemps  
 Les chants conservés dans la gorge<sup>2</sup>

écrit le créateur de *Nord-Sud*, montrant la réserve de l'écrivain durant cette période de latence, et faisant du chant non plus un agrément auditif, mais une essence vitale, un souffle inhalé, silence incorporé.

Le poète respire le silence, et ce silence pénètre son être entier, comme l'exprime cette note citée par Étienne-Alain Hubert : « [p]endant quatre ans il n'a été pensé que du silence. Je veux dire que rien de ce que nous avons réellement pensé n'a été écrit ou en tout cas pas publié. / Quand on fait un pacte avec le silence. »<sup>3</sup>

Par ce pacte, c'est de la poésie de circonstance qu'il s'agit de se prémunir, non pas pour s'éloigner de la circonstance – la circonstance est aussi hasard – mais pour qu'elle ne soit pas la raison de l'acte d'écriture. La circonstance, en termes de création poétique, joue donc *contre* l'essence, et si l'essence de la poésie se révèle dans la façon de dire, la circonstance, elle, développe des formes qui ne sont, le plus souvent, que coquilles vides lorsqu'elles ne participent pas directement d'une stérilisation du discours.

---

1 René Char, « La Liberté passe en trombe », *Recherche de la base et du sommet*, [1955], *OC*, p. 649.

2 Pierre Reverdy, *Le Chant des morts*, [1944-1948], *OC*, t. II, p. 338.

3 « Feuillet trouvé dans les papiers de Reverdy », cité par Étienne-Alain Hubert, « Le "Bois vert" de Reverdy », *L'année 1945*, Étienne-Alain Hubert et Michel Murat (éds.), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 105.

En art, pas plus d'ailleurs que dans la nature, la forme ne saurait être un but.

On ne part pas à la recherche d'une forme préconçue, on la trouve, on y aboutit par surprise. C'est une conséquence, un résultat certainement nécessaire d'une activité uniquement déployée pour aboutir à l'être<sup>1</sup>.

Or dans la poésie de circonstance – « exercice [...] poétiquement régressif<sup>2</sup> » –, il en va de la forme comme de l'expression : « partir à la recherche d'un *dit* préconçu » empêche l'émergence de ce qu'il y aurait à *dire*. Et sur ce point, Reverdy est explicite : « la guerre fait taire la poésie »<sup>3</sup>, selon l'éloquente formule d'Étienne-Alain Hubert. En cela, la position de Reverdy est la même que celle de Char : il n'y a pas d'engagement en poésie.

Quand l'écrivain, acculé un moment dans ce cas, sent remonter en lui le souffle et la parole, c'est qu'il s'est déjà dégagé des décombres. Il a regagné sa tanière, retrouvé ses outils qu'il roule lentement avec délices entre ses doigts. [...]

Car, il faut bien le dire, le poète se dégage dans la mesure où l'homme s'engage, et l'homme dégagé permet au poète de s'engager.

Que le poète aille à la barricade, c'est bien – c'est mieux que bien – mais il ne peut aller à la barricade et chanter la barricade en même temps. Il faut qu'il la chante avant ou après. Avant, c'est plus prudent, ce qui revient bien à dire que l'homme est d'autant plus engagé que le poète l'est moins<sup>4</sup>.

Non seulement l'engagement du poète ne peut se substituer à l'engagement tout court, mais au-delà de ce positionnement de l'écrivain face au réel, l'engagement, en poésie, nuit à la poésie. L'expression paradoxale qu'emploie Reverdy d'engagement-dégagement en vases communicants, montre bien que la circonstance, comme causalité externe, s'oppose à la nécessité de l'activité poétique, d'écriture comme de lecture.

Face à cela, la posture poétique d'Aragon va cristalliser les critiques, et toutes les condamnations à son endroit vont définir, en négatif, ce que doit être le langage poétique. « Ne songeons pas aux couards d'hier, auxquels se joindront les nôtres ambitieux, qui s'accoutrent pour la tournée des commémorations et des anniversaires. Rentrons. Les clairons insupportables sonnent la diane revenue<sup>5</sup> », exhorte Char<sup>6</sup> en 1946, dans son troisième billet à Francis Currel.

---

1 Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », [1946], *Écrits sur l'art et sur la poésie*, OC, t. II, p. 1231.

2 André Breton, *Misère de la poésie*, [1932], OC, t. II, p. 20.

3 Étienne-Alain Hubert, « Le "Bois vert" de Reverdy », art. cit., p. 116.

4 Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », [1946], *Écrits sur l'art et sur la poésie*, OC, t. II, p. 1236.

5 René Char, « Billets à Francis Currel », *Recherche de la base et du sommet*, [1955], OC, p. 634.

6 qui est également très dur envers Aragon dans sa correspondance avec Camus

Aussi le « détestable exhibitionn[is]t[e] » aux « clairons insupportables » a-t-il perdu toute envergure poétique dès lors qu'il a fait du langage un outil d'adéquation à un sentiment national. C'est bien parce que le langage doit rester une force d'expression et de connaissance qu'il ne peut tomber sous le joug d'une telle entreprise. Encore une fois, le silence devient une réponse signifiante face aux « féconds encriers » évoqués par Reverdy :

[I]es vers de mirliton ne soutiennent pas plus la patrie qu'elle-même ne peut les soutenir. Et ce ne sont pas les poètes d'aujourd'hui qui, en mettant leurs dons au service de la politique plus que de la patrie, démontrent le contraire. Ils se perdent en vain. Mais qu'auraient-ils pu donner d'autre, eux qui ne sont guère que de féconds encriers<sup>1</sup> ?

Ainsi pour Char comme pour Reverdy, ne pas publier c'est garder une parole clandestine, vive de potentiels rebelles, c'est contenir son langage, l'organiser comme un réseau de résistance, pour ne pas le dénaturer. Il est donc aisé de comprendre comment Aragon est devenu le « Déroulède des faubourgs » selon l'expression caustique d'E.L.T. Mesens<sup>2</sup>. C'est précisément dans ce contexte que Péret, dans son éclatant *Déshonneur des poètes*, va condamner la confusion engendrée par l'engagement – ou le pseudo-engagement – de la poésie, et redonner à lire l'essence de l'activité de poésie, qui consiste à être « poète, *c'est-à-dire* révolutionnaire<sup>3</sup> ». C'est cette conjonction qu'a manquée Aragon, et qui va unir ce qui reste du groupe surréaliste à cette époque, autour d'un même besoin de dénoncer l'instrumentalisation de la poésie.

1 Reverdy, bloc-notes daté du « 4 septembre 1944-20 janvier 1945 » cité par Étienne-Alain Hubert, « Le "Bois vert" de Reverdy », *op. cit.*, p. 113.

2 Appellatif qui clôt un poème entièrement consacré à dégrader le portrait d'un Aragon poète national :  
« Jadis et naguère... / Triste petit vieillard de nadis et jaguère  
Tu aimais les audaces / Et les évolutions par bonds / Qui mènent à la célébrité / Mais voilà que la bouse te remonte au cerveau

Sois tranquille / L'heure de la récompense approche

Tu seras décoré par la France de Pétain / Ou par celle de Gigaille / Et tu seras académicien / Docteur ès Rimes et fauteuil roulant / Tu seras chanté par Lebrun / Ou bien imposé par Marty / Tu seras déclaré d'utilité publique / Comme tous les bons endroits / Tu seras fêté à Hambourg / Au cours du même banquet qu'Ilya Ehrenbourg / Tu seras le Gustave Hervé de "Ce soir" / Ou de n'importe quel autre soir sauf du grand / O ! Déroulède des faubourgs. »

Mesens E.L.T., « Le Revers de ses médailles ou deux mots au "camarade" Aragon », dans *Troisième Front, poèmes de guerre*, suivi de *Pièces détachées*, Londres, London Gallery, 1944, p. 20.

La même analogie sera faite l'année suivante, en 1945, par Jean Malaquais, dans son article « Louis Aragon or the professional Patriot », *Politics* (New York) n° 19, novembre 1945, p 233-235, dans lequel Aragon est présenté comme « plus cocardier que Déroulède », article cité par Bernard Leuilliot, « Aragon et la "drôle de paix" », *L'année 1945, op. cit.*, p. 162.

3 Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, [1945], Paris, Mille et une nuits, 1996, p. 10, nous soulignons.

« Pas un de ces "poèmes" [parus pendant l'occupation allemande] ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique<sup>1</sup> et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques<sup>2</sup> », déplore Péret, faisant de l'historicité des formes poétiques, lorsqu'elles sont déterminées par la circonstance, une entrave à la parole libre. En cela, l'engagement surréaliste est autrement puissant, dans la mesure où il entend préserver le langage et les conditions mêmes de l'exercice de la parole. Cet imaginaire linguistique, d'une langue qui ne se soumet pas « à [des] fins immédiates<sup>3</sup> » mais qui préserve ses facultés créatrices révèle ainsi la condition de l'homme dans sa langue : « le poète lutte contre toute oppression [...] il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique même révolutionnaire<sup>4</sup>. » La logique de libération par et dans le langage court tout au long de l'œuvre de Péret, qu'elle soit expliquée dans ses textes-manifestes, ou mise en œuvre dans ses poèmes ou ses contes. Et en cela, Péret et les surréalistes sont proches de Heidegger, lorsqu'il explique que « [l]e langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. Leur veille est l'accomplissement de la révélabilité de l'Être, en tant que par leur dire ils portent au langage cette révélabilité et la conservent dans le langage<sup>5</sup>. »

La communauté de pensée apparaît donc sur ce principe selon lequel la langue n'est pas un outil – et donc encore moins un outil que l'on pourrait mettre au service d'une cause – mais un élément constitutif de l'être. Il en est sa demeure, et son souffle. Ainsi, à l'engagement d'Aragon et Éluard, mais aussi à celui de Sartre répondent les surréalistes, par un engagement d'une autre nature : un engagement dans la langue, au double sens de l'engagement – prendre part à et être pris par. Prendre part à la langue dans l'activité de poète, et être pris par la langue dans la façon dont on est parlé par la langue. Voilà pourquoi la réclame pharmaceutique, les vers de mirlitons et autres hymnes patriotiques jouent *contre* l'alchimie du verbe, l'image intéressée *contre* la pensée libre. En allant chercher dans une

---

1 Sans faire du Sainte-Beuve de boudoir, notons en passant qu'à l'époque de rédaction de ce texte, soit deux ans avant leur séparation, Remedios Varo réalisait, entre autres travaux alimentaires, des publicités pour les laboratoires pharmaceutiques Bayer.

2 Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, [1945], *op. cit.*, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 Martin Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme*, [1946], *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000, p. 67-68.

cause – un prétexte – le motif de leur écriture, ils déniaient à la poésie son essence active ; or, comme le revendique Péret, « la poésie n'a pas à intervenir dans le débat autrement que par son action propre, par sa signification culturelle même<sup>1</sup> ».

Cette question de l'action, dans son lien à l'être est donc centrale pour le surréalisme. Déjà en 1935, Breton en montrait l'importance :

[o]n l'a bien vu avec le surréalisme, dont l'action systématique a eu pour effet de créer, dans la jeunesse intellectuelle, un courant on ne peut plus nettement défavorable à l'inertie en matière politique et à ce besoin d'évasion hors du réel qui caractérisa, presque à lui tout seul, toute la psychose d'après-guerre<sup>2</sup>.

L'inertie de l'action politique se manifeste donc également dans l'inertie de cette poésie engagée qui renoue avec des formes et des thèmes éculés.

---

1 Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, [1945], *op. cit.* p. 18.

2 André Breton, *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 437.

## Conclusion

De ces analyses, nous souhaitons retenir que de la confrontation à différents événements naît une pensée du langage, inséparable d'une pratique du langage. La pensée du langage se fédère autour d'un impératif : le langage ne doit en aucun cas être asservi, il ne doit pas se réduire à un moyen de communication. Par conséquent, la pratique du langage va se définir contre les canons scolaires, contre les pratiques régressives, contre l'embrigadement idéologique. Cette volonté d'un langage propre, qui ne soit dépendant ni d'un modèle ni d'une cause à servir mais qui, au contraire, puisse servir l'être dans son rapport langagier au monde, révèle bien le rôle social de la langue, par la façon dont elle donne une vision du monde et dont elle ancre l'individu dans un discours qui lui pré-existe et dont tout sujet parlant devrait se faire le continuateur.

Penser le langage comme étant la matière première non seulement de ce discours, mais des représentations qui informent notre rapport au monde offre au sujet la possibilité de se constituer à la fois pensé et pensant, parlé et parlant, puisqu'aux significations exogènes peuvent se superposer des significations – ou des structures signifiantes – endogènes, qui travaillent la langue pour sortir – brièvement – d'un discours donné. Ce qui correspond à la constitution du sujet ; et si le sujet est, selon l'adage lacanien, « l'effet du signifiant », nous comprenons aisément comment il peut se structurer différemment par un autre rapport au signifiant. Mais comme tout signifiant est socialement et culturellement admis, c'est bien ce rapport à la culture qui est inquiété par les surréalistes lorsqu'ils mettent à mal le *standard* linguistique et les discours prescripteurs. C'est en ce sens que nous avons tout d'abord étudié l'institution scolaire comme lieu d'apprentissage d'une langue homogène et normée, qui, en réaction, a généré un imaginaire linguistique rebelle, puis les « années sordides » des guerres comme moment révélateur de l'empire du langage sur le développement idéologique. Ces deux cas – certes fort différents – montrent des situations où la langue n'appartient plus. Elle n'appartient plus au sujet-parlant lorsqu'elle est détournée afin de dominer son imaginaire, d'où le choix poétique, parfois, d'un silence intègre quand la langue s'épuise dans un asservissement. Elle n'appartient plus complètement au sujet parlant non plus lorsqu'elle prive les affects d'une part de leur expression, lorsque les désirs restent de l'ordre de l'infra-langagier, hors de la zone de l'ordre du discours. Ces positions trouvent un écho particulier

dans les analyses d'Anne-Marie Houdebine, notamment dans ce qu'elle a appelé, d'une faute revendiquée, « l'uneS langue » :

[l]a langue que l'école va inculquer, celle de l'écrit, voire de la littérature, avec ses prescriptions déloge l'enfant de sa *première langue*, celle qu'on pourrait appeler *langue maternelle* alors que celle que fait acquérir l'école fonctionne comme une loi socialisante, homogénéisant les enfants comme français, *langue paternelle* en quelque sorte, puisque *langue tierce* entre l'enfant et sa première langue, structurant son corps à jamais. Langue tierce et donc langue paternelle [au sens où le père, selon Freud (*la fonction du père* ou *la métaphore paternelle* selon Lacan) vient jouer un tiers entre l'enfant et la mère]<sup>1</sup>.

Distinguer ainsi entre langue maternelle et langue paternelle, donc entre langue des affects et langue socialisante nous semble bien rendre compte de cette tension éprouvée par les surréalistes et qui est fondatrice de leur imaginaire linguistique : la langue de la socialisation est vécue comme un renoncement à la possible expression de tout ce qui relève de la vie psychique et de son impact corporel. La langue poétique des surréalistes s'apparente donc bien à une langue maternelle dans le sens d'une langue première :

[elle] n'est pas la langue de tous les jours. C'est une langue d'amour et de jouissance. *Elle est la mère de la parole*. C'est une langue secrète, même si tout le monde peut l'entendre, et elle doit se perdre, mais son reste sera le trait ineffaçable qui donne à tout un chacun une voix singulière, différente de toutes les autres<sup>2</sup>.

C'est précisément cette singularité qui fait l'objet des recherches poétiques des surréalistes et qui met en jeu, par l'écriture, l'articulation du monde extérieur et de l'intériorité du sujet. Et puisque le sujet individuel ne peut pas se penser en dehors de la société qui fait de lui un sujet, cette articulation révèle les limites de la stabilité langagière : l'ordre de l'usage de la langue et l'ordre de l'usager de la langue, lorsqu'ils ne coïncident pas complètement, fragmentent l'unité fantasmée de la langue comme facteur d'ordre. Cela apparaît de manière éclatante dans un des « messages révolutionnaires » d'Artaud :

Le surréalisme est né d'un désespoir et d'un dégoût et il est né sur les bancs de l'école.

1 Anne-Marie Houdebine, « L'uneS langue », *La Qualité de la langue ? : le cas du français*, Jean-Michel Eloy (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Politique linguistique », 1995, p. 463.

2 Hector Yankelevich, « La Langue maternelle », *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, printemps 1994, p. 143.

Beaucoup plus qu'un mouvement littéraire, il a été une révolte morale, le cri organique de l'homme, les ruades de l'être en nous contre toute coercition.

Et d'abord la coercition du Père.

Le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et dans les idées<sup>1</sup>.

De la coercition du père à celle de la langue paternelle, donc de la culture et des institutions qui veillent à sa pérennité, il n'y a qu'un pas, qu'Artaud franchit largement lorsqu'il place la révolte sur le terrain de l'âme au-delà des mots :

[u]n terrible bouillonnement de révolte contre toutes les formes d'oppression matérielle ou spirituelle nous agitait tous quand le Surréalisme a commencé : Père, Patrie, Religion, Famille, il n'était rien que nous n'invectivions beaucoup moins avec des mots qu'avec de l'âme<sup>2</sup>.

Il est donc bien question de déborder les mots – qui participent d'une forme d'oppression – pour agir contre la suprématie de la langue paternelle. C'est ce qu'ont analysé, dans un autre contexte, Deleuze et Guattari : « [i]l n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique. La langue se stabilise autour d'une paroisse, d'un évêché, d'une capitale<sup>3</sup>. » Donc autour d'une institution, et en cela, la culture est la première des institutions qui ont vocation à stabiliser les usages langagiers ; si la langue dite paternelle est la langue de la socialisation, elle est bien évidemment aussi celle de la culture, dans la mesure où elle assure « la continuité des valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé pérennisées<sup>4</sup>. »

À ces œuvres, précisément, les surréalistes vont dénier toute autorité, pour tenter de s'extraire des discours prévalants ; tel est le témoignage que donne Delteil quand, en 1968, l'heure est aux souvenirs :

[j]'imaginai une politique surréaliste, une morale surréaliste. Que dis-je, je voyais poindre – déjà – la Révolution culturelle. On allait abattre la culture, les habitudes d'esprit, les clichés mentaux. Créer de toutes pièces le Nouvel Homme. Le « temps de l'écriture » était révolu, la profession d'homme de lettres abolie. Le « bon français », le langage châtié, qui est châtement, les

---

1 Antonin Artaud, « Surréalisme et révolution », *Messages révolutionnaires*, [1936], *Œuvres*, éd. cit., p. 685.  
2 Antonin Artaud, « Contre l'abandon de la position révolutionnaire », *Messages révolutionnaires*, [1936], *Œuvres*, éd. cit., p. 687.  
3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 14.  
4 Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique (analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976, p. 34.

anciennes menuiseries d'écriture, les élégances surannées, la correction, mot à double sens, [...] tout cela allait disparaître<sup>1</sup>.

Le langage est ainsi pressenti comme étant au confluent de deux courants contradictoires : il maintient, par sa vocation stabilisante, l'ancienne culture, celle que souhaitent voir disparaître les surréalistes, tout en étant appelé à donner corps à une nouvelle culture, à un nouveau monde, à de nouveaux possibles. La contradiction se suspend provisoirement par la revendication – toute rebelle – d'un état hors-culture : « [j]e suis contre l'éducation, la culture, contre, contre, contre. Je suis analphabète. Savoir lire et savoir écrire, voilà le commencement de la folie<sup>2</sup>. » L'analphabète rejoint ainsi la triade mythifiée réunissant – par l'absence de compromission dans le rapport au réel – l'enfant, le fou et l'homme primitif<sup>3</sup>. Aussi est-ce auprès des analphabètes que, pour Max Ernst, les œuvres surréalistes ont quelque chance de trouver un public :

[c]omme mon comportement, elle [mon œuvre] n'est pas harmonieuse dans le sens des compositeurs classiques ni même des révolutionnaires classiques. Séditieuse, inégale, contradictoire, elle est inacceptable pour les spécialistes de l'art, de la culture, du comportement, de la logique, de la morale. Elle a, en revanche, le don d'enchanter mes complices : les poètes, les pataphysiciens, quelques analphabètes<sup>4</sup>.

C'est ainsi l'imaginaire d'une langue analphabète, donc rétive à l'ordre normal du discours, qui vient travailler de l'intérieur les textes surréalistes ; et si contradiction il y a, dans cette visée d'une langue analphabète, elle ne reflète pas l'aporie d'une pensée qui cherche à échapper à la culture qui l'a fait naître, mais bien plutôt le besoin de changements dans la manière dont est parlé le monde. Il s'agit de refuser de co-produire un sens avec des mots qui se sont vus retirer leur valeur. D'où la revendication paradoxale de se situer hors-culture, et donc hors-langue :

[s]ous la grammaire il y a la pensée qui est un opprobre plus fort à vaincre, une vierge beaucoup plus revêche, beaucoup plus rêche à outrepasser quand on la prend pour un fait inné.

1 Joseph Delteil, *La Deltheillerie*, op. cit. p. 86.

2 *Ibid.*, p. 236.

3 Nous trouvons d'ailleurs le lien entre analphabètes et primitifs, dans leur opposition aux professeurs dans une des « rêveries branchues » du *Personnage d'insomnie* de Tzara : « Les avantages de la nouvelle vie sur l'ancienne ne se discutaient plus que dans des clapiers de professeurs et ceux-ci avaient pris la place méprisante, méthodiquement sujette à la pitié feinte et empreinte de mélancolie et de tolérance, des minorités d'analphabètes et des primitifs des sociétés d'antan. » Tristan Tzara, *Personnage d'insomnie*, [1934], *OC*, t. III, p. 203.

4 Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 340.

Car la pensée est une matrone qui n'a pas toujours existé.

Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris<sup>1</sup>.

L'écriture analphabète devient ainsi l'écriture qui ne s'est pas asséchée par le processus de socialisation, l'écriture substantiellement forte, qui outrepassa les fonctions socialisantes du langage, et qui le prive de sa capacité à maintenir « l'ordre du discours ». Sur cet appel en faveur d'une langue analphabète, force est de remarquer la similitude de la position surréaliste et des analyses, menées bien plus tard, de sociologues de l'illettrisme, et notamment celles de Bernard Lahire<sup>2</sup>. En effet, Lahire montre comment les analphabètes d'hier, illettrés d'aujourd'hui, donc les personnes n'ayant pas accès à la culture écrite et, par conséquent, aux référents culturels convoyés par cette culture écrite, vont faire l'objet de discours éthiques démontrant que la culture de l'écrit seule permet à l'individu de mener une vie « digne d'être vécue » :

les discours sur l'« illettrisme » en disent toujours plus que la simple « découverte », la simple « reconnaissance » ou la simple « désignation » d'une réalité sociale. Ils dressent le portrait de la « dignité » et de l'« indignité », de la « citoyenneté » et de la « sous-citoyenneté », de l'« autonomie » et de la « dépendance » : ils thématisent toute une économie des rapports de pouvoir. Ces discours sur l'« illettrisme » peuvent donc être décryptés à partir d'une interrogation sur les principes implicites et explicites d'une vie sociale accomplie, digne d'être vécue, et, finalement, sur les principes qui fondent l'économie symbolique du pouvoir contemporain<sup>3</sup>.

Avec déjà la conscience des enjeux de ces questions dans une réflexion d'ordre politique et social, les surréalistes – on ne peut plus lettrés – ont donc décidé de se placer du côté des illettrés, non pas pour dénoncer cette ligne de partage dressée par la culture écrite, mais pour dénoncer toutes les valeurs qui en découlent, valeurs qui se fondent sur le bien parler, et qui vont connaître un déclassement généralisé. En cela, il est évident que la catégorie – aux contours nécessairement flous – des analphabètes dessine, en négatif, le portrait-robot du citoyen à qui la langue octroie ses émoluments :

---

1 Antonin Artaud, *Préambule*, [1946], *Œuvres*, éd. cit., p. 21.

2 Lahire explique, dans le premier chapitre de *L'invention de l'illettrisme*, que le néologisme *illettrisme*, créé à la toute fin des années 70, s'est substitué à son parent *analphabétisme*, jugé péjoratif, lorsque ce phénomène est devenu un problème social.

3 Bernard Lahire, *L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1999, p. 281.

[la distinction] rassure, comme on l'a vu, au-delà du raisonnable : les non-illettrés accèdent à l'épanouissement de leur personnalité individuelle, au bonheur, à la vérité authentique, ils maîtrisent leur existence et son sens, sont autonomes, dignes et aptes à participer à la vie sociale, politique et économique de leur pays<sup>1</sup>.

Voilà de quoi motiver un désapprentissage en règle de tout ce qui constitue la langue écrite, langue de la culture commune. Aussi comprenons-nous comment les fondements de cet imaginaire de la langue ont joué un rôle de ferment séditieux pour l'exploration des marges, le rejet de la société telle qu'elle est donnée, et le développement d'une esthétique nouvelle. Finalement, la langue analphabète joue elle aussi contre la « langue paternelle » : dans les deux cas, c'est la langue bien policée qui est battue en brèche, et ce qu'elle permet de dire. Car si les surréalistes entendent désorienter la langue stable, institutionnellement admise, c'est bien pour pouvoir dire autre chose, donc pour déstabiliser la langue qui oriente les sujets parlants dans leurs pensées, et notamment dans leurs désirs. Car telle est bien, pour les psychanalystes, la fonction de la langue paternelle : elle donne une orientation au désir du sujet, donc le place sous la coupe du désir de l'Autre, et transforme le désir en particules de langage. Si les surréalistes ont bien lu, chez Freud, que « l'éducation, c'est le sacrifice de la pulsion », il apparaît clairement que leur vocation poétique va les amener à faire l'expérience du sacrifice de l'éducation pour vivre un moment pulsionnel brut. La langue doit donc devenir matrice des désirs, et non plus fonction régulatrice, et en étant cet élan matriciel, elle peut tenter de soulever le voile de l'impossible à dire.

Aussi, dans cette première partie, avons-nous voulu étudier les discours tenus par les surréalistes sur deux phénomènes bien distincts : l'inculcation des normes linguistiques par l'école, et la confrontation aux discours de guerre, qui ont mis les surréalistes au pied du mur de la réflexion sur la langue et les dérives qu'elle pouvait engendrer, phénomènes qui fondent la genèse de leur imaginaire linguistique en rendant évidente la nécessité de se positionner discursivement, en poète.

---

1 *Ibid.*, p. 282.

C'est donc vers la création d'un idiome que s'orientent les surréalistes, idiome qui rend compte de la tension entre ce que Milner décrit comme « l'impossibilité de communiquer et l'illusion (nécessaire) de mise en commun des idées, des pensées, de soi-même<sup>1</sup>. »

Et justement, cet idiome désiré, recherché, éprouvé, comment est-il pensé et décrit par les surréalistes ? Sur quels fondements s'est-il établi ? Comment les idées linguistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle ont-elles trouvé, chez ces poètes, un certain retentissement ? Les chapitres suivants tenteront, de la fascination exprimée pour le langage au développement d'une « pensée du langage » particulière, de cerner ce que « parler surréaliste » veut dire.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1978, p. 18.

## DEUXIÈME PARTIE

### Penser la langue



# Chapitre 1

## Représentations du langage

La démarche de réappropriation du langage mise en œuvre par les surréalistes a donné lieu à un ensemble de discours sur la langue. Discours variés, tant par leurs contenus que par leurs formes, ils donnent à lire l'essentiel de ce qui se joue dans la quête d'un autre rapport au langage. Entre l'affirmation d'une toute-puissance du langage sur l'homme et celle de la malléabilité totale de la langue, émerge une dialectique du maître et de l'esclave, qui trouve son point de résolution dans la volonté d'inquiéter l'esprit. Étudier les représentations de la langue offre ainsi un point de vue intéressant sur le positionnement du sujet face à sa langue et éclaire une des caractéristiques les plus originales du surréalisme : la façon dont la langue – tantôt dans sa matérialité, tantôt dans son influence sur la formation des idées – est érigée en matière première d'une praxis révolutionnaire.

Des sentiments épilinguistiques évoqués – qui témoignent des tentatives du sujet pour cerner une langue qui parfois échappe et parfois se laisse dire – à la transmutation du métalangage linguistique en matière poétique, il s'agit ici de s'intéresser à ce qu'a de dynamique le fait de dire la langue, à la façon dont les métaphores employées rendent manifeste une part du travail de subjectivation par la langue et sont autant de mises à l'épreuve d'intuitions linguistiques.

### 1.1 La langue à la lettre

Constituant premier du mot, la lettre, parfois mise en scène au cœur de l'alphabet, fait l'objet d'une attention particulière des surréalistes, et nourrit un imaginaire à la fois fécond et ambivalent : le jeu avec la lettre est, depuis le futurisme, une sorte de signal des avant-gardes, la lettre est utilisée comme une forme plastique, avec une expressivité propre. Et si les manifestations discursives de cet imaginaire sont nombreuses, les peintres

ont également su jouer de la lettre peinte, lettre figurée, lettre dessinée, pour mêler l'encre et la peinture, incorporer le règne du scriptural au règne du pictural.

C'est bien entendu chez Miró et Masson que cela est le plus frappant : des lettres habitent les toiles, s'y déploient non comme un résidu signifiant, mais comme les traces d'une signification possible. Ces lettres, loin d'être passives, fertilisent l'activité interprétative des spectateurs. Le regard porté par Bernard Noël sur ces peintures est éclairant :

Migration I, Migration IV, Migration d'automne, Migration aquatique, Migration forestière, où circule tout un plancton alphabétique, composé de lettres-personnages, de lettr'ailes, de lettres-marines, dans des alignements, des étoilements, des magmas célestes, des fumées solaires et des neiges dorées<sup>1</sup>.

Plancton, la lettre est portée par un courant plus fort qu'elle et n'a d'autre choix que de le suivre, mais c'est pour mieux se disséminer et faire de son instabilité la condition de son existence. C'est bien la transmutation du signe en lettre et inversement qui est montrée, comme l'analyse Jacqueline Chénieux-Gendron : « [l]e surréalisme est [...] le lieu privilégié d'une rencontre entre *deux* systèmes de signes auxquels il a accordé plus d'importance qu'à d'autres : le signe linguistique et le signe plastique<sup>2</sup> ». Cette façon de donner à voir la langue, par des lettres éparses et incorporées aux signes plastiques, de donner un nouvel environnement aux lettres, donc de déterritorialiser la matière première de l'écriture participe d'un processus de réappropriation – par manipulation – de la langue dans sa matérialité graphique. En cela le surréalisme se fait l'écho des interrogations qui traversent son époque et réorientent les façons de créer :

[le surréalisme] n'est certes pas le seul lieu où l'on se pose cette question, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle. De façon très générale, alors qu'une « crise des images » ébranle la peinture, « le rêve d'une langue idéogrammatique, visuelle, incarnée » fermente dans la poésie. Eliane Formentelli définit cette « perversion » comme un « chiasme » (le lecteur serait amené à *voir* là où il devrait lire, à *lire* là où il devrait *voir*). Des toiles de Miró (*Oh ! un de ces messieurs qui a fait tout ça !*, 1925), d'autres de Max Ernst (*Qui est ce grand malade...*, 1923-1924) montrent le jeu serré que joue ici le surréalisme par rapport à une interrogation très générale<sup>3</sup>.

---

1 Bernard Noël, *André Masson : la chair du regard*, Paris, Gallimard, coll. « L'Art et l'écrivain », 1993, p. 144.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes*, op. cit., p. 247.

3 *Ibid.*

Lire et voir tendraient ainsi à devenir deux activités non exclusives l'une de l'autre, deux contraires réconciliés par le geste pictural comme scriptural. Cela est analysé en termes de dépaysement par Bernard Noël : « [n]otre œil occidental cherche à isoler le sens de ces signes, au lieu de participer au plaisir d'une calligraphie qui permet à Masson – c'est son caractère « chinois » – de réconcilier le dessin et l'écriture<sup>1</sup> ».

L'œil ici est ce qui est actif, la lettre se range à la vue, et court-circuite l'interprétation intellectuelle, créant un décentrement du point de vue, un pas de côté pour voir ce qui est mais que l'on ne voit pas, tant le réflexe interprétatif est fort. Ces lettres exposées font donc déborder leur propre détermination ; par leur propension à devenir dessin, elles sortent de leur strict rôle alphabétique pour redevenir matière première inspirante. En outre, ce rapport primitif qui s'instaure et se montre permet de jouer de la distance avec l'alphabet en tant qu'il est soumis à un ordre et tente de s'en départir, et en cela, nous retrouvons la figure imaginaire de l'illettré comme personne qui se dérobe à l'ordre :

Pourquoi un monde fait comme cela,  
je dis aussi stupidement que cela,  
ce monde d'abécédaire, d'arithmétique et d'alphabet,  
et pourquoi pas un monde sans chiffres ni lettres, fait uniquement pour  
des illettrés qui n'auraient jamais su compter<sup>2</sup>.

Non seulement le monde pourrait être fait pour ceux à qui les lettres échappent, mais il se peut que ce soit eux qui soient le plus à même de comprendre et de dire le monde, c'est du moins ce que nous dit Tzara des « Rescapés de l'Alphabet » : « [i]l faut ajouter que toute scène d'ordre spectaculaire sera inscrite sur un registre par la seule demi-douzaine de Rescapés de l'Alphabet qui auront droit de savoir lire et écrire<sup>3</sup>. » Des lettres comme un plancton à l'alphabet comme un naufrage, les métaphores – qui véhiculent les images du flot maritime de l'alphabet et de la langue – révèlent ici l'étendue de l'emprise du langage, avec ses ambiguïtés, ses plis et ses replis, sur l'imaginaire de la langue. Et s'il y a naufrage, c'est bien que l'alphabet ne permet de naviguer qu'en eaux calmes, et s'effondre au contact des courants troubles ou tempétueux. Ainsi, pour ces « Rescapés de l'Alphabet », comme pour les surréalistes,

---

1 Bernard Noël, *André Masson : la chair du regard*, op. cit., p. 155.

2 Antonin Artaud, « Lettre contre la Cabbale », 4 juin 1947, *Œuvres*, éd. cit., p. 1526.

3 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], *OC*, t. III, p. 20.

Peu à peu se décomposent  
Les alphabets ânonnés<sup>1</sup>  
De l'histoire et des morales  
Et la syntaxe soumise  
Des souvenirs enseignés<sup>2</sup>.

Une fois décomposé l'« alphabet ânonné », le sujet peut l'arpenter, le sonder, l'explorer :

Que ne puis-je écrire !  
Les lettres sont mon ignorance,  
Entre les lettres j'y suis.  
Au néant des explorateurs,  
Des rébus et des alphabets,  
Avec le clin d'oeil imbécile  
Des survivants que rien n'étonne<sup>3</sup>.

L'ignorance devient ainsi l'emblème d'un rapport plus incertain, plus désordonné à l'alphabet, donc à l'écriture. Cette non-coïncidence du sujet, qui ne se fond pas dans les lettres incarne la posture du poète : « entre les lettres », il observe la langue et ses mouvements, avant d'y participer mais en gardant l'étonnement comme condition première d'écriture. En outre, cette posture intermédiaire vis-à-vis des lettres permet de ne pas se retrouver complètement sous le joug de l'alphabet, qu'Aragon, dans *Blanche ou l'Oubli*, représente comme un facteur de domestication :

[l]es hommes qu'on prend pour *sauvages* on les fait, derrière la jolie barrière de l'alphabet [...] entrer dans notre écriture, dans notre cage écriture, ils deviennent personnages de roman, ils apprendront à danser, à déjeuner en ville [...] je les apprivoise à des fins sémantiques, non reconnues par les hommes de science, mais ça viendra<sup>4</sup>.

Une fois le sauvage passé de l'autre côté de l'alphabet, il se trouve mis au pas de l'écriture, apprivoisé et assujetti à sa logique ; sur ce point, Aragon semble se faire le continuateur des réflexions de Lévi-Strauss, qui dans une perspective marxiste, analyse, dans la « leçon

---

1 Ces alphabets ne sont pas sans rappeler « les formes fixes / que sont LES BELLES LETTRES APPRISES » de l'« Académie Médrano » de Blaise Cendrars, *Sonnets dénaturés, Œuvres complètes 1*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, p. 112.

2 Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, [1946], *OC*, t. II p. 43.

3 Paul Éluard, *Défense de savoir*, [1928], *OC*, t. II, p. 222.

4 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, [1967], *ORC*, t. V, p. 458.

d'écriture » des *Tristes tropiques*, l'alphabétisation en termes de violence propre à produire une situation d'exploitation.

Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. [...] l'action systématique des États européens en faveur de l'instruction obligatoire, qui se développe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, va de pair avec l'extension du service militaire et la prolétarianisation. La lutte contre l'analphabétisme se confond ainsi avec le renforcement du contrôle des citoyens par le pouvoir. Car il faut que tous sachent lire pour que ce dernier puisse dire : nul n'est censé ignorer la loi<sup>1</sup>.

La métaphore de la « cage-écriture », éminemment évocatrice pour des poètes qui ont fait de l'émancipation du sujet leur fer de lance, trouve ainsi un écho intéressant dans l'analyse anthropologique. Aragon l'exprime avec l'idée de l'écriture qui normalise – à la fois quand les « sauvages » sont sujets de l'écriture, en perdant leur singularité par l'action de l'écriture, et lorsqu'ils sont acteurs de l'écriture, coulant leur pensée dans la forme induite. Nous retrouvons cette idée dans les observations de Lévi-Strauss, chez les « sauvages » eux-mêmes : « [c]eux qui se désolidarisèrent de leur chef après qu'il eut essayé de jouer la carte de la civilisation (à la suite de ma visite, il fut abandonné de la plupart des siens) comprenaient confusément que l'écriture et la perfidie pénétraient chez eux de concert<sup>2</sup> ». La méfiance primitive à l'égard de l'écriture que rencontre Lévi-Strauss semble bien rendre compte des ambivalences ressenties par les surréalistes à l'égard de cet ordre graphique ; la fascination pour la pensée sauvage et pour le langage ont ainsi comme lien essentiel la question du ravissement par l'écriture :

[l]'écriture avait donc fait son apparition chez les Nambikwara ; mais non point, comme on aurait pu l'imaginer, au terme d'un apprentissage laborieux. Son symbole avait été emprunté tandis que sa réalité demeurait étrangère. Et cela, en vue d'une fin sociologique plutôt qu'intellectuelle. Il ne s'agissait pas de connaître, de retenir ou de comprendre, mais d'accroître le prestige et l'autorité d'un individu – ou d'une fonction – aux dépens d'autrui<sup>3</sup>.

C'est précisément ce rapport à l'écriture que déplorent les surréalistes, rapport contre lequel ils vont, nous l'avons vu, valoriser la figure de l'analphabète. Derrière cela, nous

---

1 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, [1955], *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 300.

2 *Ibid.*, p. 301.

3 *Ibid.*, p. 298.

trouvons, en filigrane, ce que Derrida commentant Lévi-Strauss appelle l'« éthique d'une parole vive<sup>1</sup> », éthique qui serait, selon lui, nécessairement utopique<sup>2</sup>.

Face à cette présence impérieuse de l'alphabet, les surréalistes vont tenter de dénier à l'alphabet sa suprématie sur les formes d'expressions écrites, non pas en créant des alphabets imaginaires, mais en faisant de l'alphabet un ensemble décomposable qui ne domine pas un sujet mais, au contraire, se disperse en embrassant une grande variété d'éléments. Aussi trouvons-nous à la fois « l'alphabet de vos yeux<sup>3</sup> », qu'avoisine l'« Alphabet de la tête<sup>4</sup> ». Les yeux et la tête ne doivent pas faire oublier un autre alphabet, tout aussi physique, mais plus intime : « [t]andis que, du chaudron immémorial d'où sa chevelure se soulève par saccades à flots d'ailes de corbeau, s'exhale le haut fumet des esquives et des feintes, Concha épelle jusques et y compris le mot défailir l'alphabet de l'amour<sup>5</sup> ». L'apparition de l'alphabet coïncide avec la perte de la maîtrise : défaillance heureuse, l'alphabet peut donc aussi être une chance, lorsqu'il n'appartient plus à l'ordre institué.

Ces nouveaux alphabets semblent témoigner de l'existence de signes autres que les lettres ordonnées auxquelles nous sommes habitués, signes qui composent une poésie qui se lit et se vit, une poésie qui est partout où l'on sait la lire : « [s]ur les murs des petits bourgs, des hameaux perdus, ces beaux signes à la craie, au charbon, c'est *l'alphabet des vagabonds* qui se déroule<sup>6</sup> ».

Cet « alphabet des vagabonds » – qui évoque aussi le regard poétique que Mandiargues pose sur les graffitis – donne à lire une autre langue, porteuse des principes de l'errance libertaire tant valorisée par les surréalistes. Cet alphabet qui se déploie et prend possession de l'espace public comme mental insuffle une nouvelle énergie au langage et lève la condamnation de

---

1 Jacques Derrida, « Nature, culture, écriture. La violence de la lettre de Lévi-Strauss à Rousseau », *Cahiers pour l'analyse*, n° 4, octobre 1966, p. 50.

2 Selon Derrida, « l'éthique de la parole est le *leurre* de la présence maîtrisée », *Ibid.*

3 Tristan Tzara, *Où boivent les loups*, [1932], *OC*, t. II, p. 219.

Cet alphabet des yeux est aussi celui qui servira pour « [q]ue chaque phrase ait un nez, des oreilles, une belle paire d'yeux » Joseph Delteil, *La Deltheillerie*, *op. cit.* p. 83.

4 Victor Brauner, « Alphabet de la tête », 1938

5 André Breton, *Constellations*, [1959], *OC*, t. IV, p. 323.

Cet « alphabet de l'amour » n'est pas sans évoquer le fameux « alphabet amoureux » de Dalí, aussi appelé « Daligramme », créé en 1972 à la gloire de son amour pour Gala, et destiné à figurer sur un sac à main de luxe. Mais cette série de contes inspirés par les pictogrammes des gouaches de Miró est bien éloignée de l'affichage publicitaire de Dalí.

6 *Ibid.*, p. 329.

putréfaction<sup>1</sup> qui pesait sur lui. À l'alphabet de l'espace s'ajoute un alphabet du mouvement, qui organise et désorganise à la fois :

[c]omme les abeilles et comme les rames battant l'eau, les femmes travaillent l'air avec des gestes agressifs et agiles, mettant du désordre dans les hommes et de l'ordre dans les maisons : cet alphabet solide des villes avec lequel s'inscrit l'amour sur le fronton de leur valeur<sup>2</sup>.

Cet alphabet gesticulant, qui agite la vie domestique, montre ainsi qu'il ne s'agit pas tant de percevoir « l'univers comme alphabet », pour reprendre le titre de Florian Rodari, que l'alphabet comme univers, prêt à se déployer, à s'approprier l'espace, le temps, les choses et les espèces vivantes. Aussi peut-on « parle[r] un langage simple / formé d'un alphabet d'oiseaux aux blancs dehors<sup>3</sup> », ou encore « suiv[re] en lacets des alphabets muets, de douces odeurs de lits dans l'air<sup>4</sup> ».

Toutes ces mentions développent une imagerie foisonnante de l'alphabet, qui lui confère de nouveaux visages, de nouvelles fonctions, opèrent ainsi comme une sorte de transfert sur le monde de ce qui existe pour la langue.

L'enjeu est bien de multiplier les alphabets, pour pouvoir intervenir dans ce transfert entre le monde et la langue, pour participer aux « déhanchements d'une langue jamais apprise [qui] / Appellent épellent élaborent / L'alphabet du cauchemar<sup>5</sup> » : l'alphabet peut donc s'aventurer sur des sentiers périlleux de l'inquiétude et du cauchemar, et c'est alors au poète de composer avec le danger pour faire surgir la poésie. Telle semble également être la voie empruntée par Aragon, lorsqu'il donne à l'alphabet devenu poème le titre « Suicide »<sup>6</sup>, comme si laisser les lettres telles quelles, sans implication poétique amenait à une dissolution du sujet. C'est ce que l'on trouve également chez Crevel, qui fait le récit de l'intrusion des lettres chez « le petit Lacédémonien » : « [s]oudain la formule lui était restée dans le gosier. Les lettres durcies par la répétition lui avaient vrillé le palais, s'étaient

---

1 Que l'on retrouve par exemple dans « Ça va » : « et de bruissantes corolles d'alphabets égrenés / comme un commencement du monde déjà putréfié défiguré / avant d'avoir goûté au cœur fruité du vent » Tristan Tzara, *Terre sur terre*, [1946], *OC*, t. III, p. 412.

2 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 334.

3 Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, [1931], *OC*, t. II, p. 101.

4 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 367.

5 Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*, Paris, Le Soleil noir, 1977, p. 25.

6 « Suicide –, qui est, selon Aragon, simplement l'alphabet coupé en tranches égales pour être prononcées également », Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, [1968], *op. cit.*, p. 28.

insinuées par un trou d'abord minuscule mais que leur insistance avait peu à peu élargi<sup>1</sup> ». Les lettres, ici, s'ingèrent avec malice, et l'ingestion devient ingérence : c'est une prise de possession que décrit Crevel.

Il y a donc quelque chose de potentiellement pernicieux dans ces lettres autonomes qui s'infiltrèrent par le corps. Le besoin de tenir ces lettres à distance se fait parfois sentir ; un des moyens pour les poètes de renverser la tendance, d'empêcher les lettres de s'insinuer en eux, sera de leur assigner une matérialité contraignante. C'est ce que l'on observe dans différents textes, au cours desquels la réification des lettres, muées en objets, fait de l'alphabet une part matérielle du monde que l'on peut manipuler et façonner à sa guise, à l'image du « *scalone alfabetico* » du Palais Vocabulaire de Mandiargues :

[v]ous avez devant vous l'escalier alphabétique, par où montait le peuple au Vocabulaire. Il fut construit, cela va sans dire, d'après les instructions et sur les plans du père ministre, pour répondre à cette sage pensée, qui eut force de loi par un arrêt ducal, qu'avant d'être admis au spectacle des grands mots ridicules il fallait avoir piétiné les lettres de l'alphabet<sup>2</sup>.

Les lettres piétinées sont celles qui « tenaient lieu de garde-fous, sculptées dans du marbre à droite et à gauche, et qui, depuis A jusqu'à Z, s'élevaient du pavé de la cour au balcon du premier étage<sup>3</sup> ». Ainsi objectivées, les lettres façonnent l'ouvrage monumental, lui donnent sa forme caractéristique, en même temps qu'elles endiguent leur propre action par leur nouvelle fonction de « garde-fou ». Mandiargues se fait donc l'architecte d'un monde langagier composé de lettres, données comme parties d'un édifice.

Si les lettres sont assemblées pour former cet escalier – aussi imposant soit-il – elles peuvent également exister comme objet individuellement, à l'instar de la chaise volée par Joyce Mansour :

[i]l est quatre heures de l'après-midi et j'ai volé une chaise, une *h* aspirée comme celle de Van Gogh. [...] Je bouge ma chaise, ma *h* aspirée : peu habituée aux changements phonétiques<sup>4</sup>.

---

1 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], *OC*, t. II, p. 481.

2 André Pieyre de Mandiargues, *Marbre ou les mystères d'Italie*, [1953], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 Joyce Mansour, *Histoires nocives*, [1973], *op. cit.*, p. 85. La « *h* aspirée » n'est ni celle de la chaise, ni celle de Van Gogh, mais celle d'une auteure anglophone qui accommode sa langue aux « changements phonétiques ».

L'inspiration pictogrammatique qui préside à l'équivalence de la lettre « *h* » à l'objet chaise<sup>1</sup> montre bien que forme des lettres et forme des objets se superposent, *a fortiori* quand ces objets sont en eux-mêmes des formes culturelles remarquables. Un tel recours aux lettres de l'alphabet montre comment un poète peut dérober le sens premier de ces lettres, leur assigner un autre rôle, en leur ôtant leur fonction de référence phonique. D'ailleurs la collusion entre la forme (la chaise) et le détail phonétique (une « *h* », aspirée ou non, pourrait être une chaise – mais pas forcément celle de Van Gogh) déplace l'effet visuel : l'intérêt de cette « chaise-*h* aspirée » ne réside pas tant dans l'alliance de ces deux éléments que dans la portée symbolique qu'ils revêtent, ce que révèle l'auteure :

[l]u, avant de m'endormir, un essai de Dominique Fernandez dans *Incidences de la Psychanalyse* où il est question de la chaise de Van Gogh. Il est dit : « Les deux chaises sont vides, le vide symbolisait le désir de mort. L'autre chaise est celle de Gauguin et représente le père mort de Van Gogh. » J'ai rêvé que je me trouvais sur une de ces chaises<sup>2</sup>.

La lettre « *h* » devient, sous la plume de la poète bilingue « *h* aspirée », et cette lettre se transforme non seulement en chaise, mais en icône. Cette icône porte la mort, celle de Van Gogh, et celle de l'auteure elle-même, comme si c'était la « *h* aspirée » comme singularité d'énonciation qui les avait à leur tour « aspirés ». Dans cette scène onirique, la lettre suscite ce détour imaginaire pour représenter, sans la dire, la mort.

Les exemples de l'escalier et de la chaise semblent montrer une sorte d'inclination potentielle des lettres à devenir objet, monument, détail d'un paysage... Elles deviennent non seulement des choses, mais des choses dont on peut s'emparer par le vol par exemple, ou que l'on peut s'approprier intellectuellement, à l'instar d'Aragon qui « par une manière de défi, signa [...] l'alphabet<sup>3</sup> ». Elles deviennent aussi des choses que l'on peut s'approprier physiquement, notamment en les mangeant, comme le fait ce « merle [qui] grignote des alphabets dans les virages des jeux<sup>4</sup> ».

Les merles de Tzara ne sont pas les seuls à se repaître de l'alphabet, Leiris a également fait de la consommation de lettres un moment marquant de sa « Règle du jeu » :

[m]anger un A, un B, un C, un D... faits d'une matière de consistance assez molle et de couleur blanchâtre, dotés de leur saveur propre en

---

1 L'exhortation de Rimbaud, « Trouve des fleurs qui soient des chaises ! », n'est pas sans trouver un écho dans ce rapt singulier.

2 *Ibid.*, p. 89.

3 Louis Aragon, *Chroniques de la pluie et du beau temps*, [1979], *OPC*, t. II, p. 1337.

4 Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*, [1928], *OC*, t. II, p. 16.

même temps qu'agrémentés de l'arôme du pot-au-feu, qu'on les mange un par un – reconnaissant chaque signe au passage – ou bien à pleines cuillerées, par gros paquets indistincts, n'est-ce pas se livrer à une opération relevant tant soit peu de la magie, goûter au fruit de l'arbre de science, absorber l'imagerie même du secret et devenir comme un dieu, dût-il en résulter (par trop de glotonnerie, faute de l'avidité plus noble que je serai tenté d'attribuer aujourd'hui, en cette reconstruction rétrospective, au jeune « avale-tout » que j'étais alors) une belle et bonne indigestion<sup>1</sup> ?

Il semble ne pas y avoir meilleure incorporation de l'essence même du langage que ces cuillerées de pâtes et l'acte de « lettrophagie » notoire qu'elles rendent possible. Car c'est bien une sorte de repas totémique que Leiris décrit par cette scène d'ingestion des lettres qui donne accès à un sentiment de sacré. La façon dont il mange ces lettres, avec le double désir de les posséder et d'être habité – possédé – par elles, n'est pas sans évoquer les descriptions des rites cannibales<sup>2</sup>, notamment celles de Freud, qui montre comment, par l'absorption, le sujet qui incorpore son objet, devient une partie de cet objet, de l'autre en soi, ce qui questionne et renforce l'identité même du sujet :

[n]ous savons que les membres du clan se sanctifient par l'absorption du totem et renforcent ainsi l'identité qui existe entre eux, et leur identité avec lui. La disposition joyeuse et tout ce qui en découle pourrait s'expliquer par le fait que les hommes ont absorbé la vie sacrée dont la substance du totem était l'incarnation ou, plutôt, le véhicule<sup>3</sup>.

L'absorption du totem analysée par Freud correspond au meurtre du père, acte d'une grande portée symbolique : « [o]r, par l'acte de l'absorption, ils réalisaient leur identification avec lui [le père], s'approprièrent chacun une partie de sa force<sup>4</sup> ».

Chez Leiris, l'alphabet devient ce totem, langue paternelle tuée, ingurgitée avec joie et enthousiasme, qui procure au poète la sensation de « devenir comme un dieu », un manipulateur de matière langagière.

Le repas totémique, qui est peut-être la première fête de l'humanité, serait la reproduction et comme la fête commémorative de cet acte mémorable et

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 39.

2 Et ce cannibalisme des lettres n'est pas sans évoquer le « Cannibalisme des objets, avec écrasement simultané d'un violoncelle », titre dalinien s'il en est, d'un dessin de 1932, qui nous rappelle que Dalí affirmait que « la beauté sera comestible ou ne sera pas ». Salvador Dalí, *Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1989, p. 63.

3 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2009, p. 198, trad. Serge Jankélévitch.

4 *Ibid.*, p. 199.

criminel qui a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales, restrictions morales, religions<sup>1</sup>.

Par cette scène, Leiris revit donc ce moment originel à la fois libérateur et fondateur : le langage lui appartient désormais, et son avidité semble sans limite, tant est grand le plaisir – tant est forte la pulsion – d’incorporer ces lettres. À ce sujet, Laplanche et Pontalis montrent bien l’ambivalence des différentes dimensions de ce phénomène d’incorporation : « [e]n fait trois significations sont bien présentes dans l’incorporation : se donner un plaisir en faisant pénétrer un objet en soi ; détruire cet objet ; s’assimiler les qualités de cet objet en le conservant au-dedans de soi<sup>2</sup>. Ces trois dimensions sont présentes dans le récit que donne Leiris du festin de lettres, et informent son rapport à la matière avalée.

Le plaisir de la dévoration se fait ressentir par la délectation sensorielle :

[s]i, du point de vue de la seule logique, l'alphabet relève du domaine de la vue, voyelles et consonnes, qui sont des bruits parvenant à l'oreille après être sortis de la bouche, relèvent, à coup sûr, du domaine de l'ouïe mais participent aussi, dans une certaine mesure, des organes du goût puisque c'est dans l'antré de la gorge et sous la voûte du palais, où monte et s'abaisse alternativement la stalagmite de la langue, que prennent naissance les mouvements aériens dont est faite la chair de voyelles et consonnes, divinités fomentées dans cette grotte et y cuisant à feu doux comme entre les parois d'un athanor alchimique. Au kaléidoscope visuel des caractères, rien ne nous interdit – si cela nous amuse – de joindre un kaléidoscope auditif et même un kaléidoscope gustatif ; il ne manquera que le toucher et l'odorat pour que le plaisir soit complet<sup>3</sup>.

L’investissement physique des organes de la phonation, qui dévorent le langage, est ici clairement revendiqué, dans une évocation qui mêle images ogresques et révélations alchimiques<sup>4</sup>. Le poète devient ainsi lui-même l’athanor qui transmue les lettres en langage, qui leur donne corps, donnant donc lui aussi, à son tour, ses qualités – l’ancrage charnel – aux lettres qu’il a assimilées. Prononcer le mot « alphabet » c’est donc déjà lui attribuer une existence physique :

« Alphabet », je le prononce : j'en pénètre aussitôt la saveur, mieux que si j'avais la chose à portée de ma main ou dans les champs de mes yeux.

---

1 *Ibid.*, p. 200.

2 Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « Incorporation », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009.

3 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 43.

4 Ce qui n’est pas sans évoquer le *Manifeste anthropophage* d’Oswald de Andrade, paru en 1928 au Brésil par le Mouvement Anthropophagique, mouvement d’avant-garde se revendiquant, entre autres, du surréalisme.

Toute chose que je regarde, j'en approche de plus près si je la fais entrer dans ma bouche en prononçant son nom : ainsi en est-il d' « alphabet », que je ne puis articuler sans que ce soit un peu du langage même que je mâche alors en concentré<sup>1</sup>.

Car la saveur de l'alphabet – doté, on le sait, des qualités des « biscuits Olibet » – n'est pas purement imaginaire, elle a un répondant organique : « "Alphabet" c'est, en somme, quelque chose qu'on tient dans sa bouche quand on le prononce effectivement ou mentalement, ce qu'on appelle un mot concret, et qui remplit d'un contenu perceptible la cavité comprise entre la gorge, la langue, les dents et le palais<sup>2</sup> ». L'alphabet, concrètement avalé par Leiris, l'emplit donc d'un « contenu perceptible », contenu qui n'est autre qu'une jouissance physique. Le poète devient donc simple contenant de cette jouissance qui se joue en lui, avant d'avoir à vider le trop-plein de jouissance :

[s]i faible que fût ma conscience de ce que pouvait représenter, métaphoriquement, un pareil accident, je me rappelle, quoi qu'il en soit, mon étonnement un soir qu'étant, sans doute, mal disposé et ayant ingurgité trop hâtivement un peu trop de potage je restituai tout à coup, au grand dam de la nappe et de la profonde panière placée à proximité de moi, une vaste série de lettres que je ne m'étais pas incorporées et qui restaient aussi lisibles que les caractères gras en lesquels sont composés, sinon les manchettes, du moins les sous-titres d'un grand journal quotidien<sup>3</sup>.

Les lettres non incorporées connaîtront leur destin d'outils de communication informative, loin de ce qui se passe à l'intérieur des « parois de l'athanor », et qui les prépare à l'alchimie poétique.

Les lettres de l'alphabet fournissent, chez Leiris, non seulement la matière première d'une rêverie élémentaire et sensorielle, mais aussi les principes d'un envoûtement de la pensée et du corps, envoûtement magique que l'écrivain vit pleinement autant qu'il est vécu par cet envoûtement ; Leiris ne tire pas toutes les ficelles de la magie du langage, et l'intervention du hasard joue un rôle important :

[l]'alphabet, lui, prend son vol, ou court à vastes enjambées : lettres à gestes d'escrimeurs, à festons d'ailes, à étagements de rochers ; ensemble de figures qui s'échelonnent comme les partenaires d'un jeu ou

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 34.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 *Ibid.* p. 42.

s'entrechoquent, s'interchangent comme – jetés sur une table avec leur pluralité de façades versatiles en géométrie noire et blanche – les dés<sup>1</sup>.

L'alphabet est donc également dépendant de l'aléa et le poète dévorant l'alphabet fait sien le hasard qui anime les lettres, y participe. Que les lettres se fassent chair nourricière ou coup de dés imprévisible – qui replace ces questions dans le sillage de Mallarmé –, dans les deux cas l'alphabet se soustrait à la rationalité, et se montre comme principe qui ne répond pas strictement à des lois, mais qui, *a contrario*, connaît des renversements insoupçonnés qui lui confèrent ses vertus inspirantes.

## 1.2 Le mot

Cet imaginaire des lettres susceptibles de désorganiser la linéarité imprègne également l'unité linguistique supérieure, le mot. Le mot, au sein de la réflexion surréaliste sur le langage, se voit doté de représentations complexes, parfois contradictoires, qui donnent à lire la relation du poète à la langue, à la fois dans sa mise à l'épreuve formelle, l'écriture, et dans ce qu'elle déploie au niveau imaginaire. Se pencher sur les mots employés par les surréalistes pour dire les mots nous permet d'avoir une vue d'ensemble sur les images qui donnent corps aux représentations de mots. Qu'ils engagent un jugement élogieux ou réprobateur, qu'ils tendent à être considérés comme des choses<sup>2</sup> ou comme des signes, la seule permanence réside dans le découplage affirmé entre les mots et la valeur littéraire canonique que prétend incarner le style :

[i]l ne s'agit pas du tout pour nous de réveiller les mots et de les soumettre à une savante manipulation pour les faire servir à la création d'un style, aussi intéressant qu'on voudra. Constaté que les mots sont la matière première du style est à peine plus ingénieux que présenter les lettres comme la base de l'alphabet<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 35.

2 Ce qui entre en résonance avec les propos de Freud, pour qui « dans les productions de l'inconscient étudiées dans les trois ouvrages, *les mots sont traités comme des choses* », Michel Arrivé, « Langage et inconscient chez Freud : représentations de mots et représentations de choses », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 68, 2003, p. 7-21.

3 André Breton, « Légitime défense », [1926], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 290.

Ils ont en effet, chez les surréalistes, vocation à jouer un rôle bien plus important : « [l]es mots sont, en effet, bien autre chose et ils sont même peut-être tout<sup>1</sup> ». Une fois évacuée la question du style, les contours de cette « autre chose » et la substance de ce « tout » nous amènent à voir les mots dans leur fonction, toute poétique, d'ouverture : non pas ouverture *sur* le monde, mais ouverture *du* monde, d'un monde possible. C'est ainsi que la protagoniste de *La Porte de pierre* se voit confrontée à un œuf mystérieux :

[p]renant dans mon sac une petite truette, je me mis à creuser sur le bas-côté de la route, à creuser à la recherche du mot qui ouvrirait le secret de l'Œuf. Tout en travaillant, je me répétais tous les longs mots que je connaissais, tels que fédération, concupiscent, anthropologie ou métamorphose. L'Œuf ne bougea pas d'un pouce et j'essayai donc des mots d'une syllabe comme suis, es, lui et hors, sur quoi l'Œuf trembla très légèrement sans me communiquer pourtant aucune réponse, encore que j'eusse compris que le mot à adresser à un corps aussi primitif et embryonnaire devrait venir d'une langue enterrée dans le revers du temps<sup>2</sup>.

La quête du sésame est révélatrice du rapport de la poète aux mots, qui peuvent soit la laisser au seuil d'une découverte, soit ouvrir le passage, donc agir comme un de ces « mots-leviers »<sup>3</sup> imaginés par Breton, mots qui agissent presque mécaniquement pour ouvrir l'accès à un univers inconnu. Finalement, chez Leonora Carrington, ce n'est pas un mot, mais un cri qui parviendra à ouvrir l'œuf, faisant advenir un enfant. L'impact du mot semble donc se dérober face au cri, vestige exhumé de cette « langue enterrée dans le revers du temps » que recherche la narratrice, mais il est à noter que ce n'est pas un cri pulsionnel qui s'impose à elle : ce cri est le fruit de métamorphoses successives qui ont transformé les mots en musique, puis, ralentissant, la musique se rapproche – régression toute progressive – du cri, comme s'il s'agissait d'une atrophie langagière, qui provoque l'abandon des mots et qui fait du cri ce qui appartient en propre à la narratrice, parvenant ainsi aux arcanes de l'œuf mystérieux. Dès lors il y aura en permanence une tentation du cri dans le récit, dès que les mots échapperont ou quand ils risqueront de révéler la pensée : « je me tenais aux aguets, [...] osant à peine effleurer ce que je voulais dire, mais sachant que si j'avais eu assez d'espace autour de moi j'eusse poussé un cri perçant, blanc, long, aigu comme le claquement

---

1 *Ibid.*

2 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, Paris, Flammarion, 1976, p. 49-50, trad. Henri Parisot.

3 « Il y a de ces meubles plus lourds que s'ils étaient emplis de sable au fond de la mer / Contre eux il faudrait des mots-leviers / De ces mots échappés d'anciennes chansons qui vont au superbe paysage de grue » André Breton, *Fata Morgana*, [1940], *OC*, t. II, p. 1186.

d'un fouet<sup>1</sup>». La narratrice se retrouve donc dans une impasse, manquant d'espace physique pour un cri, et n'osant pas réduire la distance entre ce qui est dit et ce qu'elle veut dire ; aucune issue n'apparaît donc ailleurs que dans l'écriture : « [t]outes les violentes passions ressenties à l'intérieur de mon être s'insinuaient dans l'encre et combattaient comme des chiens enragés derrière mes prunelles<sup>2</sup> ».

### 1.2.1 Les mots – mes mots

Le point nodal qui cristallise la réticence des mots à apparaître dans la parole se révèle autour de la question de l'appartenance ou non des mots au sujet parlant : les mots sont-ils vraiment mes mots lorsque je parle ? Ce doute, qui ouvre une béance profonde dans le sujet, se retrouve chez Artaud qui se sent en échec face aux mots qui restent « leurs mots », ceux des autres : « [j]e ne suis donc pas parvenu à introduire ma trame dans ces poèmes avortés, à sertir dans leurs mots non mon âme, oh pas mon âme, mais ma pression, l'opacité de ma congénitale tension, de mon exorbitante et aride oppression<sup>3</sup> ».

Il semble ainsi ne pas y avoir de coïncidence possible entre ce qu'Artaud a à dire, et les mots qu'il ne peut pas faire siens : « leurs mots » ne peuvent contenir que « leur » pression, mais certainement pas la sienne, empêchant l'adhésion nécessaire du sujet à sa langue d'avoir lieu. La relation ne s'effectue donc pas, et laisse l'auteur sur les bas-côtés de l'expression puisqu'aucun mot – pas même un mot-levier – ne parvient à s'inscrire dans la chaîne de sa pensée pour offrir une possibilité d'extériorisation et ainsi le décharger d'une part de son oppression. Cette question de l'appartenance des mots – qui passe par la matière même, qu'elle soit sonore, syllabique ou graphique – revêt une importance toute particulière chez Artaud, tant dans la construction de son identité que dans son rapport au réel et à l'altérité, de sorte que quand il affirme les mots comme étant siens, c'est pour constater sa défaite : « [l]'inspiration n'est qu'un fœtus et le verbe aussi n'est qu'un fœtus<sup>4</sup>.

1 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.*, p. 54.

2 *Ibid.*

3 Antonin Artaud, *Préambule*, [1946], *Œuvres*, éd. cit. p. 20.

4 Cette perception évocatrice du verbe et de l'inspiration comme fœtus se retrouve chez Leonora Carrington, mais inversée : l'esprit est un fœtus qui pourra se développer une fois l'écriture connue « Quelque part, pourtant (serait-ce dans cette pièce rongée de vermine ?) se cache une réponse que je n'aurais qu'à lire, si mon esprit n'était un fœtus à qui l'écriture est inconnue. » Leonora Carrington, *La*

Je sais que quand j'ai voulu écrire j'ai raté mes mots et c'est tout. / Et je n'ai jamais rien su de plus<sup>1</sup> ». Déclarer en texte liminaire à des œuvres complètes que ses mots sont « ratés » peut paraître pour le moins paradoxal, mais au-delà du paradoxe, nous remarquons que cette mention des mots ratés est la seule qui présente les mots comme étant les siens.

Et si Alain Milon, dans son essai sur Artaud, écrit que « la question du rapport à la langue n'est pas dans l'appropriation [...] mais dans la capacité de l'écrivain à être dans le creux du mot pour mettre la langue en branle et saisir sa violence naturelle et profonde<sup>2</sup> », il nous semble au contraire que cette question est essentielle et peut-être même centrale puisqu'avec elle, c'est la consistance même du sujet parlant qui est en jeu. C'est donc le mot en ce qu'il constitue une mise en relation intersubjective qui échappe à l'auteur, et le rend étranger à sa langue. Les mots qu'il emploie ne sont ainsi qu'un emprunt aux mots des autres, emprunt volontaire ou fortuit qui vient pallier l'échec de ses propres mots ; mais ces mots adoptés – « les mots *que j'ai trouvés* »<sup>3</sup> – ne suffisent pas à forger un discours qui lui soit propre, ni à enrayer l'inexorable destruction de son être<sup>4</sup>.

Des premières lettres à Rivière à ses textes tardifs, ce thème de la non-appartenance des mots sourd tout au long de l'œuvre d'Artaud et tout au long des tressaillements linguistiques qui hanteront son œuvre ; on le retrouve notamment dans une des « Interjections » de *Suppôts et supplications* :

[L]es mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider,

alors pourquoi ?

C'est que justement *je ne les emploie pas*,

en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire

et de cogner<sup>5</sup>.

---

*Porte de pierre, op. cit.*, p. 58.

1 Antonin Artaud, *Préambule*, [1946], *Œuvres*, éd. cit., p. 21.

2 Alain Milon, *Sous la langue, Artaud : la réalité en folie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2016, p. 51.

3 Antonin Artaud, « Lettre à Jacques Rivière », [29 janvier 1924], *Œuvres*, éd. cit., p. 73.

4 On peut également le lire dans cette lettre à Jacques Rivière du 29 janvier 1924 : « [i]l y a donc quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de ma pensée. » « Lettre à Jacques Rivière », *Œuvres*, éd. cit., p. 73.

5 Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, [1947], *Œuvres*, éd. cit., p. 1348.

Ces mots qui ont été *passés* à l'auteur par un processus indéterminé montrent bien la situation aporétique qui est la sienne : je les emploie car *je ne les emploie pas*, et dans cette négation ne se cache aucun artifice oratoire, simplement, l'auteur se tait car il ne dit pas avec *sa* langue, mais avec la langue générale, avec les mots qu'on lui a passés et non ceux qui forment son être-au-monde. Si Artaud « se tait » avec les mots des autres, c'est bien qu'une lecture silencieuse est possible, qui chercherait comment ces mots taisent ce qu'il a à dire. Et dans ces mots des autres nous retrouvons les analyses de Piera Aulagnier sur la perte du sens dans les cas de schizophrénie : « [l]e langage dans sa totalité devient un outil ou une somme de signifiants dont le mode d'emploi et la fonction de signification ne sont plus la propriété du sujet ; en d'autres termes, la potentialité schizophrénique présuppose que la relation du sujet au langage reste *médiatisée* par le pouvoir et le savoir d'une instance tierce. Le sujet n'a pas droit de cité dans le champ linguistique en tant que citoyen à part entière<sup>1</sup> ». La présence de l'altérité dans le rapport d'Artaud au langage, plus particulièrement aux mots rend bien compte de cette dépossession<sup>2</sup>, ou plutôt de cette impossible possession des mots qui ouvre la langue à tout ce qu'elle peut être d'autre qu'elle-même. Dès lors, « se taire » (avec les mots empruntés) et « cogner » correspondent à deux mises à l'épreuve liées : celle du corps propre et du corps de la langue, deux sources de souffrance liées par un même désir, selon Anne Brun : « se refaire un corps neuf, pour échapper à la putréfaction, et refaire le corps de la langue, pour échapper à la momification dans la langue mère, pour ne plus être parlé et pensé par l'autre<sup>3</sup> ». Cette dialectique du « parler » et « être parlé », qui est au cœur de l'imaginaire de la langue des surréalistes se trouve donc exprimée, chez Artaud, déjà à l'échelle du mot, et fonde cette hantise de l'aliénation qui sera constitutive de sa façon de s'exprimer, d'être poète.

Et si ce recours aux mots des autres est vécu comme une violence par Artaud, nous remarquons que cela n'est pas partagé par tous les surréalistes : il peut parfois, à l'inverse

1 Piera Aulagnier, *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991, p. 309.

2 Et au-delà des mots, cette dépossession est toute entière inscrite dans son être, lui qui pensait, comme le rappelle Derrida, que « son corps lui a été volé à sa naissance, il se sent constamment dépossédé et constamment il s'élève contre une *expropriation* à sa naissance. Il désigne tous les coupables de cette expropriation : la famille, Dieu, la religion. Il y a là, et il en fait le procès, tous ceux qui lui ont, dès la naissance et forcément aussi après, dérobé son "propre" : son propre corps, son propre être, son propre "je", etc. » Évelyne Grossman, « Artaud, oui... Entretien avec Jacques Derrida », *Europe, Antonin Artaud*, n° 873-874, février 2002, p. 24-25.

3 Anne Brun, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 80, 2009, p. 143-158 [en ligne].

de cette intensité tragique, révéler une expérience de décentrement pour dire l'inédit, comme on peut le lire dans les pages les plus lyriques de Joë Bousquet, notamment dans cette lettre du 25 août 1937, adressée à Poisson d'Or<sup>1</sup> : « [d]ans les idées dont je vous fais part, il y a toujours *un cœur qui bat encore comme si l'âme n'avait pas à se retirer d'un secret* que je partage avec vous. Chaque jour m'apportera de nouvelles forces : je prendrai en vous les mots pour vous parler de mon cœur<sup>2</sup> ». Loin des mots empruntés, trouvés, passés qui sont le pis-aller d'une pensée qui trouve à se former, ces mots « pris » en l'interlocutrice montrent la posture radicalement différente d'un auteur qui a plaisir à faire dialoguer ses propres mots avec ceux de sa destinataire, à abriter les phrases qu'il écrit dans les mots qu'elle permet, et inversement, à lui proposer des mots pour accueillir et protéger ses futurs sentiments : « [é]coute, écoute-moi bien. Ou plutôt, fais de chacun de mes mots une demeure pour les sentiments qui naissent en toi<sup>3</sup> ». Il y a ainsi chez Bousquet une sorte de galanterie à recourir aux mots de Germaine, à les imaginer, à lui prendre dans sa bouche et à lui faire présent des siens ; la non-appartenance des mots participe ici d'une certaine séduction qui fait que le poète, contrairement à ce qui se passait pour Artaud, se présente comme appartenant à sa destinataire.

Finalement, que ce soit dans une recherche presque courtoise, ou dans la mise à l'épreuve de l'instance langagière, ce rapport au mot témoigne d'une relation qui se pense par le manque, d'une inspiration lacunaire, d'un moment cristallisé où les mots font défaut pour des poètes qui entendent « Tout dire » :

Le tout est de tout dire et je manque de mots  
Et je manque de temps et je manque d'audace  
Je rêve et je dévide au hasard mes images  
J'ai mal vécu et mal appris à parler clair<sup>4</sup>.

Ce manque de mots, exprimé par Éluard un an avant sa mort est plus qu'un poncif poétique, c'est la prémisse d'une réflexion langagière qui va osciller entre cette insuffisance et sa contrepartie positive, l'excès auxquels le sujet parlant se confronte, ce dont rend compte

---

1 Poisson d'Or est le surnom que Bousquet donne à la jeune femme qu'il rencontre en 1937 et dont il est amoureux. La différence d'âge et la situation de Bousquet, paralysé depuis son accident à la guerre, rendent cet amour impossible. Il le vivra néanmoins *via* une correspondance qu'il entretiendra pendant douze ans.

2 Joë Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1967, p. 46-47.

3 *Ibid.*, p. 54.

4 Paul Éluard, *Pouvoir tout dire*, [1951], *OC*, t. II, p. 363.

Marie-Christine Lala : « le sujet de l'énonciation fait l'expérience de ses propres limites à même la langue, là où l'ambivalence de l'excès et du manque met à nu sa faille constitutive<sup>1</sup> ».

Nous comprenons ainsi comment le mot devient le pivot de cette expérience ambivalente, en se dérochant et en montrant un modèle, une façon de parler, dans laquelle le hasard peut intervenir. En cela, la négativité du mot – le mot qui n'est pas parvenu à l'auteur – participe d'un processus créatif au sein duquel le mot manquant montre, lui aussi, une part du réel, comme cela ressort chez Aragon, dans une nouvelle du *Mentir-vrai* justement intitulée *Le contraire-dit*, dans laquelle les mots manquent autant pour dire que pour taire : « [j]e suis roulé dans l'obscur avec ma respiration qui ne trouve pas les mots pour dire ce qu'elle aurait à dire ou qu'elle voudrait à tout prix éviter de dire<sup>2</sup> ». C'est-à-dire que par les mots, Aragon cherche à atteindre l'équilibre entre ce qui est à dire et ce qui est à ne pas dire, donc entre le dit et son « contraire-dit » : « [j]'ai le sentiment d'être prisonnier de ce que je dis si je n'en puis dire le contraire. Comment savoir ce qui se passe, sans avoir notion de ce qui ne se passe pas<sup>3</sup> ? » Donc au manque de mots éprouvé s'ajoute, dans le rapport au langage, le fait que le mot, s'il n'est pas accompagné de son contraire – avec lequel il entrera en rapport de non-contradiction – ne permet pas de vraiment *dire*. Cette représentation du mot, comme dépendant de son contraire, place ainsi l'expression dans un rapport de réfutation possible, que l'on peut entendre comme un rapport de falsifiabilité. Alors cette falsifiabilité, qui répond à la logique de la découverte scientifique, devient une fonction de la langue faisant de l'expression un processus de découverte dans laquelle les mots sont, bien sûr, l'opérateur principal.

Considérer le mot dans son insuffisance, ou dans son rapport à ce qu'il cache est également un moyen d'envisager le « contenu absolu »<sup>4</sup> du mot ou de la pensée, selon les termes qu'Aragon employait en 1924 pour détailler le mode d'agir de la connaissance philosophique, avant de préciser qu'il s'agit là de leur « forme concrète »<sup>5</sup>. C'est donc l'appréhension du réel qui est en jeu dans l'appréciation du défaut des mots et de leur

1 Marie-Christine Lala, « Le réel en jeu (Artaud / Bataille / Breton) », *Réalisme - Surréalisme, Mélusine*, XXI, 2001, *L'Âge d'homme*, p. 56.

2 Louis Aragon, « Le Contraire-dit », *Le Mentir-vrai*, [1972] *ORC*, t. V, p. 874.

3 *Ibid.*

4 Louis Aragon, « L'Ombre de l'inventeur », *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924, p. 23.

5 *Ibid.*

« contraire-dit » ; d'où le sentiment d'emprisonnement évoqué par Aragon, le mot est emprisonné dans son incomplétude, et le sujet-parlant est enfermé dans son rapport au mot qui découpe le réel sans relier les éléments essentiels. On retrouve ce sentiment chez Leonora Carrington, chez qui cela génère de la peur : « Oui, j'ai également peur des mots, ils sont si souvent perfides parce qu'ils sont incomplets. Le mot écrit est suspendu dans le temps comme un bloc de plomb. Tout devrait bouger avec les âges et les planètes<sup>1</sup> ». Le fait que les mots soient incomplets et fixes est ressenti comme un piège : incomplets, ils trompent l'esprit, et fixes, ils immobilisent le réel et empêchent une expression dynamique. On retrouve bien sûr dans cette évocation l'imaginaire ésotérique de l'écrivaine et sa vision cosmique de l'intégration du langage dans un espace-temps qui élargit considérablement l'espace psychique.

Cette idée du mot qui devrait être au diapason des mouvements cosmiques montre bien l'idéal d'une participation des mots au monde physique, à l'image des Armes miraculeuses décrites par Césaire : « [l]e grand coup de machete du plaisir rouge en plein front il y avait du sang et cet arbre qui s'appelle flamboyant et qui ne mérite jamais mieux ce nom-là que les veilles de cyclone et de villes mises à sac<sup>2</sup> ». Il y a donc poétiquement des mots qui gagnent en adéquation avec le réel et en intensité selon les renversements naturels et humains. Au lieu de quoi le mot, écrit, ancre son signifié et suspend ses possibilités, ce contre quoi met en garde Césaire à propos de « [s]on ange gardien » et de « ses doigts terrestres près d'un bassin feuillu semant en vain / des mots à goût de pain et de piège<sup>3</sup> ». Les mots peuvent donc devenir piège, par la « perfidie » mentionnée par Leonora Carrington, ou lorsqu'ils entravent la liberté de penser une chose *et* son contraire. En cela, de la même manière que pour les lettres de l'alphabet, nous trouvons développé, chez les surréalistes, le thème du mot comme chasse-trappe pour domestiquer l'esprit. Crevel l'exprime avec véhémence : « [l]es mots appris sont les agents d'une police intellectuelle, d'une *Rousse* dont il ne nous est point possible d'abolir les effets<sup>4</sup> ». Ce que dénonçait tout aussi explicitement Aragon, à la même période :

---

1 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, op. cit., p. 20-21.

2 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, [1946], *La Poésie*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 94.

3 Aimé Césaire, *Soleil cou coupé*, [1948], *La Poésie*, éd. cit. p. 283.

4 René Crevel, « Révolution, Surréalisme, spontanéité », *Les Cahiers du mois*, n°8, janvier 1925, p.16-21, repris dans *OC*, t. I, p. 576.

[j]'ai vécu dans l'ombre d'une grande bâtisse blanche ornée de drapeaux et de clameurs. Il ne m'était pas permis de m'échapper de ce château, la Société, et ceux qui montaient le perron faisaient sur le paillason un affreux nuage de poussière. Patrie, honneur, religion, bonté, il était difficile de se reconnaître au milieu de ces vocables sans nombre qu'ils jettent à tort et à travers aux échos. Pourtant avec lenteur je démêlai leurs plus fermes croyances<sup>1</sup>.

Il est donc des mots qui forcent l'esprit à l'ordre moral bourgeois, et, en ce cas, on voit combien le « contraire-dit » est salutaire. Ainsi, dès les premiers textes théoriques, apparaît l'idée que les mots qui sont disponibles pour les surréalistes ne les satisfont pas ; or, l'intérêt en termes d'imaginaire linguistique est que la dénonciation passe par les mots, les « vocables sans nombre », et c'est à partir de cette perception intuitive et de cette réflexion sur les mots que le surréalisme va se constituer sur le mode d'être du grain de sable dans l'engrenage pourtant bien huilé de la reproduction des discours. Ces mots-étendards, qui trouvent donc à la fois leur limite et leur contradiction dans le surréalisme, sont tantôt dénoncés, comme dans cet exemple d'Aragon, tantôt mis en scène, devenant des « opposants » dans la narration, à l'instar de ceux qui se présentent à la conscience de Pascal Bénin, protagoniste mandiarguien qui, après avoir remarqué que son esprit était occupé d'une phrase, se rend compte : « [qu']il avait déjà noté, chez lui, ce phénomène qui tient à une sorte de faille de la volonté par où des mots importuns, comme des corps étrangers, pénètrent dans la conscience<sup>2</sup> ». Bien sûr chez Mandiargues, ces mots sont prémonitoires : une fois qu'ils sont instillés dans l'esprit du personnage – et que, partant, ils pénètrent celui du lecteur –, les dés sont jetés ; et si, pour les surréalistes, l'écriture est la recherche d'un état de pensée et d'expression d'avant la domestication de la pensée, dans cette nouvelle de Mandiargues, il n'y a pas de retour possible : il met en scène l'infléchissement du parcours du personnage à partir de sa rencontre avec un mot.

### 1.2.2 L'ancrage physique des mots

La représentation du mot comme un corps étranger qui s'infiltré et prend possession du sujet-parlant est donc une topique surréaliste, qui informe à la fois le rapport

1 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, [1924], *OPC*, t. I, p. 10.

2 André Pieyre de Mandiargues, « Les Pierreuses », [1959], *Feu de braise*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1999, p. 56.

au langage et une façon d'écrire. C'est bien l'ancrage physique du mot comme unité de parole et de pensée qui est en jeu. Le mot n'est pas qu'une enveloppe sonore, bien au contraire, il est essentiellement une expérience physique qui engage une double relation : le mot pénètre le corps, tandis que le corps lui, modèle, informe le mot. Cette relation physique est rendue éminemment manifeste par Artaud, qui fait de l'entaille le mode d'entrée du mot dans le corps :

Par quels mots entrés au couteau dans la carnation qui demeure,  
dans une incarnation qui meure bien sous la travée de la flamme-îlot d'une  
lanterne d'échafaud.

Je veux dire dont la viande rutil, opaque et rétive, flatulente vide,  
proliférante utile, appétissante acide.

Par quels mots je pourrai entrer dans le fil de cette viande *torve* [...]¹.

De la carnation à l'incarnation, le passage est donc assuré par l'intrusion – même violente – du mot, mais la question reste la même : s'agit-il des mots *dits* ou des mots *manquants*, voire manqués ? L'importance de cette question est celle du passage du doute à l'assurance : assurance que les mots sont « entrés au couteau », et doute du sujet à faire à son tour « entrer » des mots « dans le fil de cette viande... ». Artaud se fait bon observateur de ce phénomène qui semble se produire de l'extérieur – les mots sont « entrés » anonymement – mais au moment de devenir l'agent de cette action, l'intention reste fortement modalisée, semblant rester hors de sa portée. C'est ce qu'analyse Aïcha Liviana Messina, à propos du paradoxe entre la douleur surgie des mots et la douleur des mots qui ne viennent pas : « [l]e langage lui dérobe son existence, mais pour exister il doit parler, et parler est l'épreuve de cette dérobée² ». Ce paradoxe nous semble particulièrement lisible dans la description de cette pénétration des mots : à la carnation qui, sous la plume d'Artaud, « demeure » s'oppose l'incarnation, qui, elle, « meure ». La carnation devient ainsi le contraire de l'incarnation, et révèle l'aporie dans laquelle se trouve Artaud, pour qui le mot permet au sujet d'être incarné, et *donc* lui confère la mortalité. La qualification de cette « viande [qui] rutil » – par couples d'adjectifs qui ne sont pas sans évoquer celle de la « beauté convulsive » –, montre bien cette relation ambiguë : « opaque et rétive », elle semble ne se laisser ni deviner, ni manipuler, et pourtant, « flatulente vide », c'est bien son caractère aisément remplissable qui

---

1 Antonin Artaud, *Préambule*, [1946], *Œuvres*, éd. cit., p. 20.

2 Aïcha Liviana Messina, « Publiez-moi, publiez-moi, car je ne suis pas une bête », *Lignes*, n° 28, 2009, p. 22-37 [en ligne].

est signalé, et ce sont évidemment les mots qui vont remplir le vide, le métamorphoser en lui donnant une consistance. Par ailleurs, le remplissage par les mots « entrés au couteau » confère à cette carnation les qualités d'un phénomène naturel : « proliférante utile », elle semble dotée d'une vie propre, d'une autonomie qui se pense sans intervention de l'auteur, ou de la personne qui a inséré les mots. Et enfin, « appétissante acide », cette « viande » pénétrée de mots montre bien son ambivalence. Voilà pourquoi, chez les surréalistes, le mot n'est pas et ne peut pas être une question de style : les mots sont avant tout une façon d'être incarné, ce qui montre encore une fois que le sujet est aussi bien parlé que parlant.

Comme pour l'alphabet, les mots ne sont pas perçus comme une entité intellectuelle, ou une entité *in esse*, c'est le corps du sujet qui les fait exister, ainsi que l'explique Artaud à partir de l'importance du nom « Héliogabale » dans les rites du soleil : « [L]es noms, ça ne se dit pas du haut de la tête, ça se forme dans les poumons et ça remonte dans la tête. Mais le commandement venu de la tête n'est un nom que dans les poumons<sup>1</sup> ». Artaud retrace le parcours des impulsions nerveuses, qui partent du cerveau, et vont jusqu'aux organes de la phonation, transformant, via cette interaction, la prescription et le mot. La prévalence accordée à l'ancrage organique des mots alimente l'idée qu'il n'y a de mot que dans le corps, ce que l'on trouve également chez Aragon, lorsque Blanche, du « Cahier noir », s'interroge sur les mots de Gérard :

Blanche est toute livrée à ce langage qui s'est formé sans hâte en elle. Elle est prise à ces paroles maladroitement comme à n'importe quelle poésie l'enfant. Une grande gêne commence à monter des fougères. Soudain elle voudrait croire que les mots sont libres, purs, que ce n'est point un homme qui les tient entre ses dents. Que redoute-t-elle ? Rien n'est en elle formulé. Elle n'ose plus bouger<sup>2</sup>.

Face aux mots qu'elle voudrait croire libres, Aragon réaffirme leur ancrage corporel et, en réactivant un modèle phraséologique bien connu, montre comment le mot peut être le déclencheur de l'action, de l'engagement corporel et intellectuel du sujet. Ainsi Blanche, dans cet extrait, semble redouter de se rendre compte qu'elle aussi « tient » des mots « entre ses dents » et qu'en les formulant, elle pourrait se positionner face à son interlocuteur.

---

1 Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, [1934], *Œuvres*, éd. cit., p. 448.

2 Louis Aragon, « Le Cahier noir », [1926], *Défense de l'infini*, *ORC*, t. I, p. 507-508.

Le lien entre le mot et la mise en mouvement du corps est également affirmé par Artaud, notamment dans une des « lettres sur le langage » à Jean Paulhan, lorsqu'il s'interroge sur les conditions d'un langage immédiat au théâtre :

[m]ais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant<sup>1</sup>.

Ainsi pour Artaud, le mot est, comme pour Breton, créateur d'énergie, d'une énergie physique qui fait le lien entre le corps et l'affect. Le corps et l'affect sont présentés comme les « sources actives » du langage, sans que l'une ne prévale sur l'autre : l'affect habite un corps qui est lui-même habité de mots qu'il va exprimer, et les « mouvements physiques » qui font vivre le corps sont ceux-là mêmes qui vont faire naître les mots. Le corps se trouve ainsi engagé dans l'opposition qui court dans tout le mouvement surréaliste entre langue des affects, et langue de la raison. Cet engagement du corps se lit également, de manière plus anecdotique, dans la façon dont les surréalistes dotent les mots d'une physionomie toute humaine : la chair des mots les engage dans une pleine participation à la vie corporelle. Aussi découvrons-nous le cœur et les cheveux des mots dans la postface des *Armes miraculeuses* : « [o]n n'en revient pas de ne pas voir les bêtes travailleuses du feu et du velours dans les prairies à colocases des parois et des toits, mais déjà crépitent les secrètes tendresses idéalement situées dans le cœur des mots aux cheveux de météores<sup>2</sup> », tandis que Tzara évoque « le rayonnement de sa parole de houle / hagarde sous le rire sans mors / blottie au sein charnel des mots<sup>3</sup> », et qu'il explique que l'« [o]n aurait pu dire de [la langue] qu'elle arrachait des tuyaux à une étrange multiplication de bras en porcelaine si la sueur des mots ne nous eût appris que, au sortir du tribunal, toute condamnation équivaut à un

---

1 Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan », [28 mai 1933], *Le Théâtre et son double*, *Œuvres*, éd. cit. p. 578.

2 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, [1946], *La Poésie*, éd. cit., p. 136.

3 Tristan Tzara, *Où boivent les loups*, [1932], *OC*, t. II, p. 213.

acquiescement pour peu que le verdict ait été conquis de haute lutte<sup>1</sup> ». Par ailleurs, Breton précise, dans le dernier vers de « Ligne brisée », que « [l]e ventre des mots est doré ce soir et rien n'est plus en vain<sup>2</sup> », tandis qu'Aragon, interrogeant la naissance du concept de bonheur, s'indigne ainsi : « [n]êtes-vous pas honteux, de grands garçons comme vous, d'aller toujours cacher votre nez dans les jupes d'un mot<sup>3</sup> ? » En outre, le mot connaît aussi la dégradation : « si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous<sup>4</sup> », déclare Artaud, ramenant le corps à ce qu'il peut induire de souffrance. Et entre autres attributs humains, il est à noter que les mots sont « sans mémoire » pour Leiris, et « amnésiques »<sup>5</sup> pour Char, là où, à l'inverse, Maxime Alexandre, qui se sent débouté de chacune des deux langues qu'il parle, note dans son journal, à la date du 6 août 1953, que « [l]es mots ont une mémoire, où on devrait retrouver la vie de ceux qui les ont prononcés, leurs désirs, leurs rêves et leurs aventures<sup>6</sup>. »

De cette représentation des mots dans leurs propres corps, nous retenons donc la participation au monde physique : incarnés, les mots ont une expérience physique commune avec les sujets-parlants. En enracinant les mots dans des corps, les surréalistes montrent également que leur rapport au langage, étant physique, ne se veut pas une expérience métaphysique : « 2° le SURRÉALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie<sup>7</sup> », proclame Artaud portant, avec sa voix, celle du Bureau de Recherches Surréalistes. En privilégiant ainsi le plan matériel du langage – qui est le plan qui permet de mettre en œuvre toutes les manipulations caractéristiques de l'esthétique surréaliste – il est question de faire de l'expérience du langage un élément de dépassement de la rationalité<sup>8</sup>. Cette « physique du

1 Tristan Tzara, *Personnage d'insomnie*, [1934], *OC*, t. III, p. 155.

2 André Breton, *Clair de terre*, [1923], *OC*, t. I p. 187.

3 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.* p. 105.

4 Antonin Artaud, *Préambule*, [1946], *Œuvres*, éd. cit. p. 21.

5 « Dans le poème, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains, se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d'amnésiques. La constellation du Solitaire est tendue » René Char, « La Bibliothèque est en feu », [1957], *La Parole en archipel*, *OC*, p. 378.

6 Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, Paris, Corti, 1976, p. 48.

7 Antonin Artaud, « Déclaration du 27 Janvier 1925 », *Œuvres*, éd. cit. p. 151.

8 Ce qui, par ailleurs, rejoint la critique exprimée par Merleau-Ponty : « La métaphysique classique a pu passer pour une spécialité où la littérature n'avait que faire, parce qu'elle a fonctionné sur un fond de rationalisme incontesté et qu'elle était persuadée de pouvoir faire comprendre le monde et la vie humaine par un agencement de concepts », « Le Roman et la métaphysique », [1945], *Sens et non-sens*, [1948], Paris, Nagel, 1966, p. 47, et trouve un écho particulier dans les analyses et interrogations de Marc Crépon : « Si la métaphysique trouve son origine dans les structures grammaticales de la langue, on ne doit pas oublier que la langue trouvait elle-même sa raison d'être dans la constitution d'une communauté sociale et politique. C'est en ce sens que la mise au jour des relations entre grammaire et métaphysique

mot », qui, en s'opposant à la métaphysique<sup>1</sup>, réaffirme le lien entre notre connaissance du monde et l'expérience sensible que nous en avons, se lit également dans la mise en scène des mots comme forces participant au cosmos, ou encore comme forces animales, difficiles à maîtriser.

Ainsi voit-on toute l'ambivalence de la puissance des mots dans leur rapport au monde chez Césaire, mots à la fois créateurs et destructeurs :

[d]es mots ? quand nous manions des quartiers de monde, quand nous épousons des continents en délire, quand nous forçons de fumantes portes, des mots, ah oui, des mots ! mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et des érysipèles et des paludismes et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair, et des flambées de villes...<sup>2</sup>

Entre catastrophe naturelle que rien ne peut maîtriser, maladies affectant la peau ou le sang ou encore incandescence qui se propage des hommes aux constructions humaines, le mot participe du monde et porte le chaos qui pourra le réduire à néant, montrant ainsi toute l'énergie et l'inexorabilité du mot comme matérialité<sup>3</sup>, ce que l'on retrouve chez Char, qui préconise ainsi, dans « Lombes » : « [i]l faut réapprendre à frapper le silex à l'aube, s'opposer au flot des mots. / Seuls les mots, les mots aimants, matériels, vengeurs, redevenus silex, leur vibration clouée aux volets des maisons<sup>4</sup> ».

---

fait peser une interrogation particulièrement lourde sur la métaphysique. Quelle est effectivement sa raison d'être ? N'est-ce pas de parachever, de fixer toujours davantage – et avec l'idée que c'est définitivement – l'accord qui se réalise dans la langue. N'est-ce pas précisément parce que la langue a l'origine sociale et politique qu'on lui connaît que la relation entre métaphysique et grammaire est si lourde de conséquences ? » *Le Malin génie des langues : Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2000, p. 30.

Peut-être cette insistance sur l'idée de fixation des formes, dans le lien entre grammaire et métaphysique, pourrait-elle éclairer le paradoxe que relève Alquié : « Breton, je le sais bien, a toujours condamné la transcendance et la métaphysique. Pourtant, il me paraît leur avoir été fidèle en esprit. » *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1955, p. 58.

- 1 D'ailleurs Emmanuel Rubio, dans *Les Philosophies d'André Breton*, cite le philosophe Jean Wahl qui publiait également de la poésie, notamment dans la revue *Fontaine*, et qui expliquait qu'« [i]l y a une lutte de la métaphysique contre la poésie, [...] et de la poésie contre la métaphysique ; pourtant toujours elles restent liées, vivant de leurs morts réciproques. C'est quand au fond de nous la métaphysique est réduite au silence que soudain la poésie élève sa voix ; mais dans cette voix nous entendons l'écho des méditations du métaphysicien disparu. » Jean Wahl, *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel, La Baconnière, 1944, p. 96.
- 2 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, [1939], *La Poésie*, éd. cit., 2006, p. 30.
- 3 Là où, au contraire, chez Reverdy, le mot est soumis aux éléments naturels, il n'emporte plus le monde avec lui, mais est emporté, comme on peut le lire dans « Le vent et l'esprit » : « la tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son – bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde ; je regarde les mots qu'emporte le vent ; les mots qu'il va jeter plus loin. La tête parle et je n'entends rien, le vent disperse tout. » *Plupart du temps*, [1915-1922], *OC*, t. I, p. 12.
- 4 René Char, *Aromates chasseurs*, [1975], *OC*, p. 518.

Le poète est donc celui qui travaille le mot comme on frappe un silex, seule façon d'endiguer le « flot des mots », avant qu'ils ne deviennent le raz-de-marée évoqué par Césaire, qui peut tout emporter sur son passage. Cela est, dans les propos de Char, une critique de l'automatisme surréaliste, auquel il continue très tardivement de s'opposer, comme si le débat n'était pas clos en lui. Il développe cette idée du travail des mots plus tard, dans les entretiens avec France Huser, au cours desquels il compare sa conduite avec les mots à un rituel de chasse :

[L]es mots sont des sources vivantes semblables à des dauphins qui émettent entre eux des sons, et doivent se comprendre. La plupart du temps, ils reposent. Vous les frôlez en passant, un peu comme les hirondelles font avec les mouches avant de les avaler. Mais il y a cette seconde où le moucheron est encore vivant. Je prends le sens du mot et je ne l'avale pas, je ne le détruis pas. Je le tiens. Mais parce que je ne voudrais pas qu'un mot ait la sensation d'être prisonnier, je le lâche quand je sais qu'il va rester. Évidemment ce n'est pas aussi simple que de jouer à la balle ou d'arracher les fruits d'un arbre : ce mot fait partie d'un miroir que l'esprit met en mouvement pour s'en servir<sup>1</sup>.

Voilà comment Char « s'oppose au flot des mots », entre l'hirondelle et le moucheron, le rapport n'est pas de simple domination ; il y a de l'intimidation dans le lien que décrit Char, et la conscience du rôle à jouer : tenir, puis relâcher, pour que le mot garde son énergie vitale, mais qu'elle serve le projet du poète, pour que le mouvement du miroir figure le monde sans tromper, montrant, dynamiquement, ce qui *est* – miroir de l'esprit contre tout miroir aux alouettes. D'ailleurs, la métaphore du mot-oiseau se retrouve à de nombreuses occurrences, notamment chez Reverdy, où le poète lui-même et l'« horizon » sont les deux pôles entre lesquels oscillent les mots, qui s'approchent et s'échappent, volatiles, existant à ses oreilles et se dissipant sous ses yeux : « [L]es mots sont posés à mes deux oreilles / Et le moindre cri les fait s'envoler<sup>2</sup> ». Ce thème est commun à Aragon, qui, lui aussi, met en scène des mots fugaces, qui risquent de disparaître, comme dans ce passage du « Contraire-dit » : « [j]e lui dis des choses sans les dire. Les lèvres bien fermées. Parce que sans ça, les mots pourraient m'échapper, faire leur bruit d'oiseau, réveiller la nuit<sup>3</sup> ». Ainsi le narrateur retient ses mots, par peur d'un certain devenir-animal qui révélerait ses propres velléités, et constituerait une intensité propre à mettre en branle

---

1 René Char, *Sous ma casquette amarante*, [1980], *OC*, p. 860-861.

2 Pierre Reverdy, « Horizon », *Plupart du temps*, [1915-1922], *OC*, t. I, p. 71.

3 Louis Aragon, « Le Contraire-dit », *Le Mentir-vrai*, [1972], *ORC*, t. V, p. 873.

le cosmos et lui-même. En outre, le mot-oiseau trouve une place de choix chez ces poètes qui, comme l'a montré Claude Maillard-Chary<sup>1</sup>, ont fait de l'oiseau le représentant magistral de leur bestiaire, d'Éluard et son « Grain d'aile » homonymique, à Mandiargues, qui rend hommage à Breton en évoquant « Les Aigrettes du langage ».

Mais les mots ne se voient pas dotés des seules qualités de légèreté et de fugacité traditionnellement dévolues à la représentation des oiseaux, ils sont parfois bien plus ancrés, comme dans cet autre passage du « Contraire-dit », où le narrateur s'interroge : « Qu'est-ce que je dis ? Quels mots chèvres me broutent, m'habitent l'oreille<sup>2</sup> ? » Tout comme pour Reverdy, c'est dans le lien au corps du poète<sup>3</sup> que se dit la présence du mot-animal : l'oreille devient, changeant d'échelle, terrain de pâturage que ne renierait pas un personnage comme Ferréol Buq. Et déjà dans le *Traité du style*, Aragon donnait dans la comparaison cynique : ayant, par l'usage, acquis une connotation, le mot est « comme un chien avec ses puces, il voudrait se débarrasser de cette inflexion péjorative, mais rien n'y fait<sup>4</sup> ! »

Avec cette image, le poète n'est plus habité par le mot-animal, mais au contraire, il prend l'ascendant sur lui, comme Aragon entend le faire pour le mot « style » en lui enlevant ses puces pour lui redonner « un sens très élevé<sup>5</sup> » ; c'est donc un autre rapport qui s'installe, cette fois le mot va être domestiqué par le poète, comme on peut le lire également dans ce souvenir de Leonora Carrington :

[à] diverses époques j'ai songé moi-même à écrire des vers, mais faire en sorte que les mots riment l'un avec l'autre est vraiment très difficile, c'est comme si on essayait de conduire un attelage de dindons et de kangourous en descendant une rue très fréquentée, et de les maintenir bien groupés en les empêchant de regarder les vitrines des boutiques<sup>6</sup>.

Cet attelage improbable, bel exemple de rencontre fortuite, montre bien la façon dont est conçu le rôle du poète : il s'agit de canaliser des forces éparses, qui jouent dans des sens différents. Finalement, au-delà du développement d'un bestiaire dédié aux mots, ces

- 
- 1 Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, 369 p., et Paul Éluard et le thème de l'oiseau : la phénixologie du grain d'aile, Paris, Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 288 p.
  - 2 Louis Aragon, « Le Contraire-dit », *Le Mentir-vrai*, *ORC*, t. V, p. 887-888.
  - 3 Que l'on retrouve également chez Breton, mais qui est appelé à être dépassé lorsqu'il est question des « mots qui n'admettent aucun prolongement et s'arrêtent au vestibule de l'oreille » André Breton, « Fronton-virage », [1948], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 654.
  - 4 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 209-210.
  - 5 *Ibid.*, p. 210.
  - 6 Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, trad. Henri Parisot, p. 49.

exemples mettent en lumière la tension inhérente à toute activité de langage : maîtriser les mots – pour ne pas qu’ils s’envolent et disent autre chose – sans les asservir pour autant, et se laisser dire par les mots sans être asservi en retour.

### 1.2.3 Dialectique du maître et de l’esclave

Le rapport au mot, tout poétique et métaphorique qu’il se montre, nous semble profondément hégélien dans sa façon d’interroger et de mettre en doute, entre aspiration à la liberté et relation de désir, la domination des mots sur le poète et inversement. En effet, c’est précisément en termes de maîtrise et de servitude que la relation au langage est évoquée, comme on le lit dans cette lettre d’Artaud à Paulhan, envoyée de Rodez, le 30 septembre 1943 :

[c]’est une chose qui ne peut pas se faire sans la plus entière humilité. Comme un poète qui attend longuement que les mots disent tout ce qu’ils ont à dire avant de se mettre lui-même à les dompter. – Il y a dans ce texte plusieurs phrases où je me demandais jusqu’à quel point l’écrivain a le droit de se croire le Maître du langage.

Son devoir d’homme certes est de dompter les mots, mais quand il a fini de dire ce qu’il avait à dire jusqu’où peut-il croire les avoir maîtrisés quant à ce qui est l’Absolu de l’Essence de ce qu’il a voulu leur faire signifier, et de ce surtout qu’il a voulu lui-même rejoindre<sup>1</sup>.

L’ambition de dompter les mots, et son contraire, la possibilité d’accéder à la part indomptée comme moyen d’entrevoir l’impensé, traversent les doutes et les inquiétudes des surréalistes, en soulevant la question de la part de libre-arbitre dans l’usage du langage. Artaud, ici, montre les différentes vagues générées par ces questions : à une phase plus passive, d’observation des mots et d’attente de leur épuisement succède une phase d’activité, le domptage en lui-même. Les deux pans de l’action poétique semblent clairement répartis autour du mot (observation – domptage), avant que cette dernière action ne crée, à son tour, une série de questions : le poète fait-il en sorte que les mots rejoignent son propos, où, au contraire, n’est-ce qu’illusion et n’est-il pas lui-même en train de rejoindre les signes déjà-là et déjà signifiants ? Cette question qu’exprime Artaud, à

---

1 Antonin Artaud, *Lettres écrites de Rodez en 1943*, *Œuvres*, éd. cit. p. 898.

l'époque où il écrit des textes qui sont adaptés de textes de Lewis Carroll n'est pas sans trouver un écho important dans les affirmations d'Heumpty Deumpty, qui, face à l'incrédulité d'Alice, déclare maîtriser les signes :

[L]orsque *moi* j'emploie un mot, répliqua Heumpty Deumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie...ni plus, ni moins.

La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.

La question, riposta Heumpty Deumpty, est de savoir qui sera le maître...un point, c'est tout.

[...] je suis en mesure de les mettre au pas, tous autant qu'ils sont<sup>1</sup> !

Ce qui est exacerbé dans les propos du guide d'Alice sourd dans les réflexions des surréalistes et alimente leur imaginaire linguistique : engager un combat pour être le maître des mots, c'est aussi vouloir s'armer pour infléchir les significations et accéder aux arcanes, adamiques, du langage. C'est en ce sens que Desnos déclare : « [p]our qui sait s'y rendre maître [des mots], les dragons des portes secrètes se figent au garde-à-vous, les forteresses les mieux armées sont plus ouvertes que les moulins des lieux communs<sup>2</sup> », avant d'ajouter que c'est cette maîtrise qui octroie au poète la possibilité de donner sens aux mots : « [d]ans un langage libre, quel mot pourrait avoir intrinsèquement un sens péjoratif ? Celui-ci relève de l'écrivain, du lecteur ou du discoureur<sup>3</sup> ».

Ainsi une fois maîtrisés les mots, le poète pourrait les orienter, ou les laisser jouer et favoriser les carambolages, leur sens pourrait être réinvesti et pourrait dériver vers une signification autre, c'est donc bien une opération de détermination qui est en jeu. En cela, le travail sémantique s'oppose au travail sur l'axe syntaxique qui, lui, voit plutôt une domination non pas du poète mais des mots eux-mêmes, comme l'évoque Éluard : « l'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître, mais l'esclave<sup>4</sup> ».

La distinction entre les deux axes, ne montre pas seulement deux positions individuelles divergentes, mais signale que les problèmes soulevés par le sens et l'ordre ne sont pas les

---

1 Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 159, trad. Henri Parisot. Nous gardons, pour « Heumpty Deumpty », la graphie de Parisot.

2 Robert Desnos, *De l'érotisme*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., 1999, p. 179.

3 *Ibid.*

4 Paul Éluard, *La Rose publique*, [1934], *OC*, t. I, p. 421.

mêmes. Néanmoins, dans l'affirmation des rôles à jouer, nous retrouvons la tension entre autonomie et dépendance qui forme la conscience de soi, comme l'expliquait Hegel dans sa dialectique du Maître et de l'Esclave :

*[p]our que la réalité humaine puisse se constituer en tant que réalité « reconnue », il faut que les deux adversaires restent en vie après la lutte. Or ceci n'est possible qu'à condition qu'ils se comportent différemment dans cette lutte. Par des actes de liberté irréductibles, voire imprévisibles ou « indéductibles », ils doivent se constituer en tant qu'inégaux dans et par cette lutte même. L'un, sans y être aucunement « prédestiné », doit avoir peur de l'autre, doit céder à l'autre, doit refuser le risque de sa vie en vue de la satisfaction de son désir de « reconnaissance ». Il doit abandonner son désir et satisfaire le désir de l'autre : il doit le « reconnaître » sans être « reconnu » par lui. Or, le « reconnaître », ainsi, c'est le « reconnaître » comme son Maître et se reconnaître et se faire reconnaître comme Esclave du Maître.*

[...] Et c'est pourquoi parler de l'origine de la Conscience de soi, c'est nécessairement parler « de l'autonomie et de la dépendance de la Conscience de soi, de la Maîtrise et de la Servitude »<sup>1</sup>.

Ce qui se joue, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, entre différents individus semble se reproduire, chez les surréalistes, dans la relation au langage. En effet, la poursuite d'une « liberté irréductible », liée à l'affirmation de la prégnance de son propre désir – et le rejet de la domination d'un désir autre sur le sien – initient ce rapport de force pour la reconnaissance de la maîtrise du langage. Et pourtant, s'il est bien une volonté de maîtrise importante, les surréalistes se revendiquent plus volontiers en servitude. C'est l'impression d'être *mené* qui prédomine, que ce soit chez Artaud, déclarant « [c]e discours par lequel je m'exprime quand je parle et dont j'imagine que je le conduis, en réalité il me conduit et c'est là l'affolant<sup>2</sup> », ou chez Aragon, qui se souvient, dans *Le Fou d'Elsa* : « les mots m'avaient engagé sur un chemin inattendu<sup>3</sup> », rappelant un sentiment déjà exprimé dans *Le Roman inachevé* :

Les mots m'ont pris par la main  
Où suis-je À quel petit matin d'égarement  
Et qu'est-ce qu'il y a dans toutes ces voitures qui passent  
Il faut les jurons des charretiers pour arriver aux Halles

---

1 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, 1947, p. 15. Le passage en italiques est la traduction du texte de Hegel, tandis que le passage en romain est le commentaire de Kojève.

2 Antonin Artaud, « Appel à l'esprit aristocratique des Français », [1934], *Œuvres*, éd. cit., p. 490.

3 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, [1963], *OPC*, t. II, p. 495.

On suit une idée on s'emballe on ne sait plus ce qu'on dit  
Voilà Cela commence comme cela les mots vous mènent  
On perd de vue les toits on perd de vue la terre On suit  
Inexplicablement le chemin des oiseaux<sup>1</sup>.

Entre affirmations et interrogations, cette strophe traduit la position du poète, guidé par les mots, qui prennent possession de ses sens, d'abord physiquement, par la prise en main, puis de manière auditive, par les « jurons des charretiers », qui mènent aux Halles, puis intellectuellement, par l'idée qui conduit la parole, et enfin par la vue, qui indique le changement d'échelle à mesure que les mots – à nouveau oiseaux – emmènent le poète. Aussi les mots ont-ils ce pouvoir de désorienter le poète, de lui faire « perdre de vue » le réel, soumis à leurs mouvements. Là encore, la perte de vue fait que la perception du réel est négociée en faveur des mots ; elle place le poète en posture de suivant, engageant un rapport de force semblable à celui décrit par Hegel :

[L]e maître est la Conscience existant *pour soi*. Et il est non plus seulement le concept [*abstrait*] de la Conscience, mais une Conscience [*réelle*] existant pour soi, qui est médiatisée avec elle-même par une *autre* Conscience. A savoir, par une Conscience telle qu'il appartient à sa réalité-essentielle d'être synthétisée avec l'*être-donné*, c'est-à-dire avec la chosité en-tant-que-telle. [*Cette « Conscience » est l'Esclave qui [...] se considère donc lui-même comme tel, et c'est comme tel qu'il est considéré par le Maître. Mais l'Esclave de son côté reconnaît le Maître dans sa dignité et sa réalité humaines, et il se comporte en conséquence. La « certitude » du Maître est donc non pas purement subjective et « immédiate », mais objectivée et « médiatisée » par la reconnaissance d'un autre, de l'Esclave*<sup>2</sup>.

L'état de servitude se fait donc en toute connaissance de cause, il y a une reconnaissance de la servitude face au maître, et reconnaissance d'être une conscience avec un autre, ce qui, bien entendu, peut générer des situations propices au renversement, comme l'exprime Aragon, toujours dans *Le Roman inachevé* :

Inexorablement je porte à mon passé  
Ce que je fus demeure à jamais mon partage  
C'est comme si les mots pensés ou prononcés  
Exerçaient pour toujours un pouvoir de chantage  
Qui leur donne sur moi ce terrible avantage

---

1 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II, p. 85.

2 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, *op. cit.*, p. 22.

Que je ne puisse pas de la main les chasser

Cette cage des mots il faudra que j'en sorte  
Et j'ai le cœur en sang d'en chercher la sortie  
Ce monde blanc et noir où donc en est la porte  
Je brûle à ses barreaux mes doigts comme aux orties  
Je bats avec mes poings ces murs qui m'ont menti<sup>1</sup>.

La maîtrise des mots sur le poète est ainsi porteuse de velléités émancipatrices, la sortie de la cage des mots sera le moment où le poète se libère de la prévalence du désir des mots et parvient à mettre en jeu, dans les mots, son propre désir. Ainsi, dans un premier temps, « tout ce que fait l'Esclave est, à proprement parler, une activité du Maître. [*Puisque l'Esclave ne travaille que pour le Maître, que pour satisfaire les désirs du Maître et non pas les siens propres, c'est le désir du Maître qui agit dans et par l'Esclave*]<sup>2</sup> », comme on le lit chez Gisèle Prassinos par exemple, où un de ses poèmes montre comment les mots habitent le narrateur, et le font gesticuler comme un pantin :

Sinon je suis empoigné  
par des tas de mots excités  
qui veulent tous être les premiers.  
Il en sort de plusieurs côtés :  
de mes oreilles et de mon nez  
de mes cheveux et de mes pieds.  
Pensez si je suis secoué<sup>3</sup>.

Pour renverser cette domination, un procédé original va être mis en œuvre :

Alors pour les écraser  
les étouffer et les croquer  
j'ai sur la tête une belette  
et sur le dos un chameau<sup>4</sup>.

Il semble ainsi que l'image et la rime agissent comme une ressource pour inverser la tendance des maîtres-mots. Tel serait le rôle dévolu à l'écriture, ainsi qu'on le retrouve chez Joyce Mansour, pour qui « [c]ertains mots chuchotés entre le rêve et la lecture /

---

1 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II, p. 177.

2 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, *op. cit.*, p. 24.

3 Gisèle Prassinos, *Comment écrivez-vous ? ou Ils sont malins les écrivains*, Romillé, France, Folle avoine, 1985, non paginé.

4 *Ibid.*

[p]euvent *tuer*<sup>1</sup> », sauf quand : « [u]ne vaste feuille de papier a recouvert ces mots<sup>2</sup> », les empêchant d'opérer, et laissant au poète le champ libre pour composer. Il semblerait ainsi que le pouvoir des mots puisse être dompté, à son tour, par l'acte d'écriture. Aussi une relation de défiance s'instaure-t-elle parfois avec les mots, comme dans *L'Homme approximatif* : « malgré le cri épais de la bête condamnée à mort / la brèche ouverte au cœur de l'armée de nos ennemis les mots<sup>3</sup> ». Cette brèche ouverte dans les troupes de l'ennemi va justement permettre le moment du retournement propre à la dialectique du maître et de l'esclave : la mention de l'ennemi va ouvrir à l'idée de la lutte, comparable à celle qu'évoquait Char<sup>4</sup>.

*Il ne sert donc à rien à l'homme de la Lutte de tuer son adversaire. Il doit le supprimer « dialectiquement ». C'est-à-dire qu'il doit lui laisser la vie et la conscience et ne détruire que son autonomie. Il ne doit le supprimer qu'en tant qu'opposé à lui et agissant contre lui. Autrement dit, il doit l'asservir<sup>5</sup>.*

Ainsi bien souvent, le poète se sent asservi, à l'instar d'Aragon, qui le ressent à la fois à titre individuel : « [j]e veux dire que les mots me font subir<sup>6</sup> », et, de manière plus large, pour toute son époque : « [à] l'époque contemporaine, les mots sont devenus progressivement les maîtres de grandes régions spirituelles<sup>7</sup> ». Ainsi ressentie et énoncée, la domination va précisément rendre évidente la nécessité de l'insubordination, transformant le langage courant en langage poétique. La conscience de la subordination aux mots semble donc constituer le prérequis de toute révolution langagière, de toute volonté d'infléchir le cours des choses. Tel est le phénomène dialectique :

*[l]e Maître force l'Esclave à travailler. Et en travaillant, l'Esclave devient maître de la Nature.[...] En devenant par le travail maître de la Nature, l'Esclave se libère donc de sa propre nature, de son propre instinct qui le liait à la Nature et qui faisait de lui l'Esclave du Maître. En libérant l'Esclave de la Nature, le travail le libère donc aussi de lui-même, de sa nature d'Esclave : il le libère du Maître. Dans le monde naturel, donné, brut, l'Esclave est esclave du Maître. Dans le monde technique, transformé par son travail, il règne – ou, du moins régnera un jour – en Maître absolu. Et cette Maîtrise qui naît du travail, de la transformation progressive du*

---

1 Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*, [1977], *op. cit.* p. 47.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, [1931], *OC*, t. II, p. 89.

4 Voir 1.2.2, L'ancrage physique des mots, p. 252

5 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, *op. cit.*, p. 21.

6 Louis Aragon, « Le Con d'Irène », [1928], *La Défense de l'infini*, *ORC*, t. I, p. 446.

7 Louis Aragon, *Chroniques de la pluie et du beau temps*, [1979], *OPC*, t. II, p. 1337.

*Monde donné et de l'homme donné dans ce Monde, sera tout autre chose que la Maîtrise « immédiate » du Maître. L'Avenir et l'histoire appartiennent donc non pas au Maître guerrier, qui ou bien meurt ou bien se maintient indéfiniment dans l'identité avec soi-même, mais à l'Esclave travailleur. Celui-ci, en transformant le Monde donné par son travail, transcende le donné et ce qui est déterminé en lui-même par ce donné<sup>1</sup>.*

Le langage surréaliste, ce « nouveau langage auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire<sup>2</sup> », celui qui met en doute l'ordre du discours et propose une nouvelle vision du monde serait précisément le résultat de ce « travail » sur la nature du langage et du processus de renversement. Si la tentation de se faire, à son tour, maître des mots est grande – suivant par là le chemin d'Heumpty Deumpty – nous remarquons néanmoins que cette maîtrise n'est pas complètement assurée, et qu'il reste une sorte de « défiance » vis-à-vis des mots et de leur pouvoir, qui ne sont pas considérés uniquement comme des esclaves, mais aussi – et en même temps – comme des maîtres *in posse*, comme l'explique Breton dans « Les mots sans rides » : « [o]n commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris. Bref, il était question de les affranchir<sup>3</sup> ». Breton, dans ce texte, condense l'ambiguïté du rapport au langage, et en cela, il apparaît que l'affranchissement est une épreuve dialectique : ce n'est pas la pure remise en liberté<sup>4</sup> – bien que Mandiargues nous fasse considérer le fait que « les mots sont bien plus libres qu'on ne l'admet communément : ils s'incarnent où ils veulent<sup>5</sup> » – mais plutôt le développement d'une sorte de « contrat social » avec les mots, d'où émergerait une confiance, à la fois confiance en soi, en ses capacités à ne plus être mené par les mots, et confiance en les mots pour être moteur dans la quête de nouveaux possibles. Char illustre bien la première position, lorsqu'il demande aux mots d'abandonner leur tutelle : « [i]l faut que les mots nous laissent, nous poussent à pénétrer seuls dans le pays, qu'ils soient pourvus de cet écho antérieur qui fait occuper au poème toute la place sans se soucier de la

---

1 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 28.

2 Guillaume Apollinaire, « La Victoire », *Calligrammes*, op. cit., p. 310.

3 André Breton, « Les Mots sans rides », [1922], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 284.

4 « et il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste de "mots en liberté", fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots », affirme Breton dans ce même texte (*Ibid.*, p. 289).

5 André Pieyre de Mandiargues, « L'Étudiante », *Soleil des loups*, [1951], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1986, p. 95.

vie et de la mort du temps, ni de ce réel dont il est la roue, la roue disponible et traversière<sup>1</sup> ». Encore une fois, il apparaît que le mot n'est pas asservi, simplement, le poète négocie son autonomie pour exercer les fonctions de maître de son expression, et dans cette négociation, le poète peut parfois solliciter lui-même l'ascendance des mots, comme le demande Breton, puisque parfois :

[L]es mots requis ne sont pas toujours libres, ils se font prier, voire implorer. Ce que je tiens le plus à dire n'est pas, il s'en faut, ce que je dis le mieux. Une grande déception me vient de l'absence, mille fois constatée, de tout secours *extérieur* en pareil cas. Par contre, ce secours ne m'a jamais fait défaut quand je me suis aventuré sur des routes moins certaines. C'est seulement alors que j'ai cru éveiller parfois les instruments de musique, que j'ai prêté à mes paroles la chance de quelque retentissement. Il y a là un rappel à l'ordre des plus sévères, des plus brisants pour l'orgueil comme celui qui porte à écrire, par exemple<sup>2</sup>.

Ainsi il convient, pour Breton, de cesser d'implorer les mots – puisqu'implorer c'est à la fois vouloir forcer un mot à être là tout en se soumettant au bon vouloir de sa présence – pour, au contraire, les écouter :

[c]ette coulée verbale, longtemps mal contenue, prend tout à coup un aspect torrentiel. Abandonnés les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. Toujours plus loin ! Dans cette direction de l'inconnu, il faut qu'il consente à se laisser porter plutôt qu'il ne porte<sup>3</sup>.

La résolution de la domination semble donc se dessiner dans cet équilibre consenti, où la question ne se pose plus tant en termes de mots qu'en termes de sens. Finalement, les mots sont les outils du « sens commun » qui rive la langue à sa plus faible expression, c'est pourquoi, par ricochets, la maîtrise des mots est un enjeu aussi marqué dans le corpus surréaliste. À l'affirmation de Hegel développant le fait que :

*[L]’attitude du Maître est donc une impasse existentielle. D’une part, le Maître n’est Maître que parce que son Désir a porté non pas sur une chose, mais sur un autre désir; ayant ainsi été un désir de reconnaissance. D’autre part, étant par suite devenu Maître, c’est en tant que Maître qu’il doit désirer être reconnu ; et il ne peut être reconnu comme tel qu’en faisant de l’Autre son Esclave<sup>4</sup>*

---

1 René Char, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, [1973-1979], OC, p. 586.

2 André Breton, « Fronton-virage », [1948], *La Clé des champs*, [1953], OC, t. III, p. 654.

3 *Ibid.*, p. 656.

4 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit. p. 25.

répond donc la volonté d'affranchissement des surréalistes, qui se pense grâce au désir de faire advenir une autre réalité. Dès lors la relation de maître à esclave se déplace<sup>1</sup> dans le rapport au réel<sup>2</sup> et ne concerne plus le seul langage, mais la signification et les pensées, comme cela est exprimé dans le célèbre « P'oasis » de Desnos, dans lequel pensées, mots et lettres prennent successivement la parole pour affirmer leur rôle. Desnos reprend le fameux énoncé de la femme de Barbe-Bleue, mais cette fois ce sont les pensées qui implorent, et la libération se trouvera non pas au château, mais dans un asile :

Nous sommes les pensées arborescentes qui fleurissent sur les chemins  
des jardins cérébraux.

Sœur Anne, ma sainte Anne, ne vois-tu rien venir... vers Sainte Anne ?

Je vois les pensées odorier les mots<sup>3</sup>.

D'emblée, le rapport des pensées aux mots est placé sous le signe de l'ambiguïté ; outre le fait que les pensées sont aussi des fleurs<sup>4</sup>, Desnos, en bon fauteur de trouble, laisse au verbe « odorier » le soin de porter ses deux significations possibles : « percevoir par l'odorat » ou, à l'inverse « exhaler une odeur »<sup>5</sup>. L'énantiosémie, ici, brouille les pistes : les pensées ont-elles l'odeur des mots, ou sentent-elles les mots comme on sent un corps étranger ? Ou encore parfument-elles les mots ? L'ambivalence semble caractéristique du lien de la pensée aux mots, avant que ceux-ci ne prennent à leur tour la parole :

Nous sommes les mots arborescents qui fleurissent sur les chemins des  
jardins cérébraux :

De nous naissent les pensées.

---

1 Même elle reste affirmée chez Delteil par exemple, lorsqu'il affirme que « [l]es mots parfois parlent de biais, jouent au billard, je les foutais au corps à corps », *La Deltheillerie, op. cit.* p. 137, et cela explique qu'il s'éloigne vite des surréalistes. On trouve également cette relation de maître à esclave, par analogie, chez Miró qui, lorsqu'il peint, entend « maîtriser la matière » : « lorsque je nettoie les pinceaux sur mon album de papier, bien travailler les différentes étapes, d'abord nettoyer les pinceaux à l'huile, ensuite passer dessus un papier de verre, remettre dessus de l'aquarelle ou de la tempéra et ensuite du pastel, etc., c'est-à-dire travailler en dominant toujours la matière ». *Écrits et entretiens*, Paris, D. Lelong, 1995, p. 207. Cette importance du métier et de la technique de domination des moyens entraîne quelques réticences de la part de Breton, dans *Le Surréalisme et la peinture*, en 1927 ; mais cette objection semble ne plus être d'importance à l'époque des *Constellations*, en 1958.

2 Notamment dans la mesure où, chez Hegel, le mot, dans son rapport au réel, a une fonction négatrice : « en lui [le mot], le Sens (l'Essence) cesse de vivre » *Op. cit.* p. 373. Cette fonction négatrice est la même que celle qui informe le désir, et en cela, Lacan se fait le continuateur de Hegel notamment via cette articulation entre dialectique de maîtrise et servitude, dans le lien au désir et aux mots.

3 Robert Desnos, *L'Aumonyme*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., p. 172.

4 Ce que rappellera également Prévert, en 1946, dans son poème « Fleurs et couronnes », recueilli dans *Paroles*.

5 Définition de « Odorer » du cnrtl : <http://www.cnrtl.fr/definition/odorier>

Desnos explicite donc clairement la relation : les mots donnent naissance aux pensées, et participent d'une vie physique, naturelle, qui abrite l'intellect. Mais si cette antécédence autoproclamée des mots sur les pensées n'est pas niée par ces-dernières, du moins est-elle fortement remise en cause :

Nous sommes les pensées arborescentes qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux.

Les mots sont nos esclaves

Nous sommes

Nous sommes

Nées des mots, les pensées les ont tout de même réduit en esclavage, façon non pas de nier leur ascendance, mais de tenter de les empêcher d'exercer à nouveau leur influence. Ainsi se trouvent exprimés les rapports entre les pensées et les mots, jusqu'à ce que l'échelle de la domination trouve son point d'épuisement :

Nous sommes les lettres arborescentes qui fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux

Nous n'avons pas d'esclaves.

Si les lettres n'ont pas d'esclave, il semble que ce n'est pas parce qu'elles ne dominent pas, à leur tour, mais qu'au contraire, puisqu'elles sont sous le joug des mots qui sont eux-mêmes sous le joug des pensées, elles réaffirment qu'en-deça de l'unité de signification, elles sont les fondements mêmes des mots et des pensées. Ainsi se trouve une des possibles résolutions de la dialectique du maître et de l'esclave selon Hegel :

*[[l]’homme n’atteint son autonomie véritable, sa liberté authentique, qu’après avoir passé par la Servitude, qu’après avoir surmonté l’angoisse de la mort par le travail effectué au service d’un autre (qui, pour lui, incarne cette angoisse). Le travail libérateur est donc nécessairement, au prime abord, le travail forcé d’un Esclave qui sert un Maître tout-puissant, détenteur de tout pouvoir réel<sup>1</sup>.*

Aussi toutes ces métaphores de domination et de servitude nous aident-elles à comprendre les velléités émancipatrices à l'égard du langage en tant que « déjà-là », et le rapport de force établi avec les normes langagières. Finalement, c'est Marcel Mariën qui semble avoir le mieux résumé cet ensemble de contradictions :

---

1 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 32.

1. On conquiert le monde, on le domine, on l'utilise ; ainsi, tranquille et fier, un beau poisson tourne dans ce bocal.
2. On conquiert le mot, il vous domine, on s'utilise ; ainsi, tranquille et fier...<sup>1</sup>

mettant en lumière la double détente du mot : contrairement au monde qui, lorsqu'il est conquis, est dominé, le mot, lui, domine lorsqu'il est conquis, comme si son pouvoir latent attendait cette conquête pour se révéler. Ainsi dans ce rapport aux mots, s'observe également une certaine dualité du signe, par rapport au monde qui, lui, s'appréhende sans cette dualité.

De cette façon qu'a le mot de pouvoir être tantôt le maître, tantôt l'esclave du poète, il ressort, dans le corpus surréaliste, une certaine vision du mot comme ayant sa vie propre. Et s'il n'est pas question, les surréalistes s'en défendent bien, de « libérer » les mots, du moins leurs textes nous engagent-ils à considérer la possibilité de leur autonomie.

#### 1.2.4 Des mots autonomes ?

Les mots peuvent-ils vraiment être dotés de leurs propres lois ? d'une faculté de se déterminer par soi-même ? Ou ne répondent-ils qu'aux lois des sujets parlants ? Ou bien encore obéissent-ils à un *nomos* supérieur, transcendant ? Ces questions, si elles ne sont pas toujours explicitées, apparaissent néanmoins fréquemment, notamment quand sont représentés les mots dans leur caractère actif. C'est le cas chez Artaud, qui évoque la façon dont les mots peuvent mener une sorte de vie parallèle, sans forcément de lien avec le discours censément tenu, et cela, grâce à leurs qualités intonatoires :

[e]t il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, – de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies<sup>2</sup>.

---

1 Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, op. cit., p. 61.

2 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1938], *Œuvres*, éd. cit., p. 524.

C'est en ce sens que pour lui, le théâtre peut revivifier le langage, reconstruire une signification de pleine puissance, en s'éloignant de la sphère du langage occidental, trop ancré sur le mot lui-même, pour s'orienter, justement, vers ce qu'il peut avoir d'incantatoire, d'organique. Aussi trouve-t-il dans le théâtre balinais un modèle à même de dépasser les antinomies des mots, et en cela l'image du « courant souterrain d'impression » entre en résonance avec la recherche des forces telluriques et d'une énergie physique du langage souvent exprimée. On retrouve là le thème des « mots sous les mots », ou plutôt, du sens sous les mots, sens indépendant de la valeur du mot, simplement dépendant de l'intention du sujet parlant.

L'inspiration orientale préside également à cette réflexion de Leiris décrivant un moment précis où il prend conscience d'une impulsion qui provient des mots eux-mêmes et qui provoque un changement d'état :

[c]e que le témoignage d'une visiteuse européenne de Lhassa, Mme Alexandra David-Néel, m'avait enseigné de certain ou de hasardeux sur la mystique tibétaine, j'y songeai très précisément quand je notai, en mai 1929, au sujet du casse-tête à proprement parler chinois qu'est le problème de la technique poétique : *s'habituer à une certaine multiplication de la conscience, et s'opposer son cœur comme d'ordinaire on s'oppose un arbre ou une maison. J'ai l'impression, quant à moi, d'une espèce de révolution qui se produit en moi – de mouvement tournant dans lequel ma pensée semble décrire une demi-cercle et ainsi se tenir face à face avec elle-même. C'est alors que les mots, au lieu de s'agencer mécaniquement (psittaciquement), prennent poids et couleur : ils m'émeuvent moi-même, et ne comptent plus en tant que mots*<sup>1</sup>.

C'est dans l'opposition entre technique et mystique que se fait donc jour une vision des mots qui prennent vie (poids et couleur), et qui, ainsi, se distancient du discours et permettent au sujet d'avoir prise sur elle-même. Cette mise à distance, via la prise en compte d'une (relative) autonomie des mots semble résoudre une des contradictions du rapport au langage, entre volonté de maîtrise et sentiment d'une mise sous tutelle, et avec la prise en compte de l'autonomie – donc d'une certaine « indépendance intellectuelle » –, c'est la question de la confiance qui est posée, comme l'exprime, dans ses *Mémoires d'un surréaliste*, Maxime Alexandre : « [j]e devinais peu à peu que les mots, allemands ou français, ont leur vie et leur autonomie propres, au-delà de leur signification immédiate, – pourvu qu'on leur fasse

---

1 Michel Leiris, *Fibrilles*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 530.

confiance...<sup>1</sup> ». Nous retrouvons ainsi l'idée d'une signification à double détente, ceci dit, ce double niveau n'est pas celui de la distinction sens propre sens figuré, ni celui de la double énonciation, mais celui de la possibilité pour le mot de dire plus que ce que l'usage normal ne permet et, partant, pour le sujet parlant, d'augmenter ses possibles expressifs, qu'ils passent par un espace en-deçà (souterrain, comme chez Artaud), ou au-delà de la signification.

La question de la confiance à accorder aux mots, si elle est explicitement formulée et qu'elle semble prometteuse chez Maxime Alexandre, n'est pourtant pas communément partagée, par exemple pour Delteil, « le mot est étroit, gauche, véritablement "incapable" au sens légal. Il y faut le contexte, le pedigree. Les mots ont leur clin d'œil, leur histoire, leur fumet, leur sorcellerie<sup>2</sup> ». Cette différence accordée au mot permet aussi de comprendre ce qui, sur le fond, sépare Delteil des surréalistes. Qu'ils soient fiables ou, au contraire, « incapables », cela change la nature – positive ou négative – de l'implication du poète dans sa langue, mais pas son degré d'implication : faire confiance ou se défier des mots, de leur pouvoir, revient dans les deux cas, à affirmer ce pouvoir et à considérer une part de la vie propre des mots. Cela se retrouve, sous forme ludique, chez Soupault qui, dans « Une heure ou deux », voit que « [l]es mots s'échappent par la cheminée<sup>3</sup> », décidés à vivre leur destin. C'est d'ailleurs ce qui, sur un mode moins ludique mais non dénué d'humour, prévaut à l'enfermement des mots, dans une valise, par l'assassin des *Gisants satisfaits* de Joyce Mansour, puis à leur lâcher :

[i]l ouvrit une valise en peau de prisonnier emplie de mots, rien que de mots liés par des virgules ; tout au fond gigotaient des phrases hachées, bruyantes, manquant d'air. « Je préférerais crever que de réentendre tout ça », dit l'aîné des garçons. « Crève », lui dit sa mère, puis tristement, la main sur sa grosse poitrine vérolée, elle reprit : « Les phrases qui ont ponctué notre vie ensemble. – Plutôt eux que mes costumes », rétorqua son mari, et il jeta les mots, un par un, par la fenêtre. Le vent les happa, la fumée les déguisa, et le train fonça dans la nuit suivi par cette éloquence dilapidée. « Je descendrai à la prochaine gare », dit Marie et l'enfant se

---

1 Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, op. cit., p. 17.

2 Joseph Delteil, *La Deltheillerie*, op. cit., p. 221-222.

3 Philippe Soupault, *Georgia, Epitaphes, Chansons et autres poèmes*, [1926], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 52.

souleva sur les genoux de sa mère avec un sourire brillant de promesse.  
« C'est l'air de la campagne », dit le père<sup>1</sup>.

Dans l'univers de Joyce Mansour, la « valise en peau de prisonnier » pourrait tout à fait figurer un corps humain qui, à la fois, renferme toutes sortes de choses, et qui se trouve lui aussi enfermé, prisonnier de cette intériorité ou de forces extérieures. Et dans cette « valise », les mots, « liés par des virgules », pourraient alors figurer l'esprit, les pensées du sujet, la valise contenant des mots qui ont été dits, archivant l'histoire d'une vie. Ainsi il est question de se délester des mots passés qui ne peuvent plus se faire que l'écho de ce qui a été, pour n'en garder que l'habit, où l'on voit que le sens est sacrifié au profit du style. Finalement, ces mots, enfermés puis abandonnés, rendus au vent et à la nuit, donc prêts à rencontrer de nouveaux sujets-parlants pour « ponctuer » de nouvelles vies, deviennent, dans cet extrait, des actants qui participent du récit, au même titre qu'un personnage. À nouveau, il apparaît que les mots, « ne comptent plus en tant que mots », comme l'exprimait Leiris, mais en tant qu'éléments participant de la vie et de son possible récit. La distance qui peut se faire jour entre les mots et les narrateurs quand les mots s'animent tendrait ainsi à faire de l'activité de parole ou d'écriture une rencontre entre deux dynamiques propres, comme en témoigne un des ravissants « mécréants » de Prévert : « [l]e mécréant : Je ne joue pas sur les mots, je joue parfois avec et j'ajoute que sans moi ou d'autres, ils jouent très bien tout seuls<sup>2</sup>. » La distinction qu'établit Prévert entre « jouer sur » et « jouer avec » montre bien cette nuance signifiante, il s'agit non pas de « tirer parti des différentes possibilités d'interprétation<sup>3</sup> » des mots, donc de chercher à gagner quelque avantage de ceux-ci, mais bien au contraire de s'insérer dans une relation, de prendre part à un processus duquel naîtra du sens, donc, encore une fois, d'opérer une rencontre avec des composants de cette création de sens. Bien entendu, cette explication du mécréant, qui montre que sa présence n'est pas nécessaire à la vie des mots n'est pas sans faire écho, au moment où le mouvement surréaliste s'éteint, à une des déclarations capitales de Breton, qui a marqué l'imaginaire littéraire : « [e]t qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos

---

1 Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, Paris, J.-J. Pauvert, 1958, p. 59-60.

2 Jacques Prévert, *Imaginaires*, [1970], *OC*, t. II, p. 165.

3 Selon la définition du syntagme « jouer sur les mots » donnée par le cnrtl. (<http://www.cnrtl.fr/definition/jouer>)

plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour<sup>1</sup> ».

Si jouer avec les mots revient donc à mettre en jeu son être propre, c'est bien qu'une intime solidarité préside à leur rapport, l'être est substantiellement lié aux mots et se met en jeu par les mots et dans les mots, procédant à une sorte de fusion qui pourra lui apporter leur énergie. L'idée de la mise en jeu dessine une filiation avec un des textes-phares de Leiris ; en effet, la corne de taureau, en mettant le risque et la mort au cœur de l'action, semble se faire le prolongement de ce qu'évoque Breton avec le jeu de mots<sup>2</sup>. Le registre tragique de Leiris n'est pas celui de Breton, mais de ce parallèle, il ressort l'idée que le jeu de mots, jeu avec les mots, est l'essence de la littérature, celle qui permet la rencontre avec son être propre. D'où, bien sûr, l'affirmation que les « mots font l'amour », qui n'est pas tant une érotisation de la matière langagière qu'une façon de laisser au désir, donc à ce qu'il y a peut-être de plus humain chez l'humain, les rênes de l'expression et, ce faisant, d'associer l'expression à la vie charnelle.

### 1.2.5 Les mots et leurs sens, les sens et leurs mots

Mais cette représentation confiante, forte des possibilités poétiques des mots et des promesses de leurs usages, n'est pas sans trouver des contradictions au sein même du corpus surréaliste. Si les mots, faisant l'amour, peuvent jouer selon leurs propres règles et être représentés comme ayant une relative autonomie, il est une autre métaphore récurrente qui montre, au contraire, que si les mots jouent, c'est selon des règles édictées par les poètes, au regard de la nature propre des mots. C'est le thème de la malléabilité du mot qui

1 André Breton, « Les Mots sans rides », [1922], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 286.

2 L'interrogation de Leiris, sur ce sujet, est bien connue : « ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent [...] de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâce vaines de ballerine ? » « De la littérature considérée comme une tauromachie », [1939], *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 756. En cela, il initie de nombreuses réflexions sur cette question tauromachique ; d'ailleurs Mandiargues a veillé à placer le plus sadien de ses romans sous cet auspice : « Je prie que l'on veuille bien considérer ce livre comme une sorte de corrida » *L'Anglais décrit dans le château fermé*, [1979], Paris, Gallimard, 1993, 168 p.

se fait jour, et réoriente l'engendrement poétique, comme l'expose Desnos, dans sa préface à *De l'érotisme* :

pour quiconque ne participe pas de la trivialité majoritaire, les mots sont plus malléables que la cire. Malgré leurs arêtes vives et les blessures que certains d'entre eux peuvent faire aux maladroits. Il n'en est aucun qui ne se décompose en une poussière de rouages plus précis et plus fragiles que ceux d'un chronomètre<sup>1</sup>.

La nature du mot n'est donc pas figée, elle dépend essentiellement du rapport du sujet parlant à sa langue ; à la question de la domination ou non des mots, se superpose celle du rapport engagé : à un rapport trivial incombent des mots plutôt rigides, au contact desquels on peut se blesser, alors que le rapport poétique, lui, permettrait d'éprouver le caractère malléable, façonnable des mots. Dans cette optique, c'est clairement l'intention qui change la nature de cette matière première langagière, mettant au premier plan la matérialité du mot, dans la mesure où c'est elle qui explique la possibilité des variations sémantiques. Mots tranchants ou mots mous, il n'est pas évident en soi que le rapport privilégié soit celui qui présente les mots comme souples et dociles, au contraire, les arêtes auraient aussi un rôle important à jouer dans l'appréhension d'un langage qui expose et engage son sujet parlant. On retrouve d'ailleurs ce thème du mot comme de la cire chez Césaire, mais dans le registre désenchanté d'un poème intitulé « L'irrémediable » : « [c]'en est fait : les mots ont perdu leurs arêtes les mots sont polis car sans besoin les mots évitent de se froisser les mots jouent une moisson où il n'y a de place ni pour vaincu ni pour vainqueur<sup>2</sup> ». Il semble qu'à l'inverse de Desnos, pour Césaire, c'est la langue ordinaire, langue « sans besoin » qui polit les mots, qui les rend inoffensifs, capables ni de gagner ni de perdre, donc incapable d'infléchir le cours de la langue. Queneau, quant à lui, fait un constat plus prononcé encore : « [l]orsqu'on a conscience de la malléabilité de la phrase et du mot, il devient impossible d'admettre l'indéfinie tyrannie de l'écriture actuelle<sup>3</sup> ». L'emprise du mot sur le poète que nous avons évoqué plus haut ne semble donc pas résister à une certaine ductilité qui semble être constitutive du mot et de la langue.

---

1 Robert Desnos, *De l'érotisme*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., p. 179.

2 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, [1946], *La Poésie*, éd. cit., p. 141.

3 Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, [1950], *op. cit.*, p. 24.

Cette ductilité mentionnée ici avec la métaphore de la cire<sup>1</sup> à la fois comme élément malléable, et comme matériau permettant la *tabula rasa* informe donc à la fois la représentation des mots, le discours sur ces derniers, et la façon dont ils vont réinvestir, poétiquement, cette vision des mots.

Nous avons déjà abordé cette question de la manipulation des signifiés dans leur rapport au « souci des significations propres<sup>2</sup> » ; nous reprenons ce point non plus, cette fois, avec la problématique de la perversion du sens, mais avec celle du lien entre la matérialité du signifiant et les changements de signifiés.

Cette question, centrale pour le surréalisme, est mise en scène par l'architecture débridée du père Athanase qui donne au lecteur de *Marbre ou les mystères d'Italie* la possibilité de *voir* certains mots. Aussi l'ancien gardien explique-t-il l'intuition qui a présidé à la construction du palais Vocabulaire :

[j]'ai dit mouches noires, d'autres vous diraient idées rouges ; en réalité, comme fort bien l'avait compris le père ministre, ces idées ou ces mouches n'étaient, et ne sont, que des mots revêtus d'une fallacieuse apparence, tout ainsi que les démons qui se font coudre dans des peaux de filles fraîches pour tenter les ermites affairés à leur salut sur les voies de la solitude et du recueillement<sup>3</sup>.

« Mouches noires » et « idées rouges » se font l'emblème de la tromperie initiée par les mots, et la métaphore de la tentation révèle bien la façon dont le sujet-parlant va être sollicité par ces mots, lanternes démoniaques, prêtes à éclairer ou embraser son esprit.

Le père Athanase se voulut exorciseur afin d'arracher leurs trop beaux masques aux mots serviteurs du malin, et même, allant plus loin, il inventa de les habiller de nouveau pour les produire au peuple et lui faire ainsi mieux apercevoir toute leur hideuse difformité<sup>4</sup>.

---

1 Que l'on trouve également sous la plume d'Elsa, dans une lettre à sa sœur du 5 mars 1969, où il est question d'Aragon : « [...] Dans ses mains, les mots sont comme de la cire, c'est incroyable comme il leur donne telle ou telle tournure, ces mêmes mots qui sont les nôtres, et brusquement ils sont velours et acier et arôme [...] » Lili Brik et Elsa Triolet, *Correspondance : 1921-1970*, Léon Robel (éd.), Paris, Gallimard, 1999, p. 1476., cité dans Aragon, notice du « Contraire-dit », *ORC*, t. V, p. 1461.

2 Sur ce sujet, voir I, 2.

3 André Pieyre de Mandiargues, *Marbre ou les mystères d'Italie*, [1953], *op. cit.*, p. 39.

4 *Ibid.*

Ce récit de Mandiargues se crée donc autour d'une mise en spectacle de la mascarade des mots, qui passe par l'artifice mécanique, effaçant ainsi toute possibilité d'un sens qui se fonde sur un rapport naturel au langage. C'est la mimesis du mot lui-même qui est en jeu dans ces machines décaties du père Athanase – et l'image du costume des mots complète bien celle de la cire pour montrer leur malléabilité – et il semble que cette confrontation avec la représentation du mot soit bien à même de produire un effet cathartique important. Bien sûr la catharsis ici – et c'est un des ressorts de l'écriture mandiarguienne – est particulière car elle opère une mise en contact avec une vision « hideuse » qui ne conforte pas « l'identification à distance respectueuse » propre à se sentir solidaire du spectacle qui se déroule, mais au contraire, provoque une confrontation capable de provoquer un ravage pulsionnel. Mandiargues se plaît donc à montrer la façon dont *voir* le mot ou son sens peut ébranler ses personnages, et également, pourquoi pas, ses lecteurs.

C'est-à-dire qu'il y a quelque chose dans l'existence physique des mots – ses vêtements, ses masques, ou son essence même – qui va interférer avec l'existence physique du poète, ce qui peut provoquer un changement soit du côté du poète, soit du côté du mot, comme on le lit chez Tzara :

les mots eux-mêmes, par l'insolite accouplement non prévu dans des dictionnaires de granit, sont susceptibles de prendre la teinte nouvelle d'un sens ou d'une perte de sens selon le principe du débordement d'un liquide en état d'ébullition et des changements de nature qui se produisent à l'intérieur de celui-ci. L'humour est la revanche de l'individu en butte aux traquenards de ses limites<sup>1</sup>.

Tzara, en présentant les mots comme étant soumis aux changements physiques, donc pouvant passer d'un état à un autre, montre avec cette métaphore comment le sens peut s'adapter, muer, perturber ce qui pourrait être son organisation moléculaire pour en créer une autre, qui modifierait les façons d'accéder au sens. Et au-delà de l'accès, Tzara pose également, de manière presque détournée, l'intense question des « limites » de l'expression<sup>2</sup>. Ces limites sont d'ailleurs présentées comme dépendant du sujet parlant, de son rapport au langage, et non pas des mots eux-mêmes : « [m]ais, quand dans l'âme des vains mots brûle une nouvelle signification, à travers le désœuvrement d'une nature de plumes surgissent quelques courts oiseaux qui s'immobilisent avec insistance aux bords mêmes du précipice

---

1 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 48.

2 Et s'il propose l'humour comme moyen de se soustraire aux effets de ces limites, c'est bien parce l'humour est une façon de jouer avec les mots en les prenant au sérieux.

humain<sup>1</sup> ». Si les mots sont « vains », c'est que l'élan créateur qui peut donner lieu à un renouveau, à une régénérescence du langage et par le langage incombe au poète. Ce faisant, Tzara signale le danger qu'il y a à manipuler ainsi les mots, à jouer avec les nouvelles significations qui, en changeant le lien habituel des mots aux choses, peuvent faire entrevoir un certain précipice. Mais il n'y a pas d'action sans prise de risque, et ce risque, les surréalistes le prennent, car c'est ce qui leur permet d'entrevoir un autre état des choses possible :

[u]ne théorie du désespoir se développe dans la contexture de cette science des contingences où l'action est réversible et le sens variable qu'on attribue aux mots refait la preuve de notre incapacité à ébranler la nature brute de l'homme. En fait, c'est le problème même du langage en tant qu'attitude mentale qui se pose et l'humour, tel que je le vois découler du hasard, ne pourra que hâter le travail nécessaire de disqualification en appliquant à cette attitude un coefficient de déclin et de flottement propre à ruiner ses convenances<sup>2</sup>.

Le désespoir évoqué, dans son lien au « problème même du langage » se fonde donc sur les mêmes bases que les griefs adressés aux mots : contingence ici, perte du sens ailleurs, le problème est celui de l'inscription de l'homme dans son monde. Si tout est révoqué, si les actions sont réversibles, alors il n'y a plus aucun risque, les actions et les mots n'ont pas de prise possible sur la vie, l'homme se développe « hors sol », perdant une part de son être-au-monde.

C'est aussi le constat ironique que fait le « Sphinx des glaces » de Desnos : « – Maux pour le corps, mots pour la pensée ! L'énigme polaire que je propose aux aventuriers n'est pas un remède. Chaque énigme a vingt solutions. Les mots disent indifféremment le pour et le contre. Là n'est pas encore la possibilité d'entrevoir l'absolu<sup>3</sup> ».

Ainsi les mots ne peuvent, à eux seuls, accéder à cette quête de l'absolu qui nourrit la démarche poétique, et si Jeanne d'Arc-en-ciel parvient à résoudre l'énigme, c'est justement parce qu'elle place l'usage des mots après l'exercice de sa volonté<sup>4</sup>. La résolution de

---

1 *Ibid.*, p. 50.

2 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], *OC*, t. III, p. 61-62.

3 Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour !*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 348.

4 « Sans réfléchir, Jeanne d'Arc-en-ciel répond :  
- Une bouteille.  
- Et pourquoi ? demande le sphinx.  
- Parce que je le veux.  
- C'est bien, tu peux passer, Édipe idée et peau », *ibid.* p. 349.

l'énigme montre donc une re-subjectivation du langage qui le dénature, en le rendant dépendant d'une volonté individuelle, et c'est alors la folie qui se dessine, lorsque la fixité des mots est mise en crise. Ainsi, les surréalistes poussent jusqu'au bout la logique de l'ambivalence des mots, de leur indifférence à dire « le pour » ou « le contre » en brouillant l'accès au sens par une poésie qui montre les mots en dehors de leurs sentiers habituels.

Ces changements de sens possibles occupent une place importante dans l'imaginaire du langage des surréalistes, entre perception des mots réversibles, accommodement de leur sens, et recherche d'un nouveau langage ; et lorsque Tzara affirme que « [l]es mots à tout faire étaient bannis de cet effritement<sup>1</sup> », il convient de prendre au sérieux ce bannissement pour saisir le renouveau espéré. Loin des « [m]ille mots imperméables [qui] se rallument et pétillent / À fleur de roche<sup>2</sup> » évoqués par Joyce Mansour dans « L'Ombre de ma folie », bien des mots sont, au contraire, perçus comme étant choses que l'on peut infléchir. La question de la confiance à accorder aux mots dessine donc une ligne de démarcation, de Tzara, pour qui « je n'ai jamais été malade car chaque mot est mensonge<sup>3</sup> » à Éluard, pour qui, au contraire, « [l]a terre est bleue comme une orange / Jamais une erreur les mots ne mentent pas<sup>4</sup> ». Si cela n'arrive pas, c'est bien que, pour lui, c'est le poète qui fait mentir les mots, alors que les mots, eux, disent et « donnent à voir », à entendre, à découvrir. Entre ces deux postures autoriales antagonistes, à travers la tension entre la confiance ou la méfiance envers les mots se dessinent deux conceptions du langage qui vont surdéterminer l'acte d'écriture. Et ce même si cette question reste difficile – voire impossible – à appréhender : « [c]e qui importe, c'est que l'alarme est donnée et que désormais il semble imprudent de spéculer sur l'innocence des mots<sup>5</sup> » explique Breton, montrant bien en quoi le surréalisme est intrinsèquement lié à cette question du rapport au mot, et à la tentative de cerner la nature de ce dernier.

Finalement, tout cet imaginaire du mot, qui engage des représentations tantôt anthropomorphiques, tantôt animales, qui montre le mot comme possédant le sujet parlant ou, à l'inverse, comme possédé par le sujet parlant, qui fait du mot un média de participation

---

1 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 358.

2 Joyce Mansour, *Faire signe au machiniste*, [1977], *op. cit.* p. 26.

3 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 271.

4 Paul Éluard, *L'Amour la poésie*, [1929], *OC*, t. I, p. 232.

5 André Breton, « Les Mots sans rides », [1922], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 285.

au cosmos ou qui, au contraire, joue avec la nature contre le poète, comme lorsque Leiris affirme qu'« il n'est pas si facile, même en plongeant, de se laver de la poussière des mots<sup>1</sup> », imaginaire très nourri, hétérogène, parfois contradictoire, qui révèle nombre d'enjeux poétiques, nous intéresse en ce qu'il offre un contrepoint original et significatif à la question initiale et essentielle posée dans les dialogues entre Paulhan et les surréalistes : la question du signe et de sa nature.

Elle intervient à la faveur d'un constat : non seulement les mots peuvent changer de sens en soi, ils peuvent acquérir un autre sens au sein d'un autre environnement, mais ils peuvent également perdre une part de leur sens.

#### 1.2.6 L'érosion des mots : phénomène naturel et intervention poétique

À l'usure du langage quotidien, qui amenuise l'expressivité en mettant la langue au pas des besoins communicatifs, s'ajoute l'usure propre à chaque mot, à laquelle sont sensibles les surréalistes. Le phénomène est bien connu : progressivement, au fil de l'usage qui en est fait, les mots perdent de leur sens, que ce soit en précision ou en intensité, ce qui tend à les ramener à un signifié global, avec peu de nuances. Ce mot, qui a perdu une part de sa consistance, sera alors un mot sur lequel le poète n'aura presque plus prise, comme l'explique Reverdy, à propos du « [l]yrisme » : « [e]ncore un mot qui doit changer d'acception prêt à mourir usé, effacé, frustré comme une de ces très vieilles médailles qui semblent avoir fondu lentement dans nos doigts. Comme elles n'ont plus d'aspérités précises, elles glissent, on a peur de ne pas pouvoir les retenir<sup>2</sup> ».

Employé à tort et à travers, dénaturé, le mot voit sa substance lui échapper, comme un corps dissous dans un ensemble plus grand, jusqu'à anéantissement. Cette idée de la perte du sens se trouve souvent exprimée par des métaphores de la mort ; la page d'écriture devient le cimetière d'une mort lexicale. Cimetière des mots, dans *La Liberté ou l'amour !*, avec « la plume, dominant le cimetière des mots écrits et qui achèvent de se dessécher sur le marbre blanc du papier<sup>3</sup> », ou encore cimetière de l'esprit chez Artaud : « [i]l en est des

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 97.

2 Pierre Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, [1921-1926], *OC*, t. I p. 576.

3 Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour !*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 355.

idées du théâtre typique et primitif, comme des mots, qui, avec le temps, ont cessé de faire image, et qui, au lieu d'être un moyen d'expansion, ne sont plus qu'une impasse et un cimetière pour l'esprit<sup>1</sup>».

Ces mentions du dessèchement des mots ou du délitement expressif, loin de prolonger la représentation dynamique des mots que nous avons remarquée jusque là, révèlent au contraire la part d'impossible inhérente à toute expression : écrire implique ainsi nécessairement de composer avec une part perdue des mots, faisant du manque – de la conscience de cette part disparue – un moteur poétique. « Il y a encore des gens pour croire par exemple que les mots ont un sens, et que ce qui fait le sens d'un mot, c'est le texte, comme si l'on ne devait pas toujours compter avec la perte, c'est-à-dire l'impuissance, les fuites ; et par contre-coup le resserrement et le désespoir<sup>2</sup> », déclare Artaud, montrant que la lucidité se joue dans l'appréhension du négatif, du vide, de l'absence, de ce qui fait défaut. Ainsi ces « fuites », cette « impuissance », informent le rapport au langage des surréalistes – et pas seulement d'Artaud – rapport qui voit alterner la négativité du manque et une certaine euphorie liée à ce qu'il peut y avoir d'excédent dans la langue, créant des effets de dépression-surpression propices à affiner la perception des pouvoirs du langage.

Et justement, lorsque les mots sont « morts », lorsque s'est complètement délité le sens en eux, continuer à les appréhender relève de la gageure, comme on peut le lire chez Leonora Carrington :

[t]outes ces paroles sont plus inutiles que la poussière qui s'élève du désert car le langage, lui aussi, est mort comme tous les dieux de l'humanité, et les choses mortes ont des mouvements dont la perception est difficile pour des yeux non exercés. Le mot pourrait réagir visiblement sur l'objet qu'il nomme, nos mots sont des choses mortes qui n'ont guère de sens<sup>3</sup>.

De l'inutilité des paroles à l'opacité du langage, les propos du roi montrent tout de même qu'il ne renonce pas complètement aux mots. Comme les dieux, les mots sont morts<sup>4</sup>, et pourtant, la mort ne signe pas l'arrêt total de leur existence : l'influence des mots semble continuer au-delà de la mort, pour qui sait la percevoir, mais cette influence n'est perceptible

---

1 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1938], *Œuvres*, éd. cit. p. 533.

2 Antonin Artaud, « Préface pour un livre d'eaux-fortes de Jean de Bosschère », [1928], *Œuvres*, éd. cit. p. 273.

3 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.*, p. 43-44.

4 Ce qui conjure enfin, dans la fiction, la crainte exprimée par Nietzsche : « [j]e crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu puisque nous croyons encore à la grammaire... » Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, [1889], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, p. 28, trad. Jean-Claude Hémery.

que dans la chose désignée. Ainsi le mot disparaît mais son lien au signifié peut rester tangible, signe qu'un lien fort a existé et que rien ne s'y est substitué, qu'il continue à être une référence. Outre la prescience – toute poétique – qui permet de percevoir une chose morte, nous retrouvons l'idée que le sens, perdu, délite les mots. Ce qui est également exprimé par la narratrice : « [e]xaspérée et inquiète, je me tenais aux aguets autour du mystère, maudissant la faiblesse de mes paroles, de mes expressions, comme on dit... "Les mots dont nous nous servons sont lettre morte et il leur reste rarement un sens..."<sup>1</sup> », où la perte de sens des mots et la perte de puissance des paroles est mise en abîme dans un énoncé proverbial, dont l'énonciation est prise en charge par un « on » lui-même symbole de cette perte de sens.

Ceci dit, si pour Leonora Carrington, c'est le langage dans son ensemble qui subit cette dissolution, chez d'autres auteurs elle ne concerne qu'une partie, limitée, du vocabulaire. Aussi, en considérant non plus le négatif de la perte, mais le positif de la permanence, Maxime Alexandre note-t-il dans son *Journal*, à la date du 8 octobre 1953 :

Il y a cinquante à cent mots vraiment percutants, à la fois clairs et à la portée de tous, que l'emploi le plus constant n'a pas dévalués : nuit, jour, plaisir, amour, baiser, eau, feu, mer, terre, soleil, chaleur, lumière, tristesse, joie, nuage, ombre, souffrir, voir, regarder, offrir, etc... pauvre, riche, misère, chagrin, larmes, rire, se promener...<sup>2</sup>

En réduisant ainsi le vocabulaire à une cinquantaine de mots restés fidèles à leur sens, Alexandre dessine une sorte de panorama de son vocabulaire idéal, celui qui permettrait – ou qui, du moins, *lui* permettrait – de s'exprimer réellement. Il faudrait s'interroger sur ce que le choix de ces mots, basé sur les éléments naturels, les sentiments, quelques actions et adjectifs par couples d'opposés, révèle de l'auteur, mais ce qui nous intéresse, c'est que l'on retrouve le thème de la monnaie comme interprétant de la valeur des mots : malgré l'usage, ces mots n'ont pas été « dévalués ». C'est-à-dire qu'ils ont une valeur constante, quoi qu'il arrive et quels que soient les emplois que l'on en fait, comme si ces mots existaient véritablement « en soi » et non « pour soi », ce qui tendrait, en les présentant comme n'étant ni conjoncturels, ni circonstanciels, à atteindre à une sorte d'universalité, comme s'il y avait bien une essence de la nuit, du jour, etc. que rien ne perturbait.

---

1 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.*, p. 54.

2 Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, *op. cit.*, p. 55.

En cela, l'activité poétique est présentée comme une recherche sur ces mots, non pas dans une démarche conservatrice, pour garder ce qui est établi, mais pour ressentir la force de ce qui échappe au délitement, comme le note toujours Maxime Alexandre dans son *Journal*, le 25 décembre 1967 :

[L]es mots peuvent perdre leur sens primitif à force d'être utilisés à tort et à travers. La poésie c'est la lutte *contre l'usure*, non seulement l'usure des mots, mais à l'occasion de celle usure-là, celle de toute notre vie. Lutte contre la routine, contre la répétition monotone de nos gestes quotidiens<sup>1</sup>.

Si la notion de « sens primitif » semble pour le moins hasardeuse, il importe tout de même de souligner non seulement l'analogie entre l'usure des mots et l'usure de la vie, mais surtout le rapport d'incidence de l'une sur l'autre : l'usure des mots entraîne l'usure de la vie et cette causalité montre qu'il y a donc une responsabilité non pas des mots eux-mêmes, mais des sujets parlants et de leur emploi des mots, sur la vie.

Cette dévaluation des mots n'est certes pas consciente, néanmoins Alexandre la présente comme étant contrôlable, il semble ainsi possible d'aller à rebours de sa marche vers l'appauvrissement du sens et la banalisation de la vie. Ce relâchement du sens, qu'Alexandre mentionne donc en termes de dévaluation, apparaît chez Aragon en termes de faillite, et si le premier retient les mots qui ont réussi à maintenir leur sens, le second, lui, évoque ceux qui ont subi ce relâchement :

[L]e monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être. Une grande crise naît, un trouble immense qui va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel...bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes. Une seule matière mentale enfin réduite dans le creuset universel, subsistent seuls des faits idéaux<sup>2</sup>.

La faillite d'un mot semble ainsi entraîner avec elle le rapport au réel<sup>3</sup>, et la réduction de la « matière mentale » évoquée par Aragon montre bien les problèmes posés par cette condensation des sens qui se soustraient au réel, laissant prédominer l'idéal. Aussi voit-on se multiplier les exemples de mots employés dans leur sens fort, en opposition au sens en train de se perdre, relâché, comme le fait Miró, dans une lettre à Pierre Matisse du 3 novembre

---

1 Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, op. cit., p. 168.

2 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1925], *OPC*, t. I, p. 225.

3 Sur ce point, voir I.2.

1937 : « [i]ci tout va à peu près la même chose, je travaille beaucoup, mon portrait est commencé depuis plusieurs semaines et si je réussis, comme je l'espère, sera ce que j'aurai fait de plus sensationnel – au sens profond du mot naturellement, nullement et bien au contraire du sens chiqué<sup>1</sup> », ou encore, dans un autre registre, Artaud : « [a]ujourd'hui, en Europe, la culture, comme l'instruction, comme l'éducation, est un luxe qui s'achète. C'est la meilleure preuve que le sens des mots se perd et il n'est rien comme la confusion dans les mots pour révéler un état de décadence qui s'est maintenant généralisé en Europe<sup>2</sup> ».

Le sens « chiqué », qui pourrait faire passer pour « sensationnelle » une chose qui ne l'est nullement, le sens perdu, qui a permis aux capitaux de s'immiscer dans la culture, jouent donc contre la vie et ce qu'elle peut avoir de véritablement sensationnel, ils ternissent le réel en proposant un signifiant qui dépasse les qualités du signifiés, mais cette tromperie ne dupe pas les poètes surréalistes.

« [...] Le sommeil ne tend au jour / que des bouquets de mots fanés<sup>3</sup> », regrette Gisèle Prassinos, et ces mots fanés<sup>4</sup>, au sens délirant, en générant un refus, vont précisément être une des pierres angulaires de la poésie surréaliste. Tel est d'ailleurs « [l]e travail du poète » selon Éluard :

On arrive bien vite  
Aux mots égaux  
Aux mots sans poids  
Puis  
Aux mots sans suite<sup>5</sup>.

Ainsi dans le dessèchement des mots qui perdent leur sens, et deviennent « égaux », sourd le risque de se rendre stérile, de ne pas pouvoir prolonger l'acte d'écriture. D'où la revendication de mots d'élection, de mots qui ne sont pas égaux aux autres, entre pesanteur et légèreté, la disparité entre les différents mots garantit la possibilité de leur éclat. C'est ce que l'on retrouve chez Tzara, qui, dans *Grains et Issues*, met ironiquement en scène la

---

1 Joan Miró, *Écrits et entretiens*, Paris, D. Lelong, 1995, p. 168.

2 Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, [1936], *Œuvres*, éd. cit., p. 705.

3 Gisèle Prassinos, *Petits Quotidiens*, Éditions Commune Mesure, Paris, 1974, non paginé.

4 qui entrent bien sûr en écho avec « l'absente de tout bouquet ».

5 Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, [1946], *OC*, t. II, p. 46-47.

mise à mal d'un discours idéologique par l'intervention de mots « fanés », « sans poids », bref : de « mots à tout faire » :

[s]eront mis hors d'état de nuire les paroles à contenu manifestement fidéiste par l'organisation de leur emploi massif en conjonction avec des mots qu'une latente péjoration a désignés comme mots à tout faire et qui, peu à peu, en absorberont le sens. On aura par là déjà rendu un immense service à la ventilation des vocabulaires et à l'extinction de toute une série de significations dont les soi-disant idées qu'elles comportent tiennent en réserve de bouche bée une grande partie de l'humanité victime des escroqueries du verbalisme ou de la scolastique<sup>1</sup>.

Cette faculté d'absorption est en soi une stratégie d'anéantissement : les mots fidéistes, dilués dans une masse de mots polyvalents, pourront peut-être résister quelques temps, mais ils seront phagocytés par la médiocrité de leur environnement. Et si l'extinction d'un discours religieux peut être perçu comme une bonne nouvelle pour l'émancipation de l'esprit, son remplacement par une armée de mots à tout faire n'en est pas une, loin s'en faut : une idée peut se combattre par une autre idée, mais le vocabulaire fané, les « lettres sans couleur <sup>2</sup> » ne peuvent plus ni engendrer ni abriter de pensée consistante. Face à ce constat de l'affaiblissement du sens d'un grand nombre de mots, la posture auctoriale dominante reste néanmoins optimiste, à l'instar de celle d'Éluard :

[l]es mots détruisent, les mots prédisent ; enchaînés ou sans suite, rien ne sert de les nier. Ils participent tous à l'élaboration de la Vérité. Les objets, les faits, les idées qu'ils décrivent peuvent s'éteindre faute de vigueur, on est sûr qu'ils seront aussitôt remplacés par d'autres qu'ils auront accidentellement suscités et qui, eux, accompliront leur entière évolution<sup>3</sup>.

C'est un éternel retour sémantique que décrit ici Éluard, confiant en les capacités de régénération de la langue. L'idée d'un cycle permettant au langage d'éprouver sa vitalité est une des idées qui a animé Paulhan et qui s'est nourrie de ses recherches linguistiques. On la retrouve développée dans *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, où, dans le

---

1 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 64.

2 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], OC, t. II, p. 358.

3 Paul Éluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, [1942], OC, t. I, p. 1132.

chapitre consacré à « la poursuite des images »<sup>1</sup>, Paulhan rappelle la thèse selon laquelle « tous les mots ont été images », et sont donc désormais, « des métaphores refroidies<sup>2</sup> ».

Anticipant l'idée selon laquelle terroristes et rhétoriciens fondent leurs divergences sur un même et unique argument, Paulhan explique que décadents et romantiques reposent leur rapport au langage sur cette idée que les mots sont d'anciennes métaphores populaires, qui ont perdu leur caractère métaphorique pour devenir signes. Si Paulhan cite Remy de Gourmont, ou encore Jules Renard, qui ne manquent pas d'explicitier certaines images qui sont à l'origine de mots courants (Paulhan retient entre autres exemples celui de Remy de Gourmont qui explique que « l'origine du mot *briller*, c'est *béryllare*, scintiller comme le beryl »<sup>3</sup>), il se réfère rapidement à Bréal et Darmesteter<sup>4</sup> qui « nous offrent de longues suites de métaphores populaires, qui semblent nées par bandes<sup>5</sup> ».

Donc tout mot est issu d'une image, qui était elle-même, originellement, une métaphore. Si la métaphore n'est plus perçue comme telle dans le langage courant, elle est ressentie comme poétique lorsque l'on est confronté à une représentation qui nous est étrangère. L'argument est également donné le texte explicitement intitulé « Optique du langage ou si les mots sont des métaphores usées », paru dans la livraison du 1<sup>er</sup> mars 1920 de la *NRF*. Cet article reprend point pour point la rubrique « De la poursuite des images ou le tailleur chinois » de *Jacob Cow*, en ajoutant à l'autorité des arguments de Bréal et Darmesteter ceux de Meillet.

1 Il est à remarquer que *Jacob Cow*, publié en 1921 au Sans Pareil, a connu une prépublication dans la revue *Littérature*, dans les numéros 14 à 16 (juin à septembre 1920). Dans la version de la revue, les composants du titre sont inversés : « Si les mots sont des signes ou Jacob Cow le pirate », et le texte ne comporte que six des douze rubriques publiées en volume (y figurent « Si les mots sont des signes », « Cinq kilos de sucre pour rien », « Ruse de Marc-Aurèle », « Raison de la rime », « Jacob Cow, le pirate », « Flatteries au langage », et non « Un langage de paradis », ainsi que l'ensemble de la deuxième partie « De la poursuite des images ou le tailleur chinois », comportant « Si tous les mots ont été images », « Critique des savants », « Céline et le Kikouyou », « Illusion du lecteur », et « Défaut des poètes »). En outre, les textes qui figurent dans les deux publications laissent apparaître un certain nombre de différences, certaines, quasi insignifiantes, ne semblent relever que de la reformulation, d'autres apportent des nuances non dénuées d'intérêt. Nous reproduisons en annexe les différences entre les deux textes. Voir Annexe 5, p. 625.

2 Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, [1921], *OC*, t. II, p. 135.

3 *Ibid.*, p. 135.

4 Nous développons le lien entre Bréal, Darmesteter et les surréalistes en II.3.5

Sur ce sujet, remarquons que Gilles Philippe et Julien Piat précisent que Darmesteter est « un des maîtres de Gourmont », dont s'inspire précisément Paulhan, voir *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 265.

5 Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, [1921], *OC*, t. II, p. 136.

C'est donc un procédé de lexicalisation que décrit Paulhan : le mot est une ancienne métaphore qui s'est réduite ; tout comme pour le proverbe, le sens contenu dans une proposition se simplifie et trouve à s'exprimer dans une seule unité. Cette conception informe précisément les divergences qui se feront jour avec les surréalistes ; déjà en 1918 Breton y était sensible et l'exprimait à Aragon : « [j]e commence à connaître Jean Paulhan. La grande question qui l'occupe est de savoir s'il ne faut pas plutôt croire au "sens" des ensembles, des phrases, qu'à celui des mots<sup>1</sup> ». L'intuition de Breton est bonne, et révèle d'emblée leur différence : Paulhan prend le parti des « ensembles » – phrases, propositions – là où les surréalistes prennent celui des mots. « [I]l n'est pas de différence sensible et de fossé du mot à la phrase, de la phrase au récit<sup>2</sup> », déclare l'auteur de *Jacob Cow*, alors qu'au contraire – et nous avons cherché à le montrer avec l'étude des différentes représentations qui lui sont liées –, pour les surréalistes, le sens des mots est primordial : certains mots valent plus qu'une phrase, certains mots vont se métamorphoser au contact d'autres mots, certains mots peuvent cristalliser un imaginaire. Le mot est donc, dans la pensée surréaliste, un moyen d'articuler langue et pensée, langue et monde. En cela, il est un signe, bien sûr, mais un signe puissant, là où pour Paulhan, sa qualité de signe est en fait un « défaut » qui

tient à la nature même du mot. À ce fait qu'il est, non point événement ni chose, mais – sitôt que l'on y regarde de plus près (soit par l'effet de quelque déception, ou par souci d'analyse) – simple *signe*. Je veux dire qu'il ne se suffit pas à lui-même, ne vaut que comme représentant d'un autre objet et reçoit enfin l'existence (quelles que soient par ailleurs ses origines) de la seule décision par laquelle nous lui assignons tel ou tel sens : de la *conscience* que nous en prenons. Ainsi ne nous rejetant qu'à nous-mêmes, alors que nous souhaitons de connaître ce qui *est*<sup>3</sup>.

Ce que Paulhan présente négativement est, au contraire, perçu positivement par les surréalistes : le mot est événement et chose à la fois, événement discursif, qui produit un effet sur l'émetteur et le récepteur, qui agit, et fait que le sujet parlant est actif par la parole, et chose, qui manifeste son existence et est objet d'une observation et mise à l'épreuve. Par ailleurs le mot est bien « signe », mais il n'est pas « simple signe », c'est un signe qui est déjà un phénomène et le fait qu'il ne soit bien sûr pas auto-suffisant constitue l'essence du phénomène. Entre sens institué et référent inaliénable, la dynamique de représentation est

---

1 Lettre du 20 juillet 1918, citée dans la notice des « Mots sans rides », André Breton, *OC*, t. I, p. 1313.

2 Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, [1921], *OC*, t. II, p. 127.

3 Jean Paulhan, Préface à Joë Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.

précisément ce qui va constituer un enjeu poétique majeur. Et enfin, pour Paulhan, le mot empêche la connaissance, détourne de « ce qui *est* », alors que pour les surréalistes, au contraire, il peut la permettre (sauf dans les cas évoqués de perversion de la signifiante, mais c'est justement parce que dans certains cas particuliers, la connaissance échoue, qu'elle se fait dans le reste des cas).

Pour les surréalistes, l'emprise du mot est forte, alors que pour Paulhan, c'est celle de la phrase, du texte, qui a une quelconque efficacité. Et cette emprise est chez Desnos entre autres, à entendre au sens fort, comme il le donne à lire dans *L'Aumonyme* où, jouant de la superposition et de l'homonymie, justement, il se présente comme étant

Prisonnier des { syllabes } et non des sens ;  
                      { mots        }

Pris au nier..... ?

Des cils à bai { ser  
                              ssés

haï

Oh ! Hais non des sens

mais des FORMES-PRISONS <sup>1</sup>

Prisonnier, comme « sœur Anne » dans sa tour, qui voit les pensées se choisir des mots de prédilection, Desnos l'est donc aussi, mais présentant une double sujétion – et montrant par cet acte même qu'il n'est pas complètement prisonnier de l'ordre normal du discours – par le mot et son composant phonétique la syllabe, il laisse le sens hors de cette relation de sujétion. Donc s'il est prisonnier des mots, Desnos ne l'est pas du sens précisément car le sens est toujours à construire et que c'est la part où le poète met sa liberté à l'épreuve. Le sens n'est pas enfermé dans le mot, il naît du mot et de son lien aux autres mots, en cela les jeux d'homophonie (« prisonnier » / « pris au nier »), le déploiement paradigmatique (« syllabes » / « mots »), la mise en évidence de la paire minimale (« baiser » / « baisser »), montrent, en proposant toujours un sens puis un autre, sur le modèle du double, de l'« antagonisme du duel, accord espéré d'un duo, conciliation toujours à venir de frères

---

1 Robert Desnos, *L'Aumonyme*, [1923], *Œuvres*, éd. cit., p. 515.

ennemis, décalages homonymiques ou argot par lesquels la langue se dédouble <sup>1</sup> », selon les termes de Marie-Claire Dumas, que si le mot est une unité qui enferme, le sens, lui, se pense comme essentiellement équivoque. Le sens peut être à côté, en deçà de ce à quoi l'on s'attendait, il peut se constituer à rebours de ce qu'il paraît. Ainsi Desnos dénie, avant même qu'elle n'existe, la notion de forme-sens, en lui opposant celle de « FORMES-PRISONS », distinguant clairement entre sens et forme pour mieux donner au poète la possibilité, étant sous l'emprise des mots, de travailler le sens. La forme enferme donc le poète, mais pas nécessairement le sens, qui peut toujours se déployer et même, en dépit de l'emprisonnement, se déplacer, comme l'explique Marie-Claire Dumas, qui évoque un « déplacement [...] au niveau du signifiant qui se reproduit et insiste<sup>2</sup> ».

Et précisément, de la tension entre le sentiment de réclusion par les formes et le déplacement toujours possible de la création de sens naît la recherche poétique surréaliste, qui explore les deux pôles de cette tension, comme l'explique à nouveau Marie-Claire Dumas à propos de la création du sens chez Desnos :

dans *L'Aumonyme* le sens surabonde et, en se multipliant, manifeste son incertitude. D'un côté, ce qui menace c'est le manque de sens que « l'expansion » tend à masquer, de l'autre c'est l'excès de sens que le texte, débordant et redondant, produit par accumulation. Manquant ou surabondant, le sens fait problème<sup>3</sup>.

L'intervention poétique semble donc se jouer dans la mise à l'épreuve du manque et de l'excès, et il est intéressant de noter que c'est ce sens dont Desnos nie être « prisonnier » qui constitue donc un « problème » : en « faisant problème » le sens apparaît comme étant non-figé, toujours à résoudre, soumis à une opération langagière qui laisse le champ libre au poète. Ainsi Desnos, « [p]risonnier des mots<sup>4</sup> » dans une phrase largement déstructurée, joue du décalage entre le caractère fixe des mots et la grande liberté qui préside à la construction du sens, tout en montrant que, s'il a conscience de son enfermement par les mots, il est loin d'ignorer où se trouve la clé qui le libérera.

---

1 Robert Desnos, *le poète libre*, Marie-Claire Dumas et Carmen Vásquez (éds.), Amiens, Indigo ; Université de Picardie-Jules Verne, 2007, p. 48.

2 Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle », 1980, p. 325.

3 *Ibid.*, p. 325.

4 Qui n'est pas sans rappeler les fameux « prisonniers des gouttes d'eau » qui ouvrent « La Glace sans tain » et qui cherchent, eux aussi, à perturber l'accès au sens par les mots.

De ces différentes représentations du mot, avec ses faiblesses, ses influences, la part d'autorité qui lui revient, et la façon dont il peut se soumettre ou se déliter, il apparaît que le mot est l'unité privilégiée du rapport au langage des surréalistes. Avant l'image, avant le poème et le texte, le mot cristallise l'imaginaire linguistique des surréalistes, ce qui est d'autant plus intéressant que les mots, on le sait, ne sont pas « remis en liberté », simplement, ils font l'objet d'investissements, d'expérimentations qui permettent un engagement du sujet parlant tout en offrant un espace langagier entre les deux pôles du mot : sa façon à la fois de contenir – comme un barrage contient un cour d'eau – et de libérer le sens, par le fait de donner une existence verbale.

Mots et poètes agissent donc mutuellement, mais cette action n'est pas concertée, elle s'établit *de facto* et opère par transformation, comme l'évoque Breton, en 1959 : « [l]es mots me laissent pourtant plus riche qu'ils ne m'ont trouvé. Ils ont accru mes pouvoirs par des rencontres qui restent dans le souvenir<sup>1</sup> ». Cette auto-représentation du poète enrichi par la matière même qu'il travaille est emblématique de l'éthos du poète surréaliste, qui ne se laisse enrichir que par les mots comme germes de toute poésie, montrant par là même la consubstantialité des mots et de la vie de poète.

Par l'hétérogénéité des représentations des mots, les surréalistes ne contribuent aucunement à participer à une quelconque tentative de définition ou de saisie globale de ce qu'est, précisément, un mot, mais il montrent radicalement la complexité de cette unité linguistique si familière. À l'époque des premiers textes surréalistes, Meillet tentait de définir le mot à partir de trois critères : « [u]n mot est défini par l'association d'un sens donné à un ensemble donné de sons susceptible d'un emploi grammatical donné<sup>2</sup> », mais l'on sait qu'une parfaite coïncidence entre ces trois dimensions serait totalement illusoire, et si le mot, qui est avant tout une unité de segmentation – s'opposant donc ainsi à l'idée de flot, de coulée verbale si importante dans la constitution de la poétique surréaliste – concentre à ce point l'attention, c'est peut-être précisément que dans les zones de non-coïncidence entre le sens, le son et la fonction s'ouvrent des perspectives d'explorations qui œuvrent à l'appréhension d'une langue renouvelée.

1 André Breton, « Art poétique », dans *Alentours*, OC, t. IV, p. 1099.

2 Antoine Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, [1921], Genève, Slatkine, coll. « Linguistique », 1982, p. 30.

Et pourtant, malgré ce qui ressort comme un élément prédominant dans l'écriture – du moins dans la pensée de la langue littéraire – il apparaît que ce n'est pas tant pour le mot, mais plutôt pour la phrase que l'écriture surréaliste a marqué le champ littéraire, comme le développe Gracq, analysant l'écriture de Breton :

[c]ette phrase, ample, longue, sinieuse, fertile en incidentes, en rebondissements et en échos intérieurs, faite pour tenir à travers ses méandres l'attention en suspens et en incertitude jusqu'à sa résolution finale d'où n'est presque jamais absent un élément de surprise – constitue probablement l'apport le plus riche de Breton à la langue<sup>1</sup>.

L'éloge est de taille, et permet à Gracq de situer Breton dans une lignée de poète dont la phrase, donc le style, a eu un retentissement substantiel ; « [e]n écho à l'annonciation mallarméenne du vers libre ("On a touché au vers") on se sent bien ici l'envie de dire, devant ces arabesques insolites de la phrase ployée et reployée sur elle-même comme du verre filé qu'effectivement "on a touché à la syntaxe"<sup>2</sup> ». Aussi, avec un effet aussi remarquable du style de Breton sur la phrase, convient-il de se demander – pour un mouvement qui a résolument interrogé, explicité, et tenté de théoriser son activité poétique – si ce travail syntaxique a été accompagné d'un discours particulier sur la phrase, ou de représentations qui étayeraient une pratique poétique particulière.

### 1.3 La phrase

D'emblée, il apparaît que la phrase suscite beaucoup moins d'images que le mot ; il est bien question dans le *Traité du Style* des « phrases sphaignes<sup>3</sup> sphynges<sup>4</sup> » d'Aragon, dont le style est, selon ses dires « comme la nature ou réciproquement<sup>5</sup> », ou encore, chez Tzara des « mâchoires des phrases bien construites<sup>6</sup> », mais on ne trouve pas à proprement parler

---

1 Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1982, p. 147.

2 *Ibid.*

3 Entre autres curiosités botaniques évoquées par Aragon, la sphaigne est une « [p]lante vivace, cryptogame, de la famille des Bryophytes, répandue dans les terrains humides, les marais des régions froides et tempérées, qui produit la tourbe en se décomposant et qui est employée comme isolant thermique dans la culture des plantes délicates » <http://www.cnrtl.fr/definition/sphaigne>

4 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.* p. 173.

5 *Ibid.*, p. 168-169.

6 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 271.

d'imaginaire de la phrase, comme nous le trouvons pour la lettre et le mot. En revanche, la phrase est aisément livrée à l'analyse, et si Gracq décortique finement la phrase de Breton, celui-ci n'en fait pas moins lorsqu'il s'agit d'un auteur auquel il est sensible. C'est ainsi qu'il analyse la phrase telle que la pratique Lautréamont :

[n]ul, au fond, n'observa plus de mesure que lui dans son langage. Lautréamont eut si nettement conscience de l'infidélité des moyens d'expression qu'il ne cessa de les traiter de haut : il ne leur passa rien et, chaque fois qu'il était nécessaire, leur fit honte. Il rendit ainsi, en quelque sorte, leur trahison impossible. Aussi, rien n'ayant chance de se dénouer jamais par l'artifice grammatical, devons-nous lui savoir plus de gré de suspendre, comme il le fait, la fin de sa phrase, que de faire semblant de résoudre, de manière aussi élégante qu'on voudra, un problème qui restera éternellement posé<sup>1</sup>.

La suspension devient ainsi un procédé par lequel la phrase produit du sens, c'est donc bien la qualité propre de la phrase de Lautréamont que remarque Breton et qui agit sur le lecteur. Et si c'est la « suspension » qui est retenue, c'est bien que son intérêt réside dans le fait de ne pas soumettre le discours à un ordre propositionnel, mais bien au contraire de laisser l'évocation opérer, comme si cette suspension était une tentative d'échapper à la pesanteur de la phrase.

À l'inverse de l'idée de suspension, on trouve chez Leiris de nombreux passages d'analyse qui montrent que la phrase constitue pour lui un élément plus proche de la sphaigne d'Aragon :

[s]i lent est mon clopinement de piéton, à travers le maquis de phrases où il pourrait sembler que je me promène moi aussi (mais ce serait pure apparence, car je suis loin de me sentir ici les coudées assez franches pour m'abandonner au plaisir reposant de la flânerie), si incertain ce que je suis bien obligé d'appeler « mon travail » – au sens plein de ce terme, dont Bréal fait observer dans son *Essai de Sémantique* qu'il se relie par une souche étymologique commune à l'idée du cheval entravé<sup>2</sup>.

Le principe aérien de la suspension de la phrase se retourne, chez Leiris, en une gravité labyrinthique : entre la lenteur, l'inquiétude, les broussailles et les entraves, c'est bien l'idée d'embarras et d'obstacle qui ressort de cette auto-représentation de l'écrivain dans

---

1 André Breton, « Les Chants de Maldoror », [1920], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 235. Remarquons que dans *Jacob Cow le pirate*, le chapitre « un langage de paradis » est également consacré à la phrase de Lautréamont.

2 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 73.

ses phrases, et il n'est pas anodin que Leiris recoure à l'analyse linguistique d'un mot (« travail ») pour décrire la composition de ses phrases : le sème latent contenu dans le « travail » semble ainsi expliquer la difficulté à se mouvoir dans l'espace verbal de la phrase, dédale mystérieux dans lequel il s'aventure, se perd et se découvre.

Ces obstacles, inhérents à la composition de la phrase pour Leiris sont décrits comme autant de détours, de sinuosités, pour assurer une transition avec le réel, pour amortir son appréhension :

les mêmes écrans me séparent de la réalité et l'on dirait que ces phrases dans lesquelles je m'embarrasse – tantôt y ajoutant des mots, tantôt y remplaçant des mots par d'autres mots – sont l'image du difficile commerce que je m'efforce de nouer avec le réel, paralysé que je suis par les mouvements les plus contradictoires et m'attardant en maints détours, justifiés seulement par la répugnance irraisonnée que j'éprouve à aller droit au fait, quel que soit mon désir d'établir entre la réalité et moi le contact le plus direct<sup>1</sup>.

Aussi l'auteur se révèle-t-il dans son rapport à la phrase ; avec la figure d'ajout, les mots font office de « [c]orrectifs à une assertion qui me paraît hasardeuse à l'instant même que je l'ai formulée ou vulgaires tampons<sup>2</sup> sonores dont je rembourre ma phrase<sup>3</sup> ». Leiris travaille incessamment la phrase d'une manière quasi compensatoire par rapport au réel : si la phrase devient alors une suite de mots permettant de tenir le réel à distance, de le médiatiser, et de s'en protéger, elle devient surtout l'espace qui lui permet de rejouer, mimétiquement, le « difficile commerce » qu'il ne cesse de relater dans ses œuvres. Cette mimesis phrastique donne corps à une mise en abyme de la vie dans la langue. La phrase leirisienne devient la structure qui permet de modéliser son rapport au réel, de le représenter, d'en éprouver la matérialité, en observant les détours, les hésitations, les ajouts, les coupes. Finalement, en étant toujours une ressource prête à s'interposer, la phrase permet à Leiris de ne pas réaliser son désir d'entrer en contact « le plus direct » possible avec la réalité, elle est l'adjuvant de cet impossible réalisation, et semble s'alimenter de cet échec pour exister. Sans ce besoin

---

1 *Ibid.*, p. 75.

2 Qui ne sont pas sans rappeler, dans un sens différent qui n'a plus rien de « vulgaire », les « mots-tampons » de Breton qui déclarait qu' « il n'y a pas lieu de nous mettre en contradiction avec nous-mêmes au sujet des diverses acceptions que nous sommes amenés à donner à certains mots, à certains *mots-tampons* tels que le mot *Orient*. » « Le Message automatique », [1933], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 293.

3 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 76.

irrépressible de faire barrage au réel, y aurait-il encore acte d'écriture ? À cet égard, Leiris fait preuve d'une lucidité toute proche de l'autodérision :

il est loisible à qui prendra la peine (voire même à qui ne prendra pas la peine) d'examiner d'un peu près la structure de mes phrases, de les reconnaître, au vrai, pour ce qu'ils [les mots] sont : des formations parasitaires qui prolifèrent dans tout ce que j'écris, masquant la pensée authentique plutôt qu'ils ne l'aident à se traduire avec plus de précision et se révélant tout compte fait comme une série d'écrans, qui s'interposent entre mes idées et moi, les estompent, les étouffent sous le poids d'une trop grande masse verbale, finissent par me les rendre étrangères ou les dissoudre complètement, de même que trop de sensations accumulées, si elles demeurent dans les limites où je puis les savourer, loin de s'étayer mutuellement et de représenter autant de débouchés sur le réel sont des halos qui l'embuent ou des membranes qui m'en séparent<sup>1</sup>.

Ainsi la phrase, « formation parasitaire » qui prend ses quartiers chez Leiris, devient une masse encombrante qui œuvre à éloigner l'écrivain du réel. Ce double mouvement d'appropriation-séparation révèle le devenir des pensées une fois passées dans la langue pour Leiris : la phrase masque la pensée, entrave sa pleine existence

Ce thème de la phrase comme masque – déguisement ou entrave – n'est pas propre à Leiris, on le trouve de manière explicite par exemple chez Crevel qui, dans l'*Almanach* de l'année 1931, écrivait : « [I]es intermédiaires ne manquent jamais de trahir, et il convient d'accuser la félonie de l'art qui, sous des fleurs, étouffe la pensée. De toute manière on sera victime de la phrase, qu'on ne sache la manier ou s'y complaire à l'excès<sup>2</sup> ». Le fatalisme qui émane de cette déclaration montre bien comment ce statut de « victime » de la phrase est intégré, accepté, et il est intéressant de voir que chez Crevel, la phrase ressortit de l'art – plus proche, on l'imagine, de l'artifice et de ses « fleurs » que de l'expression d'une intériorité.

La défiance à l'égard de la phrase est ainsi articulée sur ce point précis de la mise en langue de la pensée, on le lit également dans *Le Roman inachevé* :

Tes yeux ta lèvre ta narine  
L'intérieur de ta poitrine  
L'air même y viendra les ronger  
Tu respireras le danger

---

1 *Ibid.*

2 René Crevel, « Après les divertissements », *Omnibus*, Almanach de l'année 1931, Berlin et Düsseldorf, fin 1930, repris dans *OC*, t. I, p. 426.

Alerte alerte alerte aux gaz  
Arrache le masque des phrases  
Et sous le velours des idées  
Montre ta face défardée<sup>1</sup>.

L'impératif semble ne laisser aucune place à l'équivoque, et pourtant, les interrogations restent de mise : quel est ce danger évoqué ? Comment s'opère le glissement du masque à gaz, suggéré, au masque des phrases ? Ce qui menace l'intériorité physique de la destinataire, singulièrement singulière une fois le regard posé, est donc connu : le gaz, qui s'insinue dans l'air et dont les principes nocifs se substituent à sa composition jusqu'à le contaminer. À cette mise à mal de l'intégrité physique en répond donc une autre, tout aussi insidieuse : celle de l'intégrité mentale, par où est donnée à lire une comparaison de l'effet du gaz sur la respiration à l'effet des phrases sur la personne même.

Aussi voit-on que le masque des phrases, loin de protéger, induit un certain danger, et entre le fard, le velours et les phrases, il apparaît que ce danger est bien celui que les illusions dépossèdent le sujet parlant de sa pensée, que le théâtre de la pensée ne soit que factice, et que l'artifice des phrases entrave la pensée véritable. La méfiance à l'égard des phrases s'entend donc sous cette double crainte du masque ou du voile et de la perte d'authenticité de tout discours. Or la question de l'authenticité est fondamentale pour le surréalisme, elle fait partie des éléments qui permettent de faire le départ entre l'usage poétique de la langue, et son usage machinal. Déjà Breton avait conscience du problème de l'authenticité de certaines phrases lors des premières expériences d'écriture automatique, ainsi qu'il s'en explique dans « En marge des *Champs magnétiques* », en 1930 : « Je me souviens que le premier essai auquel je me livrai en ce sens aboutit à la formation d'un certain nombre de phrases de l'authenticité desquelles j'étais, quant à moi, assez peu sûr<sup>2</sup> ». C'est-à-dire que même la phrase libérée de ses contraintes habituelles peut faire courir au sujet-parlant le risque de manque d'authenticité. Il y a donc dans la pensée surréaliste un risque inhérent à la phrase même, celui de dénaturer la substance de la parole, de lui faire porter, volontairement ou non, un masque qui, en changeant son visage, changerait nécessairement son existence. Ce risque de la phrase serait donc à envisager en termes de déperdition – où l'on retrouve le thème cher aux surréalistes de l'énergie du langage – et de calcification. En cela, l'écart

---

1 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], *OPC*, t. II, p. 53.

2 André Breton, « En marge des *Champs magnétiques* », *Change*, n° 7, 1970, p. 9.

paradoxal entre la pensée de la phrase, faite principalement de soupçons, et la pratique de la phrase, qui reste très assurée, montre que les interrogations sur la langue comme matière première de l'écriture dépasse la notion de style, en même temps qu'il révèle les inquiétudes sur les fondements de la parole et du renouveau langagier appelé des vœux des surréalistes.

Nous voyons par exemple chez Mandiargues, dans le poème « le vieillard et la mouche », où un vieillard a été toute sa vie inquiété par une mouche, laquelle chassait ses mots et l'empêchait de s'exprimer, que l'approche de la mort seule offrira au vieillard le sursaut permettant la formation d'une phrase ; mais cette phrase va immédiatement sceller le tombeau du vieillard :

Alors ses derniers mots  
Prendront forme de phrase  
Et blanche comme sa mémoire  
Où il ne put jamais fixer un souvenir  
Celle-là couvrira son verbiage  
D'une dalle anonyme<sup>1</sup>.

Si la phrase finit par triompher de la parole du personnage, l'anonymat qu'elle induit est éminemment inquiétant, et cette « dalle anonyme » semble être le pendant monumental du masque des personnages. Ce qui sourd à l'arrière-plan de cet imaginaire inquiet de la phrase ressemble donc à une sorte de dissolution de l'identité, à une disparition de la singularité.

Et si la phrase, comme unité du discours, cristallise autant ces inquiétudes, il semble que c'est bien parce que traditionnellement, dans les discours grammaticaux, c'est elle qui a été la mesure de la qualité de l'écriture, et c'est par elle que s'éprouvait le « génie » de la langue, comme l'expliquent Gilles Philippe et Julien Piat : « [l]a *phrase* est donnée pour l'incarnation d'un style, et conformément à la tradition rhétorique encore prégnante, la "belle phrase", pourtant jamais clairement définie, est celle qui doit servir de modèle<sup>2</sup> ».

---

1 André Pieyre de Mandiargues, *Écriture ineffable précédé de Ruisseau des solitudes de L'Ivre Œil et suivi de Gris de perle et de poèmes inédits*, Claude Leroy (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2010, p. 218.

2 Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 182.

De la volonté d'échapper à ce modèle à la conscience de la force de sa prégnance, nous comprenons donc aisément la méfiance que la notion même de phrase suscite, et lorsque Philippe et Piat affirment que « sans doute la phrase définit [...] alors le meilleur point d'observation sur les évolutions communes de la prose littéraire depuis 1850<sup>1</sup> », il apparaît également que les discours sur la phrase annoncent et explicitent ces changements.

Une des originalités des surréalistes, dans la tentative de mise à distance du modèle phrastique pour mieux éviter de laisser échapper la pensée, sera de penser la phrase sur le modèle du corps : la phrase comme corps doit pouvoir exprimer la pensée plus justement, jusqu'à s'incarner dans un corps qui, comme une phrase, va être désarticulé. C'est bien sûr chez Hans Bellmer que l'on trouve les manifestations, littéraire et plastique, de cette relation pensée comme une isomorphie : « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables<sup>2</sup> ». La comparaison du corps à la phrase s'appréhende aisément, notamment grâce à l'idée de membre, mais l'intéressant ici est que ce membre est immédiatement malmené : c'est la « désarticulation » qui apparaît naturellement dans les propos de Bellmer, et cette désarticulation doit permettre d'échapper au « masque des phrases » en jouant avec les composants pour retrouver les « contenus véritables », comme s'ils ne pouvaient exister dans une phrase normalement articulée. Ainsi la désarticulation du corps, par les Poupées et le trouble qu'elle ne manque de provoquer, va matérialiser cette recherche anagrammatique qui est, à son tour, recherche d'authenticité. La réversibilité de la décomposition du corps et de la phrase est rendue évidente par Bellmer, qui, en 1965, inverse les termes de la comparaison : « la phrase est comparable à un corps qui vous inviterait à le désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables<sup>3</sup> ».

L'enjeu reste le même : l'appréhension des limites du corps et de l'expression – du corps dans son expression – et la volonté de s'extraire de l'ancrage des structures anatomiques. En cela, il est intéressant de remarquer les homologues entre différentes pensées ou intuitions sur le langage ; en effet, le « corps désarticulé », prêt à livrer autant d'anagrammes qu'il est

---

1 *Ibid.*, p. 180.

2 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, [1957], Paris, le Terrain vague, 1978, p. 43-44.

3 Hans Bellmer, « Post-scriptum à *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn », [1965], *Obliques*, 1975, p. 109.

possible de lire de possibilité dans les mots n'est pas sans évoquer le « mannequin » de Saussure, séquence de mots qui embrasse les anagrammes, et est déjà le déploiement d'un autre donné de la langue. Et ce mannequin trouve à son tour un écho dans la façon dont Gracq évoque le « squelette » de la phrase de Breton :

Breton semble parfois avoir retourné l'usage de la syntaxe comme on retourne un gant : sa phrase, si l'on ose dire, porte son squelette à l'extérieur. De moyen qu'elle était (moyen à usage purement interne) de discipliner le contenu préétabli et délimité de la phrase, – de mettre de l'ordre dans une matière finie – il fait de la syntaxe un lieu de contact avec le milieu, un moyen de reconnaissance et de conquête, tout entier hameçons et crochets, tout entier tourné comme une antenne exploratrice vers l'extérieur – vers tout ce qui consent à se laisser draguer au passage – vers ces eaux peuplées que met en éveil le sillage de la phrase et où sommeillent pour l'écrivain les pêches miraculeuses<sup>1</sup>.

À nouveau, on retrouve l'opposition entre la phrase comme moyen de cacher ou de révéler. La phrase de Breton révèle : en arborant une syntaxe qui affirme ses moyens elle démasque et rend impossible la complaisance expressive, et c'est en cela qu'elle est poétiquement féconde.

De la poupée au squelette, en passant par le mannequin, c'est donc à la fois le modèle du corps, et la mobilité de l'articulation, avec la possibilité d'aller à l'encontre d'un mouvement pré-établi, qui semblent cristalliser les représentations de la phrase. Ce modèle du corps se retrouve dans l'expérience partagée par tous les surréalistes, et à laquelle ils ont donné de l'importance, du phénomène des phrases de réveil, ou des phrases qui « cognent à la vitre », phrases qui émergent du corps et viennent habiter le poète. Soupault en donne un bel exemple :

[u]n jour, dans un lit d'hôpital à Paris, je voyais la neige tomber. Je ne sais pourquoi une phrase tourna dans ma tête. Elle faisait un bruit d'insecte. Elle insistait. Quelle sale mouche ! Cela dura deux jours. Je pris un crayon et je l'écrivis. Alors quelque chose que je ne reconnus pas éclata. Une série de phrases irrésistibles coulaient de mon crayon comme des gouttes de sueur. C'était un poème. J'en étais sûr. J'écrivis un titre : *Départ*<sup>2</sup>.

La naissance d'un poème comme émanation ou surgissement d'un contenu brut, non réfléchi, fera partie des expériences fondatrices qui donneront lieu au développement de

---

1 Julien Gracq, *André Breton. op. cit.*, p. 159.

2 Philippe Soupault, *Histoire d'un Blanc*, [1927], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2003, p. 83-84.

l'écriture automatique comme pratique d'écriture à part entière. La représentation de la phrase donnée par Soupault révèle ainsi l'ambivalence de son appréhension : tout d'abord insecte bruyant et insistant, que l'on imagine prêt à tourmenter le poète, immobile et dont la vue, seul sens vraiment mobilisé, laisse les autres sens suffisamment vacants pour la recevoir, la phrase devient mouche encombrante, qui sera métamorphosée par un coup de crayon, jusqu'à devenir émanation corporelle. C'est-à-dire qu'il y a un jeu à la fois d'incorporation et d'apprivoisement entre la phrase et le poète ; la phrase entre par la tête et sort par les pores, dans l'intervalle, elle a mu le poète, qui s'est approprié son contenu tout en lui donnant son existence finale, scripturale. Ces phrases qui, finalement, donnent une direction à l'écriture sont donc extrêmement marquantes, « des phrases comme ça, c'est les taches de sang sur les mains de Lady Macbeth : on n'arrive pas à s'en débarrasser !<sup>1</sup> » dira Aragon, et l'on sait quelle prise elles peuvent donner à la folie. C'est sur ce point que pour Aragon, la méfiance à l'égard de la structure pré-organisée de la phrase va quelque peu s'infléchir « [a]vec le surréalisme meurt le mythe des mots en liberté. La phrase renaît. Elle devient l'unité du délire<sup>2</sup> ».

En permettant l'intrusion du délire dans le discours – ou en favorisant l'organisation discursive du délire –, la phrase retrouve un élan et une force de frappe, elle peut *solliciter* à nouveau le lecteur. Il y a donc une place, dans l'imaginaire surréaliste, pour la sortie de l'inertie de la phrase, et déjà Breton, dans le *Second manifeste* en faisait un enjeu de l'avènement d'un nouveau langage, intimement lié au « problème de l'action sociale » : « [o]n feint de ne pas trop s'apercevoir que le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie<sup>3</sup> ». Ainsi pour Breton, la phrase aussi doit être pensée dans ses répercussions sur les affects, et cela nous place au cœur du rapport au langage : il faut repenser la mécanique des phrases afin justement que ce ne soit plus une mécanique neutre qui structure et objective rationnellement la pensée, mais que la phrase soit le fruit d'un acte de pensée puissant. Si la phrase « porte son squelette à l'extérieur », elle doit aussi exposer les chairs, qui interagissent, avec les affects, aux « secousses émotives ». Les ramifications de la phrase se prolongent donc, dans l'idéal surréaliste, pour relier le corps et le monde.

---

1 Louis Aragon, « Le Mauvais plaisant », *En marge de « La Défense de l'infini »*, *ORC*, t. I, p. 624.

2 Louis Aragon, *Chroniques de la pluie et du beau temps*, [1979], *OPC*, t. II, p. 1338.

3 André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, [1930], *OC*, t. I p. 802.

Aussi les représentations de la phrase donnent-elles à lire les appréhensions des limites de l'expression, entre inquiétude – que la phrase soit une prise en charge de la pensée par trop intrusive – et volonté de tester sa résistance. Finalement, plus qu'une pensée de la phrase, c'est une posture face au réel qui trouve à s'exprimer dans ces représentations, comme on peut le lire dans *Mon corps et moi* :

[L]es lettres, les mots, les phrases bornaient nos avenues, nos aventures. Lorsque je leur ai demandé de définir mon présent, ils l'ont martyrisé, déchiqueté.

Bien plus, je n'avais recours à eux que parce que je doutais de ce présent<sup>1</sup>.

De l'impossibilité de « définir le présent » à leur action destructrice, les unités du langage dont nous venons d'étudier les représentations apparaissent ainsi telles des Cerbères, empêchant le passage vers un hors-lieu langagier qui est autant désiré que dangereux. En s'en remettant pleinement au langage, le narrateur court le risque de voir la dissolution de son « présent », en même temps que ce risque donne de la consistance à ce présent, lève le doute sur son existence. La représentation de la langue ouvre ainsi des espaces fluctuants dans lesquels la part fantasmatique rencontre à la fois l'organisation matérielle de la langue et les possibles qu'elle offre en réponse aux aspirations poétiques.

Et à ces représentations spontanées, qui tirent parti des images et comparaisons pour connoter le rapport du sujet à sa langue – s'ajoute, dans le corpus surréaliste, une présence conséquente du métalangage, qui ajoute à ces représentations une autre dimension.

## 1.4 Poétique du métalangage

Une certaine tentation de la linguistique se matérialise en effet dans la place considérable accordée à ce métalangage au cœur même des textes, qui montre que la pensée du langage, qui était avant tout une recherche poétique, s'est cherchée avec des outils qui, eux, ressortissaient à l'analyse linguistique. Cette place du métalangage n'est cependant pas homogène dans les différents textes, aussi distinguons-nous entre deux

---

1 René Crevel, *Mon corps et moi*, [1925], OC, t. I, p. 99.

pratiques de mentions métalangagières : une pratique relativement neutre, qui vise à témoigner d'une connaissance, ou à apporter de la précision dans l'appréhension des phénomènes langagiers, et une pratique plus ludique ou distanciée, qui travaille le métalangage jusqu'à ce qu'il devienne à son tour matière poétique, épuisant la « capacité naturelle de la langue à parler d'elle-même aussi bien que du monde » jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de distinction entre parler de la langue et parler du monde.

#### 1.4.1 Dans les textes méta-littéraires

Nous trouvons donc un certain nombre d'énoncés qui vont témoigner d'une connaissance de concepts linguistiques et qui vont soit installer soit corroborer une certaine habitude du métalangage. Ainsi le fait Aragon, par exemple, lorsqu'au cours de ses discussions avec Dominique Arban, il prend appui sur un concept linguistique au détour d'un souvenir : « ma grand-mère avait été abandonnée par son mari, détail qui n'a peut-être pas une très grande importance ; ce mari, c'est le Mercadier des *Voyageurs de l'impériale*, le modèle – au sens linguistique, non pas au sens des "petites filles modèles" – du personnage des *Voyageurs*<sup>1</sup> ».

La précision apportée dans l'incise n'est pas d'une utilité capitale, et il semble que la compréhension aurait été la même en son absence. Aussi, en exposant de manière quelque peu artificielle cette distinction entre le sens courant et le sens linguistique, Aragon montre-t-il qu'il adopte la terminologie linguistique et qu'il prend part au développement des connaissances de son temps<sup>2</sup>. Cette mention permet à l'auteur de se situer plus qu'elle n'apporte de contenu ; le cas est différent chez Crevel par exemple qui emploie la notion de doublet dans sa valeur métalinguistique pour associer, dans un creuset commun imaginaire, deux verbes hautement significatifs :

[I]lors, les images, en toute liberté, joueront et pas à la marelle, car le verbe *jouer* sera devenu autre chose que le doublet-parent-pauvre du verbe *jouir*.

---

1 Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, [1968], Paris, Seghers, 2012, p. 11.

2 Les Entretiens avec Dominique Arban datent de 1968, et c'est précisément à cette époque que la linguistique se dote de la notion de modèle, qui aura différentes implications, comme le rappelle par exemple Catherine Fuchs dans « Quelques remarques sur la notion de modèle en linguistique », *Le Modèle*, Rennes, Presses de l'université de Bretagne Occidentale, 2011.

Rendus au mouvement les objets, à la dialectique les notions, la propriété, l'individualisme (deux masques pour la boule d'escalier qui sert de visage au dieu-terme obscurantisme) ne seront plus là pour les condamner à se tenir cois<sup>1</sup>.

Par le recours à la notion de doublet, Crevel relève, en la forçant, la parenté désirée des deux verbes *jouer* et *jouir*, donnant un écho important à la fameuse déclaration de Breton, « les mots, du reste ont fini de jouer, les mots font l'amour ». La présence métalinguistique montre ici une adhésion au discours grammatical, pour construire une signification qui amène, à son tour, l'adhésion du lecteur. Parfois, à l'inverse, on observe une volonté de se distancier du métalangage, qui est quand même mentionné mais qui est relégué à un discours « de linguiste », comme on l'observe dans le *Traité des figures* de Paulhan :

[l]'on ne traite pas du langage ni de l'expression sans tenter d'y distinguer d'abord – et fût-ce pour conclure que la distinction est impossible ou inefficace – d'une part les *mots* bruts (sons, bruits, simples signes [en note] les linguistiques disent : *phonèmes* et *morphèmes*) ; de l'autre les *sens* (événements, choses, pensées [en note] *sémantèmes* ou *ultrasémantèmes*, disent les linguistes.)<sup>2</sup>

Cette précision terminologique au sein d'un ouvrage qui vise à expliquer les ressorts des procédés poétiques peut surprendre ; s'agit-il de montrer que linguistique et rhétorique suivent deux voies parallèles, et qu'il serait intéressant de faire des ponts ? ou bien de railler les termes linguistiques qui, finalement, ne disent que ce que l'on connaît déjà ? L'ambiguïté prévaut, mais toujours est-il que Paulhan accorde une place importante à ces termes qui n'apportent rien d'autre qu'un ancrage scientifique se rapportant à une distinction dont on ne peut finalement pas savoir si elle est pertinente ou non.

#### 1.4.2 Dans les textes littéraires

Outre ces références, qui interrogent, au cœur de la réflexion sur la création, les possibilités de parler des moyens mêmes de la création, et éprouvent le fait qu'« il n'est pas d'extériorité au langage d'où il serait possible de prendre celui-ci pour objet<sup>3</sup> », nous

---

1 René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, [1931], *OC*, t. I, p. 437.

2 Jean Paulhan, *Traité des figures*, [1953], *OC*, t. II, p. 234.

3 Jacqueline Authier-Revuz (dir.), *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 68.

trouvons également une forte présence d'usages du métalangage dans les textes poétiques, comme chez Gisèle Prassinos par exemple, qui réinvestit la grammaire scolaire pour faire du sujet grammatical le sujet du poème « Leçon », prêt à former la matière d'un « futur roman » :

– L'important évidemment c'est le sujet.  
Je tu il nous vous ils  
ou bien Machin.  
Mais sans verbe aucun d'eux ne fait rien  
ils sont poupées meubles ou pantins.  
Est-ce qu'il va partir, boire ou tuer, mon sujet ?  
N'importe, c'est à découvrir.

Ensuite il faut l'habiller  
d'adjectifs appropriés  
pour le montrer tel qu'il est.  
Ça fait déjà une phrase  
certes sans emphase.  
Avec un complément ou trois  
circonstanciel, d'objet, de lieu  
il deviendra un vrai monsieur  
prêt à partir en voyage :  
    Mon futur roman  
    naturellement<sup>1</sup>.

Nous retrouvons ici le thème de la poupée, si cette fois elle ne cristallise pas l'imaginaire de la jeune fille inquiétante, elle a en revanche partie liée avec une certaine candeur, qui permet de porter un regard naïf sur les catégories grammaticales qui deviennent les éléments moteurs du récit de ce sujet en construction. C'est-à-dire que d'élément inerte, le « sujet », qui n'est, au début qu'un désinvolte « machin », devient véritablement sujet en même temps que discours et objet du discours se mêlent, et ainsi Prassinos montre, en les désignant par leur nature ou fonction grammaticale, comment les constituants de la phrase donnent consistance à des projections imaginaires. Parfois, c'est la mention de ces fonctions mêmes qui va permettre une transformation de l'énoncé, comme le fait Crevel avec son personnage

---

1 Gisèle Prassinos, *Comment écrivez-vous ? ou Ils sont malins les écrivains*, Romillé, France, Folle avoine, 1985, s.p.

d'Espéranza qui « doit, ici, supporter que le mot convive soit tronçonné, trouve dans ses sept lettres de quoi offrir à la fois un sujet et son verbe<sup>1</sup>... »

La distinction sujet-verbe, établie incidemment par le narrateur permet donc, avec une sorte de coquetterie grammaticale, de porter un jugement peu amène sur les invités ; ce qui se joue avec cette distinction, ce n'est donc pas seulement la division d'un mot qui livrerait ainsi, anagrammatiquement, un autre signifié, c'est peut-être également une façon de montrer que les notions grammaticales agissent comme un filtre, du réel et des mots, et qu'elles peuvent filtrer de différentes manières, comme autant de recompositions possibles de l'énoncé et du référent, qui peuvent coïncider ou non.

Le recours au métalangage induit dans ces deux exemples un jeu de composition – décomposition qui accorde une place importante à l'auteur lui-même en tant que manipulateur-expérimentateur, et révèle un certain plaisir à ouvrir les mots en deux ou à les accoupler tout en montrant le processus, que ce soit en donnant au verbe son statut de verbe, ou en donnant à un substantif un double rôle de sujet + verbe. À tel point que nous trouvons parfois des éléments grammaticaux dans des environnements hétéroclites, comme dans l'*Histoire naturelle* de Péret, qui, en sondant les quatre éléments, fait dans la terre d'heureuses trouvailles : « [d]e la terre humide, on extrait encore beaucoup de choses, comme la boussole, le cervelas, le boxeur, l'allumette, la préposition, etc...qu'employaient encore nos grands-mères mais qu'on ne trouve plus aujourd'hui que chez les antiquaires<sup>2</sup> ». Voilà la préposition bien entourée dans une de ces énumérations effrénées qui donnent ensuite lieu aux métamorphoses déconcertantes dont Péret a le secret, et prête à figurer dans le cabinet de curiosités de ses trouvailles. Ainsi, en tant qu'élément extrait du premier des quatre éléments évoqués, la préposition participerait d'un principe essentiel vivant, et en même temps, en tant qu'élément d'une liste disparate, tous les éléments de la réification semblent réunis pour lui nier ce principe vivant. Au final, il ressort que par sa présence dans cette liste, la préposition participe chez Péret d'une poétique du fantasque en tant qu'objet présenté comme incongruité.

Mais la mention métalinguistique n'est pas toujours facétieuse dans le corpus surréaliste, bien au contraire ; elle permet parfois d'objectiver, par le recours à une terminologie

---

1 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], OC, t. II, p. 574.

2 Benjamin Péret, *Histoire Naturelle*, [1945], OC, t. IV, p. 218.

précise mais néanmoins partagée, les inquiétudes suscitées par le langage lui-même. Aussi lorsque Joë Bousquet s'interroge : « quel est l'homme que j'ai laissé, ses adjectifs à la bouche, au centre d'un univers ébranlé qui se retenait en lui de mourir<sup>1</sup> ? », l'image des « adjectifs à la bouche » offre-t-elle une vision troublante. Pourquoi cet homme se voit-il doté précisément d'« adjectifs » ? et non pas de mots ? La parole de cet homme est-elle condamnée à ne faire que qualifier, compléter des substances ou objets de discours qui sont déjà là, et qui ne dépendent pas de son pouvoir d'énonciation ? Ou, à l'inverse, les adjectifs sont-ils « à [s]a bouche » pour camoufler le désastre qui l'environne sans le nommer précisément ?

Tzara également fait de l'adjectif un objet de soupçons :

[i]l serait difficile de me convaincre qu'un individu donné [...] voie, entende, sente, perçoive selon la même vitesse et la même dimension que moi ce qui se déroule autour de lui et que ses montres, mètres et adjectifs n'aient été, dès sa naissance, truqués par l'unanime et constant rapport des choses et des êtres auquel il a assujetti les normes de ses jugements<sup>2</sup>.

À la mesure du temps et de l'espace, par des instruments censément fiables et qui rendent un compte objectif du réel s'ajoute donc l'adjectif, devenu instrument de mesure de la perception qui, comme le souligne Tzara, ne saurait entrer dans un rapport objectif à ce qui est « vu, entendu, senti, perçu ». C'est-à-dire que même doté d'instruments comme la montre, le mètre, ou les adjectifs, l'homme ne peut échapper à cette part résiduelle qui va « truquer », en faisant intervenir soit une subjectivité radicale, soit le hasard, la mesure idéale, à l'image des « 3 stoppages-étalon » de Duchamp. C'est donc une relativité de la perception et de l'expression de cette perception que signale Tzara en montrant que les adjectifs, comme les autres instruments de mesure, dépendent aussi de certaines normes et de certains inflexions de ces normes. Contre l'illusion qui ferait que l'utilisation des mêmes adjectifs, induise que l'on dit la même chose, donc que l'on perçoit et on vit la même chose, Tzara montre que s'il y a bien une communauté de vocabulaire, il n'y a pas pour autant de fait une communauté de perceptions. Nous retrouvons là le thème de la puissance normalisante de la langue, qui apparaît également chez Crevel, appliquée particulièrement à l'usage des épithètes. « Quand tu rencontres des enfants, tu cherches des épithètes qui

---

1 Joë Bousquet, *Une passante bleue et blonde*, [1934], *ORC*, p. 259.

2 Tristan Tzara, *Midis Gagnés*, [1939], *OC*, t. III, p. 239.

décident de leur avenir<sup>1</sup> », écrit-il, montrant à la fois l'emprise d'une simple fonction déterminative sur les sujets, et la façon dont la grammaire peut enfermer ces sujets, dans une énonciation déjà donnée. Ce n'est donc pas seulement le mot qui emprisonne ici le futur des enfants, c'est l'« épithète », le mot qui a reçu une analyse grammaticale, à qui l'on a attribué une fonction qu'il respecte, et qui régit à son tour d'autres composants.

Il y a, dans le recours à la terminologie de la description grammaticale une façon de désigner les mots comme s'ils étaient autre chose que des mots, comme si l'hétérogénéité du dire métalinguistique impliquait une distanciation de la matière verbale elle-même. Nous voyons ainsi les mots devenir autre chose, se métamorphoser sous l'effet d'une désignation métalinguistique, comme chez Crevel, où l'on observe à nouveau une division du mot, comme par scissiparité :

[m]ais, de même que le petit Lacédémonien avait payé de sa peau du ventre et de ses boyaux son héroïque mutisme, ainsi le vaillant garçonnet épileptique dut-il, par la suite et toute sa vie, subir les ravages du mot transport. Ces deux syllabes inoffensives pour le reste de l'humanité avaient, en lui, commencé leur travail de cannibale le jour de l'enterrement<sup>2</sup>.

Le mot perd sa nature de mot pour devenir une suite de syllabes, qui vont chacune jouer un rôle différent :

[a]insi s'était ouverte une voie triomphale à la lourde mâchoire qui servait de tête au mot transport. Les deux syllabes, l'une en guise de corps, l'autre de figure, n'avaient qu'une insuffisante peau de voyelle collée à des os de consonne. Mais il faisait si chaud dans la cervelle de l'orphelin que squelette et boîte crânienne du substantif se mirent à fondre pour, assez promptement, se coaguler, gélatine elle-même vite scindée en deux tronçons, le premier (qui était le dernier, comme dans l'Évangile) lourdement écraseur. Transport. Port. Transe. Port. Port se retournait comme un ver, devenait trop et cela donnait trop de transes. Mais trop, lui-même réversible, reprenait sa forme initiale, et, avec le remords supplémentaire de voir l'orthographe violée, le garçonnet constatait la pesante naissance, derrière son front, d'un porc qui s'appelait trans<sup>3</sup>.

Ces deux syllabes, devenant non pas corps et esprit, mais « corps » et « figure » vont donc à leur tour prendre figure humaine, se faire non pas mannequin mais squelette, aux articulations fluctuantes, qui décomposent le mot déclencheur. « Substantif », « syllabes »,

---

1 René Crevel, *Êtes-vous fous*, [1929], OC, t. II, p. 432.

2 René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, [1933], OC, t. II, p. 481.

3 *Ibid.*, p. 482.

« voyelles » et « consonnes » fournissent ainsi les unités de description de ce corps qui révèle, avec sa « peau de voyelle collée à des os de consonnes » la mutabilité et la résistance à la fois du corps de la langue, qui résiste aux contorsions et se réinvente après une fusion, et des êtres de langage, dont les consonnes peuvent se briser, et les voyelles peuvent se morceler.

Nous voyons donc, dans cet usage de la terminologie grammaticale, une façon de représenter et de penser l'être de langage comme s'il fallait le montrer nu, dans sa nudité squelettique, avec pour seul abri les constituants de langue, dans un compagnonnage duquel doit émerger le sujet. Et avec la mise à distance impliquée par le recours au métalangage semble ainsi se créer une sorte d'« espace neutre » tel que le conçoit Foucault, espace caractéristique d'une certaine modernité, comme il l'analyse à propos de la distinction entre objet et support du discours, dans « La pensée du dehors » :

[c]et espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale (c'est pourquoi elle n'est plus une mythologie ni une rhétorique). Or ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction – alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité –, c'est que le « je parle » fonctionne comme au rebours du « je pense ». Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence ; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide<sup>1</sup>.

Ce passage du « je pense » au « je parle » nous semble pouvoir bien rendre compte de ces moments discursifs où les auteurs montrent non pas qu'ils parlent, mais qu'ils parlent de la langue telle qu'elle doit accueillir un sujet parlant, lui faire une place, qui sera *sa* place. La métalangue intervient donc comme un marqueur de cet espace où les mots se représentent eux-mêmes et représentent l'auteur possédant sa langue, conjurant « l'emplacement vide ».

À cet égard, il est deux auteurs particuliers dans le corpus surréaliste, Leiris et Aragon, qui vont faire foisonner le métalangage, outrepassant allègrement la simple description grammaticale. En effet, si Aragon intitule un texte, en 1942, consacré au « génie de la langue française » : « La conjonction *et* »<sup>2</sup> – « le plus français des mots du dictionnaire parce qu'il

---

1 Michel Foucault, « La Pensée du dehors », [1966], *Dits et écrits, Tome I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 520.

2 Ce titre, c'est Albert Béguin qui l'a proposé à Aragon, comme on peut le lire dans cette lettre d'Aragon extraite de la « Correspondance inédite avec Albert Béguin » publiée dans *Recherches croisées, Aragon / Elsa Triolet*, n°4, Michel Apel-Muller (éd.), Presses Universitaires de Franche-Comté, 1992, p. 274 : Villeneuve, le 26 août [1942]  
« Vous savez bien que ce que je pense est dans ce que j'écris ; et peut-être sera-t-il bien que ceci me soit l'occasion d'accepter de vous ce titre que vous proposiez à mon article, "La conjonction ET", qu'une ni dix

exprime l'union<sup>1</sup> » –, il apparaît clairement que cette mention métalinguistique fait écho à une longue pratique, tantôt ludique, tantôt parodique, dans laquelle il se complaît à faire de la terminologie linguistique l'objet même de son discours.

Ainsi dans son *Traité du style*, il n'hésite pas à interrompre son développement pour montrer qu'un « instant de bonheur » ne tient pas, grammaticalement parlant, à grand-chose :

[r]épresentez-vous un homme heureux, imaginez sa journée... C'est le fameux tas de sable : à partir de combien de grains y a-t-il un tas, mais vous pouvez concevoir un instant de bonheur, quoique ces deux termes déjà étrangement couplés par une préposition qui exprime le partitif alors que le bonheur est un absolu insécable, quoique ces deux termes jurent ensemble puisqu'ils supposent l'infini fini, vous pouvez concevoir un instant de bonheur, deux instants, trois instants, quatre instants de bonheur<sup>2</sup>.

Par cette remarque s'exprime à la fois l'humour d'Aragon et son goût de la contradiction : tout d'abord il s'assure de l'adhésion du lecteur, par les injonctions à se représenter l'homme, puis en passant de l'homme à son état – heureux – il va incidemment donner une petite leçon de grammaire, avec le ton docte et impertinent de qui se livre à la dérision. Il montre l'inadéquation entre ce qui est dit et la manière de le dire, qui devrait rendre l'expression caduque. Avec cette démonstration métalinguistique, qui aboutit à l'aporie de « l'infini fini », Aragon semble vouloir montrer à la fois l'absurde de l'expression et l'inertie du lecteur, qui, finalement, doit voir ses moments de bonheur découpés en tranches cardinales, là où il pourrait s'offrir un bonheur massif, insécable.

Le recours à la métalangue offre une sorte d'observatoire de la langue permettant d'en commenter les usages avec euphémisme, comme le fait Anicet lors d'une rencontre fâcheuse : « [u]n quidam m'arrêta et m'ordonna d'un ton emphatique de mettre chapeau bas devant je ne sais quelle image de notre humilité. Je caressai mon olibrius de quelques épithètes et n'en fis rien<sup>3</sup> ». Mais l'épithète n'est pas toujours performative, elle est parfois une ombre au tableau d'un poème, même de facture mallarméenne ; c'est en tous cas un

---

soirées ne peuvent démentir. »

1 Louis Aragon, « La conjonction *et* », dans *L'Œuvre poétique*, t. X, éd. cit. p. 170.

2 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 106.

3 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 16.

De la même manière, Julien, le protagoniste du récit *En joue !* « lance à la tête de ses interlocuteurs les imparfaits du subjonctif comme on jette des injures. » Philippe Soupault, *En joue !*, [1925], Paris, Lachenal et Ritter, 1984, p. 70.

usage « suspect » de l'épithète qui retient la critique que fait la princesse Marina Mérov du poème déclamé par Anicet :

[m]es préférences vont à la fin du morceau, qui, par l'heureuse reprise de la rime en *rie*, donne à l'ensemble une petite allure mallarméenne. Toutefois je signalerai dans le cinquième vers une épithète suspecte et dans le sixième l'emploi abusif d'un nom propre, injustifié dans les prémisses, qui n'est ni celui d'une femme célèbre ni celui d'une déesse<sup>1</sup>.

Outre la retenue de l'euphémisme et le commentaire critique, la métalangue permet également à Aragon d'apprécier vivement un jeu de mots, comme celui qui transforme une appellation militaire en évocation d'une exotique animalité :

[m]ais il ne progresse pas en ligne droite, car c'est un hélicoptère d'un nouveau modèle, bâti suivant des plans dérobés au ministre de la Guerre, dans un carton sur lequel on avait écrit en lettres moulées Défense nationale, inscription qu'un mauvais plaisant, probablement un officier d'état-major, avait cru pouvoir transformer au crayon-encre, pendant qu'on ne le regardait pas, en Défense d'éléphant, en barrant pour cela l'épithète *nationale*, et en la remplaçant par le complément déterminatif *d'éléphant*, ce qui fait supposer que ce militaire a dû servir dans la coloniale, mon rire<sup>2</sup>.

Le jeu de mots était tout aussi compréhensible sans la glose métalinguistique, il apparaît clairement qu'Aragon se plaît à ajouter cette explication, à décortiquer le syntagme pour mieux le savourer.

Ce plaisir à décomposer – sans nécessairement les désarticuler – les éléments tout en les analysant fait finalement que les mots sortent du cours naturel de la phrase pour apparaître non plus en usage, mais en mention, selon le procédé autonymique ; le référent ne se situe plus en dehors du langage, mais est constitué du signe lui-même, qu'Aragon insère dans la diégèse. Mais l'épithète n'est pas le seul angle d'observation grammaticale cher à Aragon, on trouve aussi dans son œuvre des commentaires métalinguistiques sur l'hypotaxe propres à constituer les bases d'un nouvel art d'écrire.

Je ne reproduis pas cette chute introductrice de propositions relatives où les *qui* et les *que* font cascade et se rejettent indéfiniment la proposition principale exprès par goût provocatoire du baroque, du délibéré mal écrit, pour autre chose que restituer à l'écriture ses circonstances, et ma

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 73.

2 Louis Aragon, « Les Aventures de Jean-Foutre La Bite », *En marge de « La Défense de l'infini »*, *ORC*, t. I, p. 679.

désinvolture d'alors, mais la phrase ici se coupait le courant pour en venir à l'objet même de ce petit devoir bibliophilique<sup>1</sup>

analyse-t-il dans la dernière préface à *Anicet*, montrant à quoi tient un effet de style et associant au passage le « baroque » à une volonté d'échapper au bien écrire. Outre l'ironique relecture stylistique du baroque, Aragon associe l'accumulation immodérée de relatives à un style d'écriture volontairement imparfaite, ce que l'on retrouve dans *Les Yeux d'Elsa*, dans une sorte d'art poétique séditieux :

c'était là de ces secrets qu'il confiait furtivement, comme il recommandait en prose de toujours casser les pattes à une période, en lui accrochant la casserole d'une proposition relative à la queue...Recette de sorcier. Il ne semblait pas qu'on pût déceimment parler de ces choses<sup>2</sup>.

Si dans ces deux exemples la proposition relative sert un projet d'écriture réfractaire à la norme stylistique, Aragon en fait aussi parfois, à l'opposé, un gage de galanterie, qui participe non plus de l'écriture, mais des bonnes mœurs caricaturées : « [l]a dernière proposition relative était concertée de telle sorte que notre héros pût la dire du seuil, en s'inclinant et sur le point de sortir<sup>3</sup> ». La relative semble ici faire partie du rituel de salutation cérémonieux, ancrée à la fois dans des coutumes mondaines, et dans un jeu de monstration du réel langagier. Il y a donc une pratique du métalangage qui induit nécessairement une pensée du langage et une écriture réflexive qui montre tantôt la vanité, tantôt la complexité de ses moyens ; et si Nadeau, dans son *Histoire*, explique que « [les surréalistes] sont des poètes, des spécialistes du langage, et c'est à lui qu'ils vont s'attaquer. Foin d'abord de la logique ! Là aussi elle doit être pourchassée, battue, réduite à néant. Il n'y a plus de verbes, de sujets, de compléments<sup>4</sup> », il semble que le corpus, au contraire, tende à montrer que l'attaque en règle contre le langage et la mise à mal de l'ordre du discours passe également par ces « moments grammaticaux » où le métalangage se fait partie prenante de la création. Il y a donc encore des compléments, et des commentaires sur

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I., p. 4.

2 Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, [1942], *OPC*, t. I, p. 745.

D'ailleurs, ce « secret de fabrication » risque de rencontrer une autre difficulté due à un autre principe d'écriture dont le « strict usage entraîne d'une façon constante l'emploi du présent de l'indicatif qui vient ainsi se substituer au passé défini bien pompeux pour le goût actuel, embarrassant dans l'expression des sentiments familiers et trop souvent escorté dans les propositions relatives du disgracieux imparfait du subjonctif. » Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I., p. 27.

3 *Ibid.*, p. 40.

4 Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, [1945], *op. cit.*, p. 31.

les compléments, tout comme sur les sujets, sur les verbes, que ce soit sur les temps verbaux, « passé défini » ou « passé indéfini »<sup>1</sup>, ou sur la morphologie verbale : « [j]e m'abandonne, je me perds, je m'échappe, toute une kyrielle de verbes pronominaux. *Ils* les nomment verbes réfléchis. Les hommes n'ont jamais éprouvé le vertige<sup>2</sup> ». La présence importante du métalangage n'empêche pas les expériences les plus éclatantes sur la langue dans lesquelles, en effet, les constituants vont connaître des bouleversements majeurs. Et au contraire, cela permet d'affirmer la liberté avec laquelle les surréalistes vont faire échapper la langue à sa description consensuelle ; si l'on reprend la distinction entre langue comme « conservatoire » ou comme « laboratoire », avec laquelle Gilles Philippe étaye ses analyses sur la langue littéraire, il apparaît clairement que les surréalistes maîtrisent tous les codes pour participer à l'entreprise de conservation<sup>3</sup> – et ils le montrent avec trop de complaisance pour que ce soit neutre –, mais qu'ils n'entendent pas laisser ces termes, et la domination qui les accompagne, aux mains des seuls conservateurs de langue. Aragon montrera bien comment l'analyse grammaticale peut, au contraire, révéler l'inanité de certains propos. C'est Valéry qui est visé dans un passage du *Traité du style*, dans lequel il montre que « l'analyse de cette phrase ["Je me voyais me voir", cité de *M. Teste*] nous rendrait parfaitement compte de ce truc, du sophisme introduit, du vice radical d'une pensée qui règle sur de pareils préceptes des *méthodes* dont on aperçoit aujourd'hui la fin<sup>4</sup> ». Dès lors, Aragon se livre à une très longue description de cette phrase, au cours de laquelle il analyse chacun des constituants avec une rigueur scolaire qui confine à la satire :

[j]e me voyais me voir : *je*, pronom personnel, de la première personne du singulier, sujet de *voyais*, désigne un observateur dont l'action s'exerce sur le premier *me*, qui est entendu ici de deux façon simultanées entre lesquelles il faudrait opter pour être honnête : car si ce *me* est le complément direct de *voyais*, comme nous le disions, et comme la phrase le laisse supposer intentionnellement, elle devrait s'arrêter là *je me voyais*, quitte à perdre tout mystère, ou se poursuivre par une tautologie, *je me voyais, me voyant*, où l'apposition *me voyant* ne fait que répéter ce qui est déjà dit, *me* dans une même phrase ne pouvant représenter qu'une seule personne et ne pouvant ainsi passer comme une muscade du sens passif au

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 27 et p. 10.

2 *Ibid.*, p. 155.

3 Citons encore Aragon qui, commentant son poème « Bouée », qui a le « ton » du poème traduit, explique qu'« ici, il s'agit du ton *d'avant* la traduction à proprement parler, du ton préparatoire de la traduction, celui de la traduction juxtalinéaire, et c'est ainsi que, par exemple, l'adjectif possessif est généralement supprimé, pour être remplacé par le génitif du pronom personnel : *Un enfant une fois jeta non pas son âme, mais l'âme de lui.* » Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban, op. cit.*, p. 85.

4 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 156.

sens actif. Ou encore l'auteur emploie *me voyais* comme verbe réfléchi, et alors c'est un tout dépourvu de personnalisation, qui traduit dans une autre langue pourrait fort bien se passer de son complément illusoire et il est impossible que dans la seconde partie de la phrase le verbe voir soit pris autrement que comme verbe réfléchi, de telle sorte qu'il ne reste à perte de vue que M.Valéry devant un seul miroir, ne faisant aucune découverte, n'ayant de lui-même qu'un aperçu banal et répétant : Je me voyais me voir, comme il eût dit je me voyais, me voyais..., ce qui n'a qu'un sens, comme certaines rues. Très voisin de je m'emmerdais, m'emmerdais, m'emmerdais<sup>1</sup>.

La parenté de la phrase première, « je me voyais me voir » et de la phrase à laquelle Aragon aboutit « je m'emmerdais, m'emmerdais, m'emmerdais » est ainsi révélée par l'analyse grammaticale, signe s'il en est qu'elle ne doit pas être réservée aux conservateurs et autres instituteurs. Au contraire, c'est bien elle qui permet de faire le départ entre les phrases qui expriment véritablement quelque chose, et celles qui ne sont qu'illusion, comme l'explique Gilles Philippe, à propos de cet extrait d'Aragon : « [l]e ton est bien sûr celui de la dérision, mais il y a aussi indubitablement ici une sorte de foi masquée dans la capacité herméneutique de la grammaire descriptive : en faisant apparaître la vacuité syntaxique de la formulation valéryenne, on rend évidente l'imposture intellectuelle<sup>2</sup> ». Et l'imposture est rendue d'autant plus flagrante que la vacuité semble mimée par cette analyse qui n'en finit pas, qui se gonfle comme un ballon de baudruche, du vide des hypothèses et des détails, pour parvenir à une conclusion des plus simples, qui tenait en un verbe pronominal accompagné de son sujet.

Nous voyons donc dans ce genre d'exemples une tentative de déminer le terrain littéraire en ce qu'il est en proie à des jeux d'influences intellectuels, ainsi qu'une volonté de réappropriation de ce métalangage, que ce soit pour parodier, pour dénoncer, ou pour rendre manifeste. Cette réappropriation fonctionne à tel point que dans le corpus surréaliste, la terminologie linguistique tend à devenir elle aussi, comme tout langage, poétique.

1 *Ibid.*

2 Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, p. 34 note 3.

Leiris est celui qui nous donne le meilleur exemple de cela dans ses textes où le métalangage donne corps à un délire proche d'une rêverie sur le langage, notamment dans ses *Mots sans mémoire* :

– Pronom sans épithète, – répondait un nuage, blanc comme la chaux vive qui mord les cadavres, – je verbe un substantif impératif par syntaxe infinitive. La correspondance des temps et la formation des adjectifs numéraux fractionnaires sont gutturales. Euphémisme circonstancié par l'interrogation d'un passé antérieur, les consonnes liquides sont muettes, malgré les vagues d'interjection qui décrivent des ellipses, des métaphores, des paraboles. Liaison passive des genres, formulée en mode avenir ou gérondif, le parfait et l'imparfait se conjuguent dans une grande proposition de lieu exprimée en diphtongues. 1, 2, 3, 4, 5, 6... les chiffres sont des parenthèses définisseuses de leurs, pléonasme des mots dont toute série s'ordonne en suite de pléonasmes, discours aux fragments identiques, sans conséquence de construction, par élision syllabique du nombre d'analyse ou de synthèse<sup>1</sup>.

Cet exemple extrême de condensation métalinguistique, qui est une pure accumulation de termes, certes évocateurs, mais coupés de leur capacité à désigner un phénomène linguistique transforme ainsi une terminologie spécifique en matière instable, magma qui fait fusionner la langue avec la possibilité de sa description. Cela donne un mélange syncrétique où la condensation des signifiants provoque une fuite des signifiés qui jouent de concert à l'élaboration d'une « métalinguistique fantastique »<sup>2</sup>.

Mais cette façon de décoller les mots de leur capacité à signifier pour faire s'égarer la langue et son lecteur ne résume pas le rapport de Leiris au métalangage ; on trouve chez lui également, certains passages où le souci de la description linguistique est patent, notamment dans *Biffures*, lorsqu'il s'interroge sur l'énigmatique « Blaise » qui a marqué son imaginaire :

[e]t qui était ce Blaise, qui « berçait la laisse » et dont le nom, par simple ablation de la consonne initiale, jointe à la mutation d'une spirante sourde en une spirante sonore, donnait le mot désignant la chose inconnue qu'il s'agissait pour lui de bercer, comme si, de ce prénom à cet objet, il y avait eu un lien existant de toute éternité et comme si le nommé Blaise, ainsi que

---

1 Michel Leiris, *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

2 Pour paraphraser le titre de l'ouvrage d'Auroux, *La Linguistique fantastique*.

Ce qui n'est pas le cas pour Soupault, qui, dans *Le Nègre*, décrit la voix de son protagoniste en termes linguistiques : « [i] parlait aussi bien français qu'anglais, avec cet accent nègre qui adoucit toutes les gutturales et toutes les nasales. Il parlait du bout de ses dents magnifiques, éclatantes comme du verre », sans que cette description ne donne prise à un développement délirant. *Le Nègre*, [1927], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 44-45.

la texture même de son prénom l'indiquait, avait eu le bercement de la « laisse » pour tâche prédestinée ? Aucune subtilité de versificateur ou de linguiste n'intervenait alors dans la perception confuse que j'avais du rapport d'assonance des deux mots ; à l'origine, il y avait le mystère de la « laisse » et c'était ce mystère qui s'étendait au nom de Blaise, en vertu de la structure même de la phrase (où Blaise était en position de sujet) et, plus obscurément mais avec autant d'efficacité, en vertu de ce jeu d'assonances, faible scintillement d'écume sous lequel se trahissaient les agissements d'une puissance non manifestée<sup>1</sup>.

La terminologie linguistique vient ici cristalliser plusieurs phénomènes distincts dans l'œuvre de Leiris, mais qui trouvent un point de rencontre dans ce luxe de détails descriptifs. On sait tout d'abord que l'analyse linguistique, et, plus précisément, phonétique fait partie de son activité intellectuelle dans la mesure où c'est un impondérable de l'ethnographie<sup>2</sup>, et l'année même où paraît *Biffures*, paraît également *La Langue secrète des Dogon de Sanga*, où consonnes et voyelles sont également décrites selon la terminologie linguistique, dans une analyse phonétique comparée des deux langues. Mais dans cet exemple, l'objet de l'analyse n'est pas extérieur : il s'agit bien de décrire pour interpréter un énoncé qui l'habite depuis son enfance, donc à nouveau, il s'agit d'appréhender un objet langagier dans une démarche d'objectivation qui participe d'une quête qui pourrait être ethno-biographique. D'autre part, où l'on voit que le métalangage ne sert pas qu'une description, mais aussi un projet littéraire, c'est lorsque Leiris s'en sert comme caution pour une divagation sur la motivation du signe, dont il est coutumier. En effet, tirer parti de la proximité de phonèmes pour en déduire un lien quasi originel est un tour de passe-passe qui montre bien la façon dont Leiris surinvestit les mots et les liens entre eux, de manière presque superstitieuse à la Brisset, dans une étimologie toute poétique, qui fait fi de la rationalité. Leiris renverse donc la fonction traditionnelle de la métalangue, elle devient ce qui donne consistance à l'explication paradoxale : en effet, c'est au prétexte que les phonèmes /z/ et /s/ sont tous deux catégorisés comme « spirantes »<sup>3</sup> (intervertissant au passage la sonore, /z/ et la sourde, /s/ ) que Leiris voit une communauté d'idée, une

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 10.

2 Ainsi Métraux, dans une lettre à Leiris du 6 mai 1936 expliquait les exigences de cette science : « l'ethnographe allant sur le terrain est avant tout un technicien possédant un certain nombre de techniques précises qui lui garantissent l'exactitude de ses observations (excellente base phonétique, en linguistique, bonnes notions de psychologie expérimentale, connaissance de tous les problèmes importants, etc.) », cité par Guy Poitry, « Carrefour des poètes : Michel Leiris et Alfred Métraux », juin 2004, [en ligne] [http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id\\_article=87#nh11](http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id_article=87#nh11)

3 On dirait aujourd'hui « fricatives », ou « constrictives ».

correspondance magique, indéfectible, en dépit des quelques ablations nécessaires. Ainsi la métalangue donne prise à l'interprétation motivée, là où normalement, elle fournit un cadre d'analyse propre à écarter de telles réflexions.

Et, de manière tout ironique, il va même jusqu'à faire du métalangage le fondement de l'affirmation du rapport naturel de la forme et du sens : « [c]e n'est pas pour rien que des consonnes telles que *l* et *r* sont qualifiées ordinairement de "liquides", pas par hasard non plus qu'on parle de "mouillure" à propos de toute consonne que suit un léger *y*<sup>1</sup> ». Leiris se livre ainsi à une sorte de mimophonie qui relie le métalangage au corps et aux fonctions vitales.

Au final, si l'analyse de la métalangue dans les textes littéraires tend presque invariablement à conclure que de façon réflexive, la langue-même devient le sujet de l'écriture, voire qu'elle prend part à la diégèse, nous remarquons que cela est pris au sérieux dans le corpus surréaliste, où, de même que les mots, comme nous l'avons vu, la métalangue peut devenir personnage.

Ainsi chez Joyce Mansour, la narratrice d'*Îles Flottantes* se retrouve aux prises avec « une consonne double » :

[j]e cours ébouriffée dans les rues de Nice précédée par une consonne double : « Il n'est pas nécessaire pour l'allongement d'une consonne qu'elle soit double »<sup>2</sup>, crie un homme dans une vieille voiture américaine en me renversant à moitié, puis : « Mais...c'est vous ! Où courez-vous ainsi ? »<sup>3</sup>

On retrouve l'idée d'allongement un peu plus loin dans le récit, cette fois dû à une accentuation volontaire :

« [c]achez vos initiales devant les dames, Mr C. », dit le garçon d'étage en lissant ses cheveux de sa main beurrée. Mr C., arrêtant ses mains dans leur geste de forage intensif, dit : « Je veux mettre un accent tonique sur la première syllabe d'un mot perdu. » Peut-être craint-il les écueils de la solitude et les vagues qui se brisent sur ces écueils<sup>4</sup> ?

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 44.

2 Cet allongement de la consonne n'est pas sans faire écho au poème « Les Saltimbanques » de Tzara, dans lequel : « les voyelles sont des globules blanches / les voyelles s'allongent / s'allongent / nous rongent horloge / s'accrochent », *De nos oiseaux*, [1929], *OC*, t. I, p. 235.

3 Joyce Mansour, « Îles Flottantes », *Histoires nocives*, [1973], *op. cit.*, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 117.

Mais si la représentation de la langue, avec ses syllabes, consonnes simples ou doubles et initiales amovibles par bienséance occupe autant de place, c'est aussi qu'une langue peut en cacher une autre :

[d]roit comme un piston le clitoris de la matrone clamait son droit à la libération, mais aucune langue, même chinoise, ne voulut lui rendre ce service. Une intéressante association à la fois phonétique et orthographique entre les langues européennes et asiatiques : elles pourléchaient le corail, le ventre et le nombril, elles claquaient en changeant la consonne fricative V en la consonne explosive correspondante B mais jamais suffisamment au goût du clitoris de la matrone<sup>1</sup>.

C'est ainsi une sorte d'érotique consonantique que met en scène Joyce Mansour, où les désirs fricatifs et explosifs montrent l'énergie pulsionnelle de la langue, dans les mouvements de constriction-occlusion des phonèmes, qui mettent en jeu les lèvres, les dents et le plaisir de la matrone. Et en cela, la confusion rendue possible par l'homonymie entre la langue que l'on parle et la langue qu'abrite notre bouche va être exploitée de manière féconde.

## 1.5 L'idiome et l'organe

« Ta langue / le poisson rouge dans le bocal / de ta voix<sup>2</sup> ». À partir de ce vers d'Apollinaire<sup>3</sup>, qui a provoqué le trouble poétique de Soupault<sup>4</sup> et a marqué l'imaginaire surréaliste se développe toute une anatomie de la langue surréaliste qui tire parti de l'homonymie pour créer de l'équivoque et susciter des représentations parfois inquiétantes. C'est ce que nous donne à lire le « personnage d'insomnie » de Tzara, lors de sa précision en incise :

[f]orme, consistance et couleur, flairs vagabonds et degrés de chaleur, garnissent l'acte hautement rituel par lequel le plus répugnant, le plus

---

1 *Ibid.*, p. 74.

2 Guillaume Apollinaire, « Fusée-Signal », *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre*, [1913-1916], *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 363.

3 que continuera Aragon dans *Blanche*, lorsqu'il invoquera ainsi : « Ô langue dans la bouche soudain comme un poisson qui s'étonne des parois. » *Blanche ou l'Oubli*, [1967], *ORC*, t. V, p. 517.

4 C'est ce dont il témoigne dans *Histoire d'un Blanc*, [1927].

horrible et odieux se transforme en délice sur la langue – c'est de la langue que je parle, de celle qui parle et qui en même temps est parlée – et en un doux bien-être caressant et confortable comme l'idée du repos infini et de la mort. De même que la somptuosité viscérale, cette transformation suppose un enthousiasme sanguinaire du principe de l'identité qui glacerait d'effroi les plus friands à s'exposer aux feux de la parole si tel était l'emploi journalier des lavettes désinvoltes que leurs vertus s'accordassent aux habitudes d'une terre décrépète et nourricière, à la lisière même du potentiel des représentations<sup>1</sup>.

Le lieu même de la langue devient le creuset où est rendue possible la transmutation du « répugnant » en « délice », et avec cette transmutation se joue aussi l'assimilation de la langue « qui parle », avec sa « somptuosité viscérale » et son « enthousiasme sanguinaire » à l'autre signifié, avec son « principe d'identité », sa « parole » et ses « représentations ». Il semble y avoir, dans la densité de la phrase et la conjonction des contraires, une façon de fusionner les deux signifiés en question, pour que la langue-système linguistique soit aussi « viscérale » et « sanguinaire », et que la langue-organe soit un agent des « représentations » et du « principe d'identité ».

La même représentation des deux avatars de la langue qui ont finalement une unité résiduelle est également mise en scène par Leiris, qui explique que :

[à] la langue qui se meut dans la bouche, ballerine vêtue de muqueuses roses, s'est substituée du même coup la langue instrument spirituel, partition chorégraphique des pensées en laquelle se fixent conventionnellement leurs tournolements, leurs bonds, leurs déplacements d'un bout à l'autre de la scène<sup>2</sup>.

La représentation de la langue-organe comme une ballerine, sous la plume de l'auteur de « La littérature considérée comme une tauromachie » prête nécessairement à sourire. En effet, dans ce texte, la ballerine est l'emblème des « grâces vaines » et de l'« esthétique »<sup>3</sup> contre lesquelles Leiris allait opposer la menace de la corne de taureau, seule à même de faire surgir quelque authenticité, en faisant trembler le sujet. Donc dans *Biffures* la langue est tout d'abord ballerine, d'une grâce cependant toute relative eu égard à sa tenue de « muqueuses roses », avant de se faire « partition chorégraphique », ordonnant les pensées qui vont à sauts et à gambades, sur la scène de la bouche. L'isotopie sémantique tend ici à

---

1 Tristan Tzara, *Personnage d'insomnie*, [1934], *OC*, t. III, p. 164.

2 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 34.

3 Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », [1939], *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, éd. cit., p. 756.

montrer que même s'il y a passage d'un sens à un autre, d'un ancrage physique à un ancrage spirituel, il y a un principe commun qui les rend solidaires l'une de l'autre.

Aussi pouvons-nous relire cette prédiction de Tzara : « [d]es bouches contenant des langues d'aristocrates seront exposés parmi les pots de confiture et de moutarde dans les devantures<sup>1</sup> » en y entendant le rêve de voir l'aristocratie privée non seulement de sa langue comme « ballerine » aux « muqueuses roses » – à défaut d'être directement décapitée –, mais aussi privée de sa capacité à s'exprimer et à faire du langage un élément de son autorité<sup>2</sup>.

Ces langues aristocrates semblent être ainsi coupées et exposées afin de montrer la voie, pour d'autres langues à amputer, à l'image de ces langues de puritains qui apparaissent dans le poème « Jacinthe Héraut de cinq heures » de Joyce Mansour :

Pourquoi les puritains promènent-ils de sales deniers  
Sur le bout de leurs langues  
Duveteuses pointues  
Enroulées habilement sous la socquette de l'hostie<sup>3</sup>.

Ces langues idolâtres, soumises aux « deniers » et à « l'hostie », divinités qui ont elles-mêmes sinon mutilé, du moins dénaturé la langue comme médium spirituel semblent ainsi dotées de la même vivacité que leurs congénères « exposées dans les devantures », ce qui montre bien ce que peut être la mutilation, lorsqu'elle n'est pas physique.

C'est également ce dont peut témoigner un des personnages rencontrés dans *Rapaces*, qui « a ouvert sa bouche sans lèvres / Pour agiter une langue atrophiée<sup>4</sup> ». Il y a donc dans l'imaginaire linguistique des surréalistes une grande conscience des entraves faites à la

---

1 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], *OC*, t. III, p. 14.

2 Ceci dit, chez Unica Zürn, le fait d'être privé de sa langue n'est pas une condition nécessaire au silence, comme elle le raconte dans un récit de rêve : « La nuit dernière, j'ai donc rêvé d'un être très beau, mi-femme, mi-serpent et assoiffé de sang. C'est pourquoi on lui extirpait tous les organes qui pouvaient lui permettre de faire le mal. On lui enlevait les yeux, la langue, le cœur et des organes du même genre afin de le rendre tout à fait inoffensif. On tâchait de préserver sa grande beauté en l'embaumant si adroitement qu'il donnait l'impression d'être encore vivant. Cela fait, on s'apercevait avec épouvante qu'il parlait sans langue, voyait sans yeux et vivait sans cœur, vidé de son sang, il était d'une grande force et, décervelé, ébauchait visiblement des projets. » Unica Zürn, « Notes d'une anémique 1957/1958 », *Vacances à Maison Blanche: derniers écrits et autres inédits*, [1970], Paris, Losfeld, 2000, p. 21-22, trad. Ruth Henry.

3 Joyce Mansour, *Carré blanc*, Paris, Le Soleil noir, 1965, p. 57.

4 Joyce Mansour, *Rapaces*, Paris, P. Seghers, 1960, p. 102.

langue, déjà au niveau physique, à tel point qu'Aragon, dans ses *Aventures de Télémaque*, révèle l'astuce de Mentor pour y remédier : « [l]e vieillard Mentor gravissait le coteau. Il roulait dans sa bouche un caillou pour se délier la langue, comme chacun sait<sup>1</sup> ».

L'ironique précision, qui, en faisant de cette pratique une astuce bien connue ne saurait manquer d'étonner le lecteur, détourne l'attention de l'information principale : le fait de « se délier la langue » n'a pas besoin d'être entendu au sens figuré, l'action peut se réaliser en son sens propre, ce qui doit être chose plus aisée. La collusion des deux sens, *via* la tournure idiomatique, engage à nouveau une représentation de la langue qui rend indissoluble le lien entre la langue-organe et la langue-système, montrant ainsi des actions physiques qui influent sur l'intellect.

Et si le fait de se délier la langue avec un caillou amène à une libération de la parole, c'est bien que le pouvoir de la langue-organe est à reconsidérer, et que ce pouvoir la dote d'une certaine dangerosité, comme on peut le lire chez Joyce Mansour :

Noyée au fond d'un rêve ennuyeux  
J'effeuillais l'homme  
L'homme cet artichaut drapé d'huile noire  
Que je lèche et poignarde avec ma langue bien polie  
L'homme que je tue l'homme que je nie<sup>2</sup>.

Nier et tuer sont ainsi deux procès qui mettent la langue en action ; à l'acte de nier, qui est nécessairement un acte de langage, répond l'acte de tuer, qui, cette fois, s'opère avec une langue bifrons, qui « lèche et poignarde », associant Éros et Thanatos dans un spectacle de chair et de mots.

Et si la langue peut tuer, elle peut aussi, comme chez Césaire, suicider : « [a]u bout du petit matin, le morne famélique et nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le suicidé s'est étouffé avec la complicité de son hypoglosse<sup>3</sup> en retournant sa langue pour l'avalier<sup>4</sup> ». Le crâne, les nerfs et les muscles de la langue fusionnent ainsi avec la volonté du sujet, révélant les vertus inspirantes de la fonction meurtrière de la langue<sup>5</sup>.

---

1 Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, [1922], *ORC*, t. I, p. 198.

2 Joyce Mansour, *Rapaces*, *op. cit.*, p. 17.

3 L'hypoglosse est une paire de nerfs crâniens (la douzième paire), qui commande la motricité des muscles de la langue.

4 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, [1939], *La Poésie*, éd. cit., p. 12.

5 D'ailleurs ces vertus inspirantes vont jusqu'à s'introduire dans le rêve, notamment chez Crevel, qui relate le rêve suivant : « Je suis sûr d'un goût de chair dans ma bouche. La langue est une île inconnue dans la

Poignard « bien poli [...] » ou complice imparable, la langue est redoutable ; c'est elle qui fonde « Les mailles de tes mots » que Mandiargues dédie « à Bona », poème qui s'ouvre sur une image pénétrante : « [l]a langue est lucide et dure<sup>1</sup> », confirmant les dires de « La toute-puissante » du *Ruisseau des solitudes*, qui répète à trois reprises : « [j]e casse un sycomore d'un coup de langue<sup>2</sup> » et, après ce coup de langue, continue ainsi : « je ne cesserai de lécher votre joli monde qu'il ne soit devenu égal et poli à l'instar des boules d'os que vos joueurs font rouler sur des tapis verts ou de la petite planète que vous avez tous identiquement dans la tête, entre les pensées et la peau<sup>3</sup> ». Briser ou polir : la langue de Mandiargues altère la nature et façonne les pensées et tout ce qui émane du cerveau.

À l'inverse, chez René Char, la langue n'est pas tranchante, mais « tranchée » : « [l]a source est roc et la langue est tranchée<sup>4</sup> », lit-on dans le 57<sup>e</sup> aphorisme des *Feuillets d'Hypnos*, jouant, là encore, de la polysémie : « tranchée » par le roc de la source, la langue peut également être une tranchée comme la source est un roc. De la source à la langue et du roc à la tranchée, les rapports s'éclairent si l'on considère, chez Char, « la source comme parole et donneuse de vie<sup>5</sup> », selon les termes de Christine Dupouy. Ainsi avec une grande économie de moyens, Char donne à voir la langue tranchée qui condamne au silence, en même temps que la langue comme une tranchée, qui, en évoquant la géographie souterraine de la guerre et de la résistance, va pouvoir conduire l'eau de la source et son murmure jusqu'à une destination choisie<sup>6</sup>. Paradoxalement, cette « langue tranchée » affirme donc les pouvoirs de la langue et les espoirs placés en elle ; et c'est sur ce point que les divergences entre les différents surréalistes vont se révéler. En effet, la

---

géographie des rêves, et pourtant quand j'ai cessé de dormir, ma langue, oui, ma langue pensait qu'il n'était guère difficile de devenir anthropophage. » « Je ne sais pas découper », *La Révolution surréaliste*, n°2, 15 janvier 1925, p. 25-25, repris dans *OC*, t. I, p. 582.

1 André Pieyre de Mandiargues, *L'Ivre Œil*, [1979], *Écriture ineffable*, éd. cit. p. 166.

2 André Pieyre de Mandiargues, *Ruisseau des solitudes*, [1968], *Écriture ineffable*, éd. cit. p. 50.

3 *Ibid.*

4 René Char, *Feuillets d'Hypnos*, [1946], *OC*, t. I, p. 189.

5 Christine Dupouy, « Sources et fontaines », *René Char dans le miroir des eaux*, Paris, Beauchesne, 2008, p. 35.

6 Mais cette représentation de la langue, comme passage qui facilite la circulation de la parole trouve sa contradiction chez Artaud, chez qui l'on retrouve l'idée de la langue comme passage, mais dans sa connotation négative : « cette âme, après les fourches du père-mère, a dû passer par les fourches caudines des lois, comme moi en écrivant ici j'en passe par les fourches caudines de la langue, une langue que je n'ai pas choisie. » « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », [1945], *Œuvres*, éd. cit., p. 998.

On retrouve donc ici une des polarités récurrentes de l'imaginaire linguistique des surréalistes, et notamment d'Artaud, chez qui toute contrainte, et, a fortiori, celle de la langue, génératrice de toutes les servitudes linguistiques, est vécue de manière viscérale.

force de la langue laisse parfois la place à une dérision ludique qui lui fait perdre toute sa superbe, comme on peut le lire chez Arp, dans sa « Bagarre de fruits » :

la langue ne vaut rien pour parler  
pour parler servez-vous plutôt de vos pieds  
que de votre langue chauve  
pour parler servez-vous plutôt de votre nombril  
la langue est bonne  
à tricoter des monuments  
à jouer du violon d'encre  
à nettoyer des baleines galonnées  
à pêcher des racines polaires  
mais surtout la langue est bonne  
à laisser pendre hors de la bouche  
et flotter dans le vent<sup>1</sup>.

Étendard passif, la langue, pour Arp, ne tire sa capacité à exister que d'une manifestation climatique, pure extériorité qui n'a plus grand-chose à voir avec l'idée de sujet-parlant, lequel est redéfini par deux points anatomiques : les pieds et le nombril, laissant la tête, les poumons et autres organes traditionnellement associés au fait de parler, en dehors de la parole. Cette langue soumise aux aléas du vent, c'est aussi celle que l'on trouve dans *L'Homme approximatif*, où « il pleut du soleil sur la braise de soleil / et des barques de soleil se noient dans la germination du néant / de nouveau sur la langue s'incrute le pétale de soleil du goût de partir<sup>2</sup> ».

Ainsi incrustée, par le contact avec les éléments naturels, la langue peut satisfaire les velléités poétiques de départ, s'infléchir, devenir autre, se métamorphoser pour ne plus être cantonnée à la langue rassurante du Pagure des *Champs magnétiques*, qui déclare ainsi : « [m]a langue animal des riches bourgeois désœuvrés / Soupirs des mères heureuses<sup>3</sup> », mais ressentir plus vivement les potentialités subversives et transgressives de la langue, comme celle que mentionne Césaire dans « Débris » : « et ta langue bifide que ma pureté révère, Révolte / dans les débris<sup>4</sup> ».

---

1 Hans Arp, *Jours effeuillés*, [1966], Paris, Gallimard, 1985, p. 156.

2 Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, [1931], OC, t. II, p. 146.

3 André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, [1930], OC, t. I., p. 99.

4 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, [1946], *La Poésie*, éd. cit., p. 106.

Finalement, toutes ces représentations, avec leurs contradictions, leur originalité ou parfois leur manque d'originalité participent d'une grande aspiration à intégrer la langue à la prise en compte du processus de création. Elles placent au cœur même du corpus surréaliste les interrogations sur la langue comme matière première, et se font le reflet de ces interrogations et, en les reflétant, construisent une vaste illustration des liens entre langue donnée, langue possible, langue fantasmée, comme si elles œuvraient à la création d'un portrait des poètes en langue. Aussi déceler les nuances de ces représentations de la langue nous a-t-il semblé important ; l'analyse aux différentes échelles, de la lettre à la phrase, en passant par le mot et en allant jusqu'à la langue et la terminologie qui lui est dédiée nous a semblé judicieuse pour comprendre dans ses mouvements, les fondements de « l'opération de grande envergure portant sur le langage » annoncée par Breton. L'intérêt de ces représentations de la langue nous semble principalement résider dans le fait qu'elles ont quasiment toujours partie liée avec des représentations de l'esprit, des pensées, ou de « l'âme » chez Artaud, qui montrent, dans une symbolique qui est aussi poétique, comment se constitue le sujet parlant dans sa langue. En cela, ces représentations ne relèvent pas de la linguistique populaire, mais montrent plutôt une tentative d'objectivation – sans simplification – de ces liens entre le sujet parlant et la langue. Le surréalisme offre donc un corpus privilégié pour « l'archéologie » de ces représentations, toujours diverses, parfois complexes, qui se font le miroir de la grande diversité des formes d'expressions possibles, souhaitées, réalisées.

## Chapitre 2

### Les langues imaginaires

Ces représentations de la langue et des forces agissantes qu'elle met en jeu montrent comment la langue est investie de tout un imaginaire qui structure la relation que le sujet parlant entretient avec elle. Il s'agit bien de comprendre l'imaginaire d'une langue réelle, de la langue à laquelle le poète appartient, et qui lui appartient ou lui échappe, mais qui est, fondamentalement, *sienne*. Un autre pan de cet imaginaire retient notre attention : celui qui concerne les langues qui n'existent pas *vraiment*, les langues imaginaires, inventées, perdues, retrouvées, bricolées, ce que Marina Yaguello appelle les *uglossies*<sup>1</sup> et qui, dans la façon dont elles apparaissent dans le discours surréaliste, nous parlent aussi du rapport à la langue en général.

Ces langues imaginaires ou imaginées ne sont pas forcément des langues créées, elles peuvent être des langues qui figurent l'altérité et qui permettent d'envisager les représentations de ce qui ne relève pas de notre connaissance, comme cela apparaît chez Leonora Carrington dans la description de la narratrice de *La Porte de pierre* :

[d]evant moi, la route s'étirait comme un ruban poussiéreux dont les lisières étaient marquées par des monceaux de sculptures brisées et de décombres divers tels que des momies partiellement désengrainées [sic] plus ou moins mutilées, des tablettes peintes dans toutes les langues connues et inconnues, des livres et des parchemins séchés en des attitudes convulsives, de vieilles chaussures, de vieilles sandales et de vieilles bottes, et un nombre infini de pots et de barils, d'urnes et de plats tout entiers ou en petits morceaux<sup>2</sup>.

Ce paysage de langues nous semble emblématique de la grande attraction qu'exercent les langues inconnues par le mystère qu'elles induisent et le pouvoir qu'elles ont de montrer et d'incarner un au-delà spatial et temporel. Ces langues inconnues qui peuplent les décombres dans lesquels la narratrice doit se frayer un chemin apparaissent ainsi comme les vestiges d'une civilisation à laquelle elle n'a pas accès, ce qui lui permet d'éprouver l'étrangeté au

---

1 Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2006, 356 p.

2 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.*, p. 46.

monde et du monde<sup>1</sup>. Ces langues, « connues et inconnues », qui existent grâce à des « tablettes peintes » appartiennent elles aussi à la liste des objets exhumés d'un passé mythique, elles apparaissent donc comme des éléments d'un chantier archéologique que l'on peut collectionner, à l'instar d'un parchemin séché, d'une momie ou autre sculpture. Il y a donc une façon pour la « langue inconnue » d'habiter le passé, signe d'une temporalité immémoriale que l'on peut observer car le *continuum* diachronique du langage ne s'est pas tari.

C'est pourquoi il est possible, à l'occasion, de recourir à une de ces langues disparues, ce que ne manquent pas de faire la mère des jumeaux et leur nourrice, Jules César, dans la nouvelle éponyme de Joyce Mansour : « [l]es dents serrées, les cheveux dressés, elles s'insultaient dans des langues oubliées avec la voix caverneuse qui vient du ventre<sup>2</sup> ». Ces « langues oubliées », auxiliaires de l'insulte, interviennent dans la diégèse pour prendre le relais de la langue parlée, dans une sorte de régression oublieuse, pour faire surgir de la caverne originelle un acte de langage premier commandé par la pulsion d'agressivité. C'est-à-dire que les langues oubliées ne sont pas convoquées pour mentionner la création du monde, ni même le fait de le nommer, mais bien pour s'insulter, comme s'il y avait là quelque chose d'instinctif, qui requerrait une médiation transhistorique. Ailleurs chez Joyce Mansour, on retrouve des langues non pas « oubliées », mais des langues du passé, qui s'infiltrèrent chez la narratrice lorsqu'elle rêve, et qui lui font oublier le présent : « [l]'assistant du professeur Muller s'est sournoisement approché de mon lit ; il a vissé sa grosse bouche au creux de mon oreille et, appuyant sa langue sur mon tympan il a sifflé comme pour former un i. "Vraiment, à force de rêver tu n'entends plus que le grec ou le latin", dit mon père<sup>3</sup> », reléguant ainsi ces langues au rang de choses aussi inutiles que le rêve. Autant de langues qui ne sont pas inventées, mais qui permettent d'échapper à la langue tutélaire, et qui mettent l'oubli au cœur de la parole, en tension avec la mémoire de la langue.

1 Ces langues ne sont pas sans rappeler les langues inconnues captées à la radio, dans *l'Arrière-Pays* d'Yves Bonnefoy, qui sont aussi des langues d'un ailleurs fascinant.,

2 Joyce Mansour, « Jules César », [1958], *Histoires nocives*, [1973], *op. cit.*, p. 16.

3 Joyce Mansour, « Îles Flottantes », *Histoires nocives*, [1973], *op. cit.* p. 119.

## 2.1 Inventer une langue

Si le sujet peut ressentir ce besoin d'échapper à la langue, les langues imaginaires proposent, à l'inverse, de faire échapper la langue à tout ou partie des locuteurs pour permettre à son inventeur, et à celui qu'il juge digne de connaître son secret, une relation d'exclusivité avec la langue. C'est dans cette optique qu'Unica Zürn s'adonne dans son enfance, avec son amie Élisabeth, à l'invention d'une langue pour soi : « [e]lles<sup>1</sup> inventent une langue dramatique, une langue capable d'exprimer le chagrin du monde entier et que personne ne comprend sauf elles. Ce langage qu'elles ont imaginé ne comporte que des voyelles<sup>2</sup> ».

C'est l'état d'intensité émotionnelle qui préside à la création de cette langue, et qui doit relier les deux amies dans leur profonde tristesse nouvellement dicible. Elle réitérera l'expérience, cette fois non plus pour protéger une amitié, mais pour préserver l'amour qu'elle partage avec un jeune garçon : « [i]ls ont imaginé un langage secret que personne sauf eux ne peut lire. Prudence, prudence, on ne sait jamais ce qui peut arriver. Sûrement qu'ils ont des ennemis cruels qui font obstacle à leur amour<sup>3</sup> ». La langue est là aussi en prise sur les sensations, mais cette fois elle nourrit un sentiment paranoïaque, si bien qu'en protégeant l'amour, la langue inventée nourrit le délire.

Mais cette fonction d'échappatoire de la langue imaginaire qui se révèle dans les situations de fragilité psychique n'est évidemment pas la seule que l'on rencontre chez les surréalistes, il y a également tout un versant ludique de la création de langue, comme celle qu'évoque Boris Vian dans un souvenir d'enfance :

à ce compte, pourquoi ne pas se fabriquer son propre vocabulaire ? Mon frère cadet avait fait ça à neuf ans ; empoignant un Petit Larousse, il s'était mis à le traduire, colonne par colonne, créant au fur et à mesure la langue « bâteul » (à prononcer comme « battle » en anglais, mais en allongeant le « ttle » ; plutôt comme Batel en allemand si le mot existait). Je me souviens que « abat-jour » se disait « abatel-mikis » et « abat-vent » « abatel-turnô », d'où l'on déduisait que *mikis* signifiait jour et *turnô*, vent. Je le crois, du

---

1 L'emploi systématique de la troisième personne pour parler de soi est une caractéristique du style d'Unica Zürn dans ses textes publiés.

2 Unica Zürn, *Sombre printemps*, [1971], Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, p. 31, trad. Ruth Henry et Robert Valancay.

3 *Ibid.*, p. 58.

moins ; il n'a jamais dépassé la moitié des A ; peut-être qu'arrivé aux J, il aurait trouvé, pour Jour, tout autre chose...<sup>1</sup>

Vian relate ici un exemple classique de jeu de manipulation où la substitution de signifiant montre l'espoir candide de recréer toute une langue, avant que l'ampleur de la tâche ne vienne y mettre un terme. La langue a donc épuisé le créateur de la langue « bâteul » avant que celui-ci n'ait à son tour épuisé la liste des mots à convertir.

Avec la même ingénuité devant une entreprise aussi amusante qu'inutile, Aragon met en scène un locuteur de la langue « *Chproumpph* », dans la nouvelle du *Mentir-vrai* du même nom :

[e]n ce temps-là, où le café qui fait le coin de l'avenue Matignon et du Rond-point des Champs-Élysées s'appelait *Les Gauffres* [sic], les candidats au bachot n'étaient point tenus de savoir ce qu'était le langage *chproumpph*, cela n'avait point passé dans l'histoire de la littérature et le programme, et sans doute les voisins m'entendant saluer de ce mot bizarre un jeune homme, qui griffonnait des hiéroglyphes sur le buvard rose d'un sous-main noir et or ne pouvaient-ils croire qu'à un éternuement<sup>2</sup>.

Si ce « langage » n'est pas sans rappeler celui de ses petits paronymes bleus au blanc bonnet<sup>3</sup>, qui font de leur nom leur verbe premier aux propriétés omnisémantiques, il apparaît à Daniel Bournoux que cette « langue de Sioux » montre une insouciance quasi désinvolte face aux événements historiques, puisque la nouvelle se déroule au moment des émeutes du 6 février 1934<sup>4</sup>. « Comment [cette langue] ferait-elle le poids devant les grondements et l'énigme autrement redoutables de l'actualité<sup>5</sup> ? » demande-t-il, et justement, nous pouvons retourner les termes de l'interrogation, et voir comment contre les menaces du monde, Aragon élève des fragments de langue nouvelle. D'ailleurs Aragon se plaît justement à donner du poids à ses fantaisies langagières, en montrant que ce

---

1 Boris Vian, *En avant la zizique .... et par ici les gros sous*, [1958], Paris, Union générale d'éditions, 1971, p. 49.

2 Louis Aragon, « Chproumpph », *Le Mentir-vrai*, *ORC*, t. IV, p. 1225. Si Daniel Bournoux reste très prudent sur la datation de ce texte, Maryse Vassevière, elle, le date de 1963, voir *Mélusine*, n°XX, « Merveilleux et Surréalisme », Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 171.

3 Inventés par Peyot en 1958.

4 Après la révocation du préfet de police Chiappe, par le gouvernement de Daladier, des groupes de droite et d'extrême-droite, notamment l'Action française, la Solidarité française, et la Ligue des Patriotes, provoquent ce soir-là des heurts devant la chambre des députés, où Daladier devait justement être investi.

5 Notice de « Chproumpph », *ORC IV*, p. 1660.

« Chproumpph » n'est pas un simple vocable imaginaire servant de signe distinctif, mais qu'il est également doté d'un alphabet propre :

[c]ar, bien que j'eusse quitté le groupe vers mes trente ans, j'avais, au moins quand il m'arrivait de rencontrer l'un de ses membres, gardé l'habitude de le saluer de ce mot de passe qui, pour nous, s'écrivait de trois lettres : ㄗㄨㄆ, dont la première était la consonne *chora*, la seconde la voyelle *oum*, la tierce la consonne *pphi*.

Ces trois lettres inventées sont intéressantes car il y en a très peu dans le corpus surréaliste, les autres occurrences se trouvent plutôt chez les peintres<sup>1</sup> : la tentation des hiéroglyphes se rencontre par exemple chez Brauner qui, en 1947, s'est mis à la recherche d'un « langage hiéroglyphique moderne<sup>2</sup> » et entreprend une « hiéroglyphisation des sentiments » comme il l'explique dans une lettre au poète roumain Gellu Naum<sup>3</sup>. Duchamp également manifeste le désir de créer un « nouvel alphabet » lorsqu'il travaille à la réalisation de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* :

[p]rendre un dictionnaire Larousse et copier tous les mots dits « abstraits », c'est-à-dire qui n'aient pas de référence concrète. Composer un signe schématique désignant chacun de ces mots (ce signe peut être composé avec des stoppages étalon).

Ces signes doivent être considérés comme les lettres du nouvel alphabet.

[...] (Utiliser les couleurs – pour différencier ce qui correspondrait dans cette [littérature] à substantif, verbe, adverbe, déclinaisons, conjugaisons etc.)

[...] Cet alphabet ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement<sup>4</sup>.

---

1 Nous en avons vu quelques exemples dans le premier chapitre de cette partie.

2 Voir Alain Virmaux et Odette Virmaux, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « L'Essentiel », 1992, p. 268 et Paolo Albani, Berlinghiero Buonarroti et Marie-France Adaglio, *Dictionnaire des langues imaginaires*, Paris, les Belles lettres, 2001, p. 87, trad. Egidio Festa.

3 Citée par Marina Vanci-Perahim, « Le Lisible et le visible : Victor Brauner de la "picto-poésie" à la "hiéroglyphisation des sentiments" », *Mélusine*, n°XII, « Lisible-visible », Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 68.

4 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet et Anne Sanouillet (éds.), Paris, Flammarion, coll. « Écrits », 2008, p. 67-68. Il est intéressant de remarquer que ces mots à inventer sont directement liés au dictionnaire. On trouve également ce lien dans les propos d'Hugo Ball parlant de l'acte de baptême bien connu du mouvement Dada : « Dada vient du dictionnaire. Il est terriblement simple. En français il signifie "cheval à bascule". En allemand, il signifie "au revoir", "on se reverra". En roumain, "oui, certes tu as raison, c'est comme ça. Naturellement, oui, juste". Et ainsi de suite. Un mot international [...]. Je lirai des écrits tendant à se libérer du langage conventionnel, rien de moins, et voulant en finir ». Hugo Ball, « Manifeste Dada », 14 juillet 1916, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.le-dadaisme.com/manifeste.html>

Il s'agit bien de créer un système de signes alternatif – et provisoire – qui remplace les mots en faisant participer à la fois le sujet, créateur de ces signes, et le hasard, double participation qui est aussi le principe de composition de ses jeux de mots. La couleur, ici, ne déclenche pas de synesthésie, mais rend sensibles les informations grammaticales de base.

Ce désir d'une langue autre, qui se manifeste visuellement, nous le trouvons également chez Max Ernst, notamment dans une période resserrée, entre 1962 et 1964, où il invente une graphie imaginaire, comme celle de la préface qu'il donne au catalogue de l'exposition d'Unica Zürn à la galerie « Le Point Cardinal », en 1962, préface toute particulière qui ne peut pas jouer son rôle traditionnel<sup>1</sup>. C'est donc l'invention d'une graphie qui préside, chez Ernst, au fantasme d'une langue imaginaire, telle qu'on la retrouve également en 1963, dans le catalogue de l'exposition de Tours sur Ernst lui-même : *Écrits et œuvre gravé de Max Ernst*.

Cette graphie constitue également le cœur de l'ouvrage qu'il réalisa en 1964 avec Iliazd, qui met à l'honneur l'autodidacte Ernest Tempel, astronome singulier, découvreur de la planète 65, qu'il baptisa « Maximiliana ». L'ouvrage fait la part belle aux diverses langues que parlait Tempel, l'allemand, l'italien, et le français, auxquelles s'ajoute celle avec laquelle Max Ernst choisit d'écrire l'aventure de la vie de Tempel. Ainsi les illustrations de *65 Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*<sup>2</sup> prolongent la présence de cette écriture imaginaire, faite de signes mystérieux à mi-chemin entre le hiéroglyphe et l'idéogramme. À propos de cet ouvrage précisément, Evan Maurer remarque une ressemblance entre cette graphie et une forme d'écriture idéographique de l'île de Pâques :

[c]ette graphie merveilleuse, quoique dénuée de signification, dérive de formes tout aussi intéressantes qu'on rencontre sur des plaques de bois gravées de l'île de Pâques<sup>3</sup>. Les formes d'Ernst sont moins précises que

---

Alors que pour Tzara, ces mêmes informations viennent non pas du dictionnaire, mais des journaux : « ...On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte : DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie : DADA. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain : DADA. De savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusappelantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. » Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], *OC*, t. I, p. 360.

- 1 Voir illustration en fin de chapitre
- 2 Voir illustration en fin de chapitre
- 3 Voir illustration en fin de chapitre

les caractères pictographiques de la source, mais ils ont en commun le style du dessin et l'arrangement linéaire<sup>1</sup>.

Le fait de pouvoir établir une filiation entre les signes dessinés par Ernst et l'écriture de l'île de Pâques<sup>2</sup> est intéressante à plusieurs titres : tout d'abord parce que le rongorongo – le système de signes en question – est nécessairement gravé sur du bois, matériau hautement fécond pour Ernst, on sait que le frottement est né « à la vue d'un parquet usé<sup>3</sup> » ; de plus, cette écriture, au mystère vivant dans la mesure où elle restée indéchiffrée, incarne l'exemple d'une altérité radicale qui permet à Ernst de préserver l'imaginaire de l'écriture en l'infléchissant grâce à une sémiotique primitive travaillant de l'intérieur l'idée même d'écriture. De son côté, Ursula Lindau y voit une référence à Novalis et à la pensée de la nature :

Max Ernst connaissait le texte de Novalis intitulé *Les Disciples à Saïs*. Selon Novalis, le Moi aliéné de l'homme ne sait plus lire le langage de la Nature. Pour lui, le livre de la Nature est rédigé dans une langue codée que seul le poète, l'amant ou l'enfant sont aptes à déchiffrer. Eux seuls sont capables de ressentir, de s'émouvoir et de regarder *sans a priori*<sup>4</sup>.

Cette graphie poserait ainsi les jalons d'une hiéroglyphie, propre à entrer en contact avec le sacré du langage de la nature, hiéroglyphie particulièrement appropriée pour évoquer un découvreur de planètes resté incompris, qui « fit ses découvertes presque à l'œil nu –, un don qu'il fut capable de traduire en cartes lithographiées<sup>5</sup> ».

D'Aragon, qui invente trois signes pour donner crédit à sa langue « Chproumpph », à Ernst qui montre l'étrangeté dans une écriture énigmatique d'inspiration polynésienne, en passant par Picasso, qui participe au recueil *Poésie de mots inconnus*, d'Iliaszd, créant, lui aussi, une graphie imaginaire, nous avons donc des exemples de mises en œuvre graphiques de langues inventées non pour être parlées, mais pour être vues, sans souci de signification. Ces fantasmes tantôt hiéroglyphiques tantôt idéographiques donnent donc corps à la tentation partagée par les surréalistes d'une autre mise en langue des pensées, dans une participation

---

1 Evan Maurer, « Dada et Surréalisme », *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Jean-Louis Paudrat (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 560.

2 Île qui occupait déjà, en 1929, une place de choix dans la carte du « monde au temps des surréalistes » publiée dans *Variétés*.

3 Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 50.

4 Ursula Lindau, « Visions cosmiques et pensée novalisienne, *Maximiliana* », *Max Ernst, l'imagier des poètes*, Nicolas Devigne, Julia Drost et Ursula Moureau-Martini (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne, 2008, p. 203.

5 *Ibid.*, p. 200.

symbolique – et virtuelle – à d’autres langues possibles. Ainsi, par cet acte volontaire sinon de déracinement, du moins de « dépaysement », comme un « dérèglement » des sens langagiers, nous comprenons que le fait de se heurter à l’impossibilité de la compréhension est aussi une expérience médiatisée par le langage.

## 2.2 Langue imaginaire et aspirations universalistes

Parallèlement à ces écritures imaginaires détachées de la signification, qui permettent une rencontre – presque cosmique dans le cas de Ernest Tempel – avec l’inconnu et l’altérité, une autre aspiration émane également de la volonté de construire une langue imaginaire, que l’on trouve chez Artaud, au moment où il se confronte à la traduction du « Jabberwocky ». Le 22 septembre 1945, dans une lettre à André Parisot – celle où il évoquera le fameux « plagiat par anticipation » – Artaud mentionne l’existence d’un livre écrit onze ans auparavant, capable de toucher les lecteurs de toutes les langues possibles :

[c]’est que j’avais eu depuis bien des années une idée de la consommation, de la consommation interne de la langue, par exhumation de je ne sais quelles torpides et crapuleuses nécessités. Et j’ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n’était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu’il appartînt. Ce livre malheureusement a été perdu<sup>1</sup>.

Si la nationalité n’est pas le premier critère qui empêche la lecture d’un ouvrage, le lien établi entre la nationalité et le fait de lire montre néanmoins qu’Artaud aspire à être lu par tous et partout. Cette vocation à embrasser l’ensemble des nationalités est rendue sensible dans le titre même de l’ouvrage :

[e]t je ressortirai moi-même mon livre  
Letura d’Eprahi  
Falli Tetar fendi

1 Antonin Artaud, « Lettre à André Parisot, Rodez, 22 septembre 1945 », *Œuvres*, éd. cit., p. 1015. Face à cette volonté d’être lisible par « tout le monde », nous rappelons que Dalí avait sous-titré son manuscrit « L’ESPUTNIC ASTIQUE D’ASTICOTS STADISTIQUES » de la façon suivante : « "TICS DE MOTS" intraduisibles dans toutes les langues », (voir première partie, chapitre 1.2.5, Singularité de l’écriture dalinienne), mais la question, pour Artaud, n’est pas de traduire, sinon d’être directement entendu, grâce à cette langue.

Photia o fotre Indi<sup>1</sup>

où l'on peut lire, selon Évelyne Grossmann, « les rythmes sonores de son enfance (sur fond de bribes de Grec ou de Turc)<sup>2</sup> », et qu'Anne Tomiche a interprété, avec Paule Thévenin, comme un « mélange de racines de termes latins (*lectura*, lecture, *fallere*, tromper, *findere*, fendre), grecs (*euphrasie*, la joie, *tetra*, quatre, *photo*, la lumière, *phos*, l'éclair), de démotique (*photia*, le feu), de français (phallus, tétar(d), foutre), et de turc (*effendi*, le maître)<sup>3</sup> ».

En cela, le titre de livre disparu est emblématique des rapports d'Artaud à la langue, puisqu'il fait dériver une partie de ses maux de la difficulté de vivre dans un monde dominé par une seule langue, unilinguisme qui entre en contradiction avec l'inquiétude de son esprit et de ses pensées. La labilité fondamentale de son être requerrait ainsi soit une pluralité de langue, soit une langue qui soit le creuset de langues multiples. Ce qui nous intéresse, c'est ce désir de pouvoir s'adresser à « tout le monde » qui préside à la construction de langues imaginaires et, dans le même mouvement chez Artaud, aux glossolalies, langues inventées qui abandonnent l'héritage des autres langues pour créer un nouvel état de langue et se faire pure expressivité pulsionnelle. Anne Tomiche explique ainsi l'élan qui anime les glossolalies : « [c]e qui se joue et se re-joue dans l'expérience glossolale, c'est l'expérience d'une parole qui ne signifie rien, si ce n'est elle-même, rien si ce n'est que le langage est. Ce qui s'ouvre ici, c'est une dimension de langage qui précède tout savoir, sauf le savoir qu'il y

---

1 Antonin Artaud, *Ibid.*, p. 1018.

Remarquons au passage que Jakobson, qui s'est intéressé aux glossolalies dès l'époque du Cercle linguistique de Moscou et ses discussions avec Klebnikov (voir Sylvain Auroux, *Histoire des idées linguistiques. Tome 3, L'hégémonie du comparatisme*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2000, 594 p.), reprend à son compte l'hypothèse de William Samarin selon laquelle « les glossolalies des diverses parties du monde devraient présenter entre elles des ressemblances frappantes, peut-être plus encore que chacune avec sa langue-source » et fait, dans *La Charpente phonique du langage* l'analyse de quelques glossolalies comparées, qui révèle, toutes précautions gardées, une fréquence significative d'alternance des phonèmes /e – a / - / i -a /, ainsi qu'une « prédilection internationale pour les combinaisons de n avec d ou t peut-être interprétable comme des occlusives prénasalisées. » Roman Jakobson et Linda Waugh, « La Glossolalie », *La Charpente phonique du langage*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1980, p. 258 et 260, trad. Alain Kihm.

Ces analyses recourent celles que fera plus tard Marina Yaguello, à propos des glossolalies d'Hélène Smith, qui conclut à « une pauvreté formelle », « avec une tendance exagérée à la répétition, au redoublement syllabique, au parallélisme vocalique, à la syllabation ouverte, à l'excès de symétrie dans les contrastes, à la pauvreté de l'inventaire des sons, quelle que soit la langue maternelle du locuteur glossolale ». Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, op. cit., p. 197 sq.

2 Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. cit., p. 877.

3 Anne Tomiche, « Artaud et les langues », *Europe*, n° 873-874, « Antonin Artaud », février 2002, p. 145-146.

a du langage<sup>1</sup> ». Signifier l'existence du langage sans mettre en jeu de signification autre, extérieure à cette existence ressemble ainsi à une expérience des commencements : « [u]ne parole qui est absolument au commencement doit créer ce qu'elle nomme, et pour cela elle œuvre à partir du néant<sup>2</sup> ». La glossolalie – avec le mysticisme religieux qui lui est inhérent<sup>3</sup> – devient une sorte d'« utopie vocale », selon les termes de Michel de Certeau, utopie anté-prédicative, qui œuvre par la sortie des mots :

la glossolalie n'est pas une addition de mots sans fin mais l'impossibilité de saisir le point d'origine de la phrase. C'est sans doute pour cela que l'auditeur se noie. Il est submergé par la vague déferlante d'Artaud. Pas de centre de gravité mais un mouvement désaxé en permanence<sup>4</sup>.

C'est précisément par ce désaxement qu'Artaud se situe volontairement et radicalement dans un hors-sens pour nier les savoirs sur la langue, désarticuler les lois élémentaires de la langue et ainsi fonder l'espoir d'une communication universelle.

Si l'idée d'une communication universelle transforme le signe linguistique pour n'en garder que « l'enveloppe acoustique », elle n'en est pas pour autant tenue à aboutir aux pratiques glossolaliques ; nous pouvons lire chez Leonora Carrington comment le mot, utilisé pour sa sonorité, entre dans un échange qui passe outre la signification du mot :

[t]out en travaillant elle murmurait à part soi : « Nous saurons bientôt qui ils sont ; maintenant, voyons dans quelle langue on pourrait parler à Ivoire ? Ah oui, je crois savoir... Vraiment on peut parler à et s'entendre répondre par n'importe quoi si l'on trouve le ton qui convient. Après tout, la qualité de base d'un mot, c'est sa sonorité »<sup>5</sup>.

Ces vertus que Leonora Carrington perçoit dans la sonorité des mots, Éluard, lui, les attribue non pas aux mots, mais à l'expression picturale, qui laisse également apercevoir la possibilité d'une communication universelle :

[l]e langage est un fait social, mais ne peut-on espérer qu'un jour le dessin, comme le langage, comme l'écriture, le deviendra et, qu'avec eux,

---

1 Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 305, 2003, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 Et chez Artaud, les glossolalies apparaissent à l'automne 1943, moment d'une crise psychotique et mystique.

4 Alain Milon, *Sous la langue, Artaud : la réalité en folie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2016, p. 25.

5 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.*, p. 73.

il passera, du social, à l'universel. Tous les hommes communiqueront par la vision des choses et cette vision des choses leur servira à exprimer le point qui leur est commun, à eux, aux choses, à eux comme aux choses, aux choses comme eux. Ce jour-là, la véritable voyance aura intégré l'univers à l'homme – c'est à dire l'homme à l'univers<sup>1</sup>.

Le sentiment de co-appartenance de l'homme et de l'univers espéré par Éluard fait donc du dessin comme vision et expression des choses le moyen de dépasser le fait social pour toucher l'universel.

Et pourtant, ce lien entre expressivité pré-babelique et vocation universelle ne va pas de soi chez les surréalistes. D'un côté, nous avons les glossolalies d'Artaud, « langue du corps, du souffle, du geste, [...] nouvelle version de cette "langue primitive" à vocation universelle dans laquelle il dira avoir composé en 1934 un ouvrage perdu<sup>2</sup> », qui entrent bien sûr en correspondance avec celles, qui ont fasciné Breton dès 1926, d'Hélène Smith, pseudonyme attribué par son médecin, Théodore Flournoy, à Élise Müller. « Personnalité subliminale<sup>3</sup> », cette spirite qui fit voyager quelques savants dans les arcanes de ses langues imaginaires est en outre la « Sirène de la connaissance » dessinée par Victor Brauner pour le Tarot de Marseille. Elle est également présente, l'année suivant la création du « Jeu de Marseille » dans *De la survivance de quelques mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* : son « écriture ultramartienne » compose, avec un collage de Max Ernst et quelques vers de Charles Cros la partie consacrée à « la communication interplanétaire<sup>4</sup> ». De cette écriture, Breton avait déjà manifesté son admiration en 1933, dans « Le Message automatique », où justement est décrite son activité d'écriture automatique : « [t]el autre médium, d'un mouvement machinal, tout en continuant à prendre part activement à la conversation, couvre rapidement plusieurs pages de papier sans qu'à aucun moment les mouvements de sa main subissent le contrôle de la conscience<sup>5</sup>. » Breton va ensuite décrire les différents types d'automatismes, en se basant sur les catégories établies par Flournoy :

---

1 Paul Éluard, *Donner à voir*, [1939], OC, t. I, p. 944-945.

2 Michel Pierssens, « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », *Langages*, vol. 23, n° 91, 1988, p. 115.

3 Geneviève Piot-Mayol, « Il était une fois Hélène Smith », *Essaim*, vol. 1, n° 18, 2007, p. 135.

4 André Breton, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, [1942], OC, t. III p. 135. Voir illustration en fin de chapitre.

Breton emprunte ce fragment de texte martien à la figure 27, texte n°28 de l'ouvrage de Flournoy, texte issu d'une hallucination visuelle décrite en ces termes : « Hélène aperçoit, "dans l'air" tout illuminé et rouge de sa vision martienne, des caractères inconnus d'elle qu'elle copie comme un dessin ». Théodore Flournoy, *Étude sur un cas de somnambulisme*, op. cit., p. 214-215.

5 André Breton, « Le Message automatique », [1933], *Point du jour*, [1934], OC, t. II, p. 382.

[1]a prodigieuse Élise Muller, célèbre sous le pseudonyme d'Hélène Smith, présente successivement des phénomènes d'automatismes *verbo-auditifs* (elle note de son mieux des fragments de conversation fictive qui lui parviennent), *vocal* (en état de transe elle prononce des paroles en langue inconnue), *verbo-visuel* (elle copie des caractères exotiques qui lui apparaissent) et *graphique* (complètement intrancée elle écrit en se substituant par exemple un de ses personnages « martiens »)<sup>1</sup>.

Nous voyons donc que Breton ne retient pas tant la création de langues, que ce soit le martien<sup>2</sup>, l'ultramartien, ou la langue hindoue, ce qui, avec la question de la simulation et du rapport hystérique à la langue, a donné du fil à retordre à Flournoy – qui s'est adressé, comme on le sait, à Saussure pour avoir une expertise sur le prétendu sanskrit d'Hélène Smith –, mais il retient ce qui relève véritablement d'un processus de création dans cette parole incontrôlée. En d'autres termes, il évacue tout ce qui a trait au délire, pour n'accorder foi qu'en la parole de la glossolale, et donc en la possibilité d'un automatisme à plusieurs ramifications, ainsi qu'en la possibilité d'une communication qui déborde des cadres établis.

Dans ces exemples de glossolalies, qui reposent sur un principe d'évasion hors des mots mais dans une ressemblance toujours maintenue avec la langue, l'idée de communication universelle est étayée par le fait que l'on abandonne le sens, pour se centrer uniquement sur la voix. Une fois évacuée la formation du sens, il semble donc possible d'entrer en communication sur des bases autres, primaires, qui peuvent rassembler les individus sans passer par la langue. C'est ainsi que Jean-Pierre Denis explique que :

tentée par le polyglottisme avec lequel elle partage au moins ce point : d'être réponse totalitaire à la dispersion des langues, à la dissémination de

1 *Ibid.*, p. 182. Chez Flournoy, ces éléments sont développés dans le chapitre « Automatismes verbaux martiens », *Étude sur un cas de somnambulisme*, *op. cit.*, p. 192-194. Grâce au site atelier André Breton, nous pouvons voir que Breton possédait dans sa bibliothèque, outre ce livre sur Hélène Smith, trois autres des ouvrages de Flournoy : *Des phénomènes de synopsis, (audition colorée) photismes, schèmes visuels, personnifications*, Paris, Alcan, 1893 ; *Esprits et médiums, mélanges de métapsychique et de psychologie*, Paris, Fischbacher, 1911 ; et *Nouvelles observations sur un cas de somnambulisme, avec glossolalie*, *Archives de psychologie de la Suisse romande*, décembre 1901.

2 Hélène Smith n'est d'ailleurs pas la seule à avoir mis les surréalistes au contact du martien, Cendrars lorsqu'il raconte les histoires de Moravagine, nous donne également un aperçu du martien. Même si « Moravagine parlait très peu du séjour qu'il avait fait sur la planète Mars », il « a établi, à mon usage – nous dit Cendrars – un dictionnaire des 200 000 principales significations de l'unique mot de la langue martienne, ce mot était une onomatopée : le crissement d'un bouchon de cristal émerisé [...]. C'est ce dictionnaire qui m'a permis de traduire ou plutôt d'adapter le scénario martien. » Blaise Cendrars, *Moravagine*, [1926], *Œuvres complètes 7*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (éds.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2003, p. 215, 218. Cendrars donne ensuite la clé de ce dictionnaire : « L'unique mot de la langue martienne s'écrit phonétiquement : ké-ré-keu-ko-kex. Il signifie tout ce que l'on veut. » *Ibid.*, p. 219.

l'esprit qui les habite, la glossolalie ne croit toutefois pas aux langues mais, pour reprendre la formule lacanienne, à « Lalangue »<sup>1</sup>.

Ainsi la tentation universelle ne se fait pas dans la langue, mais en-deçà de la langue, avec la « charpente phonique » qui est la sienne, sans ses fondations grammaticales. Sur cette question d'une possible langue universelle, les épisodes glossolaliques constituent des exceptions chez les surréalistes, qui voient les prétentions des langues universelles, dont les velléités se sont fait sentir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un œil critique.

Tzara, dans son « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », explique que « Dada fait des dettes et ne vit pas sur son matelas. Le bon Dieu a créé une langue universelle, c'est pourquoi on ne le prend pas au sérieux. Une langue est une utopie<sup>2</sup> ». Et en effet, les différentes mentions de langues universelles se font sous le signe de ce que Barbara Cassin appelle la « pathologie de l'universel<sup>3</sup> », montrant que « l'universel est toujours l'universel de quelqu'un<sup>4</sup> » et qu'à ce titre, il faut s'en méfier car il camoufle (assez mal) des tentatives de domination par la langue, ce qui est rendu patent par l'exemple de l'espéranto : « espéranto, langue maternelle de (presque) personne, faite pour tous mais ô combien exclusivement fabriquée en mode indo-européen bien de chez nous<sup>5</sup> ». C'est ainsi contre cette prétention – qui n'est pas dénuée de colonialisme – que l'on trouve des références aux langues universelles, par exemple chez Cendrars, qui dans ses *19 poèmes élastiques*, mentionne le fait que « [c]ette année ou l'année prochaine / [l]a critique d'art est aussi imbécile que l'espéranto<sup>6</sup> ». À cette imbécillité répondent, sept ans plus tard, dans *Moravagine*, les inventions du Dr Stein, « travailleur démagogique » qui « publiait tous les ans un gros volume amphigourique, aussitôt traduit dans toutes les langues » : « instigateur déjà de la robe-réforme et des sous-vêtements hygiéniques en poils de chameau, il était aussi

---

1 Jean-Pierre Denis, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore », *Langages*, vol. 23, n° 91, 1988, p. 78.

2 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], *OC*, t. I, p. 386.

3 Barbara Cassin, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2016, p. 35.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 41.

6 Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, [1919], *OC*, t. I, p. 81.

le promoteur du "tout à l'étuve", ce volapük<sup>1</sup> de la cuisine<sup>2</sup> ». Parmi les langues imaginaires, les langues artificielles dites auxiliaires ne rencontrent donc pas l'enthousiasme que rencontrent de leur côté les langues utopiques, fantasmées, à tel point que Tzara intitule une section de *L'Antitête* « le désespéranto »<sup>3</sup>, et que Breton précise, dans l'« Essai de simulation de la manie aiguë » de *L'Immaculée conception* : « [j]e ne comprends pas l'espéranto mais je trouve qu'espérance désordonnée commence par soi-même<sup>4</sup> ».

Par ces langues artificielles, Marina Yaguello explique qu'« [i]l s'agit aussi de capter le cours naturellement et universellement logique de la pensée<sup>5</sup> », nous comprenons donc pourquoi elles ne peuvent fournir qu'un modèle négatif au cœur d'un imaginaire des langues hétéroclite et qui cherche avant tout à s'émanciper de la logique. Les langues artificielles apparaissent ainsi comme une réduction de tout ce qui constitue la fécondité de la langue, de tout ce qui peut échapper à la logique, l'excéder.

Seul Char apporte une nuance à ces représentations des langues artificielles, lorsqu'il dote les rêves d'une langue commune, dans le poème « Tous compagnons de lit » : « [n]otre langue commune dans l'éternité sous le toit gardien de nos luttes c'est le sommeil cet espéranto de raison<sup>6</sup> ». Mais c'est bien pour un autre type de communication qu'est convoqué ici l'espéranto : le sommeil, pourvoyeur de rêves, devient ainsi une langue universelle, non pas « de fait », mais « de raison », qui préside à la fraternité des compagnons. Et si la langue artificielle instaure nécessairement un contrôle de la parole<sup>7</sup>, le

1 Langue artificielle de communication internationale, inventée en Allemagne en 1879 par Johann Martin Schleyer, qui ne fit que répondre à un message non pas martien cette fois, mais divin. Elle connut un succès éphémère, rapidement supplantée par l'Espéranto. Brisset d'ailleurs, au début de sa *Science de Dieu*, mentionne le « Volapuck, un des derniers argots intentés et déjà oubliés, car le temps de ces sottises est passé », avant de préciser : « les démonstrations de l'origine du français, en particulier, et de la parole, en général, sont d'une clarté éblouissante. Nous les faisons en français, car les créateurs de notre langue la parlaient plusieurs millions d'années avant les argots diaboliques : sanscrit, grec, latin et volapük ». Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique*, suivie de *La Science de Dieu*, [1900], Tchou, coll. « Rhétorique et langage », 1970, p. 145 et 150.

2 Blaise Cendrars, *Moravagine*, [1926], *OC*, t. VII p. 16.

3 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 356. Ce « Désespéranto » sera repris par Michel Deguy.

4 Paul Éluard et André Breton, *L'Immaculée conception*, [1930], Paul Éluard, *OC*, t. I p. 319.

5 Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires*, *op. cit.*, p. 71.

6 René Char, *Dehors la nuit est gouvernée*, [1938], *OC*, p. 104.

7 Hélène Leblanc parle de « contrôle mécanique de la communication », dans « Dire sans dire à l'âge classique : entre langage gestuel et surcodage », Guyonne Leduc (éd.), *Dire sans dire : Stratégies obliques*, 2011, publié sur le site <http://1718.fr>.

C'est également ce qu'expliquait Gramsci, qui s'est élevé contre l'usage d'une langue auxiliaire unique, dont les créateurs « voudraient susciter de façon artificielle une langue définitivement gelée, qui ne souffre aucun changement dans l'espace et dans le temps, et se heurte à la science du langage, qui

sommeil comme espéranto, au contraire, montre par la médiation du rêve, la possibilité d'un langage qui se joue dans l'intériorité inaliénable du sujet, et qui échappe au contrôle de la langue.

Ainsi, entre la démarche d'Artaud, qui rêve d'une langue corporelle, émanant du souffle et faisant la part belle aux organes de la voix, et les tentatives de langues universelles qui amenuisent les possibles expressifs par une mystification universaliste, il n'est rien de commun. À la pensée universelle, nécessaire et contingente, qui s'exprime au travers de propositions analytiques et développe une connaissance *a priori* s'oppose donc l'expérience non pas d'une mais des langues, avec l'affirmation de leur relativité.

De cette relativité dépend une pensée contingente et empirique, qui s'exprime par des propositions synthétiques et met en œuvre une connaissance *a posteriori*, empirique et faillible. Ce sont donc deux systèmes de pensée et deux représentations du monde qui s'opposent à travers cette question de la langue universelle. Et si les surréalistes s'opposent à cette prétendue universalité, c'est entre autres pour pouvoir ménager à la fois la possibilité d'une communauté de langues, et la possibilité d'une étrangeté des langues, qui est aussi une étrangeté aux langues et se fait « symptôme »<sup>1</sup> de la prise en compte de l'altérité.

Par ailleurs, nous pouvons également remarquer que ces questions nourrissent l'imaginaire des langues lorsque sont imaginées, comme une synthèse dialectique ou une troisième voie permettant d'échapper à l'impasse d'une solution univoque, des langues fantasmées du règne animal.

---

apprend que la langue est en soi et pour soi expression de beauté plutôt qu'instrument de communication, et que l'histoire du destin et de la diffusion d'une langue particulière dépend étroitement de la complexité de l'activité sociale du peuple qui la parle. » Il continue ainsi : « l'usage de l'espéranto serait une bouillie de la pensée, il contraindrait à des déformations et à des généralisations, à des imprécisions très curieuses et très dangereuses. [...] La raison du "mouvement" n'est donc rien d'autre qu'un sophisme, qui ne peut impressionner qu'un instant. Et tombe à l'eau aussi l'auxiliarité de l'espéranto. Quand l'espéranto serait-il auxiliaire ? Et pour qui ? [...] Soyons-en convaincus : l'espéranto, la langue unique, n'est rien d'autre qu'une idée stupide, une illusion des mentalités cosmopolites, humanitaires, démocratiques, pas encore rendues fertiles, pas encore démystifiées par le criticisme historique. » Antonio Gramsci, « La Lingua unica e l'Esperanto », [nous traduisons], article paru dans *Il grido del popolo*, n°708, 16 février 1918, reproduit dans *2000 pagine di Gramsci. Volume primo, Nel tempo della lotta (1914-1926)*, Niccolò Gallo et Giansiro Ferrata (éds.), Milano, Il Saggiatore, 1971, 841 p., et consultable en ligne à l'adresse : [http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/407/Modulo%20Gramsci\\_testi%20Gramsci%201\\_0.pdf](http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/407/Modulo%20Gramsci_testi%20Gramsci%201_0.pdf)

1 Nous reprenons ce terme à la façon dont Barbara Cassin l'utilise, affirmant que « les intraduisibles sont des symptômes, sémantiques et/ou syntaxique, de la différence des langues ». *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, op. cit., p. 54.

### 2.3 Le fantasme des langues animales

Lorsque, s'interrogeant sur « l'acte de nomination dadaïste », et plus particulièrement sur « la portée universelle positive du mot *dada* », Bernard Wagner se demande s'il « s'agit [...] de susciter un état de pré-langage qui scellerait à jamais cette régression de l'homme au rang d'animal, que les événements historiques paraissent démontrer, ou [s'il faut] au contraire interpréter cette démarche comme la quête ardente d'une langue universelle et unificatrice, métalangage d'avant cette Babel du XX<sup>e</sup> siècle [...] »<sup>1</sup>, il propose une alternative dont nous venons de voir qu'une des deux options ne saurait être envisagée par les surréalistes.

De fait, cette « régression au rang d'animal » montre bien la recherche de l'épanouissement du caractère instinctif, et peut parfois s'envisager dans le corpus surréaliste comme une langue porteuse des meilleures promesses, en ce qu'elle ne s'est pas dénaturée. Ou parfois, plus prosaïquement, comme une fantaisie qui permet une comparaison avec les langues humaines. C'est ainsi que Queneau réserve un sort particulier au « langage chien » tel qu'il le rencontre chez Lewis Carroll, dans *Sylvie et Bruno*. Avec beaucoup d'ironie, il distingue entre « langues humaines réelles [...] et imaginaires » et entre « langues animales réelles [...] et imaginaires »<sup>2</sup>. Le français, le chinook<sup>3</sup>, le burushaski<sup>4</sup> côtoient ainsi le langage des corbeaux, tandis que le formosan de Psalmanazar se retrouve aux côtés de la langue des Houyhnhm de Swift, de celle des otaries d'Edouard Chanal, et du langage chien de *Sylvie et Bruno*. Queneau va s'attacher à analyser statistiquement les éléments de ce langage : « un corpus de neuf phrases qui permet d'identifier dix-huit mots différents »<sup>5</sup>. Consonnes, voyelles et semi-voyelles sont donc décrites minutieusement, ce qui nous permet d'apprendre que dans son versant phonétique, le langage chien est « plus pauvre que [le] tahitien », et qu'il est, dans son

1 Bernard Wagner, « L'Acte de nomination dadaïste », *Dada, circuit total*, Henri Béhar et Catherine Dufour (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, p. 26.

2 Raymond Queneau, *De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans « Sylvie et Bruno »*, Paris, L'Herne, 1971, p. 9.

3 Langue amérindienne, du nord-ouest du continent américain, que Queneau mentionne à plusieurs reprises. Il en fait notamment une analyse dans *Bâtons, Chiffres, Lettres*. C'est également une langue que l'on trouve souvent mentionnée par Benveniste, notamment via les travaux de Boas.

4 Isolot linguistique parlé au Pakistan.

5 Raymond Queneau, *De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans « Sylvie et Bruno »*, *op. cit.*, p. 10.

versant grammatical, « assez proche du chinois »<sup>1</sup>. Et outre la fréquence des monosyllabes, disyllabes et trisyllabes, il note l'existence du verbe « ne pas être », fort pratique, notamment dans les dilemmes shakespeariens, et dont Queneau avait suggéré la création dans la langue humaine dans ses *Subsidia Pataphysica* :

j'ai proposé d'adjoindre au lexique français des mots négatifs formés par la préfixation de la lettre *n* dans le cas d'un vocable commençant par une voyelle ; ainsi « nêtre » pour « ne pas être ». Hamlet dirait : « Être ou nêtre, voilà la question ». Ou encore : « Hah... Wooh... » ; mais Lewis Carroll ne nous donne pas les équivalents de « voilà » et « question » en langage chien<sup>2</sup>.

Ce plaisir à développer les nuances des dix-huit mots chiens connus par le recours à l'analyse phonétique et syntaxique montre ainsi une mise à distance ironique d'une certaine analyse linguistique qui fait feu de tout bois, et transforme la volonté de comprendre l'inconnu en une interprétation de signes qui, sans cela, resteraient mystérieux. Déjà le titre nous donnait cette information : par sa forme, il se présente comme un essai tout ce qu'il y a de plus sérieux, jusqu'à ce que la nature du langage étudié ne vienne miner ce sérieux. De l'écart entre le ton docte et l'objet d'étude naît donc le sentiment que tout peut devenir langage, que tous les signes pourraient tendre à s'organiser en système pour générer de la signification, même les « ooh » et les « ow »<sup>3</sup> des chiens. D'où la confusion, entretenue par Queneau, entre langue et langage : s'il est bien question de « langage chien », il mentionne par ailleurs les « langues animales », alors qu'il connaît la distinction et sait qu'il n'y a pas, à proprement parler, de « langue » animale. Claude Debon interprète cette présence du langage des animaux dans l'œuvre de Queneau comme une façon de montrer que « [les] hommes [...] ont fait du langage un usage désastreux, et se présentent comme de véritables animaux doués certes de langage, mais non de raison<sup>4</sup> ».

Nous trouvons d'autres exemples de langages incarnés, cette fois, par des représentants de la faune ailée, comme dans « Moi l'abeille j'étais chevelure », texte automatique d'Aragon, publié dans le numéro 8 de *La Révolution surréaliste*, en 1926, texte qui met en scène une jeune femme qui :

---

1 *Ibid.*, p. 11 et 11-12.

2 *Ibid.*, p. 12-13.

3 *Ibid.* p. 11.

4 Claude Debon, « Le langage des animaux dans l'œuvre de Raymond Queneau », *Doukiplèdonktan ? études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, p. 41.

[p]our se consoler de son exil [...] psalmodie une complainte dont personne n'a entendu les premiers mots Il faudrait connaître la langue des abeilles pour goûter le charme de paroles qui tirent leur intérêt bien plus que de leur sens d'un certain mystère qui réside dans l'allitération et les perpétuelles synopes de la prosodie Dans la traduction le texte perd d'une façon inimaginable<sup>1</sup>.

Quelle est donc cette « prosodie » de la langue des abeilles ? Une prosodie physique à n'en pas douter, faite de soubresauts et de vibrations, qui font de « l'allitération » et des « perpétuelles synopes » des mouvements expressifs. Langue imaginaire et symbolique, à fonction initiatrice – en ce qu'elle permet de « goûter le charme des paroles » – la langue des abeilles d'Aragon évoque donc le mystère d'une langue sans paroles, langue de mouvements, complexe et mystérieuse.

Notons que quelques années plus tard, la langue des abeilles revêtra d'autres connotations, lorsque Benveniste<sup>2</sup> aura fait connaître sa distinction entre « communication animale et langage humain » qui montre, en réponse aux thèses de l'éthologue Karl von Frisch<sup>3</sup>, que « [a]ppliquée au monde animal, la notion de langage n'a cours que par un abus de terme<sup>4</sup> ».

1 Louis Aragon, *Écritures automatiques*, [1920-1926], *OPC*, t. I, p. 317.

2 En 1925, il est signataire du tract surréaliste « La Révolution d'abord et toujours ! »

3 d'ailleurs Dali possédait dans sa bibliothèque l'ouvrage de Karl von Frisch, *Vie et mœurs des abeilles*, Paris, Albin Michel, 1955.

4 Émile Benveniste, « Communication animale et langage humain », [1952], *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 56.

Le débat eut lieu dans les années 50, mais ne suscita pas vraiment de collaboration entre linguistes et éthologues. Pour Benveniste, il y a bien chez les abeilles une communication qui se fait par le moyen d'un code fixe, arbitraire et complexe, mais cela ne suffit pas à constituer un langage, pour les raisons suivantes : tout d'abord parce qu'il n'y a pas d'organe vocal qui entre en jeu, ce qui réduit les possibilités de communication aux situations où la gestuelle est visible (l'argument est assez faible car il se base sur un observable factuel pour déterminer l'essence même du langage humain) ; ensuite, parce que la communication des abeilles, pour précise qu'elle soit, ne permet pas le dialogue. Les abeilles émettent une information à leurs congénères, qui vont, par réaction, agir directement ; la réponse est donc de l'ordre de l'action, et se fait au niveau du référent lui-même, et non de la langue. Ce que Stéphane Legrand interprète de la sorte : « ce qui définit notre langage, c'est que nous parlons sans doute moins en vue d'orienter une conduite qu'en vue de susciter une parole. Et symétriquement, nous ne parlons pas tant à partir d'une réalité qui demanderait à être signalée qu'à partir d'autres paroles, qui nous préexistent et dans une certaine mesure nous surplombent. On a là effectivement quelque chose qui autorise Benveniste à fortement différencier la danse des abeilles et le langage humain. » Stéphane Legrand, « Langage ou communication ? (Les arguments de Benveniste) », *Labyrinthe*, n° 40, 1 mars 2013, p. 59-62.

Enfin, la communication des abeilles ne comprend ni métalangage – elles ne peuvent pas répéter un message – ni zone distale – elles ne peuvent pas faire référence à autre chose qu'un donné expérimenté, donc ne peuvent pas « parler » de quelque chose d'absent, ou d'inexistant – ni double articulation – elles ne peuvent pas décomposer leur gestuelle pour isoler un composant. Sur ces arguments, et en dépit du caractère éminemment social du mode de communication des abeilles et de leur capacité à produire un véritable symbolisme, Benveniste conclut que la communication animale ne relève pas à proprement parler d'une activité de langage. Les différences la « langue » des abeilles et la langue humaine rend donc manifestes les traits essentiels du langage humain.

En expliquant que ce langage permet une certaine forme de communication, mais ne permet en rien l'expression, il apparaît clairement que la « langue des abeilles » est une représentation imaginaire qui a donc vocation, à ce titre, non pas à être porteuse de significations en soi, mais à évoquer une certaine façon de signifier qui s'écarte du langage humain.

De la même façon, la référence à la « langue des oiseaux » comme immixtion animale dans la langue et comme rapport ésotérique à la langue montre bien l'attrait d'un certain mystère originel, mélangé à une conscience de la langue comme code, qui peut être déjoué.

Je me laisse tomber du haut de la palissade. J'ai ouï-dire que si, pendant le sommeil, un serpent nettoie profondément vos oreilles, une fois réveillée, même la langue des oiseaux devient claire. Si l'endormissement est une chute, qu'est-ce l'éveil<sup>1</sup> ?

Joyce Mansour donne ici la représentation d'une langue qui ne se comprend pas grâce au cerveau, mais grâce aux oreilles, la réception intellectuelle est reléguée après la réception physique, ce qui permet au serpent – invitation à la tentation – de profiter de son complice le sommeil pour transformer les capacités linguistiques des personnes.

L'intervention du serpent laisse penser que le corps avait déjà une connaissance latente de cette langue, qu'il suffisait d'éveiller pour que la métamorphose opère et donne accès à une langue normalement impénétrable ; c'est en cela que toute la dimension alchimique de la langue des oiseaux comme langue imaginaire et initiatique va innover les représentations du langage des surréalistes. En tant que langue mystérieuse, la langue des oiseaux touche à l'interdit, au sens où l'a développé Lacan :

il y a du rapport d'être qui ne peut pas se savoir. C'est lui dont [...] j'interroge la structure, en tant que ce savoir [...] impossible est par là interdit. C'est ici que je joue de l'équivoque – ce savoir impossible est censuré, défendu, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement *l'inter-dit*, il est dit entre les mots, entre les lignes. Il s'agit de dénoncer à quelle sorte de réel il nous permet l'accès. Il s'agit de montrer où va sa mise en forme, ce métalangage qui n'est pas et que je fais *ex-sister*<sup>2</sup>.

---

1 Joyce Mansour, « Îles flottantes », *Histoires nocives*, op. cit., p. 57.

2 Jacques Lacan, *Le Séminaire XX, Encore : 1972-1973*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Le Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975, p. 108.

C'est ce rapport interdit, « dit entre les mots », avec d'autres mots, qui cachent et montrent le sens cherché qui fait de la langue des oiseaux une langue ésotérique aux fortes potentialités poétiques. Telle est du moins l'appréciation de Breton lorsque, dans l'introduction à l'étude sur Raymond Roussel<sup>1</sup>, il s'intéresse à ses fameux jeux de mots :

[n]ous sommes ici au cœur de ce qu'on appelle *la langue des oiseaux*, « idiome phonétique basé uniquement sur l'assonance ». Il importe de retenir que l'usage de cette langue est essentiellement de nécessité cabalistique : on recourt à elle pour déguiser telle communication qu'on veut faire parvenir à certains êtres privilégiés tout en égarant le commun des mortels<sup>2</sup>.

Breton – qui emprunte sa citation à Fulcanelli – montre ainsi que les propriétés phonétiques de la langue sont celles qui vont donner prise à la dimension cabalistique, en écartant le sens réel de l'énoncé. Le « procédé » de Roussel, et la multiplication des « combinaisons phonétiques » ouvrent ainsi sur des transformations quasi inépuisables, que Breton fait remonter à Cyrano de Bergerac :

[e]n passant, il n'est pas sans intérêt de désigner, comme une des sources possibles de Roussel, Cyrano de Bergerac et spécialement son *Histoire des oiseaux* : les relations apparemment suivies de Roussel avec Rostand [...] pourraient l'avoir amené à se faire expliquer la cabale hermétique pour le « petit homme tout nu, assis sur une pierre » que Bergerac a promu au soin de l'enseigner<sup>3</sup>.

La figure de Cyrano de Bergerac<sup>4</sup> en lien avec la langue des oiseaux se retrouve dans « L'oiseau migrateur », une des *Constellations* de Breton :

[a]illeurs le petit homme nu, qui tient la clé des rébus, est toujours assis sur sa pierre. À qui veut l'entendre, mais c'est si rare, il enseigne la *langue des oiseaux* : « Qui rencontre cette vérité de lettres, des mots et de suite ne peut jamais, en s'exprimant, tomber au-dessous de sa conception. » Sous les ponts de Paris, le fleuve monnaie, entre autres

---

1 Introduction demandée en 1948 par Jean Ferry pour son ouvrage *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953.

2 André Breton, « Fronton-virage », [1948], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 854.

3 *Ibid.*, p. 854.

4 Cyrano, par ailleurs, ne reçoit pas de très bonnes notes en juin 1920, au jeu de la notation scolaire des plus grands écrivains ; la moins bonne note lui est attribuée par Breton lui-même (Aragon : 0 ; Breton : - 19 ; Éluard : - 15 ; Fraenckel : 0 ; Paulhan : 0 ; Soupault : 2 ; Péret : 1), alors qu'en avril 1965, Breton, répondant à une enquête sur ses goûts littéraires, mentionne *Les États et empires de la lune et du soleil* parmi « les 10 à 12 œuvres qu'il tient pour les plus importantes de la littérature française ». Bergerac côtoie ainsi Mme de Lafayette, Laclos, Sade, Constant, Nerval, Stendhal, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Jarry, Apollinaire. Documents accessibles à l'adresse <http://www.andrebreton.fr/person/13082>

méreaux, le souvenir des priapées au temps où le chef des jongleurs levait tribut sur chaque folle femme<sup>1</sup>.

Le « petit homme nu » et la citation donnent à la présence de Cyrano de Bergerac un rôle important de passeur de langue, qui va permettre le déchiffrement des rébus, le déverrouillage de l'expression. Et sur ce point, la nudité du petit homme est hautement symbolique : le corps ainsi exposé, dans son rapport charnel et primitif au monde, facilite l'accès aux arcanes prometteuses de la langue des oiseaux. C'est donc une révélation qui est attendue de cette langue, et toutes les métaphores alchimiques utilisées participent d'un rapport fantasmé au langage, dont Breton se montre conscient, lorsque dans *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, il évoque « l'exubérance d'une activité de "jeux de mots" se reliant tant bien que mal à la "cabale phonétique" ou "langage des oiseaux" (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert Desnos)<sup>2</sup> ».

## 2.4 L'héritage de Jean-Pierre Brisset

Brisset est une des figures inspirantes du surréalisme qui a poussé le plus loin cette idée de révélation par la langue, créant tout un système interprétatif basé sur les signifiants, faisant du calembour un mode de connaissance. Connu des surréalistes par l'intermédiaire d'Apollinaire, qui tenait cette connaissance de Jules Romains, Brisset, élu « Prince des penseurs » en 1913 cherchait à ce que l'homme sache enfin qu'il descend de la grenouille<sup>3</sup>, et pour cela, il organise toute une démonstration basée sur un délire étymo-phonétique.

« La venue du sexe chez cet ancêtre fut la nouveauté qui modifia les cris de la grenouille et leur donna une précision déjà parfaite. C'est à ce moment que les mots actuels commencèrent et n'ont jamais changé<sup>4</sup> ». Faire coïncider l'apparition du langage et le surgissement d'un sexe chez un animal qui en était dépourvu a en effet de quoi séduire un

---

1 André Breton, *Constellations*, [1959], OC, t. IV, p. 329.

2 André Breton, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, [1955], OC, t. IV, p. 19.

3 Un des *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars mentionne cet ancêtre batracien : « [c]e n'était pas les cris ressuscités des mastodontes géants / Ce n'était pas la Trompette annoncée / Ni la grenouille de Pierre Brisset » Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, [1919], OC, t. I, p. 67. (Brisset signait indifféremment Pierre ou Jean-Pierre).

4 Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique*, suivie de *La Science de Dieu*, [1900], Tchou, coll. « Rhétorique et langage », 1970, p. 155.

groupe de poètes en butte aux conventions langagières. Brisset développe la loi suivante : « [t]outes les idées énoncées avec des sons semblables ont une même origine et se rapportent toutes, dans leur principe, à un même objet<sup>1</sup> », à partir de laquelle il réduit un très grand nombre de mots ou de propositions à quelques signifiés originaux :

[p]ar l'analyse des mots nous allons donc entendre parler les ancêtres qui vivent en nous et par qui nous vivons. Voyons où ces ancêtres étaient logés : *l'eau j'ai* = j'ai l'eau ou je suis dans l'eau. *L'haut j'ai* = je suis haut, au-dessus de l'eau, car les ancêtres construisirent les premières loges sur les eaux. *L'os j'ai* = j'ai l'os ou les os ; on les mangeait où l'on était logé. L'ancêtre était carnivore. *Le au jet* = où je jette cet objet ; où est le jet d'eau, *l'eau jet*, je suis logé. *Loge ai* = j'ai une loge. La première loge (*l'eau-jeu*, *l'eau je* = *l'eau à moi*) était un lieu arrangé dans l'eau. *Lot j'ai* = je tiens mon lot. *L'auge ai* = j'ai mon auge. La première auge était une petite mare (*mare à bout*, *marabout*) qui servait de *lôge*. On prononce *loge* et *lôge*, suivant le dialecte. On fut donc dans le principe logé dans l'eau et à *l'eau berge*, sur la berge des eaux, à *l'auberge* : *dans les eaux t'es le* = *dans les hôtels*<sup>2</sup>

Ce premier exemple donné par Brisset n'est pas sans rappeler les jeux de mots de Duchamp, puis ceux de Desnos. Marc Décimo a bien montré la nature des liens qui unissent ces trois auteurs :

[o]n peut considérer que le goût d'époque pour l'hermétisme post-symboliste et pour la pataphysique trouve dans la science imaginaire et exceptionnelle de Brisset un point culminant. C'est de ce point de vue que Marcel Duchamp en fait un livre majeur de sa bibliothèque idéale. L'expérience de se sentir « exote » à ce type de littérature le comble<sup>3</sup>.

Ce sentiment d'exotisme, justement, les surréalistes ne vont pas chercher à le réduire en l'analysant, au contraire, ils vont veiller à le maintenir en en faisant une source d'inspiration brute :

[i]l n'y a pas de la part de Duchamp, à aucun moment et à proprement parler, de lecture freudienne de Brisset mais la conscience que lui échappe la logique véritable de ces textes. Il en retient pour son propre compte et pour celui de Rose Sélavy, les mécanismes linguistiques et le dispositif sensationnel. Il en fait part à Desnos. Et Desnos en fait bon usage à maintes reprises, notamment dans le recueil de poèmes intitulé *Corps et Biens*, publié en 1930. Dans l'homophonie et la paronymie à

1 *Ibid.*, p. 146.

2 *Ibid.*, p. 148.

3 Marc Décimo, « Jean-Pierre Brisset et "la folie de l'insolite" considérée du point de vue de Marcel Duchamp, d'André Breton, de Raymond Queneau, de Michel Foucault et de quelques autres », *Topique*, vol. 2, n° 119, 2012, p. 76.

répétition, l'holorime, les poètes trouvent parfois la possibilité d'un jeu sur la langue et d'un renouvellement de la forme<sup>1</sup>.

Les élucubrations de Brisset apparaissent donc comme des trouvailles poétiques, qui fonctionnent selon un double mouvement d'éclatement et de réduction : éclatement des signifiants qui se répandent, se dédoublent et se démultiplient, et réduction des signifiés, multiples, à un seul élément, originaire, qui donne donc accès au mystère des origines de la parole :

[n]ous répétons encore la même Loi autrement : *L'étude du rapport existant entre les idées différentes exprimées par un son ou une suite de sons identiques ou semblables, amène naturellement l'esprit à trouver la formation de la parole, laquelle ne fait qu'un avec la création de l'homme.* Cette loi est de toute rigueur inattaquable ; car il n'est point d'idées, d'apparence si contraire et si opposée qu'elles soient, que l'esprit ne puisse y trouver un rapport plus ou moins évident, d'une importance primordiale, secondaire ou nulle<sup>2</sup>.

Brisset crée un précipité lexical à partir d'une série d'énoncés disparates ; un lien imaginaire vient ainsi associer des éléments qui n'en ont normalement pas, les détachant par là même des liens qu'ils pouvaient naturellement avoir avec d'autres constituants de la langue. L'étymologie fantastique vient donc, dans une démarche irrationnelle, rebattre les cartes des formes et des sens, et proposer de nouvelles règles de construction du sens, basées sur l'évocation phonique qui permettraient, en cherchant à épuiser le signifiant, d'embrasser l'ensemble des significations possibles :

Soit les sons suivants :

Les dents, la bouche. / Les dents la bouchent. / l'aidant la bouche. / L'aide en la bouche. / Laides en la bouche. / Laid dans la bouche. / Lait dans la bouche. / L'est dam le à bouche. / Les dents-là bouche.

Si je dis : *les dents, la bouche*, cela n'éveille que des idées bien familières : les dents sont dans la bouche. C'est là comprendre le dehors du livre de vie caché dans la parole et scellé de sept sceaux. Nous allons lire dans ce livre, aujourd'hui ouvert, ce qui était caché sous ces mots : *les dents, la bouche*. Les dents bouchent l'entrée de la bouche et la bouche aide et contribue à cette fermeture : *les dents la bouche, l'aidant la bouche*.

Les dents sont *l'aide*, le soutien *en la bouche* et elles sont aussi trop souvent *laides en la bouche* et c'est aussi *laid*. D'autres fois, c'est un *lait* : elles sont blanches comme du *lait dans la bouche*. *L'est dam le à bouche* se

---

1 *Ibid.* p. 78.

2 Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique, op. cit.*, p. 147-148.

doit comprendre : il est un *dam*, mal ou dommage, ici à la bouche ; ou tout simplement : j'ai mal aux dents. On voit en même temps que le premier *dam* a une *dent* pour origine. *Les dents-là bouche* vaut : bouche ou cache ces dents-là, ferme la bouche<sup>1</sup>.

Derrière un sens apparemment simple se cachent donc les ramifications du sens, ce qui amène Foucault à la conclusion que :

chercher l'origine des langues pour Brisset, ce n'est pas leur trouver un principe de formation dans l'histoire, un jeu d'éléments révélables qui assurent leur construction, un réseau d'universelle communication entre elles. C'est plutôt ouvrir chacune sur une multiplicité sans limite ; définir une unité stable dans une prolifération d'énoncés ; retourner l'organisation du système vers l'extériorité des choses dites<sup>2</sup>.

Ce qui correspond à ce que Breton<sup>3</sup> met en avant dans la notice qu'il consacre à Brisset dans l'*Anthologie de l'humour noir* :

[a]insi se développe, sur un fond pansexualiste d'une grande valeur hallucinatoire, et à l'abri d'une rare érudition, une suite vertigineuse d'équation de mots dont la rigueur ne laisse pas d'être impressionnante, et se constitue une doctrine qui se donne pour la clef certaine et infaillible du livre de vie<sup>4</sup>.

On sait que le principe de l'«équation de mots» sera promis à un avenir fécond dans le surréalisme – notamment chez Duchamp, Desnos et Leiris – et précisément, Brisset, avec ses recherches qui tissent des liens entre les mots, inventent des passages pour aller d'un sens à un autre, et composent des associations souvent capricieuses, montre tout l'élan que cela peut susciter, à la fois pour appréhender la langue, et l'employer. C'est en cela que Brisset est inspirant, Foucault l'explique ainsi :

[e]n chacune de ses apparitions, le mot a une nouvelle forme, il a une signification différente, il désigne une réalité autre. Son unité n'est donc ni morphologique, ni sémantique, ni référentielle. Le mot n'existe que de faire corps avec une scène dans laquelle il surgit comme cri, murmure, commandement, récit<sup>5</sup>.

---

1 Ibid., p. 146-147.

2 Michel Foucault, « 7 propos sur le 7<sup>e</sup> ange », préface à *La Grammaire logique*, *op. cit.*, p. XI.

3 En 1953, dans le premier numéro de *Médium*, Breton ouvrira « intrigué » à Brisset pour le jeu « ouvrez-vous ? »

4 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, [1940-1950-1966], *OC*, t. II, p. 1028.

5 Michel Foucault, « 7 propos sur le 7<sup>e</sup> ange », *op. cit.*, p. XII.

C'est à ce récit que seront attentifs les surréalistes, récit qui guide l'écriture et qui nourrit les aspirations de l'écriture automatique, notamment chez Leiris, qui fait figurer Brisset dans son *Journal* en mai 1926 sous la bannière « De l'erreur et du génie<sup>1</sup> », avec le Douanier Rousseau, Raymond Rosusel, Giorgio de Chirico, et Allain et Souvestre, et qui le place dans son « Décaméron recommandé, perles élues par le parleur<sup>2</sup> », aux côtés de Desnos, Duchamp, Hugo, Max Jacob, Louis Perceau, Queneau, Roussel et Satie.

Outre ce compagnonnage sympathique, il y a, dans l'articulation des mots et des énoncés qui, au final, désarticule le sens en créant des ascendances lexicales imaginaires, une façon de jouer de la distance entre les mots, de susciter des rapprochements et des significations qui s'avère proche de ce que Dalí développera plus tard, avec sa méthode paranoïaque-critique.

En effet, en développant « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes<sup>3</sup> » Dalí institue le délire interprétatif comme moyen de connaissance et de création. S'il se revendique en cela de la méthode de Léonard de Vinci, et affirme la parenté de ses recherches avec celles, sur le même sujet mais dans un autre registre, de Lacan, Dalí procède, dans l'excitation de ses facultés interprétatives, d'une façon comparable à celle de Brisset lorsqu'il réunit des éléments de la langue dans une démarche qui vise à montrer « l'identité du différent<sup>4</sup> ». L'effet de sur-interprétation, qui vise à produire un système explicatif comme chez Brisset, ou à entrer dans les arcanes des créations artistiques, comme chez Dalí, tient précisément à cette perception commune qui vient ordonner le réel, comme l'a expliqué Lacan :

[l]e point essentiel de la structure délirante nous paraît être celui-ci : l'interprétation est faite d'une série de *données primaires* quasi intuitives, quasi obsessionnelles, que n'ordonne primitivement, ni par sélection ni par

---

1 Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 123.

2 Michel Leiris, *Bagatelles végétales*, [1956], *Mots sans mémoire*, [1969], Paris, Gallimard, 1998, p. 132.

3 Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions Surréalistes, 1935, p. 16.

4 Jean-Pierre Brisset : *prince de penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Marc Décimo (éd.), Dijon, Presses du Réel, coll. « L'écart absolu », 2001, p. 171.

groupement, aucune organisation raisonnée. C'est là, a-t-on dit, « un annélide<sup>1</sup>, non un vertébré<sup>2</sup> »

L'annélide lacanien a donc cela de commun avec le batracien de Brisset qu'ils engagent tous deux une organisation *a posteriori* de données intuitives. C'est ainsi que Brisset fait échapper la langue à la rationalité qui lui est normalement inhérente, et c'est précisément ce pourquoi il a connu une telle postérité chez les surréalistes – au-delà de la sympathie que ne manque pas de susciter ce genre de « fous du langage ».

Ainsi, si Brisset n'invente pas véritablement de langue imaginaire, il développe une linguistique irrationnelle, et théorise une paranoïa étymologique motivée aux vertus hautement évocatrices qui, dans l'imaginaire linguistique des surréalistes, a trouvé de nombreux échos, et a créé un espace de résonance propre à développer de nombreux fantasmes sur la langue. Finalement, cette analyse paranoïaque de la langue est un délire libérateur.

Le droit de la pensée à la paranoïa, quoi qu'en puissent dire nos Mussolini de l'hygiène mentale, est le même que celui d'un sexe à l'érection, à l'éjaculation. Donc plus de housses sur les objets, ni de capote anglaise sur les idées. Ils bandent et craquent les préservatifs, cuirasses contre la volupté, toiles d'araignée contre les risques<sup>3</sup>.

Ce risque, de faire du calembour le principe de fonctionnement de la langue, Brisset le prend sans même s'en rendre compte, à la fois quand il publie à compte d'auteur ses ouvrages, et quand il les adresse à tout va, cherchant dans les aléas d'une réception heureuse des destinataires attentifs. Son système interprétatif, qui reprend la forme du discours grammatical mais en dévoie la nature fait donc de lui un des hauts représentants de la « linguistique fantastique », notamment par sa quête des origines de la langue. Sur ce point, les recherches de Brisset, même si elles concernent une langue naturelle, se rapprochent de ce qui est en jeu avec les langues imaginaires :

[d]ans la réflexion sur l'origine des langues, il s'agit en fait moins de l'origine réelle du langage que des fantasmes originaires sur le langage : la transparence qui le lie aux choses, l'universalité, la communication

- 
- 1 « Embranchement du règne animal comprenant les vers annelés, et caractérisé par un corps composé d'une série de segments distincts, répétant les mêmes traits d'organisation », selon la définition du cnrtl. <http://www.cnrtl.fr/definition/ann%C3%A9lide>
  - 2 Jacques Lacan, « Structure des psychoses paranoïaques », *Semaine des Hôpitaux de Paris*, n° 14, juillet 1931, p. 437-445 [En ligne].
  - 3 René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, [1931], *OC*, t. I, p. 437.

immédiate et sans faille. Tout se passe comme s'il fallait contourner à tout prix la matérialité des langues qui s'oppose à leur maîtrise<sup>1</sup>.

L'opposition avancée par Auroux entre matérialité et maîtrise des langues structure bien le rapport aux langues fantasmées, et l'on voit comment Brisset prend appui sur la matérialité phonétique de la langue pour mieux outrepasser la matérialité du signe linguistique, ce qui doit permettre une maîtrise totale de la langue<sup>2</sup>. Posé en ces termes, le problème rejoint celui posé par Artaud dans sa quête d'une langue universelle et sensible, qui doit révéler l'intime. Dans les deux cas, selon l'analyse de Michel Pierssens,

en dehors de toute orthodoxie scientifique, il s'agit alors de produire tout un savoir personnel et privé touchant la langue, un savoir fait de pièces et de morceaux, un bricolage qui récupère dans les discours d'époque, les savoirs tout faits ou les vieilles traditions reniées par la « vraie » science linguistique, tout un ramassis de vérités *ad hoc*, sans aucun contrôle épistémologique, naturellement<sup>3</sup>.

Finalement, dans ce rapport aux langues imaginaires ou à l'approche imaginaire de la langue, se joue aussi une part de l'invention poétique qui tient à la pratique du « bricolage ». Bricolage tel que l'emploie Pierssens, mais également tel que le pense Jacqueline Chénieux-Gendron, qui le met au cœur du processus de recherche créatrice :

ce ne sera pas en imitant, en reproduisant ces grands thèmes séduisants que les surréalistes inventeront. Ce sera par un jeu que j'appellerai du « bricolage », au sens extrêmement favorable que Claude Lévi-Strauss donne à ce mot<sup>4</sup>, et qui revient finalement à fabriquer des œuvres littéraires ou plastiques, non pas seulement pour le plaisir, mais pour comprendre<sup>5</sup>.

---

1 Sylvain Auroux, *La Linguistique fantastique*, Paris, Denoël, 1984, p. 17.

2 À propos de ses premières expériences d'enseignement, il déclare : « [n]ous rejetâmes bientôt toutes les grammaires avec leur fratrie [sic] de règles et de thèmes insipides, qui sont sans rapport avec la vraie langue. Nous commençâmes, suivant une inspiration que nous avions eue dans notre jeunesse, avant d'avoir jamais vu une seule grammaire, notre propre méthode [...]. C'est cette méthode qui nous a conduit à découvrir la véritable science grammaticale, avec laquelle il n'y a plus ni règles, ni conjugaisons, ni déclinaisons à apprendre par cœur. On parle et on écrit correctement dès le premier moment, et on arrive au plus haut degré de perfection, quelquefois sans avoir jamais fait une seule faute. [...] Tout s'apprend par un moyen qui permet de faire des exercices sans fin sur un seul point jusqu'à ce qu'il soit parfaitement compris, sans rien demander à la mémoire : l'intelligence suffit. » Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique*, *op. cit.*, p. 1.

3 Michel Pierssens, « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », *Langages*, vol. 23, n° 91, 1988, p. 111.

4 La métaphore du bricolage est devenu un concept anthropologique dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage*, paru en 1962.

5 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes*, *op. cit.* p. 46.

Cette façon d'assembler, de composer, de créer « pour comprendre » permet aux surréalistes d'affirmer positivement que le langage est un moyen de connaissance. Aussi les langues imaginaires, en bricolant des éléments langagiers pour se retirer de la signification, ou entretenir d'autres liens à cette signification, ou encore pour montrer le fantasme originaire, offrent-elles un lieu de rencontre avec une pensée autre, radicalement dépaysante, pensée volontiers composite qui, en existant, montre les écarts qui la séparent de la pensée banale, uniforme. De cet écart, qui permet une prise sur le monde en faisant que l'on crée « pour comprendre », résulte donc une connaissance, tant extérieure, axée sur le monde, qu'intérieure, axée sur soi, c'est pourquoi Jacqueline Chénieux-Gendron précise que le bricolage est aussi « une activité où l'imaginaire prend en charge les pulsions inconscientes<sup>1</sup> ».

Les langues imaginaires, bricolages linguistiques qui cristallisent fantasmes et représentations œuvrent donc, dans le corpus surréaliste, à explorer le réel de la langue dans sa part la plus marginale. Les langues imaginaires font bien partie du réel de la langue, simplement, elles en montrent un versant qui n'est pas celui de la langue institutionnellement légitimée ; elles disent donc quelque chose de la langue que la langue ne saurait dire autrement, c'est pourquoi elles jouent un rôle important dans les réflexions sur le langage des surréalistes, dont l'originalité est notamment de ne pas établir de solution de continuité ni de hiérarchie entre langues imaginaires et langues réelles, entre linguistique fantastique et linguistique institutionnelle. Ce qui suscite également l'intérêt des psychanalystes, comme l'explique Élisabeth Roudinesco :

on s'apercevait [...] que bon nombre de discours concernant la grammaire ou la phonétique et jugés « délirants » par les psychiatres ou les linguistes disent sur la folie et le langage des vérités qui précisément échappent aux psychiatres et aux grammairiens. Très souvent même de tels discours devancent les travaux de la science<sup>2</sup>.

Le fait de prendre au sérieux les délires sur la langue, les aspirations des « logophiles », selon la terminologie de Michel Pierssens, permet donc au surréalisme d'être le point de jonction entre les fous du langage – hautement séduisants par le panache de leur

---

1 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel : le Surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Champion, 2014, p. 179.

2 Élisabeth Roudinesco, *Un discours au réel*, Tours, Mame, coll. « Repères », 1973, p. 109.

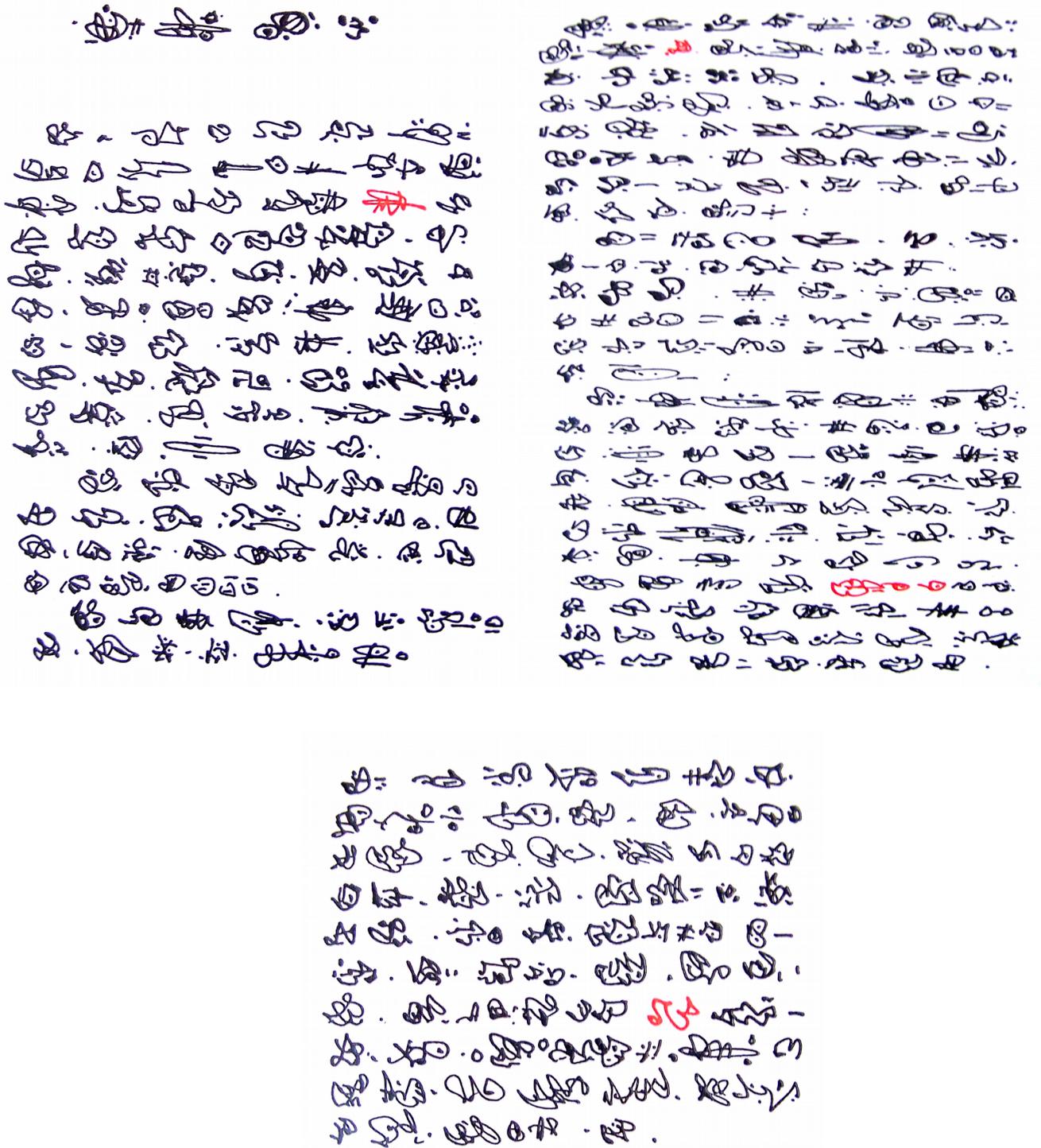
irrationalité – et les tenants d'un rapport plus scientifique à la langue qui, en étudiant la langue dans son système, donne aussi à comprendre l'homme et le monde.

La prise en compte commune des pensées para-théoriques et des développements théoriques crée ainsi une mixité, sorte d'hybridité conceptuelle qui participe du syncrétisme de la pensée surréaliste, et qui, finalement met au jour et assume une part latente de la pensée linguistique scientifique, comme l'analysent Françoise Gadet et Michel Pêcheux : « [r]econus, ensevelis ou découverts par une reconnaissance tardive ou posthume, ces travailleurs obstinés saisis par la folie des mots ont une place inassignable dans l'histoire de la linguistique, et cependant, ils la hantent<sup>1</sup> ». Ainsi, en assignant à ces logophiles une place de choix, les surréalistes travaillent le réel de la langue et interrogent les fondements de la distinction entre folie (logophilie) et raison (linguistique rationnelle), distinction qui est, comme le rappelle Jacqueline Chénieux-Gendron, un des grands principes d'exclusion.

Ainsi il nous paraît intéressant de voir la place occupée par ces langues imaginaires et ces théories fantastiques, au moment même où la linguistique s'affirme comme science institutionnalisée, et chez des auteurs qui ont tiré parti de cette science qui produisait un discours nouveau sur la langue et le langage.

---

1 Françoise Gadet et Michel Pêcheux, *La Langue introuvable*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », 1981, p. 43.



Max Ernst

Illustration 7 : Max Ernst, « Préface » à Unica Zürn : Dessins-Gouaches. Exposition à la galerie Le Point Cardinal, 9-31 janvier 1962.

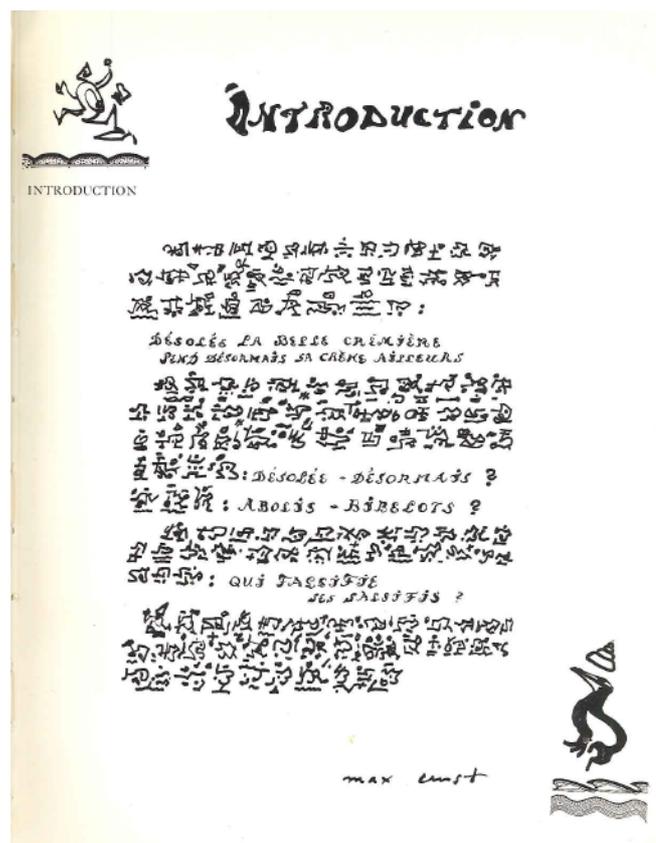


Illustration 8 : Max Ernst, « Introduction », *Écrits et œuvre gravé*, Catalogue de l'exposition de Tours, 1963



Illustration 9 : Ernst Max et Iliazd, *L'Art de voir de Guillaume Tempel*, Paris, Le Degré quarante et un, 1964

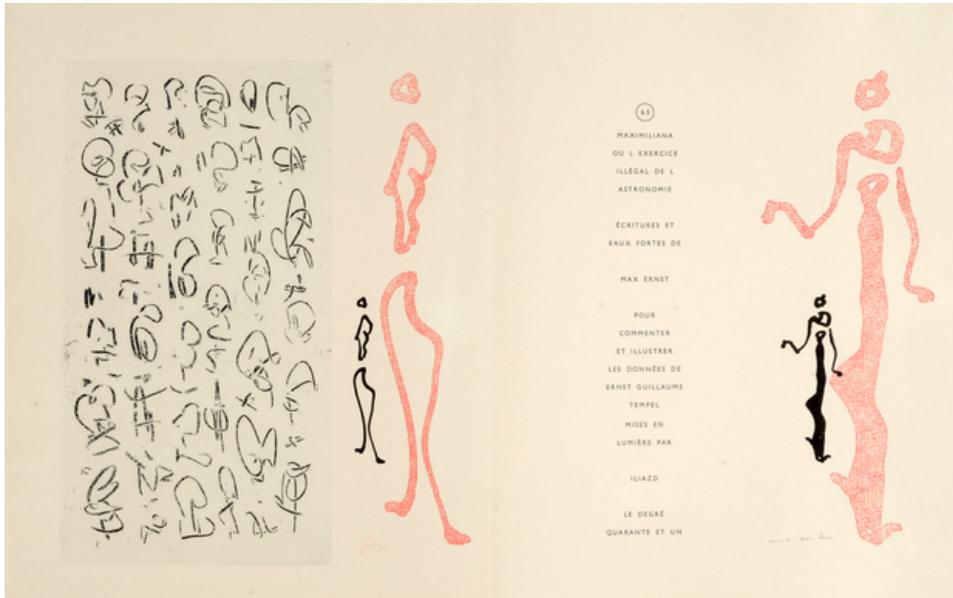


Illustration 10 : Max Ernst et Iliazd, *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, 1974



Illustration 11 : Tablette avec inscriptions, île de Pâques. Bois, h : 9 cm. Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Institute

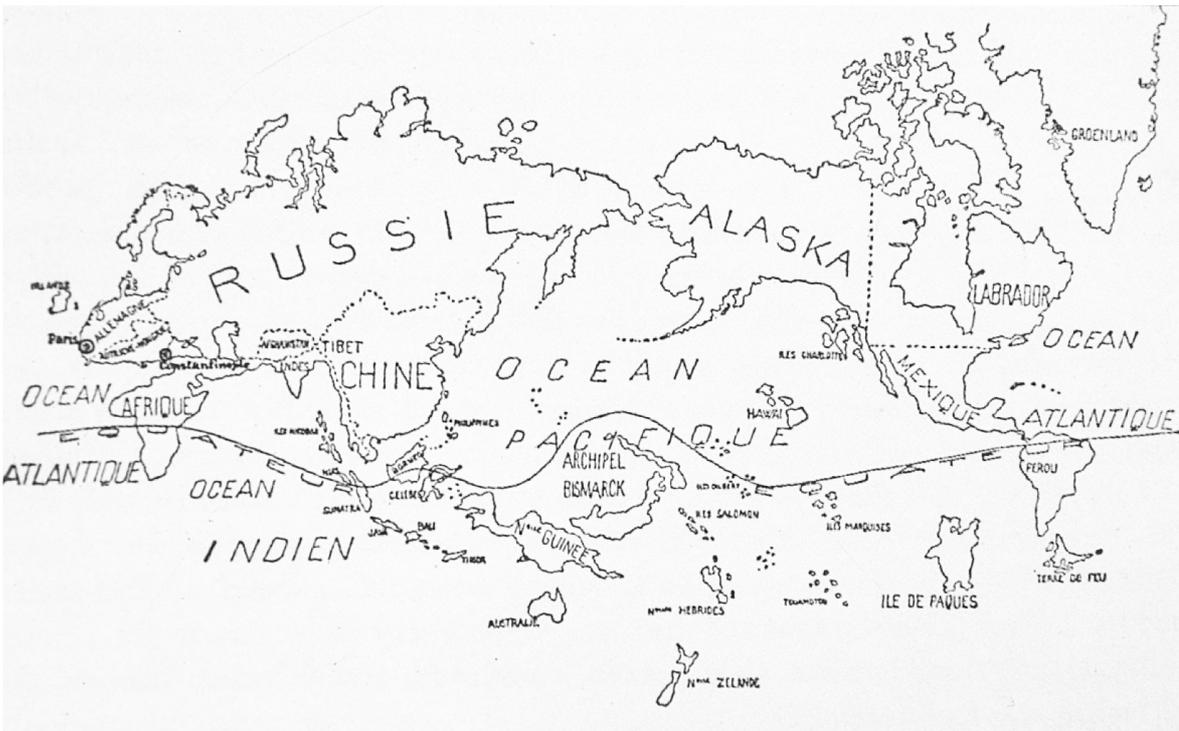


Illustration 12 : « Le monde au temps des surréalistes », *Variétés*, 1929

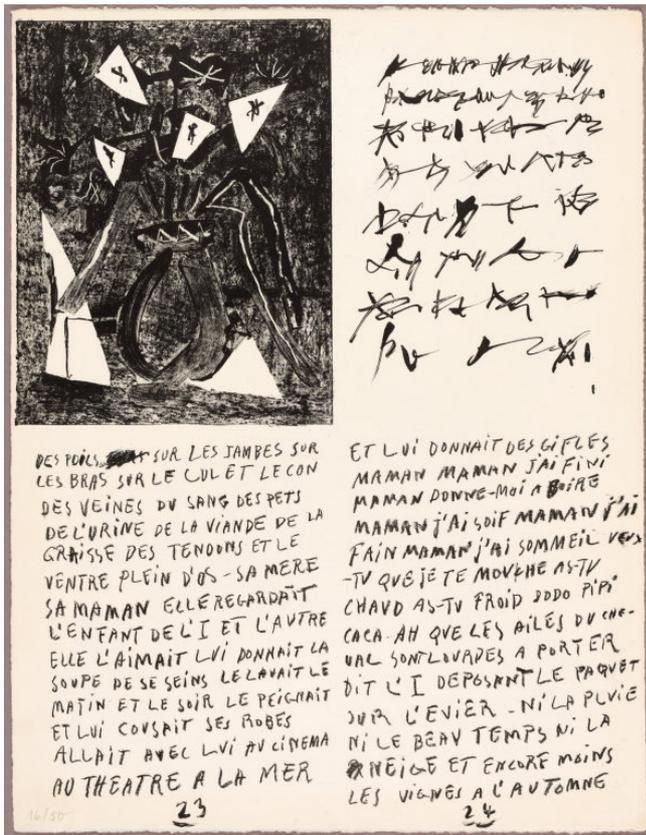


Illustration 13 : Picasso, *Poèmes et lithographies*, Galerie Louise Leiris, 1954

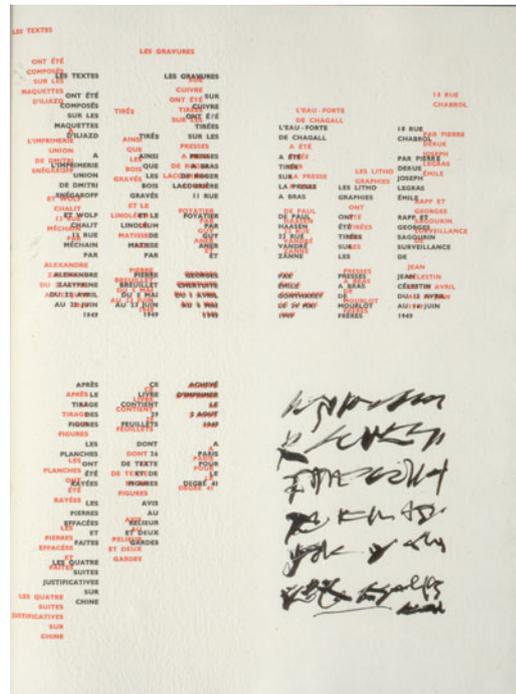


Illustration 14 : Picasso, *Poésie de mots inconnus*, 1949



Illustration 15 : Héléne Smith, par Victor Brauner, 1941

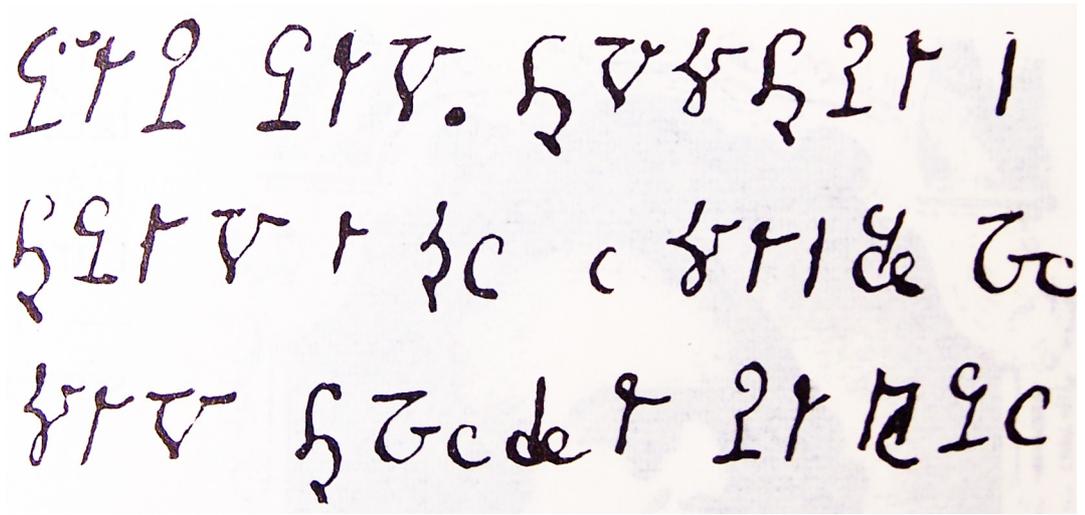


Illustration 16 : Héléne Smith - Écriture martienne, dans André Breton, *De la persistance de certains mythes...* [1942]



## Chapitre 3

### La linguistique au service du Surréalisme

En nous penchant sur les différentes représentations de la langue, telles qu'elles apparaissent dans le discours surréaliste, et sur la façon dont les langues imaginaires ont fourni un modèle d'intégration de fantasmes dans la langue, nous avons vu comment l'imaginaire linguistique se nourrit de ces représentations hétéroclites et génère à son tour une pensée poétique qui va chercher les éléments capables de mettre en branle l'ordre du discours. Cette quête du désordre ne se fait pas en comptant uniquement sur l'aléa linguistique ou discursif, trouvaille fortuite qui va permettre d'échapper à l'attendu ; bien au contraire, elle est innervée de connaissances linguistiques tantôt approximatives, tantôt précises, qui nous renseignent sur l'arrière-plan intellectuel des surréalistes, en même temps qu'elles révèlent l'épistémè du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Aussi allons-nous nous arrêter sur quelques figures marquantes de la linguistique, dans leurs liens, revendiqués ou tacites, aux surréalistes. Si nous avons déjà évoqué l'importance de Paulhan à cet égard<sup>1</sup>, nous notons également que son influence en termes de connaissances linguistiques ne se limite évidemment pas à la question de la prévalence du mot ou de la phrase dans l'organisation du discours et à la non-compositionnalité du sens des unités proverbiales. Paulhan, avait déposé en 1912, deux sujets de thèse, le premier sous la direction de Lévy-Bruhl, s'intitulait « Sémantique du proverbe, essai sur les variations des proverbes malgaches », et le second, sous la direction d'Antoine Meillet<sup>2</sup>, était consacré à un « Essai d'une classification linguistique des phrases proverbiales malgaches ». Il laissa de côté l'aventure doctorale avant de la reprendre en 1922, sous le titre plus général de « Sémantique du proverbe », qui fut à nouveau oubliée puis reprise en 1936, avant d'être définitivement abandonnée. Abandonnée car elle ne fut pas soutenue, et n'eut donc pas d'existence universitaire, néanmoins cette thèse existe par les extraits qui en sont issus et qui ont constitué la matière d'articles parus dans des revues, comme « L'Expérience du proverbe », paru à l'automne 1925, dans *Commerce*.

---

1 Voir, dans cette partie, le chapitre 1 Représentations du langage.

2 qui a été l'élève de Saussure.

### 3.1 Paulhan, passeur d'idées linguistiques

Lorsqu'il rencontre Éluard, en 1919, puis les autres membres du surréalisme en construction, ses réflexions sur le langage sont donc déjà largement engagées dans une double direction empirique (dans le relevé et l'analyse des « hains-teny mérinas ») et théorique, puisqu'il multiplie, comme il se doit, les références linguistiques. Outre ses liens à Meillet et à Vendryès, qu'il sollicite pour sa thèse, nous savons qu'il lisait Bréal, Darmesteter, Bally, mais aussi le *Cours de linguistique générale*, qui, selon ses mots, « est décidément un beau livre » :

j'ai relu ces jours-ci, à fond, le cours de linguistique de Ferdinand de Saussure. C'est décidément un beau livre, encore que la part « métaphysique » y demeure trop grande. Une phrase telle que « nous ne pouvions avoir d'idées clairement ordonnée avant l'apparition du langage » me semble dangereuse ; or elle est souvent répétée, ou le souci qu'elle suppose. Y a-t-il eu une « apparition », une « origine » du langage ? Ce sont choses qui ne regardent pas le linguiste. Cependant la définition même que de Saussure donne du mot s'inspire d'une telle préoccupation. Par ailleurs, et sur la distinction notamment du synchronique et du diachronique, quel livre admirable<sup>1</sup>.

Dans ses écrits il rend visibles certaines des idées linguistiques qui ont nourri ses réflexions, et sa correspondance révèle qu'il se montre souvent très soucieux de connaître l'avis de ses interlocuteurs sur ses travaux, comme nous pouvons le lire dans cette lettre à Éluard : « comment avez-vous aimé les proverbes, le proverbe ? Cela me déroute un peu. Il m'a fallu pour retrouver le proverbe, contre de Gourmont ou de Gaultier et les autres critiques de langage que j'aimais, tout l'amour que j'ai pour les Malgaches », ou encore cette autre lettre, au même Éluard : « que vous ayez dit le mot de Proverbe... Je pense qu'il faut beaucoup de simplicité et d'esprit critique pour le découvrir, et la chose... Je voudrais que ces mots de "science" malgaches vous intéressent. »<sup>2</sup> En dépit de cette forme d'échange, qui entretient la

---

1 Jean Paulhan, lettre à Paul Boyer [son oncle], 9 juillet 1918, citée par Bernard Baillaud, « Préface », Jean Paulhan, *Œuvres complètes II, l'art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009, p. 32.

Boyer était lui-même l'élève de Saussure, de 1887 à 1891. En 1892, il publie avec Antoine Meillet une étude « Sur l'origine du mouvement de l'accent dans la déclinaison slave », parue dans le tome VIII des *Mémoires de la Société Linguistique de Paris*. Il devient professeur de russe à l'École des Langues Orientales, avant d'en devenir l'administrateur. C'est lui qui lui permet d'avoir un poste dans cette école à son retour de Madagascar. En outre, Boyer entretient une correspondance avec Saussure, qui a été publiée par Marc Décimo dans « Saussure à Paris », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 48, 1995, p. 75-90.

2 Lettres non datées, citées par Colette Guedj, « Éluard au(x) miroir(s) de Paulhan », *Jean Paulhan et les poètes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, p. 86.

complicité intellectuelle, nous ne trouvons pas de lettre ou d'écrit où il invite explicitement à découvrir tel ou tel linguiste, à se pencher sur telle approche ou à faire sienne telle analyse ; en revanche, dès la publication de *Jacob Cow*, il mentionne « Bréal, Darmesteter [qui] nous offrent de longues suites de métaphores populaires, qui semblent nées par bandes <sup>1</sup> ». Outre la sémantique, il distingue, dans *Clef de la poésie*, entre les deux conceptions de la pensée et de la langue telles qu'elles apparaissent chez Saussure et chez Bally :

[r]este une part de la science linguistique tard apparue, et encore mal assurée : la stylistique. Et je ne vois guère que deux stylisticiens qui se proposent précisément de dégager entre sens et mots des rapports et des lois constantes : Ferdinand de Saussure, dans le *Cours de linguistique générale*, et son disciple Charles Bally, dans la *Stylistique française*. [...] Saussure écrit que la pensée, abstraction faite de son expression, « est une chose amorphe et indistincte, chaotique, où rien n'est délimité ». Cependant Bally assigne pour tâche à la stylistique de « délimiter les faits d'expression jusqu'à ce qu'ils correspondent à des unités indécomposables de la pensée »<sup>2</sup>.

En faisant de Saussure un stylisticien, Paulhan montre que dans sa lecture du *Cours*, la distinction « entre sens et mots » se pense à partir de la question non pas du signe en lui-même, mais de la pensée, de la façon dont le langage révèle la pensée, de la façon dont l'expression est en prise ou non sur la pensée.

Cette opposition, Paulhan s'y attachait déjà dans ses recherches pour sa thèse, comme le montre cet extrait de brouillon cité par Charles Coustille :

[u]ne discipline linguistique telle que la stylistique se fonde « sur la recherche des unités de pensée et de leur correspondance avec les faits d'expression » (Bailly) [sic]. C'est bien à un tel ordre de recherche que semblaient conduire certaines de nos premières observations. Il nous faut rechercher quels espoirs elle autorise, quels résultats elle a déjà obtenus. Étudier les mots dans leur rapport aux pensées, ceci implique de toute évidence que l'on possède par ailleurs une méthode permettant d'isoler, de considérer, de classer les faits de pensée ou de sentiments. Cette méthode n'a pas l'air d'exister à voir combien la conception, que Saussure ou Bailly [sic] se font de la pensée, est contradictoire<sup>3</sup>.

---

1 Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, [1921], *OC*, t. II, p. 136. Ce passage fait partie de ceux qui ne sont pas présents dans la prépublication dans la revue *Littérature*. Voir II. 1.2

2 Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, [1945], *OC*, t. II, p. 258-259.

3 Brouillon pour la *Sémantique du proverbe*, IMEC, PLH2. L02-L04, D2, f2, cité par Charles Coustille, « Jean Paulhan et Jean Grenier à l'Université », *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, [En ligne] Fabula / Les colloques, 2013.

Il semble plutôt surprenant de voir évoquée une méthode de classification des pensées et autres manifestations de subjectivité, sur le modèle de la classification des constituants de la langue, mais dans cette démarche c'est la correspondance entre fait de pensée et fait de langue qui est en jeu, et la possibilité d'une incidence réciproque.

Nous remarquons donc que cette question, centrale s'il en est dans le développement d'une pensée du langage surréaliste, trouve à s'exprimer chez Paulhan par la distinction qu'offrent les appareils théoriques de Saussure et Bally. Cette opposition se retrouvera d'ailleurs en 1966, dans les « Notes sur la pensée à l'état brut » :

[d]un même ensemble d'observations, Bally conclut à l'éminente activité de l'esprit, Saussure à son inertie.

Bally à son extrême aptitude à l'abstraction, Saussure à son incapacité d'abstraire.

Bally à sa forte organisation

Saussure à son chaos naturel

l'illusion de l'explorateur : tenir pour mots les idées des primitifs

" " idées " mots " " 1

L'opposition entre Saussure et Bally, que l'on trouve dans les textes de Paulhan des années vingt à la fin des années soixante, semble ainsi structurer sa pensée et servir ses réflexions sur les liens entre la pensée et l'expressivité langagière. En cela, sa lecture de Saussure est révélatrice des attentes qui sont les siennes vis-à-vis d'une science du langage : alors que Saussure se base sur la distinction langue / parole pour réserver la linguistique à l'étude de la langue, Paulhan, lui, veut révéler la pensée qui accompagne l'énoncé. Ainsi, à Saussure qui explique que :

[l]a langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement ; elle ne suppose jamais de préméditation, et la réflexion n'y intervient que pour l'activité de classement [...]. La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer : 1° les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle ; 2° le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons<sup>2</sup>

---

1 Jean Paulhan, « notes sur la pensée à l'état brut », conférence donnée à la Société française de Philosophie le 23 avril 1966. Notes consultées dans les archives Paulhan, dossier sans cote.

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], Paris, Payot, 1975, p. 30-31.

Paulhan répond : « [l]es linguistes n'ont [...] à leur disposition aucune notion cohérente du fonctionnement de la pensée et [...], pour eux, étudier le langage en fonction des idées c'est étudier le connu en fonction de l'inconnu<sup>1</sup> ».

Et en effet, si Saussure, dans son *Cours*, a une conscience aiguë de l'unicité et de l'individualité absolue de chaque énoncé comme acte expressif, cette individualité ne peut suffire à expliquer les phénomènes de la langue : leur identification (le savoir sur la langue) n'est pas dépendante de leur exécution (la parole). L'exécution par la parole multiplie des réalisations qui se pensent dans un système donné, « grâce à la langue, l'auditeur ramène une réalisation phonique particulière à l'une ou l'autre des classes de réalisations phoniques et une signification particulière à l'une ou l'autre des classes de significations<sup>2</sup> ».

Dans son approche linguistique, Paulhan prendra donc parti pour l'inconnu des pensées et des idées, et en cela, il se montre plus proche du paradigme psychologique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – paradigme qu'il a hérité de son père, Frédéric Paulhan – et des explorations psychanalytiques que des recherches linguistiques de Saussure. C'est bien un choix épistémologique que fait Paulhan, car le fait d'écarter les idées et pensées du « savoir sur la langue » n'est pas un oubli de la part de Saussure<sup>3</sup>, c'est véritablement la mise en œuvre d'une pensée plus scientifique, qui rompt avec les analyses psychologisantes :

[q]uelles relations existent entre la linguistique et la psychologie sociale ?  
Au fond, tout est psychologique dans la langue, y compris ses manifestations matérielles et mécaniques, comme les changements de sons ; et puisque la linguistique fournit à la psychologie sociale de si précieuses données, ne fait-elle pas corps avec elle ?<sup>4</sup>

L'ensemble de ses travaux répondra par la négative à cette question, fondant par la même l'autonomie de la linguistique. Ainsi la quête de la « substance » de la langue cède le pas à l'étude de l'articulation de la pensée et de la matière phonique, ce qui fondera la théorie du signe, dont la valeur est nécessairement oppositive. Or au concept de signe, interrogé dans *Jacob Cow*, Paulhan préfère l'appréhension du mot comme chose, ce qui remet en cause le

---

1 Jean Paulhan, *Sémantique du proverbe*, chapitre I, analyse du sens, f°5, cité par Bernard Baillaud, « Préface », à Jean Paulhan, *Œuvres complètes II*, éd. cit., p. 32.

2 Tullio de Mauro, préface au *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. VII.

3 Michel Arrivé a bien montré l'indifférence de Saussure à l'égard des découvertes freudiennes, notamment dans *Linguistique et psychanalyse : Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1987, coll. « Sémiotique », 1987, 180 p. et *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient : Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, 266 p.

4 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 21.

fonctionnement négatif du signe. Pour Saussure en effet, le mot tient sa valeur des autres signes ; en d'autres termes, un mot ne signifie que ce que les autres mots ne signifient pas, « une unité est ce que les autres ne sont pas, autrement dit, [...] une unité n'existe que différentiellement<sup>1</sup> ». À l'inverse pour Paulhan, qui remet en cause l'idée même de signe, « les mots, qui nous troublent et nous font trembler, ne le font que dans l'exacte mesure où ils ne sont pas des signes, mais plutôt, peut-être bien – des choses<sup>2</sup> », aussi entend-il

se débarrasser avant toute autre de cette hypothèse de la langue système de signes, souhait bien plus qu'observation dont l'utilité pratique pour le sujet parlant est grande, mais dont on a montré les inconvénients nombreux, et le désordre qu'elle ne peut manquer d'introduire dans une démarche désintéressée<sup>3</sup>.

Le mot perçu comme chose a donc une valeur intrinsèque, le mot perçu comme signe non, sa valeur est différentielle, donc extrinsèque, dans cette optique, comprendre un signe, c'est entrer dans un système dynamique qui fait signe.

L'autre grand point d'écart entre Paulhan et Saussure découle de cette conception du signe : la valeur oppositive – ou différentielle – fait que les unités de la langue s'instituent dans leurs environnements syntagmatiques, elles ne sont jamais établies par avance (un mot tire sa valeur de l'environnement des autres mots, il ne la détient pas « en soi »), ainsi chez Saussure, les mots ne connaissent pas d'altération dans le temps, ils subissent simplement les influences d'un déplacement des valeurs. Contrairement à Paulhan qui, sur ce sujet, revendique l'héritage des sémanticiens, notamment Bréal nous l'avons vu, et qui fait sienne l'idée d'« érosion » du sens, Saussure ne considère pas les changements sémantiques comme une altération, il n'y a pas de « perte » du sens mais une réorganisation des valeurs. Et dans la mesure où tout changement est inscrit dans la langue, son actualisation par un locuteur est avant tout un phénomène social.

Aussi voyons-nous que malgré un intérêt manifesté pour le *Cours de linguistique générale*, le projet de Paulhan ne s'accommode guère des théories saussuriennes. Lorsque

---

1 Anne-Gaëlle Toutain, « Valeur, fonctionnement et fonction. La filiation Saussure-Jakobson : un malentendu ? », *1<sup>er</sup> Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, EDP Sciences, 2008, p. 1029-1042. [En ligne]  
2 Bernard Baillaud, « Préface », éd. cit., p. 33.  
3 Jean Paulhan, *Sémantique du proverbe*, f° 25, *Ibid.*

Saussure fait de la linguistique l'analyse de ce qui est réel pour le sujet parlant, Paulhan, lui, cherche à élucider le devenir de la pensée dans les mots ; les deux approches sont inconciliables, néanmoins la volonté de Paulhan de trouver dans les théories linguistiques les bases du fonctionnement de la parole ne cesse de se manifester tout au long de ses écrits. Outre Saussure, bien d'autres références linguistiques émaillent ses textes : sa *Petite préface à toute critique*, de 1951, fait apparaître les noms de Meillet et Brunot, les « notes sur la pensée à l'état brut » mentionnent également Max Muller, Bréal, Bloomfield et Hjelmslev, et le compte rendu de la séance de sa conférence à la Société française de Philosophie cite tour à tour Vendryès, Bloomfield, Benveniste, Max Muller, Bréal, Darmesteter, Saussure, Bally, Brunot et Hjelmslev, dressant ainsi le vaste panorama de ses influences théoriques. Face à toutes ces références, et eu égard au lien privilégié qu'il a entretenu avec certains surréalistes aux débuts du mouvement et l'ascendance qu'il avait sur les questions de langage, il convient donc de se demander ce qu'il en est de ces références chez les auteurs de notre corpus : quelles influences de Paulhan ont infusé le surréalisme ? Quelles sont les sources linguistiques actives qui ont participé à la formation d'une pensée linguistique propre ? Y a-t-il des sources latentes, qui auraient joué un rôle sans qu'il ne soit perçu ? Bref, y a-t-il eu rencontre avec la pensée linguistique de l'époque ?

### 3.2 La linguistique, source d'inspiration

Avant même d'être celle des surréalistes, la linguistique est donnée comme source d'inspiration d'un des premiers interlocuteurs poétiques de ces jeunes poètes, Apollinaire. Lorsque Breton fait paraître dans *Les Pas perdus*, un article sur Apollinaire – rédigé en 1917 à la demande de ce dernier et publié pour la première fois en 1918 – il ne manque pas de s'intéresser aux sources qui ont nourri *Le Poète assassiné* :

[1] la valeur autobiographique du livre ajoute à son intérêt. Le poète y revit d'abord, avec candeur, les sensations inoubliables de son enfance. On assiste à sa bien personnelle formation. Y contribuèrent Pétrarque, Villon, Ronsard, Racine, La Fontaine ; – aussi Perrault, Lamartine avec *La Chute d'un ange*. Il lut Sade et les auteurs galants du XVIIIe : Laclos, Nerciat, Restif, des romans de chevalerie, les Robinsons, des romans populaires et des ouvrages spéciaux : catalogues, journaux de médecine, récits de

voyages, livres de linguistique et grammaires, épopées américaines en livraisons<sup>1</sup>.

De cet inventaire hétéroclite, nous retenons à la fois la présence de « livres de linguistique et grammaires » dans la liste des sources d'inspiration, et également la distinction entre linguistique et grammaire, ce qui n'était pas particulièrement évident dans la culture littéraire mais non scientifique du début du siècle. Cette distinction, Marguerite Bonnet nous apprend que Breton en hérite directement d'Apollinaire :

[à] l'interrogation de Breton : « [...] il me suffirait de savoir pour qui vous avez tenu successivement Mallarmé. J'irais jusqu'à m'informer des influences que vous avez subies », Apollinaire répond [le 14 février 1916] : « Je vous avouerai donc, Monsieur et cher poète, que si Mallarmé a toujours été dans l'air autour de moi, je n'ai jamais beaucoup médité sur son compte. J'ai dû le lire entièrement (mais non sa prose) à bâtons rompus aux hasards des trouvailles. En réalité je n'ai lu avec soin que des livres spéciaux sur tous les sujets, des catalogues, des journaux de médecine, des livres de linguistique, les contes de Perrault, des grammaires, des voyages et des poètes par fragments, beaucoup de conteurs anciens par fragments ou entiers, Villon, Racine, La Fontaine et beaucoup d'auteurs célèbres par fragments, les Robinsons aussi, des romans populaires, Paul Féval, les épopées américaines (Buffalo Bill, Nick Carter)<sup>2</sup>.

S'il ne précise pas plus précisément de quels livres il s'agissait, nous savons qu'il possédait, dans sa bibliothèque personnelle, différents ouvrages à la fois de grammaire scolaire (grecque, allemande, anglaise, française, italienne) et de linguistique (notamment l'*Étude élémentaire de la linguistique indo-européenne* d'Hovelacque)<sup>3</sup>. Nous remarquons également qu'« Apollinaire » est, avant d'être le nom d'emprunt du poète, le nom d'un grammairien et rhéteur alexandrin du IV<sup>e</sup> siècle (aussi appelé Apollinaire l'Ancien) ; s'agissait-il, en passant d'Apollinaris de Kostrowitzky à Apollinaire, de marquer un lien, même ténu, avec une figure savante de ce type<sup>4</sup> ? Nous ne saurions le dire, mais pour ce qui est des ascendances grammaticales et linguistiques de l'inspiration d'Apollinaire, nous savons qu'il fréquentait et

---

1 André Breton, « Guillaume Apollinaire », [1918], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 213.

2 Note 4, *Ibid.*, p. 1239.

3 Sa bibliothèque personnelle a été conservée et consultable à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris.

4 Dans un même registre, mais bien des années plus tard et dans une autre contrée, Salman Locker deviendra Gherasim Luca après avoir lu, dans un quotidien, une rubrique nécrologique annonçant la mort de « Gherasim Luca, Archimandrite du Mont Athos et linguiste émérite », André Velter, « Parler apatride », préface à Gherasim Luca, *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 1.

tenait en haute estime Marcel Schwob<sup>1</sup>, qui a été l'élève de Bréal<sup>2</sup> et de Saussure. De Saussure, il suit les cours de philologie grecque, philologie romane et grammaire comparée, à l'École des Hautes Études, en 1883-1884<sup>3</sup>, puis un cours de sanscrit de 1887 à 1889.

Il écrit d'ailleurs dans une lettre à son père, du 23 juin 1889 :

[h]ier j'ai fait à la Société de linguistique des communications relatives aux mots « *tricher, trinquer, guigner, jargon, Tartuffe* », etc. qui ont obtenu un très grand succès – en ce sens que M. Victor Henry<sup>4</sup>, professeur de grammaire comparée à la Sorbonne, après m'avoir fait plusieurs objections, s'est rangé complètement à mon avis – que M. de Saussure, que je craignais un peu, m'a donné absolument raison et m'a soutenu par des exemples tirés du lithuanien<sup>5</sup>.

Enfin, sur les rapports entre Schwob et Saussure, Christian Berg note que les liens ne sont pas de simple fréquentation universitaire, il y a également une imprégnation intellectuelle, dans la mesure où Schwob reprend véritablement à son compte les thèses saussuriennes, notamment dans son mémoire sur l'argot français, qu'il soumet en 1890 à la Société de Linguistique de Paris – dont le secrétaire est Saussure –, dans lequel il reprend le système de dérivation analogique pour l'appliquer à la langue argotique<sup>6</sup>.

Au Collège de France en 1887-1888, Schwob a également suivi les cours de linguistique de Bréal, qui est rapidement devenu son maître mais aussi son ami, et il admire en lui non seulement le sémanticien, mais aussi l'auteur d'études de mythologie comparée. D'ailleurs Valéry, dans une note consacrée à Bréal publiée en 1898 dans le *Mercure de France*, associe dans son souvenir Bréal et Schwob :

[j]e rappelle cependant de longues conversations avec Marcel Schwob : rien n'était plus amusant que mes surprises, – sinon ce dialogue de caractères, – quand il tirait je ne sais quel fil d'un mot ou d'une locution

---

1 Voir Monique Jutrin, « Guillaume Apollinaire et Marcel Schwob : une affinité », *La Revue des Lettres modernes*, vol. 15, n° 2, 1980, p. 69-75.

2 et l'ami de son fils, Auguste Bréal.

3 Michel Fleury, dans « Notes et documents sur Ferdinand de Saussure (1880-1891) », *École pratique des hautes Études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*, vol. 97, n° 1, 1964, p. 35-67 a publié la liste des « élèves et auditeurs de Saussure, 1881-1891 ».

4 Qui s'est également penché sur le « cas » Hélène Smith, et a publié à cette occasion, entre autres ouvrages, un *Langage martien*, en 1901.

5 Marcel Schwob, *Correspondance inédite*, John Alden Green (éd.), Librairie Droz, 1985, p. 69-70.

6 Christian Berg, « Marcel Schwob et Willem Byvanck », *Retours à Marcel Schwob : D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Alexandre Gefen, Monique Jutrin et Agnès Lhermitte, Rennes (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016. [En ligne]

pour les rattacher au loin, au diable, à un certain coin d'un certain temps, selon les plus délicates probabilités qui se puissent imaginer<sup>1</sup>.

On sait également que Schwob donnait, à l'École des sciences sociales, un cours sur Villon, auquel assistait entre autres André Salmon, qui relate ainsi son souvenir :

[s]i Schwob nous soulevait à ce point lorsqu'il déclamaient les ballades jobelin sans les prétendre déchiffrer toutes, n'est-ce-pas qu'il célébrait la messe des gueux ? Il fallait là de l'inintelligible émouvant, mais qui fut d'un texte admis en Sorbonne. Un soir, tandis que continuait de parler Marcel Schwob, ses auditeurs eurent le pressentiment de quelque chose d'extraordinaire en entendant un pas lourd frapper les marches d'un escalier. Michel Bréal parut, soutenu par un valet. Il venait honorer Marcel Schwob en assistant à l'une de ses leçons. Nous vîmes l'écrivain des *Vies imaginaires* chanceler d'orgueil, défaillir de bonheur. Ses mains sèches, fiévreuses, tremblantes, caressaient l'Académie, l'Université et, alors, c'était sans doute sous les pans de la redingote de Michel Bréal que se blottissaient truands et coquillards<sup>2</sup>.

Suite à ce cours, Bréal avait proposé à Schwob de donner un cycle de conférences sur Villon, à la Sorbonne, durant l'année 1905-1906, mais il mourut en février.

Il y a donc dans l'entourage intellectuel et poétique des surréalistes au début du mouvement à la fois un intérêt manifesté pour les études linguistiques et une connaissance de première ou seconde main, qui fait l'objet d'échanges et de curiosités. A contrario, nous trouvons à la toute fin du mouvement, chez Prévert – un des poètes ayant le plus joué avec les mots – une représentation nettement moins enthousiaste que celle qui a cours chez Apollinaire par exemple. Aussi écrit-il, en 1970, dans les « Colloques dans un sentier menant à un séminaire de création » :

[l]es idées sont jeux de société trop sérieux pour moi comme le jeu de l'oie et des lois ou le pari mutuel de Pascal, le tiercé de la Trinité ou les derniers jeux à la mode, jeux structuralistes ou linguistico-radiophoniques. On braque un micro sur le pauvre monde et il passe à la question et l'amnésie, cette insomnie de la mémoire, le saisit. Pourtant il a une foule de mots sur le bout de la langue, des mots utiles et vrais ou fous, mais le linguiste lui coupe le sifflet et il commente les langues vivantes, malades, agonisantes, cuites ou crues, braisées, coupées ou arrachées<sup>3</sup>.

---

1 Paul Valéry, *Notes, Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1454. Première parution dans le *Mercure de France*, XXI, janvier 1898, p. 254-260.

2 André Salmon, *Souvenirs sans fin, Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard, 1955, p. 239.

3 Jacques Prévert, *Imaginaires*, [1970], *OC*, t. II, p. 165-166.

Le linguiste n'est plus une figure inspirante qui s'adonne à l'étude des langues, au contraire, il prive le locuteur de sa langue, se l'approprie par ses commentaires, la détachant de ce qu'elle est vraiment, faisant fi des mots et de ce qu'il y a à dire avec ces mots. De même, dans « Travaux en cours », Prévert fustige à nouveau la figure du linguiste :

[l]e linguiste, « au pied de l'ordinateur », on ne le voit pas, comme au pied du mur le maçon, mais tout guidé qu'il est par le grand solipède, dans le fouillis des mots, comment peut-il feindre d'ignorer que partout et par tous les temps, enfantine, sauvage ou folle, une langue étrange erre et dont les mots se téléguident bien au-delà du fouillis des critiques.

Serait-ce toujours la guerre du gang des hautes formes contre le slang des bas-fonds<sup>1</sup> ?

Si guerre il y a, Prévert prendra évidemment, comme il l'a toujours pris, le parti du « slang des bas-fonds », mais les langues « enfantine, sauvage ou folle » font censément partie intégrante de l'analyse linguistique. En montrant ainsi un linguiste caché derrière son ordinateur et ignorant des réalités de la langue, Prévert rompt ainsi radicalement avec l'image du linguiste début-de-siècle. Bien sûr, la linguistique des années 70 n'est plus celle que découvraient Paulhan, Schwob, Apollinaire ou Valéry, et le fait que ce changement de paradigme soit inscrit dans une œuvre littéraire n'est pas anodin : cela révèle une posture de poète attentif aux connaissances linguistiques, qui enregistre les évolutions scientifiques en parallèle de ses propres rapports à la langue.

De Bréal, unanimement reconnu, à la linguistique structuraliste moquée par Prévert, en passant par Saussure et les différents linguistes qui ont marqué le paysage intellectuel contemporain du surréalisme, quels sont donc les rapports que les surréalistes ont entretenus avec la linguistique ? Y a-t-il un écho des nouveaux acquis de la linguistique dans le corpus surréaliste ? Si oui, cela a-t-il pu influencer d'une façon ou d'une autre les pratiques d'écriture ? Nous allons donc clore cette partie sur la façon dont les surréalistes ont pensé la langue par un tour d'horizon de la présence des linguistes et de leurs théories au sein du mouvement.

---

1 Jacques Prévert, *Choses et autres*, [1972], OC, t. II, p. 282.

### 3.3 Saussure : la pensée sans la lettre

Paradoxalement, il nous faut commencer cette entrée sur les présences linguistiques par une absence de taille, celle du maître genevois, initiateur de la « révolution saussurienne » qui porte son nom. Si toute la linguistique moderne se situe par rapport à sa définition de la tâche du linguiste, et si son influence a eu des répercussions à long terme et dans de nombreux domaines, il convient de remarquer que les surréalistes ne mentionnent pas le nom de Saussure, et n'ont pas l'air de le connaître, malgré la proximité avec les interlocuteurs déjà mentionnés, et le fait qu'il soit mentionné pour sa collaboration dans l'ouvrage de Flournoy sur Hélène Smith. Cette absence est d'autant plus remarquable que bon nombre de critiques s'appuient sur ses théories – principalement la distinction signifiant-signifié – pour commenter les textes surréalistes, et il est vrai que tant les métaphores qu'il emploie pour parler de la langue et du langage, que les deux principes constitutifs du signe – la linéarité et l'arbitraire – sont proches des préoccupations surréalistes.

#### 3.3.1 Métaphores saussuriennes

Plusieurs des métaphores récurrentes chez Saussure ont connu une certaine postérité, nous en retiendrons deux, qui semblent avoir particulièrement imprégné l'air du temps des débuts du surréalisme. La première – la plus connue – est la métaphore de la langue comme jeu d'échecs, la seconde concerne le « corps » de la langue. Nous trouvons l'analogie de la langue et du jeu d'échecs à trois reprises dans le *Cours*, tout d'abord pour expliquer la différence entre linguistique interne (celle qui intéresse les linguistes) et linguistique externe :

la langue est un système qui ne connaît que son ordre propre. Une comparaison avec le jeu d'échecs le fera mieux sentir. Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe de ce qui est interne : le fait qu'il a passé de Perse en Europe est d'ordre externe ; interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système : mais si je diminue ou augmente le nombre de pièces, ce changement-là atteint profondément la « grammaire » du jeu<sup>1</sup>.

---

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 43.

La distinction développée par Saussure est éclairée par l'analogie qu'il propose par le biais du jeu d'échecs, avec les règles, qui fondent le système, et les pièces elles-mêmes, qui incarnent le jeu sans pour autant que leur matérialité n'influe sur son fonctionnement.

Or cette métaphore n'est pas sans rappeler le rôle dévolu aux échecs par d'autres amateurs de ce jeu, au premier chef desquels nous trouvons Lewis Carroll, qui fait du jeu d'échecs la matrice organisationnelle du deuxième tome des aventures d'Alice. Saussure se sert de cette métaphore pour cerner ce qu'il considère comme l'essence de la langue, alors que Carroll, en logicien, prend les échecs comme modèle de structure narrative à haut fonctionnement symbolique, fonctionnement accru lorsque certaines règles – du jeu comme de la langue – sont mises à mal. Mais contrairement à ce qui se passe dans l'ordre de la langue – où l'on ne peut changer une pièce sans faire changer le système – lorsque, de l'autre côté du miroir, les pièces évoluent dans le plus réjouissant désordre, la « grammaire du jeu » reste intacte.

Il y a ainsi un imaginaire du jeu qui sert à Saussure à *dire* la langue, ce qu'elle est et comment elle fonctionne, là où elle sert à Carroll à montrer à la fois la logique du jeu, et le moyen d'y échapper. C'est sur ce versant de la logique, alliée à la stratégie, que les échecs ont tant fasciné nombre de surréalistes ou d'artistes qui leur sont proches. Raymond Roussel en est un bon exemple, lui qui, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, intègre plusieurs chapitres sur des techniques de jeu d'échecs, notamment la formule du « mat du fou et du cavalier »<sup>1</sup> dont il est l'inventeur, qu'il fait publier en 1932 dans une revue spécialisée. On sait que cette passion pour les échecs fera des émules, notamment en les personnes de Marcel Duchamp et Man Ray, que l'on peut voir en 1924 dans *Entr'acte*, le film de René Clair et Picabia, en train de faire une partie d'échecs sur le toit du théâtre des Champs Élysées, avant qu'un jet d'eau intempestif ne vienne interrompre la partie. Par ailleurs, Duchamp et Man Ray ont tous deux accordé une place importante aux échecs, que ce soit par la passion du jeu, ou par des réalisations plastiques<sup>2</sup>. Cela tendrait à montrer qu'il y a, chez les surréalistes, un terrain propice à la réception des métaphores telles que celles employées par Saussure pour parler de la langue.

---

1 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, [1935], Paris, 10/18, 1977, p. 131-158.

2 Voir illustration en fin de chapitre.

Cette comparaison permet également à Saussure de détailler la différence entre la diachronie et la synchronie (sur laquelle il fonde la définition même de l'étude linguistique) :

de toutes les comparaisons qu'on pourrait imaginer, la plus démonstrative est celle qu'on établirait entre le jeu de la langue et une partie d'échecs. De part et d'autre, on est en présence d'un système de valeurs et on assiste à leurs modifications. Une partie d'échecs est comme une réalisation artificielle de ce que la langue nous présente sous une forme naturelle. Voyons la chose de plus près. D'abord un état du jeu correspond bien à un état de la langue. La valeur respective des pièces dépend de leur position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes.

En second lieu, le système n'est jamais que momentané ; il varie d'une position à l'autre. Il est vrai que les valeurs dépendent aussi et surtout d'une convention immuable, la règle du jeu, qui existe avant le début de la partie et persiste après chaque coup. Cette règle admise une fois pour toutes existe aussi en matière de langue ; ce sont les principes constants de la sémiologie<sup>1</sup>.

Ainsi, la langue est présentée comme en mouvement, s'instituant à chaque déplacement, se renouvelant en permanence de façon naturelle, tout en conservant ses règles. Le linguiste va donc s'intéresser à chaque état de langue, donc au résultat de chaque mouvement, et pas au mouvement en soi :

pour passer d'un équilibre à l'autre, ou – selon notre terminologie – d'une synchronie à l'autre, le déplacement d'une pièce suffit ; il n'y a pas de remue-ménage général. Nous avons là le pendant du fait diachronique avec toutes ses particularités. En effet :

a) chaque coup d'échec ne met en mouvement qu'une seule pièce ; de même que dans la langue les changements ne portent que sur des éléments isolés.

b) malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système ; il est impossible au joueur de prévoir exactement les limites de cet effet. Les changements de valeur qui en résulteront seront, selon l'occurrence, ou nuls, ou très graves, ou d'importance moyenne. Tel coup peut révolutionner l'ensemble de la partie et avoir des conséquences même pour les pièces momentanément hors de cause. Nous venons de voir qu'il en est exactement de même pour la langue.

c) le déplacement d'une pièce est un fait absolument distinct de l'équilibre précédent et de l'équilibre subséquent. Le changement opéré n'appartient à aucun de ces deux états : or les états sont seuls importants. Dans une partie d'échecs, n'importe quelle position donnée a pour caractère singulier d'être affranchie de ses antécédents ; il est totalement indifférent qu'on y soit arrivé par une voie ou par une autre ; [...] pour décrire cette position, il est

---

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 125-126.

parfaitement inutile de rappeler ce qui vient de se passer dix secondes auparavant. Tout ceci s'applique également à la langue et consacre la distinction radicale du diachronique et du synchronique<sup>1</sup>.

L'étude de la diachronie a été consacrée par la prévalence de la grammaire comparée dans le champ des études sur le langage, c'est donc à un changement de paradigme scientifique qu'appelle Saussure, pour que l'intérêt soit porté aux résultats des évolutions de la langue, et non plus seulement aux processus par lesquels elle évolue. Sur cette question, nous remarquons que Valéry, dans ses *Cahiers*, engage une analyse similaire, dans des termes similaires :

[p]ourquoi est si importante la vision mentale - dans les combinaisons et pourquoi un système extérieur ne peut le remplacer entièrement.

Parce que dans celle-là, les parties ou éléments sont sensibles, agissants - faisant penser et à chaque instant ils sont comme fonction de l'enchaînement ou suite.

N.B. Aux échecs si on voit la partie extérieurement, n'oublie pas que ce qui importe c'est autant figure et position que propriétés des pièces - Chaque pièce détermine une ligne droite ou brisée, et n positions possibles comme 2 points donnent [[ . Var. sup.: sont ]] une droite au géomètre - etc. -

Généralisant cette observation - toute image d'un objet donne suivant le jeu du moment (le moment est jeu) donne telles et telles possibilités. De sorte dire une image, c'est dire autre chose - Cf. images sonores<sup>2</sup>.

Nous retrouvons bien, outre la métaphore des échecs, l'opposition entre un système interne et un système externe, l'idée de la valeur (les « propriétés » des pièces), et la prévalence de la synchronie (« le jeu du moment »). Ces idées sont également développées dans un autre fragment, daté de 1925, qui recourt lui aussi à l'image des échecs :

[u]n problème d'échecs est plus important qu'un probl[ème] métaphysique [...] un problème de métaphy[sique] n'est qu'un problème d'échecs déguisé, et comme il y a ambiguïté on prend Monde, Réalité, Cause, Vie, Intelligence, Matière pour ce qu'ils ne sont pas – et non pour ce qu'ils sont. Et que sont-ils ? – Ils sont Roi, dame, Tours, cavalier – Mots et effets de mots – L'échiquier logique.

Bois taillés selon fantaisie de chacun.

Comme il n'y a pas de définitions-vérifications, les coups absurdes ne sont absurdes que relativement à des *conventions non arrêtées* et même

---

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 126-127.

2 Paul Valéry, *Cahiers*, p. 297 version en ligne, consultable à l'adresse : <http://valery.item.ens.fr/index.htm>

*que l'on ne peut formuler.* Les coups exacts ne valent de même que etc. – L'erreur commune sur ces choses consiste à confondre les solutions purement transitoires avec des choses vérifiables<sup>1</sup>.

Ainsi l'assimilation de la langue au jeu d'échecs pour affirmer que le fonctionnement de la langue répond à des règles et est basé sur un système de conventions trouve différentes réalisations qui servent une idée commune. Et si Saussure montre la limite de sa comparaison avec le jeu d'échec :

[i]l n'y a qu'un point où la comparaison soit en défaut ; le joueur d'échecs *a l'intention* d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système ; tandis que la langue ne prémédite rien ; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent – ou plutôt se modifient<sup>2</sup>,

il ne manque pourtant pas d'y faire à nouveau appel pour définir la valeur des signes :

[p]renons un cavalier : est-il à lui seul un élément du jeu ? Assurément non, puisque dans sa matérialité pure, hors de sa case et des autres conditions du jeu, il ne représente rien pour le joueur et ne devient élément réel et concret qu'une fois revêtu de sa valeur et faisant corps avec elle. Supposons qu'au cours d'une partie cette pièce vienne à être détruite ou égarée : peut-on la remplacer par une autre équivalente ? Certainement : non seulement un autre cavalier, mais même une figure dépourvue de toute ressemblance avec celle-ci sera déclarée identique, pourvu qu'on lui attribue la même valeur<sup>3</sup>.

Au-delà de la convention, Saussure affine ainsi sa définition du signe comme étant arbitraire. Cette proximité entre deux systèmes de pensée qui s'appuient et se développent avec les mêmes images relatives au jeu d'échec<sup>4</sup> reste néanmoins virtuelle, dans la mesure où les théories saussuriennes et les recherches poétiques – celles de Valéry et celles des surréalistes – prennent des directions différentes, et ne se rencontreront pas.

---

1 Paul Valéry, « Philosophie », *Cahiers I*, Judith Robinson-Valéry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 604-605. Cet extrait n'est pas encore numérisé sur le site de l'ITEM, aussi recourons-nous à l'édition de la Pléiade.

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 127.

3 *Ibid.*, p. 153-154.

4 Que l'on trouve d'ailleurs de manière appuyée chez Wittgenstein qui, dans ses *Remarques philosophiques* notamment, affirme que « [l]a question : "Qu'est-ce qu'un mot ?" est tout à fait analogue à celle-ci : "Qu'est-ce qu'une pièce du jeu d'échecs ?" » *Remarques philosophiques*, Rush Rhees (éd.), Paris, Gallimard, 1984, p. 61, trad. Jacques Fauve, et également chez Caillois qui, bien avant la publication de *Cases d'un échiquier*, s'est intéressé aux échecs lorsqu'il fréquentait le groupe surréaliste, plus précisément au moment où s'est fait sentir le besoin de « l'adaptation de l'écriture surréaliste aux nécessités de la méthodologie scientifique » Roger Caillois, cité par Stéphane Massonet, « La case du peintre : échec et mat à l'ombre de Marcel Duchamp », *Littératures*, n°68, 2013, p. 1 [en ligne].

La seconde métaphore récurrente chez Saussure que nous souhaitons étudier est celle du « corps de la langue ». Si nous avons déjà vu, dans le premier chapitre de cette partie, comment les images du corps informaient une partie des représentations épilinguistiques de la langue, nous remarquons que des images semblables étayent les raisonnements du linguiste. Ainsi Saussure affine sa terminologie à l'aune de la comparaison anatomique, c'est le cas notamment lorsqu'il discute la pertinence du sôme :

[L]e sôme sera comme le cadavre divisible en parties *organisées*, ce qui est faux. [...] Dans l'être organisé la fonction peut mourir sans que l'organe meure. Même le cadavre possède encore ses organes, ce qui est matière à la science anatomique. Dans le mot il n'existe absolument rien d'anatomique, c'est-à-dire aucune différence de pièces fondée sur un rapport de la fonction et de la pièce qui jouait pour cette fonction, il n'existe qu'une suite de phonations entièrement *semblables* entre elles, en ce que rien n'était plus propre à constituer le poumon du mot que son pied<sup>1</sup>.

Il en va de même pour l'aposème :

Aposème = cadavre de sème. Probablement cette comparaison peut s'autoriser, c'est-à-dire n'est pas dangereuse. Mais il y a cependant le danger qu'un cadavre reste chose organisée dans son anatomie, alors que dans le mot anatomie et physiologie se confondent à cause du principe de conventionnalité<sup>2</sup>.

Ces deux exemples montrent la théorie en cours de réalisation, cherchant ses appuis et ses définitions, comme l'explique Claudine Normand : « [t]ant qu'on n'arrive pas à penser la spécificité du corps de la langue, la terminologie reste vouée à l'équivoque<sup>3</sup> ». Mais cette image du corps de la langue n'est pas utilisée uniquement dans la mise à l'épreuve de la terminologie, et avant d'être cadavre, la langue comme corps est également contenue dans « [l']espèce de corset de force qui est le français officiel », qui va de pair avec l'écriture : « [i]l n'est pas facile de se débarrasser du voile que met l'écriture. Il faut toute une éducation même quand on est averti, pour voir la langue nue, non revêtue de l'écriture. Pour se convaincre que l'écriture n'est qu'une guenille sur son corps<sup>4</sup>. » Le voile, la nudité

---

1 Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Simon Bouquet et Rudolf Engler (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, p. 113.

2 *Ibid.*, p. 107.

3 Claudine Normand, « Le *Cours de Linguistique générale*, métaphores et métalangage », *Langages*, vol. 29, n° 120, 1995, p. 88.

4 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale. Édition critique, tome 1*, Rudolf Engler (éd.), Wiesbaden, Allemagne, Otto Harrassowitz, 1968, p. 85.

et la guenille révèlent ainsi la façon dont Saussure envisage son objet de recherche ; l'idée d'un vêtement grossier et mal adapté est récurrente, et montre que l'écriture n'intervient dans la langue que, selon les termes de Pierre-Yves Testenoire, comme « représentation seconde, externe, dégradée<sup>1</sup> ». C'est bien que le primat de l'écriture dans la conception normative de la langue qui prévalait jusqu'alors est en train d'être remis en cause. On se rappelle également que pour Jarry, l'orthographe est le « costume » de la langue : cela rejoint à nouveau Saussure qui, avec l'exemple du mot *oiseau*, affirme que « l'écriture n'est pas un vêtement, mais un travestissement<sup>2</sup> ». Il y a donc une défiance à l'égard de l'écriture qui se donne à lire dans le recours aux métaphores du corps (mal) vêtu, défiance qui « laisse [...] intact le désir d'un autre sensible, d'une appréhension possible de la langue dans sa nudité<sup>3</sup> ». Le voile va également apparaître comme un obstacle à cette nudité désirée, ce qui apparaît également dans la comparaison avec le portrait photographique : « [c]'est comme si l'on croyait que pour connaître quelqu'un il vaut mieux regarder sa photographie que le visage<sup>4</sup> », ou encore « [c]'est l'image qui paraît être la chose en chair et en os parce qu'elle est fixe, tangible, visible, tandis que la parole paraît insaisissable, fuyante<sup>5</sup>. » Ainsi, contre la fixité artificielle, qui est avant tout, comme le note Pierre-Yves Testenoire, une mimésis<sup>6</sup>, Saussure s'oriente vers l'étude d'un corps sans corset, à la nudité ni voilée ni travestie : le corps de la langue recèle, dans l'étude linguistique aussi, des forces vives, qui passent d'abord et avant tout par la voix, non par ses vêtements.

Ces deux métaphores, le jeu d'échec et le corps de la langue, montrent donc qu'il y a des images pour penser la langue qui circulent dans l'espace intellectuel de la charnière entre les XIX et XX<sup>e</sup> siècle ; elles participent d'une certaine continuité dans le temps et à travers les approches disciplinaires, tout en montrant le rapport qu'elles instaurent à la langue, rapport qui entend se délester des approches grammaticales traditionnelles et penser à nouveaux frais

---

1 Pierre-Yves Testenoire, « Sur la conceptualisation de la "langue écrite" dans les théorisations linguistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle », *Dossiers d'HEL, Écriture(s) et représentations du langage et des langues*, n° 9, 2016, p. 35.

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 51-52.

Pour Michel Arrivé, il est très peu probable que Jarry ait eu connaissance des textes ou même des idées de Saussure. Voir Michel Arrivé, *Les langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 52 sq.

3 Claudine Normand, « Le *Cours de Linguistique générale*, métaphores et métalangage », *Langages*, vol. 29, n° 120, 1995, p. 89.

4 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 45.

5 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale. Édition critique, tome 1*, *op. cit.*, p. 73.

6 Pierre-Yves Testenoire, « Sur la conceptualisation de la "langue écrite" dans les théorisations linguistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 35.

la question de la référence et de la représentation du réel. Aussi les points communs entre la linguistique saussurienne et la pensée surréaliste sont-ils révélateurs de cette appréhension de la langue, d'autant plus qu'il n'y a aucun héritage revendiqué entre eux. Saussure, qui accorde une grande importance à la poésie, ne cite que les classiques – poésie et prose latines classiques, poésie latine de l'époque moderne, avec une incartade contemporaine dans l'œuvre de Giovanni Pascoli – et ne va pas chercher dans les avant-gardes matière à analyse. Et les surréalistes, qui n'hésitent pas à mentionner des linguistes, ne font pas apparaître le nom de Saussure, à deux exceptions près. En effet, Klaus H. Kiefer remarque chez Carl Einstein une « référence indirecte [qui] fait croire qu'[il] a au moins feuilleté le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure dans sa traduction allemande de 1931<sup>1</sup> », tandis que Maryse Vassevière note qu'Aragon fait référence à Saussure au détour d'un commentaire sur une pièce de Tzara<sup>2</sup>. Aragon publie dans *Le Monde*, en 1975, dans un article en hommage à Tzara, un texte intitulé « La nouvelle aventure terrestre de Tristan Tzara » dans lequel il commente principalement son théâtre, et notamment *Mouchoir de nuages*, pièce de 1924 qu'Aragon analyse comme un collage. À propos du premier tome des œuvres complètes de Tzara, Aragon note :

[c]omment rendre compte de cet extraordinaire entassement de notes, par exemple, qui ne cernent que les années 1912 à 1924 ? Et songez que ce qu'on dit est comme un rêve qui doit se prolonger dans toutes les nuits de l'avenir jusqu'aux derniers écrits de Tzara en 1963... et, toujours par exemple, ne faudra-t-il pas, quand on sera enfin parvenu au sommet de la montagne, se rendre compte que tout cela devrait être ré-éclairé à la lumière des études sur Villon et Rabelais, écrites pendant les dix dernières années de la vie du poète, et qui ne seront que dans le cinquième tome... études jusqu'à nos jours inédites, basées sur celle des anagrammes découverts par Tzara dans l'œuvre de Rabelais et de Villon, dont la légitimité s'éclaire seulement depuis la publication tardive des derniers travaux de Ferdinand de Saussure, que Tzara ne pouvait connaître, et qui a retardé l'ouverture de la Souricière où nous attend pour l'avenir un Tzara sorti des nuages, et enfin semblable à lui-même<sup>3</sup> ?

Douze ans après la mort du poète Dada, Aragon invite à reconsidérer une partie de son œuvre à la lumière des travaux de Saussure, qui viennent légitimer les recherches de Tzara,

---

1 Klaus Kiefer, « Lingua - Signe, mythe, grammaire et style dans l'œuvre de Carl Einstein », *Les Langages du Surréalisme*, Journée d'étude organisée par l'APRES, 25 mars 2017 [En ligne].

2 Maryse Vassevière, « Breton, Tzara et Aragon : les trois camarades », *Mélusine*, n°XVII, « Chassé-croisé Tzara-Breton », Paris, L'Âge d'homme, 1997.

3 Louis Aragon, « La Nouvelle aventure terrestre de Tristan Tzara », *Le Monde*, 17 octobre 1975.

leur accorder quelque caution intellectuelle. Il dresse donc un pont entre deux approches qui ne se sont pas influencées mais qui travaillent la langue de manière commune.

### 3.3.2 Les anagrammes : Saussure et Tzara

Avec une cinquantaine d'années d'écart, des préoccupations distinctes et des corpus d'étude différents, le linguiste et le poète se sont en effet adonnés à une même recherche : celle d'anagrammes, de « mots sous les mots », pour reprendre l'expression de Starobinski, visant à extraire d'un texte un contenu latent.

Chez Saussure, ces recherches ont commencé vers 1906 à partir de l'étude de la métrique des vers saturniens : la versification devait fournir un modèle explicatif aux allitérations rencontrées dans ces vers. Finalement, Saussure déborde du cadre de la simple versification pour émettre l'hypothèse que les allitérations renferment en réalité un nom, dont les syllabes sont disséminées dans le vers, ce qu'il appelle un « mot-thème » ou « mot-mannequin »<sup>1</sup>. Enthousiasmé par cette découverte d'une présence cachée mais que les mots montrent incidemment, le linguiste cherche – et trouve – des anagrammes dans une grande partie de la poésie latine de différentes époques : tous les vers répondent favorablement à la présence d'un mot-thème. Face à une telle quantité d'anagrammes trouvés<sup>2</sup>, Saussure éprouvera des doutes sur le bien-fondé de sa recherche, sans pour autant mettre en cause sa méthodologie. Le caractère fortuit ou conscient du phénomène de l'anagramme restera une question non résolue, qui mènera le linguiste à arrêter ses recherches. C'est précisément cette question de la présence d'un signe porté par un ensemble de signes qui fascinera les psychanalystes lors de la découverte de ces recherches, dans les années 1960-1970 : un signifié éclaté qui appelle à la recomposition d'un signifiant interroge la langue même. C'est ce qu'explique notamment Jean-Claude Milner :

[d]'autre part, il [l'anagramme saussurien] dénomme un réel qui excède toute phonologie possible : par là, par l'incontournable de son réel, il met la

---

1 Voir II.1

2 Nous suivons l'usage de Saussure pour le genre de l'anagramme : féminin pour l'anagramme traditionnelle, et masculin lorsqu'il s'agit de la recherche spécifiquement saussurienne. Voir Michel Arrivé, « L'anagramme au sens saussurien », *Linx*, n° 60, 2009, p. 17-30 [En ligne].

langue en excès, qu'on la prenne en elle-même ou dans sa représentation calculable : cette fonction d'excès, nous l'appelons lalangue<sup>1</sup>.

L'anagramme serait ainsi une manifestation de lalangue qui permet une communication adjacente à la langue, d'où la possibilité d'un « mode particulier de signifier qui ne doit plus rien à la successivité logico-syntaxique<sup>2</sup> ». Mais même cette interprétation ne permet pas de savoir si l'anagramme est un phénomène construit par l'interprétation, ou s'il existe réellement – donc intentionnellement – dans le texte. La question engage avec elle la notion de sujet parlant : si l'on ne peut établir l'authenticité de l'intention anagrammatique, quel est le sujet qui produit l'anagramme ? Est-ce la démonstration que « ça » parle ? que la langue peut doubler le discours d'un sens supplémentaire ?

À cette question Baudrillard répond en postulant l'existence d'un « langage sans expression » qui échapperait à l'économie politique :

[d]ans ses *Cahiers d'anagrammes* [Saussure a] dégagé la forme antagoniste d'un langage sans expression, au delà des lois, des axiomes et des finalités que lui assigne la linguistique – la forme d'une opération *symbolique* du langage, c'est-à-dire non pas d'une opération structurale de représentation par les signes, mais juste à l'inverse de déconstruction du signe et de la représentation<sup>3</sup>.

Cette déconstruction passerait donc par le démembrement du signifiant, qui doit se redéployer dans l'espace interprétatif créé par le lecteur. C'est également sur ces bases que Tzara s'adonne à la découverte d'anagrammes chez Villon. Comme Saussure, Tzara ne publiera pas ses recherches, habité qu'il est par le doute sur l'existence même de ces anagrammes. En revanche sa technique de lecture diffère de celle de Saussure : Tzara, lui, recourt à un modèle symétrique, qui présente un axe autour duquel les lettres se répartissent pour former le signe latent, créant une sorte de gravitation de lettres autour d'un centre qui attire la recombinaison du mot :

l'agencement symétrique d'une anagramme [...] devait bientôt se révéler comme étant la clé même du procédé adopté par Villon.

Ce procédé consistait à inclure dans un vers, ou la portion de celui-ci dévolue à l'anagramme, un mot ou plusieurs dont les lettres sont

---

1 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, *op. cit.*, p. 93.

2 Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, « Présentation », *Langages*, vol. 159, n° 3, 2005, p. 6.

3 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 285.

distribuées symétriquement par rapport à un centre formé d'un ou de deux signes alphabétiques, les blancs entre les mots ne comptant pas.

Ainsi, lors de la recherche d'une telle anagramme, il se vérifiera qu'à une lettre faisant partie du mot ou des mots de l'anagramme, correspondra par symétrie une autre, les deux étant placées, si l'on considère chaque caractère comme une unité de mesure, à une égale distance du centre<sup>1</sup>.

Ces règles sont bien sûr accompagnées d'un certain nombre d'exceptions qui permettent aux anagrammes d'être trouvées<sup>2</sup>. Ceci dit, là où Saussure accepte de nombreuses licences, pour que le mot-thème apparaisse bien, Tzara, quant à lui, instaure un plus grand nombre de contraintes<sup>3</sup>.

Ce qui nous intéresse dans les deux cas, c'est la façon dont ces recherches, par le biais du texte littéraire, donnent à lire un discours sur la langue qui révèle une part du rapport du sujet à la langue. En l'occurrence, c'est la question du signe qui est centrale, comme l'analyse Patrice Maniglier : « [l]e refoulement est bien le mécanisme même du discours, mais ce qui est refoulé, ce n'est pas une signification, c'est en tant que tel un signe, qui est remplacé par un autre signe<sup>4</sup> ». Ce jeu de voilement-dévoilement montre que le travail du signe opère à différents niveaux, et que la littérarité va engager à la fois une réflexion sur ce travail du signe et une réception particulière de ce dernier.

À cet égard, nous remarquons qu'une même attention portée au signe refoulé recoupe différentes approches, puisque pour Saussure, il ne s'agissait pas tant de trouver un contenu caché que d'identifier une loi poétique régissant la production littéraire de l'antiquité à la modernité, alors que Tzara, lui, est véritablement à la recherche d'un message qui ouvrirait à l'interprétation du passage entier, et permettrait même d'en authentifier l'auteur.

Ces deux approches différentes, qui se basent sur un même procédé, ressortissent toutes deux à une certaine pratique philologique, comme l'explique Pierre-Yves Testenoire :

- 
- 1 Tristan Tzara, *Œuvres complètes 6 : Le Secret de Villon*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 10-11.
  - 2 Voir Henri Béhar, « À mots découverts », *Europe*, n° 555-556, « Tristan Tzara », juillet 1975, p. 101-105.
  - 3 Pierre-Yves Testenoire analyse en détail les différences d'approche entre Saussure et Tzara dans la pratique anagrammatique, voir Pierre-Yves Testenoire, « Sur une philologie anagrammatique : rencontre d'un linguiste (Saussure) et d'un poète (Tzara) », *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », novembre 2008 [En ligne].
  - 4 Patrice Maniglier, « Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 6, « Transferts littéraires », octobre 2005, p. 152.

[l]a pratique anagrammatique est en elle-même une pratique exemplaire de la philologie, celle de la restitution. Cette restitution paradoxale d'un texte latent dans le texte effectif donne naissance, chez Saussure comme chez Tzara, à de véritables fictions philologiques [...]. Il s'agira alors de considérer le travail de Tzara et de Saussure non seulement comme une lecture mais aussi comme une écriture<sup>1</sup>.

Et au-delà du texte, ce travail de restitution s'effectue plus particulièrement à partir de la lettre, relevée, extraite de son cotexte et qui, s'émancipant de toute consécutive, fait signe *ailleurs* que dans le texte présent. Il s'agit donc, avec ces anagrammes, d'écrire un autre texte qui met en jeu « l'instance de la lettre », révélant, selon les termes d'Étienne Balibar, « l'efficace ou [le] pouvoir que comporte la "lettre" d'instituer la place où le sujet pense inconsciemment (distincte de celle où il "existe" consciemment)<sup>2</sup> ». En s'attachant avec autant de minutie au détail de la lettre du texte, il est donc question de trouver « l'autre » texte, celui qui associe littérarité et littéralité, et qui, par là, donne à lire :

ce que la littérature nous apprend du langage. Que la fonction de la littérature soit précisément de nous faire entendre le signe contre ses recouvrements par la signification, c'est certes une thèse sur la littérature, mais c'est une thèse qui se confond avec le moment où la littérature se constitue précisément comme savoir sur le langage<sup>3</sup>.

Les recherches anagrammatiques font ainsi de Saussure et Tzara les tenants d'un rapport au texte littéraire vu comme une textualité qui produit du sens et qui abrite – intertextuellement – d'autres sens. C'est ainsi que la littérature peut, comme l'explique Henri Béhar à propos des recherches anagrammatiques de Tzara, révéler « un code secret de la poésie, une grammaire occulte, [...] qu'il faut énoncer clairement<sup>4</sup> ». C'est à cet acte d'énonciation que s'adonnent donc chacun en leur temps Saussure et Tzara, générant un discours sur le texte et sur la langue qui démultiplient les possibilités du signe.

Mais si cette coïncidence entre l'approche linguistique et l'approche poétique est révélatrice d'une communauté de recherche, elle n'en est pas moins fortuite et nous pouvons la classer avec les autres non-lieux des rencontres entre linguistes et écrivains. Dans cette catégorie, un dernier point commun entre Saussure et les surréalistes attire notre attention, point commun qui ne suffit toujours pas à lier les deux pensées, mais qui permet

---

1 Pierre-Yves Testenoire, « Sur une philologie anagrammatique » art. cit.

2 Étienne Balibar, « L'instance de la lettre et la dernière instance », *Actuel Marx*, vol. 1, n° 59, 2016, p. 43.

3 Patrice Maniglier, « Surdétermination et duplicité des signes » art. cit., p. 151.

4 Henri Béhar, « À mots découverts », *Europe*, n° 555-556, « Tristan Tzara », juillet 1975, p. 95.

de compléter le panorama des arrières-plans culturels partagés : l'intérêt pour les légendes germaniques, et plus particulièrement pour la légende des Nibelungen.

### 3.3.3 La légende des Nibelungen, entre mythologie et linguistique

Un jeune héros, un trésor appartenant à un peuple souterrain, un dragon, une femme promise, une trahison et une vengeance près du Rhin composent la matière première de l'épopée des Nibelungen, à laquelle Saussure a consacré un cours en 1904 et qui lui fournit matière à une recherche – notamment onomastique – là encore considérable. Les recherches de Saussure sur la légende germanique ont été dévoilées à partir de 1957, mais nous en trouvons trace chez les surréalistes bien avant cette date, par exemple chez Max Ernst qui, en 1912, réalise une linogravure intitulée « Siegfried der Drachentöter »<sup>1</sup>, qui met donc en scène un de ses épisodes marquants. Bien plus tard, en 1953, lorsque Lotte Eisner publiera *L'Écran démoniaque*, ouvrage sur le cinéma expressionniste et le cinéma muet allemand qui fait la part belle notamment au film de Fritz Lang de 1924, précisément intitulé « Les Nibelungen », Breton lui écrira :

[v]otre œuvre est très riche d'enseignement et je regrette de ne pas l'avoir lue plus tôt. La teneur intellectuelle et humaine du livre est aussi éminente que sa valeur documentaire, de premier ordre et de première main. Ce que vous nous apprenez sur les dessous de l'expressionnisme est d'une valeur fondamentale. Mais cela me rend furieux de penser que tout cela est resté si bien caché dans notre pays. Sans cela, le développement général de l'art ne se serait pas passé de la même façon et je crois que cet art aurait culminé avec un grand flot de compréhension entre l'Allemagne et la France ; mais nous sommes passés à côté<sup>2</sup>.

S'il regrette d'être resté dans l'ignorance de cette part de l'expressionnisme allemand qui aurait pu jouer un rôle important dans les transferts culturels, Breton n'en est pas pour autant complètement ignorant de la légende des Nibelungen. Cela apparaît dans une lettre d'Achim d'Arnim à son ami Görres, qu'il cite dans *Point du jour*. Selon Marguerite Bonnet, cette lettre révèle que :

---

1 « Siegfried le tueur de dragon », voir Winder McConnell, Werner Wunderlich, Frank Gentry et Ulrich Mueller, *The Nibelungen Tradition: An Encyclopedia*, Routledge, 2013, p. 288.

2 André Breton, cité par Laurent Mannoni, « La "Eisnerin" et les écrans démoniaques », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 32, 2011, p. 250.

[l]'érudition de Breton ou de ses informateurs est remarquable. De cette inoubliable lettre, Reinhold Steig dans *Achim von Arnim* ne donnait qu'une version tronquée, disons même censurée. Le texte intégral n'est accessible que dans une édition de la correspondance de Joseph von Görres (*Gesammelte Briefe*, Vol. II, Munich, 1874, p.195-199)<sup>1</sup>.

Dans cette lettre du 4 avril 1811, Achim d'Arnim évoque son mariage :

[à] présent qu'elle [Bettina] est à moi, le Rhin est aussi à moi, et je pense bien visiter encore cet été tous les chemins et toutes les hauteurs que j'aime tant. La manière dont nous nous sommes mariés va peut-être t'amuser, du moins amuser ta femme même si, grâce aux *Nibelungen*, elle s'est à moitié enfouie dans l'érudition<sup>2</sup>.

Ainsi la légende apparaît, chez Breton, *via* la lettre d'Achim d'Arnim qui en fait un motif d'érudition ; parallèlement, chez Saussure, nous remarquons que c'est précisément l'étude de cette légende qui va servir à articuler le texte littéraire et la sémiologie : le texte de la légende contient des symboles dont il explique qu'il faut étudier à la fois le sens, ses lois de transformations et son statut épistémologique<sup>3</sup>. En procédant à l'analyse de ces symboles, il rompt avec la distinction traditionnelle entre signe (non motivé) et symbole (motivé) pour faire du symbole une sorte de signe qui contribue à interroger ce concept même :

en allant au fond des choses, on s'aperçoit, dans ce domaine, comme dans le domaine parent de la linguistique, que toutes les incongruités de la pensée proviennent d'une insuffisante réflexion sur ce qu'est l'*identité* lorsqu'il s'agit d'un être inexistant comme le *mot*, ou la *personne physique*, ou une *lettre de l'alphabet* qui ne sont que différentes formes du SIGNE au sens philosophique<sup>4</sup>.

Le travail sur la légende fait donc émerger la notion contradictoire d'« être inexistant », qui lui permet de formuler ses difficultés quant à la définition de la consistance de l'identité des différentes instances qui peuvent composer le signe. Entre la langue elle-même et la légende qui circule, se trouvent donc ces unités sémiologiques avec lesquelles Saussure pense les notions de texte – comme agencement de signes et de symboles – et d'intertexte

---

1 Marguerite Bonnet, notes de l'« Introduction aux "Contes Bizarres" d'Achim d'Arnim », *Point du jour*, OC, t. II p. 1516.

2 André Breton, « Introduction aux Contes Bizarres d'Achim d'Arnim », [1933], *Point du jour*, [1934], OC, t. II, p. 358.

3 Voir Sungdo Kim, « La mythologie saussurienne : une ouverture sémiologique », *Linx*, n° 7, « Saussure aujourd'hui », septembre 1995, p. 293-300.

4 Ferdinand de Saussure, cité par Michel Arrivé, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007, p. 94.

– comme agencement de structures narratives déjà opérantes. Sungdo Kim l’explique en ces termes :

l’intention initiale qui traverse les manuscrits inédits de sa recherche mythologique est de montrer comment la création du récit mythique n’est qu’un perpétuel jeu de transformations narratives et historiques, ce que Saussure vise dans ces apparences, ce sont l’organisation interne et la construction du modèle général des différentes modalités dans la narrativité du récit légendaire. La légende ayant un fond historique, on peut trouver une base historique dans sa structure sous-jacente. Par ailleurs le processus de transformation de l’histoire en légende n’est jamais fortuit mais dépend d’un schéma structuré<sup>1</sup>.

En cela, les analyses de Saussure sur la légende sont d’ordre structural et ouvrent la voie au développement que l’on connaît. Et si nous nous sommes attachée à cette présence – plutôt anecdotique – de l’épopée des Nibelungen chez les surréalistes et chez Saussure, c’est qu’elle a aussi marqué un des interlocuteurs et intercesseurs d’idées linguistiques important, à savoir Lévi-Strauss.

En effet, outre l’œuvre linguistique de Saussure, dont on sait l’importance qu’elle a eue pour le développement de l’anthropologie structurale, il est également une influence plus précise des recherches sur la légende chez Lévi-Strauss. Avant de connaître ces travaux, Lévi-Strauss connaît bien sûr les Nibelungen par l’œuvre de Wagner<sup>2</sup>, mais il apparaît que les recherches de Saussure, et la façon dont il fait l’archéologie des symboles et structures de cette légende, ont joué un rôle dans sa façon de penser le lien entre « histoire et ethnologie » :

l’enquête historique et l’analyse structurale font très souvent bon ménage chez des auteurs dont on associe plus volontiers le nom à la seconde. Saussure s’est employé des années durant à dresser une généalogie des diverses versions des *Nibelungen* où il voyait une chronique fabuleuse du premier royaume de Bourgogne. À examiner ses carnets manuscrits, rien n’est plus intéressant, d’un point de vue méthodologique, que la façon dont il met l’analyse structurale au service d’une reconstruction historique. On fait habituellement de Rivers un apôtre de cette forme extrême de pensée historique qu’on appelle le diffusionnisme ; c’est méconnaître que, chez lui, cette attitude épistémologique se double d’une autre, nettement structurale,

---

1 Sungdo Kim, « La mythologie saussurienne », art. cit., p. 296.

2 Douglas Smith explique que « à plusieurs reprises dans son œuvre, Lévi-Strauss invoque explicitement Wagner comme précurseur de son analyse du mythe et présente notamment les quatre tomes des *Mythologiques* comme une réécriture de la tétralogie opératique des Nibelungen ». Douglas Smith, « Le structuralisme au miroir : Lévi-Strauss et le modernisme », *Les Temps Modernes*, vol. 3, n° 628, 2004, p. 124.

et on n'a jamais le sentiment qu'elles se heurtent. Mais c'est qu'en réalité, à des niveaux de recherche différents, l'inspiration est la même. On s'applique tantôt à déterminer des centres de diffusion, tantôt à dégager des structures profondes ; dans les deux cas, il s'agit de trouver le semblable sous le différent, autrement dit une quête de l'invariant<sup>1</sup>.

Finalement, là où Saussure interroge les liens entre l'histoire et la légende, Lévi-Strauss retient que l'histoire, transformée en légende, donne à interpréter des structures qui servent à toute mythographie. Cette attention portée aux Nibelungen permet donc de tracer les linéaments de filiations intellectuelles et épistémologiques, filiation à laquelle s'est attaché Boris Wiseman, qui explique que :

[c]haque mythe est le résultat d'un réarrangement d'éléments, d'une série de substitutions et de permutations logiques, que Lévi-Strauss conçoit comme un des ressorts essentiels de la créativité, qu'elle soit mythique ou non. [...] Cette théorie combinatoire de la création (et le démantèlement concomitant de la relation entre signe et référent au profit de la relation du signe à d'autres signes) est déjà présente dans le travail de Saussure sur les Nibelungen où il écrit, par exemple : « [...] ce qui fait la noblesse de la langue comme de la légende, c'est que, condamnées l'une et l'autre à ne se servir que d'éléments apportés devant elles et d'un sens quelconque, elles les réunissent et en tirent continuellement un sens nouveau »<sup>2</sup>.

Or ce « sens nouveau » fait partie de ce que Lévi-Strauss, et les surréalistes avec lui, appellent le bricolage. D'une légende médiévale germanique à l'élucidation de sa généalogie en passant par la mise en évidence de ses unités narratives constitutives et l'interrogation sur le signe et les conditions de formation du sens, il apparaît que les Nibelungen, par leur présence, cristallisent bon nombre de préoccupations linguistiques et poétiques de l'époque.

La figure de Saussure, qui est couramment évoquée pour analyser le rapport des surréalistes à la langue, incarne le parfait exemple du rendez-vous manqué<sup>3</sup>. Néanmoins,

---

1 Claude Lévi-Strauss, « Histoire et ethnologie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 38, n° 6, 1983, p. 1227 [En ligne].

2 Boris Wiseman, « Invention mythique et création esthétique : le mytho-poème de Lévi-Strauss », *Les Temps Modernes*, vol. 3, n° 628, 2004, p. 154, trad. Anne Wilhelmi [En ligne].

3 Tout comme l'est le rendez-vous entre Saussure et Freud... D'autant que ce silence réciproque aurait pu être rompu par des affaires de famille, puisque Raymond, fils de Ferdinand, a suivi une analyse avec Freud lui-même, est devenu par la suite psychanalyste, et a épousé une des filles de Théodore Flournoy. Sur cette rencontre manquée, voir Michel Arrivé, « Un intercesseur après-coup entre Saussure et Freud : Lacan. », *Linx*, n° 7, « Saussure aujourd'hui », septembre 1995, p. 425-430.

nous notons à la fois une préoccupation commune pour le caractère social de la langue, et le recours à des références et images communes qui révèlent la façon dont s'appréhendaient certaines questions relatives à la langue dans cette période où la linguistique est en pleine mutation, et où les avant-gardes poétiques se lancent dans un renouvellement des emplois langagiers. Il y a donc une circulation de certaines idées, de certaines formulations métaphoriques qui vont rencontrer différents obstacles et différents abris, traverser différentes disciplines et différer dans leur devenir. La métaphore du « corps de la langue » n'est pas exploitée de la même façon chez Saussure que chez Artaud ou Breton, les anagrammes de Tzara nomment l'auteur ou le destinataire du poème pourtant camouflé, là où pour Saussure, il est question de noms divins – *nomen numen*<sup>1</sup>. Ces exemples montrent que si la réflexion surréaliste sur l'arbitraire du signe, les jeux sur la linéarité du signifiant entrent pour nous en résonance avec les travaux de Saussure, il s'agit en fait d'une corrélation établie *a posteriori*, qui révèle néanmoins une contemporanéité de préoccupations sur la langue. Les différents chemins pris par les linguistes et les poètes à partir d'un objet commun sont donc bien révélateurs d'un certain air du temps, fécond et stimulant, sans que l'on puisse pour autant faire du corpus surréaliste une illustration des thèses saussuriennes. Ainsi, lorsque Jean David fait de Magritte l'« illustrateur du *Cours de linguistique générale* », nous pouvons considérer avec lui que ce serait un projet éditorial intéressant à mener, mais pas y voir de filiation directe entre la théorie du signe comme association d'un signifiant et d'un signifié et les tableaux jouant sur la dissociation de ces deux composants du signe.

Si l'ombre de Saussure plane sur l'imaginaire linguistique des surréalistes<sup>2</sup>, c'est donc par la lecture que nous en avons, et non par un véritable compagnonnage intellectuel. En revanche, ce n'est pas le cas d'un de ses héritiers, Benveniste, qui a lui aussi étudié puis enseigné à l'École Pratique des Hautes Études et qui a frayed avec le surréalisme.

---

1 Michel Arrivé explique qu'en « inversant la formule traditionnelle [...] Saussure avance que "du sort du *nomen* dépend décisivement, et pour ainsi dire de seconde en seconde celui du *numen*" » *À la recherche de Ferdinand de Saussure, op. cit.*, p. 86.

2 jusqu'à un certain patron syntaxique, qui ne restera pas sans évoquer un énoncé promis à la postérité : « L'expression simple sera algébrique ou ne sera pas » Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale, op. cit.*, p. 236.

### 3.4 Benveniste, révolutionnaire « d'abord et toujours »

L'histoire est connue : Benveniste, aux côtés de nombreux autres intellectuels signe, entre juillet et octobre 1925, trois déclarations résolument opposées à la guerre du Rif : « Les travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc » le 2 juillet 1925, « La révolution d'abord et toujours ! » le 21 septembre 1925, et un appel « Aux soldats et aux marins » le 16 octobre de la même année. Ces déclarations sont publiées dans *L'Humanité*<sup>1</sup>, et la deuxième paraît également dans le numéro 5 de *La Révolution surréaliste*, avec les signatures non seulement des surréalistes, mais aussi des membres de Clarté, Correspondance, Philosophies. Ainsi le jeune agrégé de lettres se fait un nom et une place parmi les militants communistes et anticolonialistes de l'époque, qui affirment, dans la veine surréaliste :

[n]ous sommes la révolte de l'esprit ; nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres. Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale. S'il existe quelque part des hommes qui aient vu se dresser contre eux une coalition telle qu'il n'y ait personne qui ne les réproue (traîtres à tout ce qui n'est pas la Liberté, insoumis de toutes sortes, prisonniers de droit commun), qu'ils n'oublient pas que l'idée de Révolution est la sauvegarde la meilleure et la plus efficace de l'individu<sup>2</sup>.

Mais de cette période de proximité avec les surréalistes, il ne soufflera mot. En 1926, récemment naturalisé français, il est envoyé pour son service militaire précisément au Maroc<sup>3</sup>, où, selon Milner il aurait été inquiété à cause de ses activités politiques<sup>4</sup>. Ces dernières cessent rapidement, ainsi que ses fréquentations surréalistes, il succède à Antoine Meillet à la chaire de grammaire comparée de l'EPHE, et le reste ne sera que linguistique.

Kristeva a relaté à de nombreuses reprises la façon dont Benveniste lui a répondu, lorsqu'elle l'a interrogé sur ses accointances surréalistes, en 1968 :

« Monsieur, quelle joie de découvrir votre nom parmi les signataires d'un Manifeste surréaliste.

---

1 Consultable sur Gallica.fr

2 « La Révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution Surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 34.

3 La guerre du Rif se termine en mai 1926.

4 Jean-Claude Milner, *Le Périple structural - Figures et paradigme*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2002, p. 122. Milner évoque également le fait que ce serait Benveniste qui se cacherait derrière André Simon, le personnage de *La Conspiration*, de Nizan (1938).

- Fâcheuse coïncidence, Madame. »

Le sourire avait disparu, un regard vide et froid me cloua au plancher, et je m'effondrai de honte devant le groupe de congressistes qui nous entourait. Quelques heures plus tard et sans témoins, le Professeur me chuchota à l'oreille :

« Bien sûr que c'est moi, mais il ne faut pas le dire. Voyez-vous, maintenant je suis au Collège de France »<sup>1</sup>.

Il y aurait donc rupture entre un surréalisme « de jeunesse » et le reste d'une carrière qui n'a pour autant jamais cessé de faire de la poésie et de la politique un axe central de réflexion. Mais au-delà de la convenance institutionnelle, nous pouvons légitimement nous demander s'il l'on trouve des traces ou des influences du surréalisme dans sa linguistique, et réciproquement, s'il y a des éléments de réflexion qui seraient hérités de sa linguistique dans le surréalisme.

L'œuvre de linguistique générale de Benveniste ne laisse pas apparaître de référence directe au Surréalisme, il n'est pas fait mention d'auteurs, aucun exemple issu de ce corpus ne vient étayer de démonstration. Seuls deux indices trahissent une présence surréaliste chez le linguiste, qui ont trait à deux de ses grandes préoccupations : l'expression de la subjectivité et le rapport à l'inconscient.

Le premier indice est révélé par Aya Ono, lors d'une étude génétique de « La blasphémie et l'euphémie »<sup>2</sup>, article que Benveniste a préparé en 1966 pour un colloque consacré à « l'analyse du langage théologique : le nom de Dieu ». Ce sujet était peu fréquenté d'un point de vue linguistique, les sources de Benveniste étaient peu nombreuses pour cette étude, Aya Ono relève, dans les notes préparatoires, seulement trois ouvrages théoriques<sup>3</sup>, auxquels s'ajoutent trois ouvrages littéraires d'importance : *Rabelais and his world*, de Bakhtine (en anglais dans ses archives), *L'Érotisme*, de Bataille, et deux textes d'Artaud, la « Lettre contre la Cabbale » et « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne ».

---

1 Julia Kristeva, « Émile Benveniste, un linguiste que ne dit ni ne cache, mais signifie », Préface, *Dernières leçons: Collège de France 1968 et 1969*, Paris, EHESS, coll. « Hautes études », 2012, p. 36.

2 Émile Benveniste, « La Blasphémie et l'euphémie », [1966], *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

3 Wilhelm Havers, *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Wien, R. M. Rohrer, 1946 ; Louis Brun-Laloire, « Interdiction, langage et parole », *Revue de philologie française*, t. XLII, 1930 ; Nora Galli de Paratesi, *Semantica dell'eufemismo*, Torino, Giappichelli, 1964.

La présence d'Artaud pour nourrir la réflexion linguistique sur le blasphème est intéressante, lui qui appelait instamment à ce que l'on :

se décide [...] à le [l'homme] mettre à nu pour lui gratter cet animalcule  
qui le démange mortellement,  
  
dieu  
  
et avec dieu  
  
ses organes<sup>1</sup>.

Bien sûr l'article de Benveniste ne se transforme pas en pamphlet athée, et ne revêt pas les mêmes allures que les textes d'Artaud. Néanmoins, son explication introductive garde souvenir des problèmes soulevés par Artaud : « [o]n blasphème le *nom* de Dieu, car tout ce qu'on possède de Dieu est son *nom*. Par là seulement on peut l'atteindre, pour l'émouvoir ou pour le blesser : en prononçant son nom<sup>2</sup> ». Le fait que dieu ne puisse exister que parce qu'il est nommable (et nommé) complète la description que fait Artaud de ce qu'il n'est pas : « [s]i dieu est avant tout innumérable et insondable, qu'on cesse d'abord de le sonder et d'énumérer sans fin toutes les ombres de non-être de par lesquelles il est suivant la Cabbale en train de se retirer, sans retour ni recours possible, des ombres immédiates du créé<sup>3</sup> ».

Le nom de dieu, qui rend possible son existence, rend également possible le blasphème, donc la négation même non pas de son existence, mais de son caractère sacré, donc de son identité. Ce phénomène, Benveniste l'évoque en des termes très proches de ceux couramment employés par les surréalistes, et notamment Artaud, notamment lorsqu'il explique que « [l]e besoin de transgresser l'interdit, profondément enfoui dans l'inconscient, trouve issue dans une jaculation brutale, arrachée par l'intensité du sentiment, et qui s'accomplit en bafouant le divin<sup>4</sup> ».

Les mentions de la transgression, la violence, l'explosion, dans ce qu'elles peuvent servir une certaine expressivité nous paraissent constituer un apport direct de la fréquentation des idées surréalistes, d'autant plus qu'il apparaît que ces mentions sont atténuées – euphémisées – par rapport à ce que l'on peut lire dans les notes de travail, dans lesquelles

---

1 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, [1948], *Œuvres*, éd. cit., p. 1654.

2 Émile Benveniste, « La Blasphémie et l'euphémie », [1966], *PLG II*, p. 255.

3 Antonin Artaud, « Lettre contre la Cabbale », 4 juin 1947, *Œuvres*, éd. cit., p. 1524.

4 Émile Benveniste, « La Blasphémie et l'euphémie », [1966], *PLG II*, p. 257.

« "expression" et "explosion" sont d'ailleurs utilisées comme synonymes et peuvent même se substituer sans risque de confusion<sup>1</sup> ». Aussi lit-on, dans ces notes, que :

[L]es exclamations, jurons, etc. sont la langue comme « expression », comme jaillissement, comme éruption, sous la poussée de l'impatience, de la fureur, de la surprise décontenancée, <de la déception sauvage,> de la consternation soudain réalisée.

Nous avons ici moins une production qu'une explosion. C'est le premier caractère.

Le second est la révélation que cette explosion est nourrie d'un feu très profond, qui brûle aux recès les plus cachés du subconscient<sup>2</sup>.

Le « jaillissement » et l'« éruption » soulignés par Benveniste laisse donc la place, dans le texte publié, à la « jaculation », tandis que la « déception sauvage » devient une parole qui va « échapper » à la vigilance du sujet : « [L]e juron est bien une parole qu'on "laisse échapper" sous la pression d'un sentiment brusque et violent, impatience, fureur, déconvenue. Mais cette parole n'est pas communicative, elle est seulement expressive, bien qu'elle ait un sens<sup>3</sup> ». Le blasphème intéresse donc Benveniste en ce qu'il garde la structure d'un énoncé classique, mais qu'il déborde son cadre, en étant « seulement expressi[f] » ; c'est donc une pure expressivité contenue dans le discours, ce qu'il explique en impliquant les affects : « [n]ous abordons ici le domaine de l'expression émotionnelle, si peu exploré encore, qui a ses règles, sa syntaxe, son élocution<sup>4</sup> », ou encore « [L]e juron lui a échappé, c'est une *décharge émotive*. Néanmoins, cette décharge se réalise en formules fixes, intelligibles et descriptibles<sup>5</sup>. » Cette « décharge émotive » semble contenir tout ce qu'Artaud veut faire exister par la langue, et prendre en compte les regrets qu'exprimait Breton dans le *Second Manifeste* : « [o]n feint de ne pas trop s'apercevoir que le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie<sup>6</sup> ».

L'attention portée au principe de libération par la parole et le vocabulaire qui le porte permettent ainsi à Benveniste d'allier ses recherches linguistiques et ses lectures surréalistes

---

1 Aya Ono, « "Le Nom c'est l'être" : les notes préparatoires d'Émile Benveniste à "La blasphémie et l'euphémie" », *Genesis*, n° 35, 15 novembre 2012, p. 81.

2 Émile Benveniste, notes pour « La Blasphémie et l'euphémie », f° 348, cité par Aya Ono, « "Le Nom c'est l'être" », art. cit., p. 81.

3 Émile Benveniste, « La Blasphémie et l'euphémie », [1966], *PLG II*, p. 256.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, [1930], *OC*, t. I, p. 802.

à celle d'Artaud en particulier. Il est d'ailleurs remarquable que ses notes de travail révèlent que l'article se fondait sur une volonté de comprendre la « syntaxe de l'émotivité »<sup>1</sup>. Cette réflexion sur la langue, Benveniste la mène en se confrontant à la façon dont Artaud conteste les lois de la langue. Aussi note-t-il dans ses brouillons :

[i]l est peut-être intéressant de remarquer comment s'organise l'espace discursif – le « contexte » – qui donne lieu au blasphème. Le discours carnavalesque du Moyen Âge (les « jeux », les « farces », les « dits ») en porte témoignage. Contestation de Dieu et du discours chrétien, le carnaval comme système sémiotique (mise en scène, décentrement du sujet masqué et injurieux, symbolisme des masques et du décor, et surtout le langage) conteste en même temps les lois de la langue et de la signification. Même rapport anti-Dieu = anti-sujet = anti-grammaire chez Artaud<sup>2</sup>.

Cette équation paradoxale – qui n'est pas sans évoquer l'affirmation nietzschéenne qui associe elle aussi la grammaire à Dieu – qui nie le sujet par le fait de nier Dieu, dont l'existence réside dans l'acte de sa nomination montre à nouveau la façon dont Artaud travaille le texte de Benveniste. Cela est d'autant plus remarquable lorsque Benveniste montre que le rapport superstitieux à la divinité et à la langue consomme l'identité du « nom » et de l'« être » : « [l]e nom de Dieu ne doit pas passer par la bouche, car l'acte de prononcer imprime une trace dans le monde, et le nom c'est l'être. Le nom de Dieu est l'être de Dieu. C'est la lettre de son nom qui fait son existence<sup>3</sup> ».

La parole qui fait exister l'être montre qu'il y a une action sur le monde qui passe par le corps du sujet parlant, et si la question du corps est évacuée pour dieu, elle entre en résonance avec l'insistance avec laquelle Artaud cherche les fondements et la consistance de son être dans les interstices béants entre son corps et sa langue : dans et par son corps se fait jour la quête d'une expression possible, et dans et par la langue, celle des différentes possibilités de nomination. Ce qu'il exprime ainsi dans « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne » :

[j]e me demandais pourquoi j'étais là et ce que [c'était que] d'être là. [...] Je me demande ce qui est *moi*, non pas moi au milieu de mon corps, car je sais que c'est moi qui suis moi dans ce corps et non un autre, et qu'il n'y a pas d'autre moi que le corps, ni dans mon corps, mais en quoi peut

---

1 Benveniste, f° 305, cité par Aya Ono, « "Le Nom c'est l'être" », art. cit., p. 79.

2 Benveniste, f° 256, partie I, cité par Aya Ono, *Ibid.*, p. 80.

3 Benveniste, f° 282, cité par Aya Ono, *Ibid.*, p. 83.

consister ce moi qui se sent ce qu'on appelle être, être un être parce que j'ai un corps ?<sup>1</sup>

L'opposition entre le fait d'être parce qu'on a un nom, ou d'être parce qu'on a un corps interroge fondamentalement la place et le rôle de la langue dans le mode d'être. Benveniste explique à plusieurs reprises que « le rôle du signe est de représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut<sup>2</sup> », cela ne résout pas la question d'Artaud mais montre que la situation n'est pas aporétique : dieu n'est que signe, signe sans corps, alors que l'être ne réside pas dans un signe, un signe est créé pour le désigner, mais l'évocation ne vaut pas existence. La corporéité parfois douloureuse pour Artaud garantit que le sujet n'est pas réductible à un signe.

Aussi, si pour Artaud, « M<sup>r</sup> habitude, M<sup>r</sup> manie, M<sup>r</sup> dégoût, M<sup>r</sup> colique, M<sup>r</sup> crampe, M<sup>r</sup> nausée, M<sup>r</sup> vertige, M<sup>r</sup> fessée, M<sup>r</sup> calottes, vont de pair avec M<sup>r</sup> insurgé, M<sup>r</sup> réponse, M<sup>r</sup> larmes, M<sup>r</sup> scandale, M<sup>r</sup> suffoqué dans une âme scandalisée – pour composer un moi d'enfant<sup>3</sup> », il apparaît que de tous ces mots, qui sont les mêmes, ressortira un être qui se sera singularisé.

De cette béance du sujet, tiraillé entre un langage souvent malheureux auquel l'esprit ne se soumet pas, et un corps en souffrance naît une violence qui cherche une échappatoire dans une énonciation infra-linguistique qui a tout d'une énonciation pulsionnelle, qui se fait à l'encontre des normes langagières. On retrouve l'« anti-grammaire » évoquée, dans ces notes prises par Benveniste des deux textes d'Artaud cités ci-dessus, dans lesquels il interroge non pas les noms ni l'acte de nomination, mais les mots dans leur organisation grammaticale :

« C'est la grammaire qui a fait la plaie de toutes les soi-disant grandes idées de la civilisation et de la culture où l'homme se tient comme dans un carcan qui l'empêche d'avancer » (« Lettre contre la Kabbale ») ; « Car les mots sont cacophonie et la grammaire les arrange mal, la grammaire qui a peur du mal parce qu'elle cherche toujours le bien, le bien être, quand le mal est la base de l'être, peste douleur de la cacophonie, fièvre malheur de la disharmonie, pustule eschare d'une polyphonie où l'être n'est bien que dans le mal de l'être, syphilis de son infini » (« Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne »)<sup>4</sup>.

---

1 Antonin Artaud, « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », [1945], *Œuvres*, éd. cit., p. 997.

2 Émile Benveniste, *PLG II*, p. 51.

3 Antonin Artaud, « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », [1945], *Œuvres*, éd. cit. p. 997.

4 Aya Ono, « "Le Nom c'est l'être" », art. cit., p. 80.

Le fait que Benveniste fréquente ces positions radicales d'Artaud pour la rédaction de son article permettrait ainsi d'entendre l'idée du blasphème et du juron comme moment de langue qui échappe au sujet parlant, dans une perspective qui dépasse le simple usage linguistique et touche à la question essentielle de la subjectivité telle qu'elle est appréhendée par les surréalistes.

Ces notes de travail et de lecture permettent donc de tracer une certaine filiation qui montre l'apport direct des idées surréalistes, et leur transformation dans l'argumentation linguistique. En cela, cet article prolonge les « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », rédigées dix ans auparavant, dans lesquelles il interroge les fondements épistémologiques de la psychanalyse. Partant de la prééminence de la parole et du constat que « l'analyste opère sur ce que le sujet lui *dit*<sup>1</sup> », Benveniste en vient à distinguer différentes strates de discours : à travers le discours du patient se construit un autre discours, « celui du complexe enseveli dans l'inconscient<sup>2</sup> », ce qui l'amène à se demander si ces deux niveaux de discours sont de même nature : « quel est donc ce "langage" qui agit autant qu'il exprime ? Est-il identique à celui qu'on emploie hors de l'analyse ? Est-il seulement le même pour les deux partenaires<sup>3</sup> ? » C'est alors qu'interviennent dans son développement Lacan et Freud. Lacan dans la mesure où pour lui, le *dire* qui fonde la méthode analytique repose sur la « parole de l'individu », et le « discours en tant que réalité transindividuelle<sup>4</sup> », et Freud parce qu'il « a jeté des lumières décisives sur l'activité verbale telle qu'elle se révèle dans ses défaillances, dans ses aspects de jeu, dans sa libre divagation quand le pouvoir de censure est suspendu<sup>5</sup> ».

C'est donc à cette ambiguïté de la parole dans l'analyse que s'intéresse Benveniste, parole qui est à la fois celle du discours, et de l'infra-discours, qui exprime la réalité psychique, double discours qui n'est pas sans provoquer des interférences : « [t]oute la force anarchique que refrène ou sublime le langage normalisé, a son origine dans l'inconscient<sup>6</sup> ». Aussi se réfère-t-il à Freud et, au-delà de la *Traumdeutung*, à un point particulier de la doctrine freudienne qui relie à nouveau la linguistique benvenistienne au

---

1 Émile Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », [1956], *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 75.

2 *Ibid.*, p. 76.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 78.

6 *Ibid.*

surréalisme. En effet, Freud, lorsqu'il analyse la non-contradiction à l'œuvre dans les rêves, s'appuie sur les travaux du philologue Karl Abel, dont il reprend, en 1910, jusqu'au titre de son article, « Sur les sens opposés dans les mots primitifs »<sup>1</sup>, paru en 1884. Or Benveniste montre qu'en reprenant Abel, il reprend avec lui bon nombre d'incorrections et de fourvoiements :

il n'est pas inutile d'indiquer que des raisons de fait retirent tout crédit aux spéculations étymologiques de Karl Abel qui ont séduit Freud. [...] Ce n'est pas un hasard si aucun linguiste qualifié, ni à l'époque où Abel écrivait (il y en avait déjà en 1884), ni depuis, n'a retenu ce *Gegensinn der Urworte* dans sa méthode ni dans ses conclusions<sup>2</sup>.

Une fois rectifiées les erreurs d'Abel, Benveniste revient à la logique du rêve et à la place que le langage y tient pour expliquer ce que Freud a pu trouver chez Abel :

ce que Freud a demandé en vain au langage « historique », il aurait pu en quelque mesure le demander au mythe ou à la poésie. Certaines formes de poésie peuvent s'apparenter au rêve et suggérer le même mode de structuration, introduire dans les formes normales du langage ce suspens du sens que le rêve projette dans nos activités. Mais alors c'est, paradoxalement, dans le surréalisme poétique, que Freud, au dire de Breton, ne comprenait pas, qu'il aurait pu trouver quelque chose de ce qu'il cherchait à tort dans le langage organisé<sup>3</sup>.

En relisant ainsi les théories freudiennes à la lumière de la poésie surréaliste, Benveniste affirme donc la parenté de démarches entre des explorations poétiques visant à se libérer « du contrôle de la raison » et les recherches sur le symbolisme de l'inconscient et son expression. Outre le fait qu'il donne ainsi crédit à l'étayage linguistique de la poésie surréaliste, Benveniste montre que la poésie a un rôle à jouer dans les discours sur la langue. Notamment lorsqu'elle s'attache à l'expression de la vie psychique. En effet, lorsque Benveniste explique que « la langue est un instrument à agencer le monde et la société, elle s'applique à un monde considéré comme "réel" et reflète un monde "réel"<sup>4</sup> », il laisse apparaître ce qu'André Green appelle « une infirmité constitutive du langage à refléter le

---

1 Sigmund Freud, « Des sens opposés dans les mots primitifs », [1910], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, trad. Marie Bonaparte.

2 Émile Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », [1956], *PLG I*, p. 79-80. On trouve d'ailleurs dans les archives de Paulhan, une pochette vide qui porte la mention « Anti-Benveniste, pro-Abel », dans les notes pour *Le langage tel qu'il est* [Imec, fonds Paulhan, sans côte].

3 *Ibid.*, p. 83.

4 *Ibid.*, p. 82.

monde intérieur et tout particulièrement la réalité psychique imaginaire<sup>1</sup> ». Or, c'est précisément là où intervient la poésie surréaliste, avec son point sublime, ses sorties de route syntaxiques, ses surprises sémantiques et ses tentatives de s'extraire de la linéarité, bref : ses irrégularités normatives.

Au final, Benveniste ne répare pas la non-réciprocité de l'enthousiasme porté par Breton à Freud, mais il situe la poésie surréaliste dans les débats linguistiques et psychanalytiques qui ont marqué d'un point de vue épistémologique, les questions des rapports des sujets parlants à l'inconscient et la langue.

On retrouve par ailleurs cette présence surréaliste dans ses recherches sur « Le langage poétique », qui interrogent plus particulièrement le « discours poétique » et la façon dont il crée un effet de poéticité qui tient à un usage particulier de la langue : « [c]e qu'on a fait jusqu'ici c'est l'analyse descriptive du poème. Ce que je tente de découvrir est le mode de fonctionnement de la langue poétique<sup>2</sup> ». Ce mode de fonctionnement, Benveniste l'appréhende notamment en s'appuyant sur la distinction entre sémiotique et sémantique ; pour cela, il prend appui sur un cas particulier de « langue poétique », celle de Baudelaire, et en fait une étude linguistique<sup>3</sup>. Pourquoi est-ce Baudelaire qui sert de corpus de référence à cette recherche ? Irène Fenoglio explique que :

Baudelaire est choisi parce que son utilisation de la langue n'est pas exceptionnelle et que cette « facilité » doit pouvoir permettre de mettre en valeur le fonctionnement poétique. La poésie de Baudelaire s'appuie sur un ensemble linguistique structurel (syntaxe et lexique) plus « ordinaire » que celle de Mallarmé, par exemple, qui aurait d'emblée demandé des analyses d'ordre linguistique pour en stabiliser la lecture compréhensive, ce qui n'est pas le cas chez Baudelaire<sup>4</sup>.

---

1 André Green, « Le Langage dans la psychanalyse », *Langages : II<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1984, p. 45.

2 Benveniste, note manuscrite (BnF, Pap Or 0429, env 23, f<sup>o</sup>31), cité par Irène Fenoglio, « Benveniste auteur d'une recherche inachevée sur "le discours poétique" et non d'un "Baudelaire" », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 33, 2012, p. 121.

3 Voir Chloé Laplantine, *Émile Benveniste, Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 767 p. et les problèmes soulevés par ce texte : Irène Fenoglio, « Benveniste auteur d'une recherche inachevée sur "le discours poétique" et non d'un "Baudelaire" », art. cit.

4 Irène Fenoglio, « Benveniste auteur d'une recherche inachevée sur "le discours poétique" et non d'un "Baudelaire" », art. cit., p. 14.

L'écriture de Baudelaire permet à Benveniste de cerner le fonctionnement poétique sans que celui-ci n'échappe trop aux lois linguistiques ; d'un point de vue méthodologique, elle offre un compromis entre normativité et poéticité qui lui permet de « démontrer » l'hypothèse qu'il avance :

[d]ans le langage ordinaire, il y a les signes, et il y a le réfèrent (objet ou situation) qui est hors du signe (...) En poésie le réfèrent est à l'intérieur de l'expression qui les énonce ; c'est pourquoi le langage poétique renvoie à lui-même. Mais *comment démontrer cette proposition*<sup>1</sup> ?

Cette question du signe et de la référence va être déterminante dans l'analyse de la « langue poétique », aussi distingue-t-il, dans les cas où le réfèrent est dans le signe, les régimes sémantique et sémiotique de fonctionnement du discours :

[l]e langage iconique ne rompt pas avec le système général de la langue, il n'emploie pas d'éléments phoniques ni significatifs qui soient étrangers à la langue, et Baudelaire conserve une syntaxe qui est dans l'ensemble celle de la langue commune.

(...) (C'est la différence entre le langage de Baudelaire et celui de poètes plus récents, à partir du dernier Mallarmé jusqu'aux surréalistes : ceux-ci veulent substituer le langage iconique au langage significatif)<sup>2</sup>.

Ainsi, Benveniste prend en compte la spécificité du langage surréaliste, à la fois par rapport à la langue de communication générale, et par rapport à d'autres expressivités poétiques. Pour la question du « mode de fonctionnement de la langue poétique », les surréalistes occupent donc une place en marge : la forme interne de la langue reste la même, mais leurs usages de la langue déplacent les catégories d'analyse de sorte qu'on ne peut en généraliser le fonctionnement.

En laissant ainsi la poésie surréaliste, avec celle de Mallarmé, entre parenthèses, Benveniste n'incorpore pas les manipulations sur la langue qu'ils proposent à la simple recherche de l'effet émotif. En effet, c'est bien ce qu'il cherche dans la langue poétique, comme on le lit dans cette note :

*Articulation de l'étude* (...) Il faut donc ressaisir et amener au jour ces thèmes majeurs, trahis ou énoncés par certains termes-clefs (...) Alors vient

---

1 Benveniste, env. 6, f°2 (p.29), cité par Irène Fenoglio, *Ibid.*, p. 16.

2 Benveniste, env. 6, f°5 (p.35), cité par Irène Fenoglio, *Ibid.*, p. 14.

*l'étude des procédés* par lesquels le poète arrange/assure l'expression de ce qu'il veut communiquer, c'est-à-dire de son émotion<sup>1</sup>.

Mais Benveniste n'ignore pas que les recherches surréalistes sur la langue dépassent l'effet émotif et qu'elles entendent mettre en branle l'organisation consensuelle du discours et des représentations mentales. Ce qui fait que le surréalisme ne se résume pas à la « substitu[tion du] langage iconique au langage significatif », donc à l'instauration d'un langage autotélique, mais qu'il met en œuvre une réflexion politique sur la langue qui est parfois proche de celle qu'exprime Benveniste, que ce soit par ses références à Hegel, ou par sa théorie de l'énonciation comme appropriation de la langue, qui attribue au sujet parlant un rôle social et lui permet d'agir sur la société<sup>2</sup>.

À l'inverse, il est très difficile d'évaluer une quelconque influence de Benveniste dans le mouvement surréaliste. La seule mention du linguiste que nous ayons trouvée est indirecte : il s'agit du nom et de l'adresse de Benveniste notés par Lévi-Strauss dans une liste de destinataires potentiels pour l'enquête sur l'art magique<sup>3</sup>. Du reste, aucune allusion ne permet d'inscrire avec certitude sa présence dans la pensée surréaliste, ce qui n'est pas surprenant d'un point de vue chronologique, car s'il signe en 1925 une déclaration surréaliste, l'essentiel de sa production écrite contemporaine de la « période raisonnée » est consacré aux études indo-européennes, apportant une contribution remarquable à la grammaire comparée. C'est seulement à partir de la publication des *Problèmes de Linguistique Générale*, en 1966, que les questions des liens de la langue et de la société, et de la subjectivité dans la langue, marqueront le champ intellectuel, à l'instar de la « Structure des relations de personne dans le verbe », article qui compose le chapitre « L'homme dans la langue », et qui avait été publié une première fois en 1946<sup>4</sup>.

Cet article interroge le fonctionnement des pronoms et plus particulièrement la représentation des sujets parlants par ces pronoms :

une caractéristique des personnes « je » et « tu » est leur *unicité* spécifique : le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques. Mais « il » peut être une infinité de sujets – ou

---

1 Irène Fenoglio, *Ibid.*, p. 16.

2 Voir Jean-Claude Milner, *Le Périphe structural - Figures et paradigme*, op. cit., en particulier le chapitre « Ibat obscurus ». et François Provenzano, « L'Imaginaire politique de la théorie de l'énonciation », *Langage et société*, vol. 1, n° 147, 2014, p. 133-150.

3 Consultable sur le site atelier André Breton.

4 Dans le *Bulletin de la Société de Linguistique*, XLIII, fascicule I.

aucun. C'est pourquoi le « je » est un autre » de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'« aliénation » mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive<sup>1</sup>.

L'unicité évoquée par Benveniste trouve bien sûr un écho remarquable dans toutes les interrogations surréalistes sur le « je » comme instance de parole. C'est d'ailleurs l'année même de la publication des *PLG* que Prévert publie, dans *Fatras*, « Des uns et des autres », un poème tout empreint de ces questions linguistiques :

UN UN, *très triste*  
Je suis seul !  
UN AUTRE, *aussi triste que lui.*  
Tu n'es pas le seul !  
L'UN, *qui étudie l'autre.*  
Qui es-tu ?  
L'AUTRE  
Est-ce que je sais qui c'est, tu ?  
L'UN  
Et je, et il, et elle, et si je tue il, que dit-elle ?  
L'AUTRE  
Elle ne dit rien, si elle sait tu<sup>2</sup>.

La scène réunissant ces deux personnages qui cherchent leur expression linguistique se déroule « dans une miroiterie <sup>3</sup> », faisant ainsi de ce dialogue un jeu de miroirs langagiers dans lequel le sujet doit se reconnaître.

Ce poème de Prévert ressortit pleinement aux interrogations sur le fonctionnement des pronoms, et entre en écho, dans un tout autre registre, avec les analyses de Gérard Dessons :

[c]ette définition du sujet, qui le rend contemporain de son énonciation, fait du phénomène de subjectivation l'historicité même de la personne, actualisée, au plan de la langue, par le morphème *je*. [...] En résumé, la permanence d'un soi-même dépend avant tout de l'exercice individuel – et individuante – du langage, lequel, par l'usage des pronoms personnels, fonde différenciellement l'idée de personne<sup>4</sup>.

---

1 Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », [1946], *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 230.

2 Jacques Prévert, *Fatras*, [1966], *OC*, t. II, p. 73.

3 *Ibid.*

4 Gérard Dessons, *Émile Benveniste*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1993, p. 110.

La mise en œuvre d'une réflexion linguistique au sein du surréalisme donne donc à lire des textes qui mettent en scène des sujets qui sont également fréquentés par les linguistes avec, en guise d'argument, une façon de solliciter le lecteur qui l'invite à épouser le raisonnement pour apporter lui-même des conclusions.

On pourrait donc croire ce poème de Prévert d'inspiration benvenistienne, s'il ne faisait pas également écho à un texte de Desnos, dans lequel le devenir des personnages est interrogé à partir du jeu des pronoms : « [e]lle m'aperçut enfin et me dit "je suis et tu es et cependant je ne puis dire que nous sommes" <sup>1</sup> », qui n'est pas sans rappeler que, pour Benveniste, « "nous" n'est pas un "je" quantifié ou multiplié, c'est un "je" *dilaté* au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues<sup>2</sup>. » Le flou de ces contours pourra, chez Desnos, engendrer une fusion, un échange d'identités : « [u]n indicible amour naît en toi au fur et à mesure que je parle. Je suis la Beauté brune et la Beauté blonde. La triomphale beauté sans beauté. Je suis Tu et tu es Je<sup>3</sup> ».

Ainsi, nous voyons à nouveau comment des questions semblables qui nourrissent les réflexions et l'imaginaire linguistique empruntent des formes de réponses variées qui sont autant de témoignages d'une même préoccupation, en l'occurrence celle du sujet, sujet parlant, sujet énonçant, mais aussi sujet parlé, qui se constitue « dans et par le langage ».

En cela, même si Benveniste n'est pas surréaliste, si aucun signe ne trahit d'échange entre lui et les surréalistes et s'il a emprunté une voie académique qui laissait peu de place à leurs velléités émancipatrices, ses recherches participent d'une même démarche visant à ressentir et élucider la co-appartenance de l'homme et de la langue, de la langue et de l'homme. Il y a donc une disposition des travaux de Benveniste à expliciter l'imaginaire linguistique du surréalisme, et une disposition du corpus surréaliste à incarner textuellement et linguistiquement les théories benvenistiennes. En dépit de ces dispositions, les surréalistes n'ont donc pas trouvé, dans le développement de la linguistique contemporaine à leur mouvement, matière à étayer leurs recherches sur la langue ; si ni Saussure, ni par la suite Benveniste ne sont lus, ou tout du moins cités, nous remarquons en revanche que leurs prédécesseurs, notamment Bréal et Darmesteter font pleinement partie des références utilisées.

---

1 Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 199.

2 Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », [1946], *PLG I*, p. 235.

3 Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 199.

### 3.5 Bréal et Darmesteter : la filiation revendiquée

Dans le rapport à la langue, une des questions premières des surréalistes est celle de la valeur des mots, de la capacité qu'ils ont de faire surgir des images et des représentations propices à réenchanter le monde, tout comme du risque qu'ils encourent d'être vidés de leur substance. Dès les débuts du mouvement, la réflexion sur l'usage de la parole s'est assortie d'une attention particulière portée aux mots comme événement de langue et de pensée.

Le mot devient l'axe central du rapport au langage et de la création poétique, comme l'exprime par exemple Tzara dans son « prière d'insérer » au *Marteau sans maître* de Char :

[d]e réduction en réduction, par la tension qu'ils exigent à force de se situer dans une *nature d'âme*, les mots eux-mêmes ne gardent de ce monde que la valeur d'une démarche d'autant plus agissante qu'elle est hermétiquement interdite à ce que la matière comporte d'imperméabilité<sup>1</sup>.

Ainsi situé entre l'« âme » et le « monde », le mot doit à la fois dire et agir, d'où l'importance de sa valeur.

#### 3.5.1 Vigilance sémantique

Nous avons vu que Breton, dans son rapport au langage, affirmait se situer parmi « [c]eux qui gardaient, çà et là, le souci des significations propres, avec tout ce qui, s'y attachant d'émotif, peut valablement mouvoir l'homme<sup>2</sup> ». De cette volonté de veiller à l'intégrité de la signification, de faire de la valeur sémantique le garant de l'appréhension du monde, il nous semble possible d'opérer un rapprochement avec les travaux, souvent cités comme étant une référence pour les surréalistes, de Michel Bréal, auteur notamment d'un célèbre *Essai de sémantique*, paru en 1897, et théoricien de la science du même nom. L'apport original de Bréal, et ce en quoi il a fait école, a été de renoncer à l'étude traditionnelle du langage, qui se faisait selon un modèle naturaliste : « [l]aissant de côté les changements de phonétique, qui sont du ressort de la grammaire physiologique, j'étudie les

---

1 Tristan Tzara, « Prière d'insérer », dans René Char, *Le Marteau sans maître*, 1934, repris dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, [1973-1979], OC, p. 1344.

2 André Breton, *Arcane 17*, [1944], OC, t. III, p. 72.

causes *intellectuelles* qui ont présidé à la transformation de nos langues<sup>1</sup>. » Ces causes intellectuelles s'opposent aux causes « naturelles » qui fournissaient la grille interprétative pour tout ce qui avait trait au langage. En apportant de nouveaux critères à l'étude du langage, Bréal met, comme l'explique Simone Delesalle, deux phénomènes au cœur du travail d'analyse : « d'un côté le rapport du langage à la liberté humaine, de l'autre les relations qu'entretiennent les termes entre eux<sup>2</sup>. » Le premier de ces deux points entre parfaitement en concordance avec les réflexions des surréalistes sur le langage, notamment en ce qui concerne la possibilité de tout sujet parlant de dévoyer le sens d'un mot, d'en redéfinir la portée sémantique :

[u]n fait qui domine toute la matière, c'est que nos langues, par une nécessité dont on verra les raisons, sont condamnées à un perpétuel manque de proportion entre le mot et la chose. L'expression est tantôt trop large, tantôt trop étroite. Nous ne nous apercevons pas de ce défaut de justesse, parce que l'expression, pour celui qui parle, se proportionne d'elle-même à la chose grâce à l'ensemble des circonstances, grâce au lieu, au moment, à l'intention visible du discours, et parce que chez l'auditeur, qui est de moitié dans tout langage, l'attention, allant droit à la pensée, sans s'arrêter à la portée littérale du mot, la restreint ou l'étend *selon l'intention de celui qui parle*<sup>3</sup>.

Si le mot est ainsi sujet à fluctuation, donnant à tout locuteur la possibilité de faire interférer sa volonté avec une unité du système linguistique, Bréal insiste bien sur le fait que le destinataire, en recevant activement le message, le co-construit ; il a donc sa part de responsabilité dans le changement de la valeur sémantique.

Ces liens nous intéressent dans la mesure où la présence des travaux de Michel Bréal est attestée relativement tôt dans l'histoire du mouvement. Mentionné dès 1922 dans le « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », il appartient, à ce titre, à la liste de ceux qui ont participé à « la formation de la mentalité poétique de [cette] génération<sup>4</sup> ». Après avoir signalé l'influence de Condillac, « dont se réclament encore les spécialistes du langage, un Michel Bréal, un Jean Paulhan<sup>5</sup> », Breton et Aragon font la part belle à Sade, puis au mysticisme, avec notamment les noms de Raymond Lulle et Swedenborg, avant de convoquer quelques linguistes : « [p]lus près de nous, Michel Bréal, auteur d'un *Essai de*

---

1 Michel Bréal, *Essai de sémantique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, p. 29. Nous soulignons.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 92. Nous soulignons.

4 André Breton, *Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet*, [1922], *OC*, t. I, p. 631.

5 *Ibid.*, p. 632.

*sémantique* sur lequel se sont suffisamment expliqués Paul Valéry et Léon Daudet, Darmesteter, auteur de *La Vie des mots* qui rouvre de nos jours la question du langage<sup>1</sup> ».

### 3.5.2 Bréal expliqué par Valéry

Si les liens entre Léon Daudet et Bréal – qui devaient être médiatisés par la personne de Marcel Schwob – nous semblent difficiles à retracer, ceux entre Valéry et Bréal sont intéressants et montrent comment s'opère un certain transfert des savoirs et des courants de pensée. Valéry a réalisé un compte rendu de *La Sémantique* de Bréal dans la livraison de janvier 1898 du *Mercur de France*. Il y exprime l'estime qu'il porte aux travaux de Bréal – alors qu'il n'accorde que peu de crédit aux linguistes en général. Il a trouvé, à la lecture de *La Sémantique*, une façon d'interroger les liens entre les mots et les phénomènes mentaux qui est proche de ses conceptions :

*La Sémantique* nous rappelle que les mots ont des significations ; ils constituent un groupe de deux membres, l'un physique, l'autre mental. L'étude du premier a été conduite très loin ; l'étude du second est fort peu avancée ; l'étude du groupe total n'existe pas, et ce serait l'importante. La sémantique retourne à cet ensemble. Elle regarde le langage comme le moyen de la compréhension et le résultat des opérations principales de la pensée<sup>2</sup>.

Derrière cette description en termes de « moyen » et de « résultat » se pose la question du sujet et de son implication dans la langue avec, comme horizon, les recherches poétiques :

[d]ans un esprit, toute forme de langage se présente comme une sorte de groupe ou de total, composé de signes fixes et d'idées. Ce groupe doit satisfaire à certaines conditions pour exister, pour correspondre au sentiment spécial de compréhension [...]. Les signes qui y entrent demeurant identiques, sa portion idéale peut subir des changements, être remplacée par une autre qui satisfasse également aux conditions d'existence de l'ensemble. Le groupe peut, en général, recevoir *plus* d'une solution psychologique. Cette diversité permet qu'on puisse parler avec contradiction, faire des syllogismes faux, – ou bien justes mais absurdes. Elle explique l'imperfection logique, l'inconsistance ou les erreurs formelles qu'on trouve dans les écrits, dans les plus forts ouvrages de construction philosophique et, *régulièrement*, chez le poète<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 633.

2 Paul Valéry, *Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1449.

3 *Ibid.* p. 1452-1453.

Les capacités d'adaptation du « groupe », en ce qui concernent la langue, sont suffisamment grandes pour que l'on puisse multiplier les possibles expressifs et sortir de ce qui est attendu par le système même de la langue. C'est un aspect important de la lecture de *La Sémantique* par Valéry, qui explique précisément que « dans cet inattendu, l'individu se dessine<sup>1</sup> ». La place donnée à l'individu et au groupe, dans les changements langagiers, semble révélatrice des points communs reliant les pensées de Bréal, de Valéry et des surréalistes. Ces points de contact, qui sont autant de zones d'échanges, montrent bien la circulation des idées linguistiques et des pratiques poétiques – même si, dans le passage d'une pensée à l'autre, l'appropriation peut entraîner déperdition ou déformation. Ces filiations se dévoilent donc par une communauté d'idées, de pensées, mais également parfois par un même vocabulaire, de mêmes métaphores, reprises de part et d'autre des traditions lexicales, des idiolectes disciplinaires et des inspirations particulières. Ainsi en va-t-il de l'image du langage comme filtre que doivent traverser les pensées, que l'on trouve chez Bréal :

[l]'influence du langage sur la pensée, peu observée en général, inaperçue dans l'Antiquité, n'en est pas moins considérable : on peut comparer le langage à un verre que traversent nos conceptions, mais en s'y colorant de ses nuances. Habités à cet intermédiaire, nous y faisons si peu attention que, même avant d'exprimer une pensée, elle se teint dans notre esprit des couleurs du langage<sup>2</sup>.

Il y a modification de la pensée lorsqu'elle passe dans et par le langage ; la parole serait ainsi la pensée additionnée du filtre de la langue. Ce verre, teinté chez Bréal, provoque chez Valéry la réfraction de la pensée : « [l]e langage en tant que classification des mots est un milieu réfringent pour les phénomènes mentaux. Il les dispense en mots et en ordre ou en spectres. La phrase est un spectre d'une idée<sup>3</sup> ». La réfraction – phénomène de déviation des ondes – s'opère lors d'un changement de milieu, la métaphore permet donc de rendre compte d'une certaine hétérogénéité des deux milieux que constituent la pensée et le langage, comme s'ils n'étaient pas de la même « matière », ce qui permet à Valéry de montrer la supériorité de la pensée sur le langage, la « pensée pure » allant au-delà de ce qu'autorise la « pensée verbale ».

---

1 *Ibid.*, p. 1452.

2 Michel Bréal, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, p. 23.

3 Paul Valéry, *Cahiers I*, Judith Robinson-Valéry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 382.

C'est un des sujets qui éloignera les jeunes poètes de *Littérature* de celui qui leur a soufflé le titre de leur première revue, et c'est également un des thèmes des recherches linguistiques de Paulhan, qui s'exprime en des termes semblables :

le langage et l'expression ne sont pas un milieu inerte et transparent – comme une vitre laisse au paysage son ordre et ses mesures – mais bien un milieu spécifique, possédant ses lois propres de réfraction, et qui nous montre à l'envers – comme une lentille fait les objets et les personnages, – chaque événement de l'esprit<sup>1</sup>.

Si les images sont identiques – la vitre, le milieu spécifique, la réfraction –, et si l'influence du langage sur la pensée est clairement exprimée, il n'y a pas chez Paulhan de supériorité de l'un sur l'autre. Puis de Paulhan aux surréalistes, la métaphore de la réfraction de la pensée par le langage se retrouve par exemple chez Artaud, qui interroge ces jeux d'influence en ajoutant un troisième terme : l'esprit, qui fait le lien entre la pensée et le corps. C'est ce qui apparaît dans une lettre « à un ami », datée du 3 avril 1931 :

[j]e veux savoir à quel moment cette soi-disant pensée d'abord a ému l'esprit, l'a induit à se douter qu'il y avait quelque chose, puis à réagir d'une manière informelle, abstraite, puis à quel moment il s'est abdiqué lui-même pour passer son contenu à la personnalité elle-même informelle ou formelle, puis à la personnalité nerveuse, nue à travers le moi, et à quel moment cette personnalité elle-même a abdiqué ses formations grossières pour passer dans les circonstances, dans une certaine actualité physique pour, par une série de réfractions, de retours des nerfs à l'esprit, de l'esprit au moi, du moi à la personne, de la personne à l'esprit, de l'esprit aux nerfs, des nerfs à la consistance et à la continuité nerveuse, au pouvoir des nerfs de faire durer suffisamment une pensée pour que les mots s'y intègrent et s'en maintenir durablement la solidité et la couleur devant les exigences de l'esprit, par cette série enfin d'opérations dont on ne peut marquer que les phases grossières mais qui constituent la plus active circulation à l'intérieur de l'être, – *aboutir* à la pensée durablement formulée et formulée d'une manière efficace et qui porte !!!<sup>2</sup>

Artaud expose un système de réactions en chaîne : la pensée agit sur l'esprit, qui développe la personnalité, qui stimule les nerfs, qui vont eux-mêmes agir sur l'esprit, exposer le moi, mouvoir la personne. Au cœur de cette « circulation à l'intérieur de l'être », comme un courant naturel qui assure le passage d'un niveau à un autre, la pensée doit accueillir les mots – processus qui est si souvent compliqué chez Artaud –, c'est-à-dire qu'il y a tout un mouvement qui se fait pour « formuler » la pensée. Là encore, l'image de la réfraction

---

1 Jean Paulhan, *Les Hain-teny Merinas*, [1913], *OC*, t. II, p. 96.

2 Antonin Artaud, *Lettres et notes intimes 1929-1932*, *Œuvres*, éd. cit., p. 325.

montre bien les obstacles qui doivent être franchis, mais contrairement à ce qu'exprime Valéry, pour Artaud la pensée ne devient pas spectrale une fois exprimée : elle peut « porter ».

Ce détour par la métaphore de la réfraction<sup>1</sup> de la pensée au contact du langage montre bien la façon dont une idée peut traverser des courants, des époques, des champs disciplinaires, des orientations et aspirations épistémiques tout en se renouvelant. Sont ainsi diffusés les mêmes sèmes, ceux d'un paradigme qui fait de la lecture physique des événements une clé de leur compréhension.

Tels sont donc les éléments saillants de la lecture de Bréal par Valéry qui ont innervé ses réflexions, son œuvre et, partant, ses discussions avec les surréalistes.

### 3.5.3 Présences de Bréal chez les surréalistes

Par ailleurs, si la figure de Valéry apparaît bien à la fois dans la version manuscrite du « Projet pour la bibliothèque Jacques Doucet » (la partie du texte qui le mentionne est de la main de Breton), ainsi que dans sa version publiée, au sein des œuvres complètes de Breton, il est intéressant de remarquer que, lors du récit *a posteriori* de cet épisode, la conduite du projet est revendiquée par Aragon seul, et la référence à Valéry disparaît :

Garaudy a cité assez longuement, dans *L'itinéraire*, ce projet d'une bibliothèque, daté de février 1922, pour Jacques Doucet, que nous avons signé ensemble Breton et moi, bien qu'il soit de moi seul (parce qu'il s'agissait de me faire embaucher sur ce programme). On y verra recommander entre autres *l'Essai de sémantique* de Michel Bréal, *La Logique de la contradiction* de Frédéric Paulhan et cette *Vie des mots* d'Arsène Darmesteter d'où vient l'épigraphe de *Blanche ou l'oubli*<sup>2</sup>.

La connaissance des travaux de Bréal est-elle donc l'apanage d'Aragon ? Ou bien lui revient-il de l'avoir découvert et d'avoir initié ses amis aux théories que le linguiste

---

1 À un niveau un peu plus éloigné, c'est une image que l'on retrouve également, de manière récurrente, dans les tableaux de Remedios Varo ; chez elle, le jeu optique ne disperse pas l'onde de manière à ne laisser qu'un spectre, mais au contraire, les rayons tirent les fils de la vie, comme dans « Creación con rayos astrales » (1955), ou encore « La Creación de las aves » (1957). Voir illustrations en fin de chapitre.

2 Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, *op. cit.*, p. 88.

développait ? Il est difficile de savoir quand, comment, et par quel biais les surréalistes se sont familiarisés avec la pensée de Bréal au point de revendiquer son héritage. Nous pouvons tout au plus observer que les références à son endroit ne sont pas négligeables, que ce soit en mention directe, dans les appareils critiques des éditions, ou encore dans les études sur le surréalisme.

Nous trouvons chez Leiris quelques exemples de citations, qu'il s'agisse d'un souvenir étymologique directement issu de la lecture de Bréal : « si incertain [est] ce que je suis bien obligé d'appeler "mon travail" – au sens plein de ce terme, dont Bréal fait observer dans son *Essai de Sémantique* qu'il se relie par une souche étymologique commune à l'idée du cheval entravé [...] »<sup>1</sup> ; ou qu'il s'agisse de mentionner le linguiste tant pour l'argument d'autorité que pour les vertus inspirantes de son nom, vertus qui peuvent, à leur tour, devenir argument d'autorité :

[a]près avoir cité mon homonyme partiel Michel Bréal, m'être référé au dictionnaire Larousse, avoir rapporté une partie des propos que m'a tenus un quidam, je ne suis pas plus avancé qu'avant : les mêmes écrans me séparent de la réalité et l'on dirait que ces phrases dans lesquelles je m'embarrasse – tantôt y ajoutant des mots, tantôt y remplaçant des mots par d'autres mots – sont l'image du difficile commerce que je m'efforce de nouer avec le réel, paralysé que je suis par les mouvements les plus contradictoires et m'attardant en maints détours, justifiés seulement par la répugnance irraisonnée que j'éprouve à aller droit au fait, quel que soit mon désir d'établir entre la réalité et moi le contact le plus direct<sup>2</sup>.

Bréal n'est finalement d'aucune aide pour résoudre le problème que rencontre Leiris, mais il est là, son nom est invoqué comme un fétiche, il est présenté comme une des références qui pousse à la réflexion sur le langage, dans une phrase à l'humour grinçant, où les recherches novatrices sur la langue se mêlent aux recherches d'attestations académiques, avec le dictionnaire (qui est aussi chez Leiris le lieu premier de la réflexion sur le sens des mots), et à l'expérience profane du langage. Ce mélange de références montre bien que les interrogations sur le langage sont de tous les instants, de tous les niveaux, que les clés de ces interrogations sont à chercher partout, et ouvrent différentes portes. Il montre également que

---

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 73. Comme le précisent Denis Hollier et Catherine Maubon dans les notes de la Pléiade, Leiris avait recopié cet extrait dans son journal en avril 1926. Voir Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, op. cit., p. 121-122.

2 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 75.

Bréal apparaît comme une référence partagée, qui innerve toute la réflexion sur le pouvoir des mots.

Nous remarquons que Leiris, qui connaît bien Bréal, le cite explicitement seul, alors que ses mentions par Breton et Aragon sont toujours doublées d'un autre nom : « Bréal et Jean Paulhan », et, plus fréquemment, « Bréal et Darmesteter », duo linguistique qui semble avoir fait florès auprès des commentateurs du surréalisme.

#### 3.5.4 Bréal et Darmesteter

Après leur mention conjointe dans le projet de bibliothèque pour Jacques Doucet, ces deux linguistes sont souvent cités comme étant, ensemble, partie prenante de la culture linguistique des surréalistes et comme étant un jalon important de leur réflexion théorique à ce sujet. Cela peut paraître surprenant car, s'ils ont bien comme point commun d'étudier l'usure du langage, la façon dont les mots peuvent perdre du sens ou leur sens, sur le reste tout les oppose. Darmesteter incarne le paradigme naturaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ses travaux regorgent de métaphores physiologiques : le langage est un organisme vivant, qui évolue selon les mêmes règles que n'importe quel autre élément de la nature. Nous le retrouvons en ouverture de *La Vie des mots* : « [s]'il est une vérité banale aujourd'hui, c'est que les langues sont des organismes vivants dont la vie, pour être d'ordre purement intellectuel, n'en est pas moins réelle et peut se comparer à celle des organismes du règne végétal ou du règne animal<sup>1</sup> ».

La démarche scientifique est peu rigoureuse. Ce qui est présenté comme évident n'est en réalité qu'un postulat : la « vérité banale » évoquée correspond aux conceptions historiquement marquées qui font du langage un élément de la nature, qui s'étudie comme une science naturelle et s'observe avec les mêmes outils d'analyse. C'est bien à une « histoire naturelle » que l'on se livre lorsqu'on s'attache à l'étude des mots, selon Darmesteter :

[c]ette étude du mot le prend non pas à sa première origine, mais au sens immédiatement précédent d'où est dérivé celui qui est examiné.

---

1 Arsène Darmesteter, *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Ch. Delagrave, 1886, p. 3.

Déterminer la vie d'une signification, c'est remonter non à l'origine première du mot, mais au sens antérieur qui l'explique, comme en histoire naturelle remonter à l'origine d'un individu, c'est non remonter à l'origine de l'espèce, mais aux individus, mâle et femelle, dont il dérive.

Dans ce travail on trouvera un certain nombre de comparaisons avec l'histoire naturelle. Ces rapprochements n'ont point été cherchés de parti pris, mais se sont rencontrés d'eux-mêmes sous la plume de l'auteur<sup>1</sup>.

Il s'agit pour l'auteur de retracer la généalogie des mots et des familles de mots, de découvrir les différentes strates sémantiques et leurs évolutions ; ce en quoi les comparaisons avec les sciences naturelles se sont imposées, et plus particulièrement la biologie :

[d]'une façon générale, s'il est acquis que la biologie tout entière n'est que l'histoire des différenciations que les organismes d'un même type ont subies en s'adaptant à des milieux divers, on peut affirmer que la linguistique n'est que l'histoire des évolutions, diverses suivant les races et les lieux, par lesquelles a passé le type primitif. Cette coïncidence est frappante entre les lois de la matière organisée et les lois inconscientes que suit l'esprit dans le développement naturel qu'il donne au langage<sup>2</sup>.

La « matière » langagière est pressentie comme obéissant à plusieurs types de lois : des lois propres et des lois de l'esprit (humain), qui agissent sur le langage. Mais l'esprit humain est de peu d'influence, pour Darmesteter, ce qui compte, ce sont bien plus les lois naturelles, au premier chef desquelles se trouvent bien sûr, les lois de la sélection naturelle : « [l]e langage est une matière sonore que la pensée humaine transforme, insensiblement et sans fin, sous l'action inconsciente de la concurrence vitale et de la sélection naturelle<sup>3</sup> ».

La mention de la théorie darwinienne ancre bien ces réflexions sur le langage dans l'épistémè de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; avec ce paradigme, la langue est vue comme étant dotée d'une force vitale, qui va pouvoir engendrer de nouvelles formes, plus adaptées, et mettre en œuvre un principe ordonnateur : « [a]illeurs, [...] la langue chercha à mettre de l'ordre dans le chaos des formes verbales<sup>4</sup> ».

Mais en matière de langage, la sélection naturelle n'est pas due au complet hasard ; si, pour Darmesteter, les changements sont bien aveugles et obéissent à une nécessité propre – nécessité qui fait partie des lois naturelles qui régissent le vivant –, c'est bien la raison des

---

1 *Ibid.*, p. 26-27.

2 *Ibid.*, p. 175.

3 *Ibid.*, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 11.

sujets parlants qui accepte, ou non, les changements proposés. Ainsi, la sélection naturelle est teintée d'un certain rationalisme, l'évolution des formes langagières est vue comme la combinaison de la vie propre du langage (donc des forces de la nature) et du jugement humain.

Ce jugement n'est pour rien, selon Darmesteter, dans la motivation des changements linguistiques, mais il va pouvoir les rationaliser, une fois qu'ils auront eu lieu :

[i]l existe dans les organismes inférieurs un procédé de reproduction en vertu duquel un être bourgeonne et se sépare en plusieurs fragments, qui deviennent ensuite autant d'individus indépendants, quoique identiques, en matière et en forme, à l'individu d'où ils sortent. Il en est de même dans le langage. Un seul et même terme se charge de plusieurs significations qui, chacune à part, s'approprient le *son* primitif et vivent ensuite de leur vie propre. La langue oublie leurs communes origines, et ce n'est que dans les catalogues artificiels des langues, les dictionnaires, qu'on les voit classées sous un même chef, et qu'on peut saisir la source unique dont elles dérivent<sup>1</sup>.

Darmesteter oppose ainsi l'artifice, du côté de la culture, qui peut travailler sur la langue mais n'intervient pas dans son évolution, à l'œuvre démiurgique de la nature. L'esprit, selon ses termes, fait partie du processus naturel de l'évolution du langage, il va accueillir et entériner les mots que la langue crée en leur accordant de la valeur :

[i]l suit de là que la *vie des mots* n'est autre chose que la *valeur constante* que l'esprit, par la force de l'habitude, leur donne régulièrement, valeur qui les rend les signes normaux de telles images ou idées. Les mots *naissent*, quand l'esprit fait d'un nouveau mot l'expression habituelle d'une idée ; les mots *se développent* ou *dépérissent*, quand l'esprit attache régulièrement à un même mot un groupe plus étendu ou plus restreint d'images ou d'idées. Les mots *meurent*, quand l'esprit cesse de voir derrière eux les images ou les idées dont ils étaient les signes habituels, et par suite, n'usant plus de ces mots, les oublie. La vie des mots vient donc de l'activité de la pensée, qui modifie diversement les rapports qu'elle établit entre les objets de cette activité (images de choses sensibles, notions abstraites) et les sons articulés, dits mots, dont elle a fait autant de signes<sup>2</sup>.

Finalement, c'est bien une dynamique que présente Darmesteter, un mouvement contradictoire ou concordant entre les besoins de l'esprit et la vitalité propre du langage et

---

1 *Ibid.*, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 37.

des mots, lesquels sont soumis à variation selon leur robustesse : il y a « des mots en plein état de santé. Ils poussent, sans rien laisser dépérir de leurs floraisons premières, des jets vigoureux en divers sens, plantes vivaces, capables encore de longue durée<sup>1</sup> », et d'autres mots, de complexion plus faible, qui disparaissent, ou encore qui « portent en eux-mêmes des germes de mort ; alors la langue les remplace comme elle peut, tant bien que mal. Tantôt certains mots sont écrasés par d'autres plus heureux qui s'emparent de leurs significations, les vident, pour ainsi dire, et les font mourir par épuisement<sup>2</sup> ».

De toute cette pensée du langage, entre fantasmes, tentatives d'explications, construction d'un système analogique aux sciences dites naturelles – système qui incorpore un « sentiment de la nature » au cœur même du fonctionnement du langage, et qui fait que la *physis* envahit le champ de la parole et, par là même, de la pensée – on sent aisément ce qui a pu séduire les surréalistes. Ces métaphores organicistes disent qu'il y a plus que la simple activité rationnelle et intellectuelle qui est en jeu : *logos* et *physis* semblent jouer des enchevêtrements féconds, et dresser ce que Jean-Claude Coquet analyse comme étant un « continuum entre le *langage* [...], le *monde* dans lequel il est et sur lequel il agit (un monde où se situent, proches ou lointains, autrui et les objets) et *l'être*<sup>3</sup> ». Ce continuum permettrait donc un profond sentiment d'appartenance de l'être à la *physis*<sup>4</sup>, appartenance qui opère une certaine forme de transcendance, jusque dans le rapport au langage. La présence même du *logos* dans la *physis* est porteuse d'énergie créatrice, une énergie dionysiaque, panique, qui se perçoit, lorsqu'il est question du langage, dans les métaphores vitalistes employées par les surréalistes, ainsi que l'a expliqué Émilie Frémond : « la production du langage sera très souvent interprétée dans le surréalisme comme une nouvelle *physis*, le but étant de rétablir une circulation organique entre les facultés naturelles de l'homme<sup>5</sup> ». Ces métaphores, qui infusent l'idée de la vie des mots en même temps qu'elles nourrissent l'imaginaire du langage permettent donc de relier différents moments de l'histoire du mouvement surréaliste. C'est dans un texte de Breton que l'on trouve une des citations les plus marquantes sur ce sujet :

---

1 *Ibid.*, p. 155.

2 *Ibid.*, p. 162.

3 Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 8.

4 Jean-Claude Coquet parle d'ailleurs du couple « *phusis* et *logos* » comme d'« une instance "corps-sujet", selon l'expression synthétique de Husserl reprise par Merleau-Ponty ». Coquet, *Ibid.* La référence se trouve dans Merleau-Ponty, *La Nature*, Seuil, 1995, p. 365.

5 Émilie Frémond, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 228.

*Du Surréalisme en ses œuvres vives*, paru en 1955, qui dresse une sorte de bilan de l'activité surréaliste et de ses perspectives. Outre le titre, qui porte déjà un certain élan vitaliste, on y trouve cette réflexion sur la vie du langage :

[o]n n'a pas assez insisté sur le sens et la portée de l'opération qui tendait à restituer le langage à sa vraie vie, soit bien mieux que de remonter de la chose signifiée au signe qui lui survit, ce qui s'avérait d'ailleurs impossible, de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant.

L'esprit qui rend possible, et même concevable, une telle opération n'est autre que celui qui a animé de tout temps la philosophie occulte et selon lequel, du fait que l'énonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu' « il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux ». Le principal apport du surréalisme, dans la poésie comme dans la plastique, est d'avoir suffisamment exalté cette germination pour faire apparaître comme dérisoire tout ce qui n'est pas elle<sup>1</sup>.

La « vie » du langage, sa *vraie* vie tient donc en cela qu'elle a une force de germination. Si José Pierre voit en cette germination une phase de la réalisation alchimique si prégnante chez Breton<sup>2</sup>, nous pouvons tout de même remarquer qu'elle ancre également la réflexion dans le paradigme de la linguistique organiciste. L'« opération » sur le langage que mentionne Breton est une intervention toute intellectuelle qui permet d'appréhender le langage de manière féconde : chercher la « naissance du signifiant » pour mieux considérer la vie entière du signe, qui serait sa « vraie vie », en opposition directe avec sa « fausse » vie, vie d'épave terne tout juste bonne à communiquer.

Ce retour à un état antérieur qui est envisagé – il faut « restituer » le langage à sa « vraie vie », « remonter » jusqu'à son signifiant initial – participe bien sûr du mythe d'un certain âge d'or du langage primitif, mais permet surtout de faire de cette opération de l'esprit une véritable opération poétique, puisque cela réaffirme les pleins-pouvoirs accordés par Breton à l'énonciation. Remonter le cours de l'histoire des mots pour voir éclore un signifiant, pour retrouver le moment où des sujets parlants se sont dotés d'un élément de langage supplémentaire – apparition, germination – qui modifie l'ordre hérité, le moment où, donc, a été *instituée* une forme contre l'absence ou l'imprécision d'un autre signifiant, a donc à voir avec la conscience que l'on a de son propre langage et avec la capacité des signes à être vivants. Si le signe ne fait que « survivre » là où la « chose

---

1 André Breton, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, [1955], OC, t. IV, p. 21.

2 José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1987, p. 279.

signifiée », elle, est bien vivante, c'est qu'il a y eu déperdition d'énergie, ce signe décline, abandonne sa « vraie vie » et avec elle ses capacités de germination.

À cet égard, la citation que fait Breton de Joseph de Maistre (« il faut que le nom *germe* [...] sans quoi il est faux ») est intrigante à plusieurs niveaux. Tout d'abord car son auteur est un contre-révolutionnaire ultramontain, admiré de Baudelaire<sup>1</sup>, que l'on imagine bien sûr connu par Breton pour ses penchants ésotériques<sup>2</sup>. Ensuite parce que cette citation est issue de *l'Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, paru en 1814, qui est à la pensée politique des surréalistes ce que les maximes de l'âge classique sont aux *Poésies* de Lautrémont.

Dans cet essai, Maistre accorde – tout en expliquant et développant ses convictions politiques – une place importante au rôle du langage dans la vie politique. Après avoir montré les bienfaits de l'hérédité en termes de pouvoir politique, il informe du risque que constituerait la volonté de réformer les institutions, chose dangereuse, qui déstabiliserait le pays. Avec cette défiance sur la réforme, il finit par fustiger les initiatives individuelles de nomination, condamnées comme manque d'obéissance à l'encontre du dieu majuscule, tout-puissant et tout-nommant :

[l'homme] a cru qu'il avait le pouvoir de *créer*, tandis qu'il n'a pas seulement celui de *nommer*. Il a cru, lui qui n'a pas seulement le pouvoir de produire un insecte ou un brin de mousse<sup>3</sup>, qu'il était l'auteur immédiat de la souveraineté, la chose la plus importante, la plus sacrée, la plus fondamentale du monde moral et politique; et qu'une telle famille, par exemple, règne parce qu'un tel peuple l'a voulu ; tandis qu'il est environné de preuves incontestables que toute famille souverain règne parce qu'elle est choisie par un pouvoir supérieur. S'il ne voit pas ces preuves, c'est qu'il ferme les yeux ou qu'il regarde de trop près. Il a cru que c'est lui qui avait inventé les langues, tandis qu'il ne tient encore qu'à lui de voir que toute langue humaine est *apprise* et jamais *inventée*, et que nulle hypothèse

---

1 « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner » peut-on lire dans les *Journaux intimes* de Baudelaire, *OCI*, p. 669.

2 Peut-être Breton a-t-il connu les œuvres de de Maistre via l'essai d'Emile Dermenghem, *Joseph de Maistre mystique*, daté de 1923. Notons également qu'à la même époque que celle de l'écriture du « Surréalisme dans ses œuvres vives », de Maistre est l'objet d'un des « Exercices d'admiration » de Cioran, qui rédige à son sujet un « Essai sur la pensée réactionnaire » (première publication en 1957), E. M. Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, 1658 p.

3 Cette mise au second plan du rôle de l'homme (ici par rapport à dieu) n'est pas sans trouver un écho dans les propos de Breton lorsqu'il cherche, notamment pendant sa période d'exil, à relativiser l'anthropocentrisme, comme on peut le lire dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, où, dût-il affronter des « accusations de mysticisme [...] », il explique qu'« il ne serait pas mauvais pour commencer de convaincre l'homme qu'il n'est pas forcément, comme il s'en targue, le *roi* de la création ». *Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non*, [1942], *OC*, t. III, p. 13.

imaginable dans le cercle de la puissance humaine ne peut expliquer avec la moindre apparence de probabilité, ni la formation, ni la diversité des langues<sup>1</sup>.

Là encore, la langue et la société sont présentées comme ayant des fonctionnements semblables, mais ici, la « puissance humaine », illusoire, se confronte à la supériorité du « pouvoir supérieur », forcément divin :

[L]a théorie des noms est encore un objet de grande importance. Les noms ne sont nullement arbitraires, comme l'ont affirmé tant d'hommes *qui avaient perdu leurs noms*. Dieu s'appelle « Je suis » ; et toute créature s'appelle « je suis cela ». [...]

Ce qui veut dire, au fond, que Dieu seul a droit de donner un *nom*. En effet, il a tout *nommé*, puisqu'il a tout créé. [...]

Les noms n'ayant donc rien d'arbitraire, et leur origine tenant, comme toutes les choses, plus ou moins immédiatement à Dieu, il ne faut pas croire que l'homme ait droit de nommer, sans restriction, même celles dont il a quelque droit de se regarder comme l'auteur, et de leur imposer des noms suivant l'idée qu'il s'en forme<sup>2</sup>.

La causalité exprimée entre la création et la nomination est intéressante mais, limitée à l'action de dieu, est restreinte aussitôt qu'elle est pensée. Il semble que Maistre aperçoive une des contradictions de ses réflexions sur le langage lorsqu'il mentionne l'origine des mots. Origine divine, on l'aura compris, qui se superpose à une origine vulgaire ; mais le mot à l'origine vulgaire pourra être promis à un plus grand destin, s'il parvient à *germer* :

revenons au principe général : *que l'homme n'a pas, ou n'a plus le droit de nommer les choses* [...]. Que l'on y fasse bien attention, les noms les plus respectables ont dans toutes les langues une origine vulgaire. Jamais le nom n'est proportionné à la chose ; toujours la chose illustre le nom<sup>3</sup>. Il faut que le nom *germe*, pour ainsi dire, sans quoi il est faux. Que signifie le mot *trône*, dans l'origine ? *siège*, ou même *escabelle*. Que signifie *sceptre* ? un bâton pour s'appuyer<sup>4</sup>.

---

1 Joseph de Maistre, *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, [1814], *Œuvres complètes*, Paris Lyon, E. Vitte, 1924, p. 285-286.

2 *Ibid.*, p. 288.

3 Alors qu'il était dit auparavant que le nom était attribué selon les mérites ou propriétés de la chose.

4 *Ibid.*, p. 296.

Le bâton et le siège ont donc connu le processus de germination jusqu'à devenir les emblèmes royaux que l'on sait<sup>5</sup>. Ainsi la germination, chez Joseph de Maistre, est (paradoxalement) redéfinie comme prolongation, dans et par la langue, d'un principe ou d'un souffle divin<sup>6</sup>. Si le mot ne germe pas, c'est qu'il ressortit trop à l'activité humaine, et pas assez à l'inspiration divine, il est donc « faux », la vérité ayant, bien sûr, partie liée avec dieu.

Tel est donc le contexte idéologique duquel Breton extrait la citation de Joseph de Maistre. Si l'aspect religieux ne survit pas chez Breton – mis à part dans une certaine forme de mystique –, il n'en reste pas moins que l'idée de la « vraie vie » du langage – objet de la quête –, délimite, par contraste, une « fausse vie », qui entre en résonance avec les « faux noms » de Maistre. Comment un nom peut-il être dit « vrai ou faux » ? Ces catégories ne sont pas censées s'appliquer à la substance d'un nom, ce ne sont donc pas des critères logiques qui peuvent discriminer le caractère vrai ou faux d'un mot, mais plutôt l'observation que l'on fait de ce mot. Le « faux nom » maistrien est un nom dans lequel l'empreinte divine a cédé la place à l'empreinte humaine, tandis que celui de Breton est un nom qui ne suscite pas d'énonciation supplémentaire à partir de lui-même. Le mot sera donc « vrai » dans la mesure où il contient en lui un surplus d'existence, sa germination lui assurera une existence future, qui lui permettra d'engendrer, par la faculté d'énonciation, de nouvelles formes. Cette capacité d'engendrement, Breton l'avait déjà soulignée dans des termes semblables, à propos de Lautréamont, dans *l'Anthologie de l'humour noir* :

*Apocalypse définitive* que cette œuvre dans laquelle se perdent et s'exaltent les grandes pulsions instinctives au contact d'une cage d'amiante qui enferme un cœur chauffé à blanc. Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique. Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un *recommencement*. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots,

- 
- 5 Ces mots devaient donc sans aucun doute être d'origine divine, puisqu'« [i]l y a donc deux règles infaillibles pour juger toutes les créations humaines, de quelque genre qu'elles soient, la *base* et le *nom* ; et ces deux règles, bien entendues, dispensent de toute application odieuse. Si la base est purement humaine, l'édifice ne peut tenir ; et plus il y aura d'hommes qui s'en seront mêlés, plus ils y auront mis de délibération, de science et d'*écriture surtout*, enfin, de moyens humains de tous les genres, et plus l'institution sera fragile. [...] Par la raison contraire, plus l'institution est divine dans ses bases, et plus elle est durable. » *Ibid.* p. 297-298.
- 6 La métaphore de la germination est également utilisée dans *De la souveraineté du peuple*, texte rédigé en 1794, qui connut une publication posthume. Ce texte présente entre autre les deux moyens qu'a dieu de doter un peuple d'un gouvernement : former un gouvernement « en le faisant, pour ainsi dire germer insensiblement comme une plante », ou alors « c'est à des hommes rares, c'est à de véritables élus qu'il[dieu] confie ses pouvoirs » Joseph de Maistre, *De la souveraineté du peuple — Un anti-contrat Social* [1870], PUF, 1992, p. 122.

les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme. À cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant<sup>1</sup> et un plasma germinatif<sup>2</sup> sans équivalents<sup>3</sup>.

Sous la plume de Breton, la loi magique a détrôné la loi divine, et le langage, qui contient déjà (en germe) le futur, participe de l'apocalypse comme fin d'un monde, prêt à connaître une révolution. Il est d'ailleurs intéressant de noter la précision de Breton : ce phénomène de germination concerne « la poésie comme [...] la plastique », et c'est précisément en ces termes qu'Émilie Frémond analyse le « discours esthétique » surréaliste, qui « ne vas [sic] pas cesser, à partir de là, de faire apparaître dans le geste du peintre ou dans son œuvre des phénomènes de germination et d'éclosion<sup>4</sup> ». Parfois le discours ne fait pas tant apparaître ce phénomène, qu'il le décrit, témoignage verbal d'une germination visuelle, comme c'est le cas pour les « Éclosions et germinations » de Masson<sup>5</sup> dont parle Émilie Frémond<sup>6</sup>, titre qui n'est pas sans faire écho à la « pomme de terre germée Magique-circonstancielle » de Brassai<sup>7</sup> ou encore à la « Germination » de Brauner. Ce qui nous intéresse dans ces exemples, c'est la façon dont le modèle organique informe une pensée créatrice – poétique comme plastique – qui, à son tour, va faire de la vie – vie humaine, vie végétale, qui naît (chez Brauner), se développe avec hasard, désordre et

---

1 En qualifiant ainsi le langage de Lautréamont, Breton semble répondre à l'appel de Tzara : « Il faudra dresser l'inventaire de tout ce qui, pour chaque secteur, est reconnu comme figurant le meilleur dissolvant ». Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 65.

2 La notion de « plasma germinatif » est le fruit de travaux menés par le biologiste allemand August Weismann. En 1884, il démontre, dans la théorie du même nom, la non-hérédité des caractères acquis : tout organisme est constitué de cellules somatiques – qui permettent d'effectuer les fonctions vitales –, et de cellules germinales, qui contiennent les informations héréditaires. « Les cellules germinales ne sont ni influencées par ce que le corps apprend, ni par n'importe quelles capacités qu'il acquiert au long de sa vie, et ne peuvent donc pas transmettre ces capacités à la génération suivante. » Jean-Paul Renard, « PLASMA GERMINATIF THÉORIE DU », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 avril 2016.

Breton ne semble pas ici employer l'expression selon son sens scientifique, mais plutôt pour ses vertus évocatrices, ce qui correspond bien à la « rhétorique » qu'explique Judith Schlanger : « [b]ien entendu, il ne s'agit pas ici de la connaissance biologique, mais de la rhétorique biologique, autrement dit du fonds d'énoncés virtuels que la biologie rend accessible au non-biologiste. Dans ce premier foyer, le relief concret des images aiguille leur verbalisation. » Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, p. 32.

3 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, [1940-1950-1966], OC, t. II, p. 987.

4 Émilie Frémond, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature*, op. cit. p. 745.

5 Voir illustrations en fin de chapitre.

6 *Ibid.* Les éclosions et germinations sont extrêmement fréquentes dans l'œuvre de Masson, et dans les titres de ces œuvres, de celle que l'on vient de mentionner au « Sang rejeté et germination », en passant par les différentes « Germination » (1940 – 1941, 1942) jusqu'à la « Germination nocturne » (1955), menant « À la poursuite des éclosions et des germinations » (1967).

7 Magique circonstancielle (Pomme de terre germée), 1931. Voir illustrations en fin de chapitre.

mystère (chez Brassai), et amorce son déclin (avec le thème dalinien de l'âne pourri) – son ferment créateur.

Il y a donc bien un imaginaire de la langue empreint de représentations héritées des modèles vitalistes qui mêlent à un certain romantisme de la vision de la nature une véritable énergie créatrice : « l'œuvre plastique – mais on pourrait en dire tout autant de l'œuvre poétique – hérite au sein du discours surréaliste de schèmes vitalistes qui tendent à supplanter les schèmes mécanicistes avec lesquels ils coexistaient de manière assez ambiguë au début du mouvement<sup>1</sup> ». Discours et geste créateur œuvrent donc dans la même direction, et c'est bel et bien avec l'affirmation de la puissance de la vie débordante de la nature que se développe la pensée surréaliste.

Si le mot doit germer, obéissant à un processus naturel et poursuivant ainsi sa vie selon des lois plus ou moins contraignantes, plus ou moins prévisibles et plus ou moins foisonnantes, il entraîne avec lui, dans le sillage surréaliste, la parole tout entière. C'est ce qui arrive à Gisèle Prassinos, dans « La Parole » :

Ce qu'on pense en une unité, on le dit en cent et en mille.

Et encore, le pensé et le dit n'ont que des rapports lointains.

Le pire c'est qu'on est souvent et bêtement satisfait. On vient de produire une graine et, en un rien de temps, voici qu'elle a germé, poussé tiges et racines, déplié feuilles et fleurs... Des étrangers en somme, pour la plupart. Il y a de quoi être émerveillé et méfiant<sup>2</sup>.

Ce texte, plus tardif, semble analyser le même processus mais avec un regard rétrospectif, duquel émerge une certaine ambivalence de sentiments. L'idée a semé une graine qui a fait germer une phrase, comme si cette germination, en modifiant la nature de la pensée originelle, en dépossédait la personne qui l'avait émise. D'où le paradoxe évoqué : émerveillement, par cette « vie des mots », qui se déplie<sup>3</sup>, se déploie, se répand jusqu'à

---

1 *Ibid.* p. 751.

2 Gisèle Prassinos, *Mon cœur les écoute*, Forcalquier, le Mot fou, 2014, p. 61.

Le même recueil comporte également un texte intitulé « Les Germes », dans lequel la poète, recouverte de « germes », fait appel à un traitement médical afin d'éradiquer cette forme de vie imprévue en elle, avant d'imaginer, avec des mots, ce qu'aurait pu produire leur rencontre, et la nature des liens qu'elles auraient eus.

3 Et le dépli, ici, n'est pas sans rappeler Deleuze, qui expliquait que « [p]lier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. Aussi un organisme est-il enveloppé dans la semence (préformation des organes), et les semences, enveloppées les unes dans les autres à l'infini (emboîtement des germes), comme des poupées russes : c'est la première mouche qui contient toutes les mouches à venir,

devenir autre. Il y a donc un principe de mutation qui mène à l'altérité, à l'étrangeté ; pensées et mots vivent alors pleinement leur vie, de manière quasi-autonome, et le poète n'a plus qu'à les observer, « émerveillé et méfiant ». Cette dialectique de la vie qui se prolonge et qui, par ce mouvement même, change de forme, ressemble en tout point à celle qui a été analysée par Crevel pour qui, au-delà du mot et de la parole, le principe de germination se retrouve à un niveau plus large, celui des « formes culturelles ». Aussi Crevel milite-t-il pour réintroduire une pensée dialectique dans l'étude de ces formes, au premier chef desquelles se trouvent, bien sûr, les langues, afin que :

le classique jardin des racines grecques et latines, au lieu de faire penser à un dépositaire d'affreux chicots, se [repeuple] de ces membres vivants qui vont dans la terre chercher la nourriture des arbres et des plantes, et permettent ainsi, leur maturité aux fruits, à ces grains d'orge dont Engels, dans *l'Anti-Dühring*, constate que « des milliers sont écrasés, bouillis, mis en fermentation et finalement consommés. Mais si un tel grain d'orge rencontre les conditions qui lui sont normales, s'il tombe sur un terrain favorable, il subit sous l'action de la chaleur et de l'humidité une métamorphose spécifique : il germe, le grain disparaît comme tel, il est nié ; il est remplacé par la plante née de lui, qui est la négation du grain. Or quel est le cours normal de la vie de cette plante ? Elle grandit, fleurit, est fécondée et produit à la fin, de nouveau, des grains d'orge ; et, dès que ceux-ci ont mûri, la tige meurt ; elle aussi, de son côté est niée. Et comme résultat de cette négation de la négation, nous avons, de nouveau, le grain d'orge initial, mais multiplié, dix, vingt ou trente fois »<sup>1</sup>.

L'exemple développé par Engels est révélateur de la façon dont le modèle de la nature est considéré, selon ses propres termes, comme « un banc d'essai pour la dialectique<sup>2</sup> », ce qui permet une pensée de la nature qui ne relève plus d'une compréhension métaphysique. Crevel reprend donc à son compte cette pensée dialectique de la métamorphose végétale, qui opère par négation et prolongement de l'état initial, et permet la multiplication par l'abandon de l'essence première, par dénaturation. Aussi, tout en gardant le vocabulaire de

---

chacune étant appelée à son tour à déplier ses propres parties, le moment venu. Et quand un organisme meurt, il ne s'anéantit pas pour autant, mais involue, et se replie brusquement dans le germe réendormi, en sautant les étapes. Le plus simple est de dire que déplier, c'est augmenter, croître, et plier, diminuer, réduire, "rentrer dans l'enfoncement d'un monde" ». Gilles Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 13.

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. II, p. 731.

La citation est issue de Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 175.

2 Karl Marx et Friedrich Engels, *Lettres sur les sciences de la nature, et les mathématiques*, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 77, trad. Jean-Pierre Lefebvre.

la croissance végétale, développe-t-il l'analogie entre cette forme naturelle et les formes culturelles, celles qui travaillent la société en profondeur :

[o]r l'examen au microscope analytique des vieilles formes culturelles, à quoi s'obstinent ceux qui prétendent consacrer leur vie à l'étude de l'humain, quel élément de vie décèlera-t-il dans les trente fois centenaires épis de Cérès, ou, même dans les très proches fleurs séchées du Romantisme ? Sous prétexte d'étudier les grains d'orge, on les frustre de la chaleur, de l'humidité indispensables à leur métamorphose spécifique. Deux négations égalent une affirmation : sans doute les grammaires doivent-elles en convenir, mais que cette loi ne se contente pas de régner sur le monde des formes écrites ou parlées, voilà qui décide les spécialistes ès-humanités à mettre en conserve ce dont, justement, la faculté de se décomposer sous-entend les germinations futures<sup>1</sup>.

L'observation scientifique, ici, ne peut plus rendre compte que d'un état de fait révolu, mais sans prendre en compte la métamorphose possible, c'est une observation de l'inerte, de ce qui est vidé de sa vie, de sa substance, là où Crevel, au contraire, pense les formes culturelles comme des formes d'énergie en incessante transformation, formes qu'il faut laisser vivre ; et en cela, il ne cesse de réaffirmer le caractère vivant, mouvant de la culture et du langage, faisant sien le principe matérialiste selon lequel « les lois de la pensée et les lois de la nature concordent nécessairement<sup>2</sup> » – surtout si la germination future aboutit à une révolution.

La vie des mots est donc évoquée dans son évolution dialectique : en reprenant à Engels la métaphore de la germination, Crevel la met en résonance avec la vision héritée de Darmesteter, et si le rapprochement entre philologie romantique et ambitions révolutionnaires peut surprendre<sup>3</sup>, elle nous semble malgré tout bien témoigner de la volonté des surréalistes d'aller chercher dans un environnement scientifique, culturel et politique, des éléments pour théoriser leur rapport au langage, éléments disparates, constitutifs d'une pensée composite.

Finalement, les traces des conceptions vitalistes du langage, repérables au vocabulaire de la germination, de la floraison, de la croissance, du vieillissement et de la mort, dessinent, dans les écrits surréalistes, une phylogenèse du langage et des formes

---

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. II, p. 731.

2 Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions sociales, 1952, p. 227, trad. Émile Bottigelli.

3 Encore une fois, l'air du temps semble jouer un rôle important, les travaux d'Engels et de Darmesteter sont quasi-contemporains : *La Vie des mots* date de 1887, et arrive juste après *l'Anti-Dühring* (1880) et la *Dialectique de la nature* (1884).

culturelles<sup>1</sup>, qui va pouvoir jouer sur les capacités poétiques de vivification des mots. Ainsi, l'impératif que Breton reprend à Maistre, « il faut que le nom *germe* [...] sans quoi il est faux » soumet l'évolution de la langue à un principe ontologique : la germination devient l'épreuve de la réalité, qui pourra sélectionner les mots auxquels on pourra se fier, et ceux auxquels il faudra renoncer ; et au-delà du processus « naturel » de germination, c'est bien l'idée d'une certaine spontanéité du développement de l'œuvre qui est exprimée. Cela apparaît également sous la plume de Hans Arp, qui expliquait, dans un article sur l'art concret, la démarche qu'il revendiquait : « nous ne voulons pas copier la nature. nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire. nous voulons produire directement et non par truchement<sup>2</sup> ».

Nous retrouvons donc, même dans ces résonances vitalistes, la problématique de l'implication du sujet dans sa langue ; le langage ne peut être pensé que comme force de création, à cet égard, il est animé *et* capable d'animer à son tour. Ce que Arp résume d'une formule limpide : « Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable<sup>3</sup> ».

L'analogie avec le vivant permet également de tenir pour responsable de la « fausseté » de certains mots tous ceux qui ont contribué à leur « mise en conserve », laquelle, en interrompant le processus de métamorphose, équivaut à une mise à mort. La reproduction plonge le langage dans la servilité, là où l'idée de production le rend créateur. Le sentiment de la *physis* se transmet donc, par un jeu de vases communicants, du langage au poète ; le langage étant considéré comme en soi porteur de vie, l'œuvre constitue une intercession entre l'homme et la nature, et par là même, elle confère une place à son créateur, parmi les forces de vie. Ainsi, si les surréalistes reprennent à ce point à leur compte les images de la

---

1 Ces références sont également très présentes dans les propos des peintres sur leur pratique artistique. Miró, par exemple, parle des pouvoirs de germination de ses tableaux :

« Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon vocabulaire de formes, par exemple, je ne l'ai pas découvert d'un coup. Il s'est formé malgré moi. Les choses suivent leur cours naturel. Elles poussent, elles mûrissent. Il faut greffer. Il faut irriguer, comme pour la salade. Ça mûrit dans mon esprit [...]. Plus que le tableau lui-même, ce qui compte, c'est ce qu'il jette en l'air, ce qu'il répand. Peu importe que le tableau soit détruit. L'art peut mourir, ce qui compte, c'est qu'il ait répandu des germes sur la terre [...] ». « Je travaille comme un jardinier », entretien avec Yvon Taillandier, *XX<sup>e</sup> siècle*, n°1, 15 février 1959, repris dans Joan Miró, *Écrits et entretiens*, Paris, D. Lelong, 1995, p. 272-273. Sur ces questions, voir Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA, 2006, 340 p.

2 Hans Arp, *Jours effeuillés*, *op. cit.* p. 324.

3 *Ibid.*, p. 312.

langue comme un organisme vivant, cela semble bien s'apparenter au fait que, comme l'analyse Judith Schlanger, « [l]e langage de l'organisme est le langage qui tente de répondre aux problèmes du statut de l'homme dans l'univers. L'essentiel de sa puissance de rationalisation tient au fait qu'il ne dissocie pas le statut signifiant du statut intelligible, le sens et le savoir<sup>1</sup> ».

Ces métaphores vitalistes, qu'elles proviennent de la fréquentation de la pensée de Darmesteter ou de la dialectique de la nature d'Engels, rationalisent donc une part du rapport – complexe – des surréalistes au langage. Malgré tout l'arrière-plan véhiculé par ces métaphores, arrière-plan qui étend « le champ d'application du concept de force organique de la biologie à la psychologie selon le principe que l'esprit humain n'est pas fondamentalement différent des autres formes du vivant<sup>2</sup> » – la rationalisation qu'elles permettent passe par l'intégration de la langue comme « entité organique dans la continuité des réalités naturelles<sup>3</sup> ». Les éléments discrets qui la composent trouvent ainsi leur place dans la totalité de l'univers, à l'instar des fruits mentionnés par Tzara :

[le poète] connaît l'arbre qu'il a planté, qui est sa création, mais il n'est pas responsable des fruits, créations spécifiques de l'arbre, et pourtant sa connaissance englobe familièrement et les fruits et l'arbre, car ces fruits sont, sur un plan différent, à un degré autre que leur propre nature initiale, la reproduction du fruit même qui, originellement, est condition de l'existence de l'arbre<sup>4</sup>.

Le fruit du travail créatif est doté de toutes les qualités végétales nécessaires à la prolongation de la vie. On retrouve dans ces propos de Tzara le principe dialectique développé par Crevel : les mots doivent germer, les créations culturelles fructifier, cette nécessité organique nous rappelle, comme l'a exprimé Breton, que si « la poésie se fait dans un lit comme l'amour », elle se fait également « dans les bois »<sup>5</sup>. Ce rapport physique au langage relie, dans le creuset de la poésie, désir et *physis*, deux puissances créatrices qui révèlent l'empan de l'imaginaire de la langue, car dans toutes ces métaphores végétales,

---

1 Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 47.

2 *Philosophies de la nature*, Olivier Bloch (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 320.

3 Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 42. Par ailleurs, l'auteure explique que « [l]e type antithétique de la vie organique, c'est l'horloge-abstraite, symbole du mécanisme mort. », *Ibid.* p. 51. En cela, l'intervention artistique de Dalí, en proposant un autre possible, a bousculé les représentations de cette horloge abstraite.

4 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 103.

5 « Sur la route de San Romano » *Poèmes*, [1948], OC, t. III, p. 419.

l'enjeu n'est pas de faire de la nature un langage<sup>1</sup>, mais au contraire, de transférer une part de l'énergie vitale créatrice au langage.

Si ce vocabulaire de la germination et de la floraison devient une véritable façon de concevoir le rôle et la place du langage dans la pensée, nous pouvons remarquer qu'il a essaimé jusque chez les commentateurs du surréalisme, qui ont, en toute conscience, prolongé ces métaphores vitalistes. Aussi Marguerite Bonnet, dans la réédition de *Littérature*, évoque-t-elle les expériences des sommeils hypnotiques en insistant sur le fait qu'« [e]lles ramènent au premier plan le phénomène de l'automatisme, révèlent de manière plus saisissante encore les capacités d'assemblage et de germination inattendues des mots, l'autonomie, l'énergie et, peut-être, le pouvoir d'oracle du langage<sup>2</sup> ». Les mots continuent leur germination, ce qui apparaît à nouveau dans la notice des *Mots sans rides* :

[s]es propres conclusions sont nettes : loin d'être les serviteurs plus ou moins dociles d'une pensée qui préexisterait pleinement à son expression, expression dont la fonction serait essentiellement de l'habiller de la manière la plus juste comme le pensait un Boileau, les mots possèdent d'imprévisibles capacités d'assemblage et de germination<sup>3</sup>.

Si, chez les surréalistes, la germination – phénomène inhérent à la vie des mots – est attendue, espérée, et « exaltée » selon les termes de Breton, force est de constater qu'en passant le filtre de l'analyse littéraire, elle devient imprévisible et inattendue, c'est-à-dire capable, on le sait *a posteriori*, d'engendrer des formes hybrides, plus ou moins normales, plus ou moins hétéroclites, voire monstrueuses. Ce qui peut arriver à l'échelle des mots, peut arriver, bien sûr, à l'échelle plus grande du langage, comme on le lit dans la notice de *Poisson Soluble* :

[s]i l'on prête attention au pouvoir de germination du langage livré à lui-même, on repère en effet des associations par contamination phonétique, jeu sur le signifiant et ses divers signifiés, par appels sémantiques, par

---

1 C'est ce que nous avons tenté de montrer en I.1., la citation de Max Ernst est également éclairante dans ce contexte : « Quelle sera la fin des forêts ? Viendra le jour où une forêt, amie jusque-là de la dissipation, prendra la résolution de ne plus fréquenter que les endroits sages, les routes goudronnées et les promeneurs du dimanche. Elle se nourrira de journaux en conserve. Se laissant toucher par la vertu, elle se corrigera des mauvaises habitudes contractées dans sa jeunesse. Elle deviendra géométrique, consciencieuse, besogneuse, grammaticale, juridique, pastorale, ecclésiastique, constructiviste et républicaine. On s'y ennuiera. » Max Ernst, *Les Mystères de la forêt*, [1934], *Écritures*, op. cit., p. 223. Ainsi la forêt ne doit en aucun cas devenir grammaticale, mais la grammaire, elle, pourrait prendre quelques unes des caractéristiques sylvestres.

2 Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, *Littérature*, reprint Paris, J. M. Place, 1978, p. xviii.

3 Marguerite Bonnet, préface à André Breton, « Les Mots sans rides », [1922], *Les Pas perdus*, [1924], OC, t. I, p. 1310.

bourgeoisement d'une souche mère, cliché ou image, par constructions analogiques, *etc.*, ces processus transformationnels confirmant le caractère verbo-auditif du message automatique<sup>1</sup>.

La vie des mots entre ainsi dans un phénomène plus large de vie autonome du langage, « livré à lui-même », à ses forces endogènes ; souches-mères donnent donc naissance à des souches-filles, qui, à leur tour verront leur croissance couronnée par l'arrivée d'un fruit nouveau. Sous le contrôle de la raison ou dans sa réalisation automatique, le langage est donc pensé, vécu et théorisé comme ayant une vie propre, vie à laquelle doit s'accommoder tout sujet parlant.

Bref, que ce soit chez les surréalistes ou chez leurs critiques, cette métaphore de la germination, de la floraison, de la vie des mots, est très productive dans la mesure où elle présente un langage *in posse* – le bourgeoisement comme branche à venir, que le poète va tenter de faire advenir, passant de ce qui est en puissance à ce qui est effectif dans la langue. Cela met en œuvre une prévision du mot : si, la plupart du temps, l'intérêt même de son passé et plus particulièrement de son étymologie<sup>2</sup> est nié ou tourné en dérision, cela pourrait donc également être pour affirmer son pouvoir présent et futur. La germination pressent donc le mot comme continuant d'agir dans le futur, et l'anticipation de cette vie future des mots est aussi une façon pour l'homme de ressentir la *physis* du langage, dans une sorte de participation au cosmos, dans lequel les mots connaissent les mouvements opposés d'ascendance et de décadence.

Il est donc aisé de sentir tout ce que cette vitalité accordée aux mots pouvait avoir de séduisant pour les surréalistes, mais cette vie des mots, pour luxuriante qu'elle puisse être, en donnant les pleins pouvoirs à la nature, postule une forme de transcendance qui s'accommode mal des aspirations émancipatrices des surréalistes.

« Nous avons vu les langues traitées d'être vivants : on nous a dit que les mots naissaient, se livraient des combats, se propageaient et mouraient. Il n'y aurait aucun inconvénient à ces façons de parler s'il ne se trouvait des gens pour les prendre au sens littéral<sup>3</sup> » écrit Bréal, s'opposant ainsi explicitement à Darmesteter ; la question pour nous n'est pas de savoir si, quand Breton invoque la nécessité, pour le mot, de *germer*, il le fait au

---

1 André Breton, *Poisson Soluble*, [1924], *OC*, t. I, p. 1376.

2 Nous développons ce point dans la troisième partie.

3 Michel Bréal, *Essai de sémantique*, *op. cit.* p. 28.

sens littéral ou non, mais bien de mesurer l'opposition qui sous-tend une vision du langage empreinte d'un certain romantisme organiciste et la conscience aiguë que le langage est avant tout une institution sociale. Il y a donc une véritable tension qui articule une pensée de la nature à une pensée sociale, tension qui correspond à une rupture épistémologique majeure, introduite notamment par Bréal.

En cela, lorsqu'Aragon mentionne conjointement les influences de « Bréal et Darmesteter »<sup>1</sup>, nous pouvons nous demander sur quel plan il peut les rassembler, tant sont éloignés leurs pensées et systèmes théoriques. Il n'est pas impossible qu'Aragon n'ait pas vraiment lu ces linguistes, ou qu'il les ait lus à la légère, et qu'il les cite par hasard, ou parce qu'ils étaient dans l'air du temps, mais il est également probable que ce paradoxe – quasi antithétique – soit un paradoxe productif en termes de pensée sur le langage. Ainsi, Aragon et les surréalistes semblent avoir retenu ce que l'idée d'une « vie du langage » pouvait avoir de poétiquement fécond – à une époque où les métaphores vitalistes faisaient florès – comme une manière de ne pas renoncer à l'inspiration qu'offre la théorie naturaliste, tout en s'orientant résolument vers un paradigme social. Nous pouvons donc voir dans ce paradoxe la conjugaison de l'aspiration profonde à l'être naturel et d'une énergie révolutionnaire qui ne peut se satisfaire des lois héritées, transcendantes, mais entend instituer les siennes. Le sentiment de la naturalité du langage peut se comprendre comme un moment où la sensibilité et l'énergie de l'être « naturel », vivant sous les lois de la *physis*, sont mises au service de l'être social, rendant même possible un retour à la *physis*

---

1 Il n'est d'ailleurs pas le seul, chez les symbolistes aussi on trouve mention des deux linguistes réunis, comme chez André Fontainas par exemple. L'ancien élève de Mallarmé, et condisciple de René Ghil entre autre, qui avait livré en 1921, une critique peu élogieuse d'un des premiers textes d'Éluard préfacé par Paulhan (publiée dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1921, p. 445-445, elle dénigrait en substance le fait que « *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, précédé d'*Exemples*, impliquent que, malgré la présence de trois ou quatre poèmes en prose estimables et nettement suggestifs, M. Paul Éluard s'exerce à cet idiome simplet auquel s'appliquent ceux qui cultivent le parler Dada. M. Jean Paulhan en profite pour dénoncer, dans *l'usage* qu'ils font des mots, ce qu'il appelle l'"erreur singulière de Victor Hugo, de Stéphane Mallarmé et de Mme Mathieu de Noailles". Hélas, les incohérentes inconvenances et les bruyantes manifestations de ces badauds dévoyés ne soulèvent même plus un mouvement de surprise. Ceux qui, parmi eux, possèdent quelque talent inné feraient bien de revenir un peu de ces puérités avant d'être étouffés. » Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, [1926], *OC*, t. II, p. 1324.), parle, quelques années plus tard, dans ses *Souvenirs du Symbolisme*, des « influences scientifiques [qui] agissaient » à son époque, et mentionne les noms suivants : « On suivait les leçons de Renan, de Taine, de Fustel de Coulanges, de Lavis. En linguistique on prônait Littré, Gaston Paris, Michel Bréal, Darmesteter » André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1928, p. 110, cité par Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Honoré Champion, 2014, 646 p. Outre cette référence littéraire, bon nombre de critiques du Surréalisme mentionnent également l'influence conjointe des deux linguistes sur la pensée de ces auteurs.

grâce à l'écriture, comme on peut le voir dans certains tableaux de Miró ou de Masson par exemple, dans lesquels les signes alphabétiques semblent prêts à retrouver un aspect sauvage.

Sur ces questions, si les surréalistes sont bien créateurs d'une réflexion riche dans son contenu et dans les formes prises pour s'exprimer, nous remarquons qu'ils se font également le réceptacle de questionnements qui appartiennent à l'épistémè du début du XX<sup>e</sup> siècle, et qui nourrissent leur culture scientifique. En effet, c'est le moment où la linguistique sort du champ des « sciences naturelles » pour devenir véritablement « science historique ». L'apport de Bréal en ce sens a été fondamental, dans la mesure où il fait de l'historicité des recherches sur le langage la condition de leur existence, mais également parce qu'il a su trouver, dans cette démarche, des prédécesseurs, comme l'expliquent Jean-Louis Chiss et Christian Puech : « [s]ignificativement, on peut noter que c'est Michel Bréal [...] qui, à la fin de son *Essai de sémantique* réhabilite – sans doute avec des nuances – la vieille Grammaire Générale des Idéologues et de Condillac<sup>1</sup>, contre ce qu'il tient pour les divagations obscurantistes des linguistiques évolutionnistes, prisonnières du modèle organiciste de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ».

La pierre angulaire de ces débats, qui se polarisent autour de la définition de la langue comme organisme ou comme institution, est la question du changement linguistique, de l'évolution des langues. C'est ce point précis qui structure les réflexions et organise les paradigmes, et en cela nous retrouvons les analyses de Foucault qui, commentant les changements d'épistémè à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, explique les liens entre les références organiques et la volonté émergente de concevoir l'historicité en linguistique, et s'arrête sur « la Vie, comme forme fondamentale du savoir, [qui] a fait apparaître de nouveaux objets [...] et de nouvelles méthodes [...] ». Le Discours comme mode du savoir a

---

1 Condillac, qui était justement cité, auprès de Bréal et de Paulhan, par Breton et Aragon dans le « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », et à qui, malgré la mauvaise note attribuée au jeu de la notation scolaire, ils attribuaient une importance égale à celle de Sade.

Même si ce sont plutôt les écrits sensualistes qui ont attiré l'attention des surréalistes, notons, avec Sylvain Auroux, que « [c]hez le Condillac de la *Grammaire* (1775), le passage du "signe naturel" au "signe arbitraire" inaugure la possibilité pour le sujet humain de manipuler les signes à son gré et d'entrer dans le monde du langage. L'arbitraire n'est pas un fait, c'est le principe théorique à l'origine de l'histoire et de la culture. » Sylvain Auroux, « Le Paradigme Naturaliste », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 29, n° 2, 2007, p. 7.

2 Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *Fondations de la linguistique : études d'histoire et d'épistémologie*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1997, p. 108.

été remplacé par le Langage, qui définit des objets jusque-là inapparents [...] et prescrit des méthodes qui n'avaient pas encore été employées [...]»<sup>1</sup>.

Ces nouvelles méthodes, justement, sont permises par le changement de point de vue (discours *versus* langage) et, une fois admises, permettent de constituer véritablement le langage en objet d'étude. Mais, pour nouvelles que puissent être ces méthodes, en matière de langage, elles s'ancrent nécessairement sur les précédentes :

La théorie de l'histoire naturelle n'est pas dissociable de celle du langage. Et pourtant, il ne s'agit pas, de l'une à l'autre, d'un transfert de méthode. Ni d'une communication de concepts, ou des prestiges d'un modèle qui, pour avoir « réussi » d'un côté serait essayé dans le domaine voisin. Il ne s'agit pas non plus d'une rationalité plus générale qui imposerait des formes identiques à la réflexion sur la grammaire et à la *taxinomia*. Mais d'une disposition fondamentale du savoir qui ordonne la connaissance des êtres à la possibilité de les représenter dans un système de noms<sup>2</sup>.

La « théorie de l'histoire naturelle » apparaît chez Foucault comme un préalable nécessaire à la théorie du langage comme institution sociale. Bréal a donc introduit une rupture majeure : si les thèses organicistes « posent soit un processus de transformation du langage qui est une décadence, avec la nostalgie d'un passé parfait, soit une évolution de type organique : celle de tous les êtres vivants<sup>3</sup> », il s'agit désormais d'intégrer le sujet-parlant dans l'histoire des langues, et de considérer la prise que l'homme peut avoir sur de tels phénomènes.

Et c'est bien en termes de « progrès » que ce nouveau regard est analysé par la critique : « [e]nfin ce "progressisme" de Bréal trouve son point d'aboutissement dans une question qu'il qualifie lui-même d'importante et de délicate : "jusqu'à quel point l'intention a-t-elle une part dans les faits de langage ?" »<sup>4</sup> Exit donc le darwinisme linguistique, la concurrence vitale des formes langagières et la croissance des mots, désormais l'intentionnalité et l'ancrage dans la société sont les moteurs de la conception de l'évolution des langues. Il s'agit bien, avec ce nouveau paradigme, de « rétablir, contre la conception d'une nature aveugle, d'une spontanéité mécanique, les droits de la raison et de

---

1 Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 264.

2 *Ibid.*, p. 170.

3 Simone Delesalle, « Introduction », Michel Bréal, *Essai de sémantique*, *op. cit.* p. 10.

4 Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *Fondations de la linguistique*, *op. cit.*, p. 134.

l'intelligence consciente et volontaire<sup>1</sup>. » Cette intelligence, nous la retrouvons au cœur de l'imaginaire linguistique des surréalistes dans la mesure où elle est garante de l'autonomie du sujet et qu'elle permet, au besoin, d'instaurer de nouvelles déterminations dans la langue. Ce qui se dit de la langue est également vrai pour l'homme en général qui, « au-delà de la biologie », est avant tout « un être psychique et un être social-historique<sup>2</sup> ». Et justement, c'est cette part sociale-historique qui permet la création des institutions, au premier chef desquelles le langage occupe une place prédominante. Finalement, « la naturalisation est une réponse ontologique économique, quoique largement métaphorique, pour désigner l'autonomie de ce type de système qui évoluerait indépendamment des sujets parlants<sup>3</sup>. » L'affirmation de l'implication des sujets-parlants sous-tend donc une modification essentielle : si les sciences naturelles fonctionnent sur le modèle des « lois », les sciences sociales, elles, sont régies par des « règles ». Le passage à une conception historiciste du langage entérine ce passage de la loi à la règle, changement d'importance car tout fonctionnement par règle est un fonctionnement normatif. Ce fonctionnement normatif peut être perçu de manière ambivalente selon qu'on y voit une contrainte – Auroux définit la règle comme « un type de proposition reconnaissable en ce qu'il peut généralement être paraphrasé par une phrase introduite par *devoir*<sup>4</sup> » – ou selon qu'on reconnaisse qu'« il ne peut pas y avoir de collectivité humaine sans règles, d'une certaine manière arbitraires et conventionnelles<sup>5</sup> », quoi qu'il en soit, l'intérêt est que « le normatif s'oppose au descriptif ou au constatatif<sup>6</sup> ». Aussi, sortir du descriptif pour engager une pensée normative du langage – donc ne plus voir ce qui est mais ce qui *doit être* – induit-il que l'on peut travailler ces normes<sup>7</sup>, choisir son comportement par rapport à cette norme, et instituer des formes autres.

---

1 Christian Puech, « Le sens entre nature, volonté et inconscient (Recherches sur le statut de la sémantique dans la linguistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) », *Linx*, n° 13, 1985, p. 53.

2 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 112.

3 Sylvain Auroux, « Le Paradigme Naturaliste », *art. cit.*, p. 7.

4 Sylvain Auroux, « Lois, normes et règles », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 13, n° 1, 1991, p. 81. Contrairement à la loi, qui exprime une nécessité, et serait donc paraphrasée par une phrase introduite par « il est nécessaire que... ».

5 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe II, Domaines de l'homme*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 48.

6 Sylvain Auroux, « Lois, normes et règles », *art. cit.*, p. 81.

7 Et, avant même de les travailler, on peut les transgresser. Tel est l'essence d'un des axiomes défini par Auroux : « [l]'existence d'une prescription fonde l'existence de la faute et réciproquement [...]. Autrement dit il n'y a de Règle morale que si elle peut être transgressée. Cela n'a pas de sens de prescrire ce dont on ne peut s'abstenir. On peut nommer cet axiome *principe de contingence de l'action*. » *Ibid.*, p. 83.

Le passage des systèmes soutenus par Darmesteter puis par Bréal signe donc le passage d'une pensée de la nature à une vision culturelle du langage<sup>8</sup>, la nature relevant du « domaine de la loi physique et déterministe, et la *culture*<sup>9</sup>, [du] domaine du droit, de l'histoire et de la liberté humaine<sup>10</sup> ». Au-delà de ces débats épistémologiques, ce sont donc des postures philosophiques qui sont engagées ; à Darmesteter expliquant que « [d]ans la vie organique des végétaux et des animaux comme dans la vie linguistique, nous trouvons l'action des mêmes lois<sup>11</sup> », répond tout un courant culturaliste, qui avance, au contraire, que le sens émerge de règles qui reflètent un ordre spécifique, qui n'est pas celui de la nature, mais bien celui du discours.

Finalement, la mention « Bréal et Darmesteter » pose, sinon problème, du moins question. En associant ces deux représentants de théories linguistiques divergentes, Aragon brouille les filiations évidentes, empêche de figer les paradigmes, œuvre contre « l'élaboration d'une orthodoxie<sup>5</sup> », et ouvre à une pensée syncrétique du langage qui allie les contraires scientifiques en articulant modèle naturel, modèle intérieur et modèle social. En puisant à ces différentes sources, les surréalistes avancent ainsi sur une ligne de crête qui fait se rejoindre *physis*, langage et société, et donne une hauteur de vue sur les problématiques du langage et de la création artistique.

La nature est donc à la fois un modèle créateur – et Arp l'a exprimé de manière très évocatrice : « [l']art est un fruit qui pousse dans l'homme<sup>6</sup> », l'homme peut ainsi accueillir toutes les formes de créations possibles – et un modèle créé, pensé à partir des éléments

---

8 Ce qui est remis en cause aujourd'hui par une partie de la linguistique qui entend réhabiliter le modèle naturaliste, à l'instar de Chomsky, qui déclarait, en 1987 « [d]epuis trente ans l'étude du langage – ou, plus précisément, une de ses composantes importantes – est menée dans un cadre qui conçoit la linguistique comme une branche de la psychologie, donc, en dernière instance, de la biologie humaine. Cette approche [...] cherche aussi à assimiler l'étude du langage au corps des sciences de la nature. » Noam Chomsky, « Sur la nature, l'utilisation et l'acquisition du langage », *Recherches linguistiques de Vincennes*, n° 19, 1990, p. 21.

9 Ceci dit, cette « culture » elle-même est intrinsèquement empreinte de « nature », comme le souligne l'étymologie. « L'origine du terme "culture" est sans surprise : il vient du latin *cultura*, qui désigne la culture des champs, et semble avoir été employé pour la première fois dans le sens métaphorique de "culture de l'âme" par Cicéron, pour désigner le processus de *formation* d'un individu. ["Un champ, si fertile soit-il, ne peut être productif sans culture, et c'est la même chose pour l'âme sans enseignement." (*Tusculanes*, II, 13, trad. Humbert, Les Belles Lettres.)] », Patrice Maniglier, *La Culture*, Paris, Ellipses, 2003, p. 13.

10 Sylvain Auroux, « Le Paradigme Naturaliste », art. cit., p. 6.

11 Arsène Darmesteter, *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*, op. cit. p. 175.

5 Ce qui se passe habituellement avec l'élaboration de canons, la création de classiques, comme l'a démontré notamment Bourdieu, voir Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, 277 p.

6 Hans Arp, *Jours effeuillés*, op. cit. p. 317.

culturels, comme le déclare Crevel : « [p]ourtant la Nature, aussi majuscule que tu la voudras, tu sais bien qu'elle n'est, flore et faune, qu'un dictionnaire, sans doute dictionnaire à surprises où le rêve parfois a trouvé son verbe, mais dictionnaire tout de même, et rien que dictionnaire<sup>1</sup> ». Nous voyons ainsi la façon dont les surréalistes, en mélangeant pensée de la nature et pensée de la culture perturbent les lignes, trompent les attentes et mystifient les frontières des topiques classiques, ce qui nous montre également, avec la jonction de ces deux pensées, que les débats linguistiques sont aussi un moyen de penser et comprendre le monde.

### 3.6 Influences diffuses

Ce panorama ne rend pas compte de l'ensemble des connaissances linguistiques dont disposaient les surréalistes, mais tente de retracer les filiations et héritages qui ont participé au développement des préoccupations sur la langue, et de montrer la circulation des savoirs entre différentes façons d'appréhender la langue d'une manière qui se veut scientifique.

Dans cet intertexte linguistique, Vendryès est également une figure importante, souvent convoquée pour la prédominance qu'il accorde à l'oralité dans la langue. Son ouvrage, *Le Langage*, paru en 1921, est recommandé par Cendrars dans sa conférence de São Paulo, en février 1924, intitulée « Poètes » :

[p]ermettez-moi toutefois de vous recommander la lecture d'un ouvrage tout à fait remarquable, qui est la somme des travaux linguistiques entrepris depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, travaux de recherches et de spécialisation qui ont abouti au magnifique épanouissement de la linguistique et de la philologie comparées. C'est un livre clair et précis, d'une lecture aisée et facile. Il est intitulé *Le langage, introduction linguistique à l'histoire*, son auteur, J. Vendryès, est professeur à l'Université de Paris<sup>2</sup>.

De cet ouvrage, il cite de longs passages, qu'il met en parallèle avec l'expression poétique, notamment « le style nouveau [qui] travaille toutes les formes du langage et toutes les parties du discours<sup>3</sup> ». Il articule sa réflexion autour de six points qui lui permettent de synthétiser la pensée de Vendryès : la parole, la prononciation, le tempo, le *lapsus linguae*, l'image verbale et la phrase, qui donnent tous à penser une « vie de la langue » inhérente à sa poétique.

---

1 René Crevel, *Êtes-vous fous*, [1929], *OC*, t. II, p. 433.

2 Blaise Cendrars, « Poètes », [Conférence prononcée le 21 février 1924 à São Paulo], *OC*, t. XI, p. 98.

3 *Ibid.*, p. 99.

De « la parole », il retient le souffle qui en est l'origine physique :

[l']émission du souffle à la sortie de la trachée ne se produit pas d'une façon régulièrement égale. La dépense d'air n'est pas continue car les muscles qui règlent la marche du souffle vocal, tantôt en précipitent, tantôt en ralentissent le mouvement. Il y a donc des accélérations, des saccades, des diminutions de vitesse, des temps d'arrêt. En d'autres termes, la parole renferme en soi un principe rythmique avec des temps forts et des temps faibles.

De même que nous décomposons une phrase musicale en mesures, abstraction faite de la mélodie, de même on pourrait reconnaître dans une phrase parlée, abstraction faite du sens, un certain nombre de divisions, moins régulières sans doute et d'étendue plus variable que dans la musique, mais également déterminées par le retour périodique des temps forts.

Il y a dans le langage des sommets et des dépressions.

Ces sommets ont fréquemment une valeur psychologique. On dirait parfois que les mouvements musculaires qui produisent l'intensité et la hauteur sont déterminés par des causes psychiques (Vendryès)<sup>1</sup>.

Ces sommets, Cendrars en repère la présence dans le poème « Lever », d'Aragon, qui est selon lui « presque exclusivement composé de sommets psychiques ; c'est pourquoi il est d'une lecture difficile à haute voix<sup>2</sup> ».

À cette question du souffle s'ajoute celle de la prononciation, là encore, c'est le caractère physique qui intéresse Cendrars : outre la question de la « transmission », donc de l'apprentissage, la prononciation est affaire de muscles et d'organes :

[p]endant ses premières années qui sont capitales pour le développement du langage, l'enfant emmagasine, au jour le jour et continuellement, des mots qu'il s'efforce à reproduire tels qu'il les entend. Ce ne sont pas seulement des sons qu'il apprend à prononcer, ce sont également des mots et des groupes de mots. Il faut donc que ses organes se plient à effectuer des combinaisons phoniques parfois très compliquées.

La transmission de la prononciation d'une génération à l'autre est discontinue. On devine sans peine à combien d'accidents est exposée à chaque nouvelle génération l'intégrité de la prononciation.

Dans ce jeu de mouvements complexes qui constitue le système phonique<sup>3</sup> il arrive qu'un des organes exagère ou retienne si peu que ce soit son action, qu'un muscle mette un peu de mollesse ou de lenteur à

---

1 *Ibid.* p. 99.

2 *Ibid.*, p. 100.

3 Vendryès parle en réalité de « système phonétique ». Joseph Vendryès, *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, [1921], Paris, Albin Michel, 1978, p. 52.

exécuter un mouvement ou au contraire plus de vigueur et de rapidité. De là un désaccord entre le système phonique<sup>1</sup> de deux générations successives. Ce genre de changement phonétique est inconscient (J.Vendryès)<sup>2</sup>.

De la « prononciation », pour laquelle Cendrars trouve matière à illustrer les propos de Vendryès chez Apollinaire, il passe au « tempo », qui sera la prise en compte du rythme de la prononciation. Le « tempo » permet une métaphore musicale qui soustrait les problématiques de transformation des mots à l'oral à l'analyse linguistique, pour en faire, à nouveau, un objet d'étude physique :

[o]n dit couramment, en français, wimsyoe, wimmzel, pour « oui, monsieur, oui, mademoiselle », en allemand moen pour « guten morgen ». Ce mouvement de la parole, « wimsyoe, moen », est une forme allegro, « oui, monsieur, guten morgen » des formes de lento. Mais il est inexact que ce mot existe simultanément sous deux formes. Il y a en réalité un mot « monsieur », « morgen », qui existe dans la pensée et un mot « msyoe », « moen » qui est prononcé par les organes (Vendryès)<sup>3</sup>.

La prise en compte du tempo permet ainsi des jeux de distorsion des mots par leur prononciation, distorsion qui est celle de la pensée quand elle prend corps dans les organes, montrant que les organes transforment la pensée. Le temps propre de la prononciation altère la pensée dans sa matérialisation : le tempo allegro insufflé aux mots change leur allure, mais pas leur nature. Notons que pour Vendryès, le « mouvement de la parole » que Cendrars prend pour inhérent à la langue ne fournit pas une explication suffisante de changements de forme. En effet, nous trouvons, dans *Le Langage*, à propos des exemples en question, l'explication suivante :

ce sont des irrégularités. On a tenté de les interpréter au moyen de la théorie du « mouvement de la parole » [...]. Mais cette interprétation ne satisfait pas. Il est vrai que la rapidité du débit peut varier [...]. Il y a en réalité un mot *morgen* ou *monsieur* qui existe dans la pensée et un mot *moen* ou *msyoe* qui est prononcé par les organes. Et celui-ci représente l'application d'une tendance phonétique poussée à l'extrême ; il manifeste jusqu'où s'exercerait dans la langue l'action de la tendance phonétique si rien ne venait l'entraver : c'est en réalité une forme limite<sup>4</sup>.

---

1 *Idem.*

2 Blaise Cendrars, « Poètes », *OC*, t. XI, p. 104-105.

3 *Ibid.*, p. 106-107.

4 Joseph Vendryès, *Le Langage*, *op. cit.* p. 74-75.

Cette forme limite est précisément celle qui va tester la résistance des éléments phonétiques : certains vont disparaître, d'autres s'affirmer comme éléments essentiels, et cette résistance décidera de l'évolution de la langue : « c'est par la lutte d'équilibre des phonèmes entre eux que s'explique l'évolution phonétique différente de chaque langue<sup>1</sup> ».

C'est alors dans l'« Éléphant cantique de Salomé Salomon » de Robert Desnos que Cendrars trouve l'exemple de ce tempo allegro qui fait fi de certains phonèmes, mais c'est par l'écrit qu'il rend cela visible lorsque, par les formes allographes, Desnos substitue les lettres aux mots :

Aime haine  
Et n'aime  
haine aime  
aimai ne  
M N  
N M  
N M  
M N<sup>2</sup>

Contrairement aux exemples de Vendryès, la prononciation n'est pas vraiment altérée, c'est la graphie qui est modifiée, proposant à la place de la version « lento » de la forme « aime », sa version « allegro » dans la simple lettre « m », de même prononciation.

Ainsi Cendrars voit dans la poésie contemporaine les manifestations linguistiques que décrit Vendryès. Le fait qu'il mette lui-même en rapport les développements de la linguistique et les poèmes montre à nouveau comment des préoccupations similaires élaborent une « pensée » du langage qui prend des orientations divergentes, mais dont il est possible de révéler les points de contact<sup>3</sup>.

Et au-delà des points de contact, il est également intéressant de voir ce que deviennent ces références linguistiques dans un corpus poétique. Cendrars y cherche la légitimation des

---

1 *Ibid.*, p. 75.

2 Blaise Cendrars, « Poètes », *OC*, t. XI, p. 107. Ce poème, de 1923, a paru pour la première fois dans le numéro 11-12 de *Littérature*, du 15 octobre 1923, avant d'être publié dans *Corps et Biens*, en 1930.

3 Notons d'ailleurs qu'un des fils de Vendryès, Pierre Vendryès, né en 1908, qui était docteur en médecine, a fait paraître en mai 1954, dans la revue *Médium*, une étude sur « Surréalisme et probabilité », et, la même année, un ouvrage intitulé *L'Interprétation probabiliste de l'autonomie physiologique*, que Breton possédait dans sa bibliothèque.

forces vives de la langue telle qu'elle est parlée, tout comme Queneau, qui s'appuie sur Vendryès pour penser son néo-français, réforme radicale de l'orthographe, tandis que Breton, de son côté, trouve dans Vendryès des références qui font du sujet parlant l'objet même du discours. En effet, dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton cite le philologue allemand Georg von der Gabelentz<sup>1</sup> dont Étienne-Alain Hubert explique que « [c]ette citation [...] est parvenue à Breton par le canal du livre de Joseph Vendryès, *Le Langage*<sup>2</sup> ».

Cette divergence, nous la trouvons également à propos de Marcel Cohen, dont on trouve la référence à la fois chez Leiris et chez Aragon, mais avec deux éclairages différents. Leiris qui, comme le précise Denis Hollier, a suivi les cours de Marcel Cohen en 1938<sup>3</sup>, retient du linguiste les problématiques liées à l'écriture, telles qu'on les trouve mises en scène dans *Biffures* par exemple :

[c]ar, pour l'enfant à qui l'on enseigne à lire, ce n'est pas seulement la forme des lettres qui est surprenante ; si l'esprit de cet enfant est enclin quelque peu au mystère, s'il aime – ou, simplement, est amené, par le cours même de son étude – à se poser des questions, la première barrière d'énigmes franchie surgiront les véritables problèmes : ceux que posent, non plus les lettres en elles-mêmes (figures isolées qu'il s'agissait de repérer), mais les groupes de lettres qu'on épelle, la formation, à partir des caractères imprimés, de particules sonores dépourvues de tout sens – tels *ba, be, bi, bo, bu* – qu'on peut imaginer d'abord être les matériaux constitutifs des mots écrits qu'il faudra par la suite déchiffrer, mais dont on s'apercevra qu'ils sont, en réalité, des éléments abstraits, des syllabes de pure « lecture » auxquelles il n'arrive jamais – ou presque – de s'unir pour composer, soit des mots que l'on connaît, soit des termes nouveaux s'ajoutant un à un – comme des parents qu'on leur découvrirait – à ceux du vocabulaire déjà su<sup>4</sup>.

Mais la question des rapports de la langue à l'écriture dépasse celle de l'apprentissage, pour devenir celle de la notation ethnographique, qu'a pratiquée Leiris, et qu'a enseignée Cohen. En effet, il a formé, à l'Institut d'Ethnologie<sup>5</sup> la plupart des ethnologues de cette génération

---

1 « Le héros du *Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, qui passe pour tenir de Mabuse le "secret du relief", qui dans sa peinture rêve de faire circuler l'air véritable autour des corps, bien qu'il soit condamné par l'auteur à produire une œuvre incompréhensible, n'en pose pas moins le principe capital : "la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer." On en retrouvera une expression convergente chez von der Gabelentz : "Le langage ne sert pas seulement à l'homme à exprimer quelque chose, mais aussi à s'exprimer lui-même." » André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC, t. IV, p. 411-412.

2 Étienne-Alain Hubert, note au *Surréalisme et la Peinture*, op. cit. p. 1278.

3 Denis Hollier, note 7, p.1333 *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 Créé en 1925.

et, convaincu qu'il fallait se doter d'un système de collecte des langues pour les étudier, il rédige en 1928 ses *Instructions d'enquête linguistique*, qui serviront à tous les membres de son établissement. C'est donc aussi de ce rapport à l'écriture comme fixation de l'étrangeté dont il est question chez Leiris.

Aragon mentionne également Cohen comme source linguistique ; il est plus que probable qu'Aragon ait vu dans l'inscription sociale des travaux de Cohen matière à soutenir son réalisme socialiste. En effet, à partir des années 1930, Cohen développe une linguistique à l'ancrage véritablement marxiste, dans le sillage des travaux de Meillet pour qui les faits linguistiques sont déterminés par des causes sociales ; il cherche les fondements d'une linguistique inscrite dans les sciences de l'homme qui :

pren[ne] en compte les héritages et les transformations du langage mais aussi les déterminations plus ou moins inconscientes, les innovations individuelles et collectives, et les relations logiques qui se forment entre la structure interne du langage et la « structure sociale » – ce qui est le mieux observable d'une société, à savoir ses bases morphologiques, ses institutions et ses répartitions de groupes et de classes<sup>1</sup>.

Ainsi, après le passage d'un paradigme linguistique organiciste à un paradigme historique qui considère la langue comme un fait social, Cohen donne à la définition du « fait social », dans la langue, une forte assise idéologique, comme l'expliquent Macellesi et Gardin dans leur *Introduction à la sociolinguistique* :

tout le monde admet comme Meillet qu'à l'intérieur d'une même langue « les variations du sens des mots dépendent des classes sociales qui les emploient ». Mais une chose est de les considérer comme une accumulation d'écarts en s'occupant des causalités particulières, autre chose est de les considérer comme intégrées à l'ensemble des processus de production des biens matériels et de transformation de la société<sup>2</sup>.

Le matérialisme historique sert de cadre conceptuel à Cohen<sup>3</sup> pour comprendre et expliquer les phénomènes langagiers et les transformations de la langue, ce dont on trouve des traces chez Aragon. En 1964, dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux*, il expliquera

- 
- 1 Claude Ravelet et Pierre Swiggers, *Trois linguistes (trop) oubliés : Antoine Meillet, Sylvain Lévi, Ferdinand Brunot*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 109.
  - 2 Jean-Baptiste Macellesi et Bernard Gardin, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1974, p. 44.
  - 3 Cohen animera, à partir de sa création en février 1960, la section de linguistique du CERM (Centre d'études et de recherches marxistes), dont le but était de favoriser la recherche et les dialogues entre intellectuels.

notamment que « c'est en réfléchissant sur la langue elle-même, sur la grammaire par quoi pouvaient peut-être s'expliquer les concepts d'un peuple qui pensait les choses différemment de nous<sup>1</sup> », qu'il compose ses romans et ses personnages.

Il y a ainsi un climat politique et intellectuel favorable à la fréquentation des idées linguistiques. D'ailleurs dans ces mêmes entretiens, Aragon mentionnera le nom de Marcel Cohen, et ce en quoi la lecture de ses travaux lui a permis de réorienter sa façon d'écrire pendant la rédaction du *Fou d'Elsa* :

je me suis senti le besoin de confronter nombre d'idées anciennes que je pouvais avoir concernant le langage arabe et le point où j'en étais dans mon livre. L'arabe classique, je ne l'avais pas appris, mais j'ai toujours eu un certain goût de la philologie [...]. Lorsque j'ai donc été à ce point de mon livre, il m'est venu à l'idée qu'en réalité, dans l'arabe, le temps futur n'existe pas. Et je me suis demandé ici quelles incidences sur la conception même du temps cette absence du futur pouvait avoir, comment, au fond, dans un peuple qui n'a point la forme future du verbe se fait la conception du temps, à quoi elle répond, si elle n'est pas différente de notre conception du temps à nous. C'est à ce moment-là que j'ai été demander conseil à un de nos plus grands spécialistes de cette question, je veux dire les langues sémitiques, un homme remarquable qui s'appelle Marcel Cohen, lequel a publié,[...] en 1924 très exactement, un livre qui s'appelle *Le Système verbal sémitique et l'expression du temps*. C'est en m'appuyant, beaucoup, sur Marcel Cohen que je me suis permis un certain nombre de métaphores qui se trouvent dans toute la texture du livre et qui permettent, comme vous l'avez fait, reprenant une expression à moi, mais peut-être plus directement que moi-même, de dire du temps qu'il est un héros de mon livre<sup>2</sup>.

La façon dont Aragon explique comment le discours linguistique est à la fois source d'inspiration, de réflexion et de création montre bien l'enjeu des liens entre les poètes et les linguistes, en même temps qu'elle affirme que l'imaginaire linguistique ne fait pas l'économie des discours scientifiques. Cette lecture de Cohen par Aragon a des implications en termes d'écriture mais aussi et surtout en termes de représentations d'une certaine vision du monde. « [E]n me relisant, je me suis aperçu que je devais, dans ma langue française, faire disparaître ce temps qui n'existait pas dans la langue arabe pour permettre de toucher plus directement à la conception sémitique du temps<sup>3</sup> », explique Aragon, montrant comment le travail sur la langue est à même de produire des interférences dans l'engagement du sujet dans sa pensée.

---

1 Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 77.

2 *Ibid.*, p. 75-76.

3 *Ibid.*, p. 78.

Ces interférences, évoquées ici en 1964 mais présentes dès les débuts du mouvement, mettent en œuvre une réflexion et une pratique d'écriture proches des théories humboldtiennes de l'isomorphie du langage et du monde avec, comme finalité, un dépassement : non seulement notre vision du monde dépend de notre langage, mais une perturbation volontaire du langage pourrait influencer sur notre perception du monde. Et c'est dans cette optique de perturbation linguistique que les poètes vont chercher dans la langue un espace disponible pour amender la pensée et la parole traditionnelles et chercher un autre rapport au monde. La langue étant perçue comme un véritable laboratoire, un lieu d'expérimentations et de prises de risque, nous comprenons donc pourquoi les surréalistes se sont intéressés à la linguistique et aux possibilités d'analyse de la langue, de prise en compte d'autres systèmes de pensée et d'expression qu'elle offrait.

Toutes ces références linguistiques, de Saussure à Cohen en passant par Darmesteter, Benveniste, Hjelmslev, des originaux Damourette et Pichon jusqu'à Chomsky vont se retrouver, pour former l'arrière-plan du grand roman-linguiste d'Aragon, *Blanche ou l'oubli*, qu'il publie en 1967, que nous n'avons pas pu prendre en compte pour ce travail car l'élucidation des liens à la linguistique dans ce roman est une question à part entière qui a été traitée dans la thèse de Maryse Vassevière<sup>1</sup>. Cette dernière montre comment l'attention portée aux connaissances linguistiques développe un intertexte tel que, comme l'explique Jakobson lui-même, « c'est le langage qui constitue le vrai sujet et on irait jusqu'à dire – le héros principal du livre<sup>2</sup> ». Aragon met en scène et en mots les savoirs sur la langue qui ont habité les réflexions sur la langue des surréalistes, des premières conversations avec Paulhan<sup>3</sup> – sans oublier les références à Frédéric Paulhan – aux débats contemporains sur les problèmes du structuralisme. De tous ces noms de linguistes qui émaillent le roman d'Aragon, Peytard explique qu'ils « ne sont ni ornements ni surcharges, mais leur entrée dans le texte est, à chaque fois, la trace d'une logique sous-jacente [...] qui supporte le geste d'écrire, et sa relation au roman lui-même<sup>4</sup> » : les réflexions sur l'écriture

---

1 Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel, ou Les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998, 381 p.

2 Roman Jakobson, « Le Métalangage d'Aragon », *L'Arc*, n° 53, mai 1973, p. 79.

3 Qui ont tous deux, comme Geoffroy Gaiffier, appris le malais.

4 Jean Peytard, « Aragon, la linguistique et le roman », *Recherches croisées, Aragon / Elsa Triolet*, n° 2, 1988, p. 204.

de roman rejoignent les réflexions sur la langue. Aussi pouvons-nous prendre au sérieux les propos d'Aragon lorsqu'en 1955, lors de la cérémonie de l'Université Lomonossov qui lui attribuait le grade de Docteur *Honoris causa*, il déclarait : « toute la vie, dans le secret de mon âme, je me suis considéré comme linguiste<sup>1</sup> ». C'est du moins ce que propose Jakobson au moment d'ouvrir son étude sur Aragon :

les années soixante sont particulièrement riches en travaux de linguistique générale, mais parmi les livres de cette décennie qui donnent à penser sur les questions fondamentales du langage on devrait nommer en premier lieu le roman d'Aragon, *Blanche ou l'oubli* et *La Mise en mots* d'Elsa Triolet<sup>2</sup>.

Il y a donc bien une linguistique d'Aragon, linguistique composite, ouverte aux fantasmes et mythes sur les langues, œuvrant tantôt dans la rationalité de l'analyse scientifique, tantôt dans l'imaginaire de ce qu'une langue détient de vertus évocatoires. Ainsi les approches poétiques et scientifiques se mêlent, dans un discours mixte : Aragon n'épouse pas à son tour un courant linguistique, mais il emprunte et multiplie les références dans une démarche plurielle qui lui permet de fragmenter les points de vue sur la langue.

C'est donc l'irréductibilité de l'objet langue à travers les différents prismes d'analyse qui se fait jour dans ce roman-linguiste mais aussi dans l'ensemble de l'imaginaire linguistique des surréalistes, ce que résume parfaitement Aragon, à propos de Gaiffier dans *Blanche* : « [u]ne certaine poésie de la linguistique lui tenait lieu de science<sup>3</sup> ».

Entre présences sporadiques et références affirmées, entre évocations linguistiques et emprunts théoriques revendiqués, nous observons dans le rapport des surréalistes à la linguistique la volonté de faire dialoguer leurs expériences de la langue avec celles émanant d'une *science* de la langue, science qui dit autant sur la langue que sur la société dans laquelle elle émerge. L'attrait pour la linguistique permet en outre de décentrer le point de vue sur la langue afin de « montrer au poète ce qu'il fait » pour renverser l'énoncé saussurien, et de penser la participation à une langue parallèlement à l'inscription dans une société donnée.

---

1 Louis Aragon, « Puisque vous m'avez fait docteur », *Les Lettres françaises*, 14 janvier 1965, repris dans *L'Œuvre poétique*, Tome VI, Livre Club Diderot, 1989-1990, p. 1179-1186.

2 Roman Jakobson, « Le Métalangage d'Aragon », *op. cit.*, p. 79.

3 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, [1967], *ORC*, t. V, p. 677.

À l'imaginaire de la langue s'ajoute ainsi un imaginaire de la linguistique, qui prend principalement racine chez les surréalistes dans la linguistique passée, devenue objet d'étude. Et lorsque la linguistique devient un modèle d'analyse des phénomènes sociaux, que la syntaxe ne régit plus seulement la langue mais la vie elle-même, le poète, parfois, se place en position de retrait et observe les éléments de la langue se résorber :

[c]ar m'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième singulière personne que tout à l'heure je biffais d'un trait de plume, la Mort, fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n'est qu'un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant...Mais tout compte fait, je préfère une bouteille de whisky à ces réflexions doctrinales, car cet alcool c'est bien réellement que je me l'incorpore, tenant en dissolution des millions d'êtres, avec leur maximum de possibilités<sup>1</sup>.

---

1 Michel Leiris, *Aurora*, [1946], *op. cit.*, p. 40.

## Conclusion

De l'étude des représentations que font les surréalistes du langage, nous retenons la multiplicité des façons de penser la langue et de la parler, ainsi que la diversité des sources qui étayaient la réflexion sur la langue, comme autant de façons de l'embrasser, et de faire de l'expérience de la langue un acte capable de transformer le sujet parlant.

Aussi peuvent-elle constituer, selon les termes de Jacqueline Chénieux-Gendron :

une autre manière de dire que les mots ne sont pas des objets inertes dont on pourrait user comme des pions, que le domaine de l'humain ne renvoie pas à une combinatoire dont tous les éléments seraient prévisibles par une intelligence claire, c'est une autre manière de dire la polyvalence du langage et l'intérêt que nous avons à l'écouter<sup>1</sup>.

Les mots, qui ne sont donc pas « inertes », ont ainsi partie liée à la vie ; le « domaine de l'humain » est un domaine langagier, mais d'un langage multiple, aux nombreuses zones de turbulence, et qui ne se laisse pas réduire à l'appréhension rationaliste. C'est pourquoi les représentations, souvent fantasmées, de la langue jouent un rôle aussi important, dans le corpus surréaliste, que les discours hérités de la linguistique. Ces représentations altèrent le rapport à la rationalité linguistique dans le sens d'une « linguistique fantastique » qui donne à lire l'étendue du pouvoir des mots sur les poètes et sur le monde. En cela, ce qui se joue dans les représentations de la langue et du rapport à celle-ci, c'est l'affirmation d'une subjectivité qui doit trouver à se dire dans un perpétuel déjà-là et qui met au jour une pensée syncrétique, dans laquelle les métaphores du corps de la langue, de la chair des mots trouvent à s'incarner en se mêlant aux approches théoriques.

Si Baudrillard, se penchant sur le rôle de la linguistique, explique que « la pratique immédiate du langage a quelque chose de réfractaire à l'abstraction rationnelle de la linguistique<sup>2</sup> », il apparaît que pour les surréalistes, au contraire, cette « abstraction rationnelle » peut s'avérer libératrice. Certes leur pratique du langage, dotée de nombreuses représentations conscientes, n'est pas immédiate, elle est au contraire médiatisée par tout une

---

1 Jacqueline Chénieux-Gendron, « Bavardage et merveille : Repenser le Surréalisme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Automne 1989, n° 40, 1989, p. 289.

2 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 319.

imagerie féconde. Mais dans cette pratique, nous avons remarqué qu'en dépit du rejet de la rationalité, l'analyse linguistique participe de cette imagerie féconde du rapport à la langue. C'est-à-dire que la logique rationnelle qui préside au développement des théories et des arguments linguistiques, en assurant un socle rationnel<sup>1</sup>, permet par la suite d'abriter, presque dialectiquement, toute la part de fantasmes, d'imaginaire, de projections sur la langue propres au surréalisme.

Aussi voit-on dans le corpus surréaliste une façon de penser la langue qui appréhende conjointement le réel et le fantasme de la langue<sup>2</sup>; appréhension conjointe grâce à laquelle les surréalistes tentent de se frayer un passage dans l'ordre de la langue pour penser outre, comme s'il y avait quelque chose de l'ordre de la connaissance du monde qui se jouait à travers la connaissance de la langue. Les représentations étudiées, avec toutes les directions qu'elles font emprunter à la langue, permettent de soustraire – même temporairement – la langue non seulement à la banalité de son usage courant, mais aussi à ce que Milner désigne comme un « réseau d'obligations et d'interdits<sup>3</sup> », celui précisément que met au jour l'étude de la langue. Nous avons donc voulu montrer dans ce chapitre comme la rencontre – fortuite – d'un imaginaire et d'une science concourt à faire de la langue une force agissante dans laquelle le sujet parlant se plonge pour dire, se dire, créer, connaître, et pour travailler le réel.

De cette rencontre entre deux rapports différents à la langue naît une pratique poétique dont nous avons pu voir en quoi elle ressortissait au bricolage, à un certain syncrétisme qui ne craint pas de faire feu de théories contradictoires pour faire surgir du nouveau. En cela, les surréalistes ont fait école, comme en témoigne Lévi-Strauss : « [c]'est des surréalistes qu'[il a] appris à ne pas craindre les rapprochements abrupts et imprévus comme ceux auxquels Max Ernst s'est plu dans ses collages. L'influence est perceptible dans *La Pensée sauvage*<sup>4</sup> ».

---

1 ou qui se prétend tel.

2 Nous remarquons sur ce point que la linguistique comme science du langage est absente des propos de Breton lorsque, dans ses *Entretiens*, Parinaud l'interroge sur « les sciences qui ont influencé concrètement peintres et poètes ». André Breton et André Parinaud, *Entretiens*, [1952], OC, t. III p. 635 sq.

3 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, op. cit., p. 80.

4 Claude Lévi-Strauss, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 54.

Penser la langue est ainsi pour les surréalistes une façon de penser l'inscription dans l'ordre social et dans l'ordre de la nature, faisant jouer différentes dynamiques qui interrogent la place du sujet dans les organisations sociales qui le surplombent et le rôle qu'il peut jouer en leur sein. C'est sur ces réflexions, qui ont couru tout le long du mouvement et à travers ses différents moments, que se sont construites les aspirations émancipatrices des surréalistes, et que s'est développée une théorie rebelle de la langue dans la société.



Illustration 17 : Remedios Varo, « La Creación de las aves », 1957

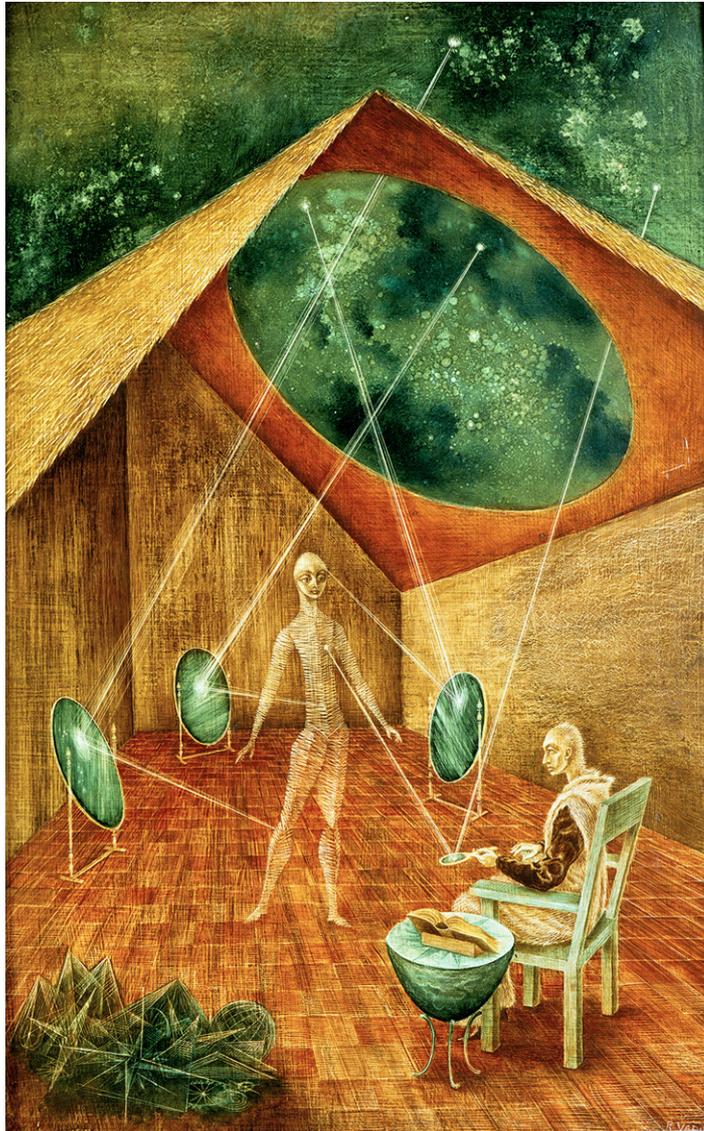


Illustration 18 : Remedios Varo, « Creación con rayos astrales », 1955

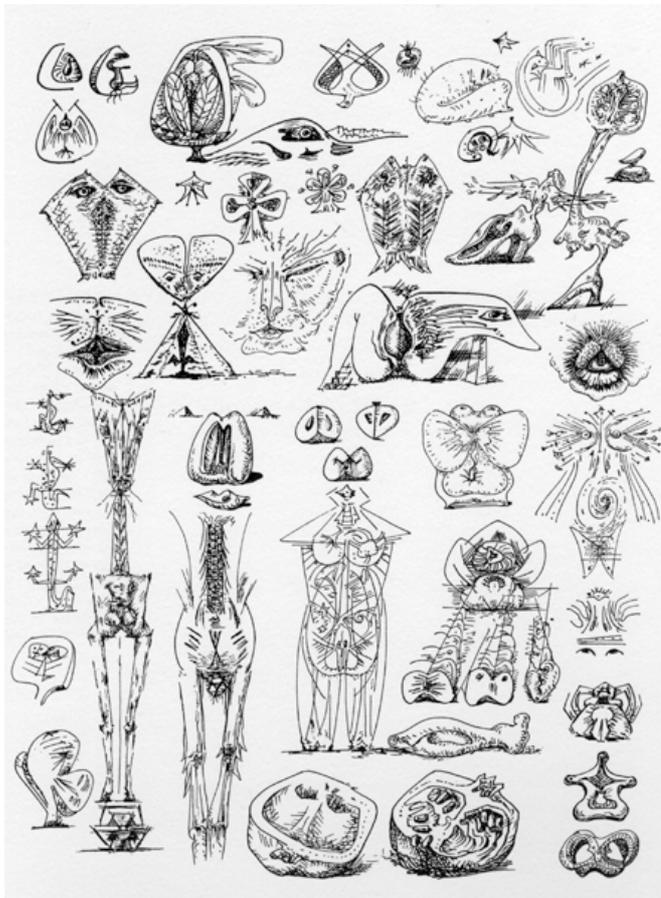


Illustration 19 : André Masson, « Éclosions et germinations », *Anatomie de mon univers*, « Chapitre I, Le Démon de l'analogie », 1942



Illustration 20 : Brassai, « Magique circonstancielle (Pomme de terre germée) », 1931



Illustration 21 : Victor Brauner, « Germination », 1955



Illustration 22 : Marcel Duchamp, « Les Joueurs d'échecs », 1911



Illustration 23 : Ève Babitz et Marcel Duchamp jouant aux échecs, Pasadena Art Museum, 1963



## TROISIÈME PARTIE

Changer la langue :  
le langage comme praxis révolutionnaire



## Chapitre 1

### « La pensée se fait dans la bouche »

C'est par cette phrase augurale de Tzara, qui affirme l'origine commune de la pensée et de la parole, que la question de l'influence de la langue sur la pensée s'est posée chez les surréalistes.

Faut-il ne plus croire aux mots ? Depuis quand expriment-ils le contraire de ce que l'organe qui les émet, pense et veut ?

Le grand secret est là :

La pensée se fait dans la bouche<sup>1</sup>.

Cette rencontre entre l'immatériel de la pensée et la matérialité de la bouche, organe de parole et de désir, montre comment, dans la pensée surréaliste, physique et psychique sont intimement liés. La bouche crée la pensée, la parole fait exister les idées, il n'y a donc pas d'instance idéale supérieure qui dicterait ses paroles au sujet parlant. Au contraire, la pensée se forme non plus complètement par « la teinte des idiomes », mais plus physiquement par l'acte qui va leur donner une existence acoustique. Autrement dit, la pensée ne préexiste pas à sa mise en mots et en bouche, les empires de la pensée ne sont pas supérieurs à ceux des mots.

Ainsi, lorsque dans son « rêve expérimental », Tzara évoque un futur où la parole aura disparu, la pensée aussi est affectée :

[d]isparaîtront peu à peu : le doute de ce qu'un individu pense, ne pouvant, ne sachant ou ne voulant, pour diverses raisons, le dire, et, avec lui, la possibilité du « dire » ; l'habitude de penser en mots, car dans la plupart des cas, seul le parler sonore ou étouffé dans la bouche engendre le penser<sup>2</sup>.

Tzara montre par là le mouvement de la volonté, qui suscite un « dire », qui est conjointement acte de parole et de pensée. Et cet acte, qui fait exister la parole et la pensée, déplace la pensée comme faculté humaine des zones cérébrales à la bouche ; cette dernière peut prononcer ou « étouffer » les paroles, mais dans les deux cas, elle les abrite. Qu'ils

---

1 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], OC, t. I, p. 379.

2 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 13.

soient énoncés ou contenus, c'est en passant par la bouche que les mots s'incarnent en pensées. La bouche devient un lieu de passage vers l'extérieur, un lieu de transmutation de la pensée en matérialité sonore. Chez Aragon d'ailleurs, ce sont plus précisément les dents qui officient à cet effet, comme on le lit dans *Le Libertinage*, à propos du démon : « [i]l pense avec les dents, éclatantes<sup>1</sup> ». Tout comme les mots étaient, nous l'avons vu, tenus entre les dents de celui qui parle, la pensée se construit dans la rencontre avec les dents, lieu articulatoire qui peut transmettre ses qualités d'éclat à la pensée qu'il va faire prononcer.

Chez Char, en revanche, ce ne sont pas les dents, mais la gorge qui entre en jeu : à Tzara, pour qui le « parler étouffé » donne naissance aux pensées, semble répondre le poète de la Sorgue, qui évoque un procédé similaire pour la parole, dans son poème « Possible » : « Dès qu'il en eut la certitude / À coup de serremments de gorge / Il facilita la parole<sup>2</sup> ». Paradoxalement, le « serrement de gorge » n'entrave pas la parole mais, au contraire, la libère, condensant une parole qui a partie liée avec la recherche de la vérité dans un jeu de resserrement et de libération qui lui aussi traduit le changement d'état qui opère le passage de la pensée immatérielle à la pensée parlée.

L'importance de la gorge et de ses mouvements musculaires qui transforment les mots, Artaud s'y attarde également lorsqu'il évoque son travail de traduction-adaptation des poèmes de Lewis Carroll, et plus particulièrement la façon dont cette transformation donne sa consistance aux mots :

[i]l y a [...] un stade déterminatif des états par où passe le mot-matière avant de fleurir dans la pensée, et des opérations d'alchimie si l'on peut dire *salivaire* que tout poète au fond de sa gorge fait subir à la parole, musique, phrase, variation du tempo intérieur, avant de les *réurgiter* en matière pour le lecteur<sup>3</sup>.

Si « la pensée se fait dans la bouche », nous voyons ainsi que c'est bien un phénomène d'appropriation-extériorisation entre la pensée et la parole qui se joue dans le passage par la gorge et la bouche.

Le corpus surréaliste donne à lire ces moments de rencontre, situés dans la bouche ou ses alentours, qui montrent comment la parole va donner corps à la pensée ; mais il témoigne

---

1 Louis Aragon, *Le Libertinage*, [1924], *ORC*, t. I p. 392.

2 René Char, *Arsenal*, [1929], *OC*, p. 8.

3 Antonin Artaud, « Variations à propos d'un thème d'après Lewis Carroll », [1944], *Œuvres*, éd. cit. p. 913.

aussi d'une mise en échec de cette rencontre, comme on le lit chez Arp, dans son poème « L'étoile bottée », de 1927, dont le « latin d'Alsace » ne trouve pas la transmutation « salivaire » évoquée par Artaud :

patam patam  
Maurulam catapult i lemm i lamm  
Haba habs tapam  
son langage s'est cassé dans sa bouche<sup>1</sup>.

Aucune pensée n'est convoyée par ces mots, ici, la pensée ne se fait pas ; le langage qui ne rencontre pas la pensée se brise, la bouche ne devient pas lieu de passage, de transmutation de l'idéal en matériel.

Parfois, les mots se brisent dans la bouche non parce que la pensée ne se fait pas, mais sous l'effet d'une décharge pulsionnelle :

à l'appel des choses par leur nom  
La brûlure de toutes les métamorphoses  
La chaîne entière des aurores dans la tête  
Tous les cris qui s'acharnent à briser les mots  
Et qui creusent la bouche et qui creusent les yeux<sup>2</sup>.

Le cri prend possession de la bouche, détruit les mots, et avec eux la possibilité de la pensée. Cela empêche alors le sujet parlant dans son rapport à la langue et au monde, interface entre une intériorité à exprimer, et un monde extérieur qu'il fait sien notamment par la vue.

Cette prise de possession du sujet, dans le lieu stratégique de la naissance de la pensée qu'est la bouche, est également mise en scène chez Joyce Mansour dans un poème au titre d'inspiration divinatoire : « Aucun satyre ne me poursuit / Mais le verbe se transforme en vermine entre mes lèvres<sup>3</sup> ». La poète se montre comme étant agie par ses paroles, elle assiste à une transformation qu'elle n'initie pas, la parole qu'elle portera pour sa divination semble ainsi se jouer en elle mais sans elle : la pensée qui se fait dans la bouche est parfois une pensée qui se fait au détriment du sujet parlant.

---

1 Hans Arp, *Jours effeuillés*, *op. cit.* p. 62.

2 Paul Éluard, *L'Amour la poésie*, [1929], *OC*, t. I, p. 245.

3 Joyce Mansour, « Rhabdomancie », *Rapaces*, *op. cit.*, p. 10.

Dès lors la bouche n'est plus le lieu où la pensée pourra rencontrer le monde ; la parole se jouera alors en-deçà de la langue, pour pénétrer violemment le monde : « Tandis que je criais sans ouvrir la bouche / Pour ouvrir la tête à la nuit<sup>1</sup> ». Le cri, retenu dans la bouche, est voué à sonder, par sa résonance, la béance du sujet : « Le vide sur ma tête / Le vertige dans ma bouche<sup>2</sup> », et ce vertige, précisément, est expérimenté par les poètes dès que la concordance entre la pensée et la bouche est, sinon mise à mal, du moins enrayée.

Ce vertige n'est pas nécessairement perçu comme un échec, on trouve chez Éluard une acception qui révèle une certaine confiance accordée à la bouche, même si elle voit échapper le langage, dans un poème justement intitulé « Le baiser ».

On ne va pas si tôt lever la tête  
Vers la lumière qui s'assemble  
Mais la baisser  
Sur une bouche plus vorace qu'une murène  
Sur une bouche qui se cache sous les paupières  
Et qui bientôt se cachera derrière les yeux  
Porteuse de rêves nouveaux  
[...] Elle sait la place de chaque chose  
Dans le silence  
Collier rompu de mots rebelles  
[...] Sauvage et bonne formée pour tous  
Et pour personne  
Bouche oublieuse du langage  
Bouche éclairée par les mirages de la nuit<sup>3</sup>.

Cette bouche « oublieuse du langage » se soustrait donc à la parole et, soumise au silence, privilégie à nouveau le visible – qu'elle trouve « sous les paupières » et « derrière les yeux » – et ce qui le met en doute : « les mirages de la nuit ». Il y a ainsi dans ce poème une façon de communier avec les illusions du monde qui s'appréhende en « donnant à voir » et non à dire, et qui, dans un mouvement de repli, retire le langage de la bouche pour mieux répondre aux appels étincelants du désir.

---

1 Joyce Mansour, « Cris », dans *Rapaces*, *op. cit.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 62.

3 Paul Éluard, *La Rose publique*, [1934], *OC*, t. I, p. 442.

Au-delà de ce retrait du langage, l'affirmation de Tzara nie, nous l'avons dit, l'existence d'une pensée antérieure à sa mise en mots. Or les pensées non formulées existent chez les surréalistes, et elles occupent, par le mystère qui les accompagne, une place importante dans le rapport au langage. Nous le voyons par exemple chez Leonora Carrington, pour qui la question de l'accaparement d'une pensée par quelqu'un d'extérieur est anxiogène : « [a]u nom de quel démon chacun d'eux entrainait-il dans l'esprit de l'autre et en ressortait-il si aisément après y avoir dérobé des pensées encore informulées ? Il trouvait cela très irritant<sup>1</sup> ».

La « pensée informulée » ainsi mise au jour par la médiation de l'interlocuteur – le fait qu'elle soit volée – montre que c'est la consistance même du sujet qui est en jeu dans ces pensées en gestation, et que la transparence de l'esprit, qui permet d'accéder à ce stade premier de la pensée, prive le personnage d'une pensée réalisée dans le futur. C'est que la pensée informulée a un rôle à jouer. Et ce d'autant plus que c'est parfois simplement une pensée qui n'a pas encore trouvé son expression, et qui pourrait la trouver soit par sollicitation maïeutique, soit par abandon des cadres expressifs traditionnels, comme l'explique Amagoya, la protagoniste de *La Porte de pierre* :

[v]ous souvenez-vous de tous les étranges mondes sauvages que nous traversâmes ensemble ? Vous auriez dû me le dire, car je possède quelques-unes des pièces qui manquent à votre histoire. Vous dites les choses tellement plus facilement que moi. Vous savez que je n'ai jamais su formuler en mots mes pensées, à moins que quelque sage-femme ne les tirât au dehors et ne les mît au monde<sup>2</sup>.

Précisément, le rôle de la poésie surréaliste va être d'extraire les pensées des limbes de l'expression banale, d'interroger l'informulé – jusqu'à l'impensé – pour mettre au monde ces pensées contenues, d'user d'un pouvoir de suggestion propre à faire exister une énonciation inédite, pleine de pensées nouvelles, inavouées, qui s'expérimentent par l'acte même de leur énonciation. C'est ce qu'explique Marie-Paule Berranger : « intervenir sur l'énonciation par la manipulation poétique du signe et des structures sémantiques est susceptible de modifier les habitudes de pensée, d'ouvrir un accès sur l'informulé, l'inaperçu toujours latent<sup>3</sup> » ; la prise en compte des pensées informulées est donc avant

---

1 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, op. cit., p. 88.

2 *Ibid.* p. 60.

3 Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 228.

tout prise en compte d'un autre état de pensée possible, à faire advenir. La pensée se fait dans la bouche, mais cela est rendu possible car elle est innervée par un réservoir de pensées antérieures, inconscientes.

Sur cette question, centrale, de l'informulé et des moyens d'y accéder, la pensée des surréalistes rencontre notamment celle de Merleau-Ponty qui, attaché à démontrer l'influence des mots sur la pensée, explique que :

[c]e qui masque le rapport vivant des sujets parlants, c'est qu'on prend toujours pour modèle de la parole l'*énoncé* ou l'*indicatif*, et on le fait parce qu'on croit qu'il n'y a, hors de ces énoncés, que les balbutiements, la déraison. C'est oublier tout ce qu'il entre de tacite, d'informulé, de non-thématisé [...], c'est oublier toute l'expression littéraire où nous aurons justement à repérer ce qu'on pourrait appeler la « sursignification », et à la distinguer du non-sens<sup>1</sup>.

L'informulé ainsi considéré n'est donc pas une pensée informe, mais devient une strate du langage, un soubassement à la parole que le poète peut explorer.

C'est dans cette optique que l'on peut lire une des *Histoires nocives* de Joyce Mansour, où la narratrice rencontre un Anglais, chez qui la pensée ne se fait pas dans la bouche : il trouve différents moyens sémiotiques pour s'exprimer devant la narratrice, pourtant, celle-ci n'attend pas ses paroles et lit ses pensées avant qu'elles ne soient formulées :

[i]ncompris parce qu'anglais jusqu'à mon arrivée, Mr Cooper a développé un langage de signes basés sur ses odeurs corporelles, sur la couleur de sa langue, et sur la longueur, très variable, d'une horrible bande Velpeau qu'il tient enroulée autour de sa queue. Par exemple, pour faire comprendre son mépris pour le rangeur, Mr Cooper pourrait exhiber : soit un urticaire génital, soit une cuisse bandée posée négligemment sur une chaise, soit les deux. Ma venue fait que Mr Cooper s'assombrit de jour en jour : je traduis sa pensée avant même qu'elle ne quitte ses lèvres et rien n'atténue plus les démangeaisons de ses roches calcaires<sup>2</sup>.

L'opération de traduction de la pensée procure ainsi au personnage un soulagement physique, et en même temps, cette traduction des pensées – donc l'accès à l'intériorité – fait qu'il n'exhibe plus son corps. L'expression semble se faire en distribution complémentaire : le corps se déploie, prend le relais de la parole lorsqu'elle ne peut être comprise, et il se

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, [1969], Paris, Gallimard, 1992, p. 200.

2 Joyce Mansour, *Histoires nocives*, [1973] *op. cit.*, p. 101.

replie lorsque la pensée est saisie, comme si la mise en contact de la pensée au monde extérieur se faisait soit par la chair soit par les mots.

Or parfois, ce contact de la pensée court-circuite les instances expressives, et se fait de manière immédiate ; chez Leonora Carrington, la pensée peut parler directement, sans passer par un personnage pour exister, comme dans *La Porte de pierre* : « [v]oici la frontière de la Hongrie, dit ma pensée, il me faut marcher, nager, ramper ou naviguer à travers le mont Kecske, jusqu'à la source du Danube qui coule en Hongrie, en provenance d'un océan souterrain<sup>1</sup> ».

Nous voyons la pensée parler, de manière autonome, et entrer en interlocution avec la narratrice, comme si la pensée disposait de sa propre bouche, ou se saisissait de la bouche de la narratrice pour parler, venant complexifier l'affirmation de Tzara. Et inversement, on voit, chez Aragon, Anicet parler en-deçà de la prononciation, parler « mentalement » : « [c]e promeneur, c'est Anicet fils, qui parle, mentalement et non pas frappant les parois de sa bouche avec sa langue, en soufflant l'air de ses poumons sur ses cordes vocales et en agitant ses lèvres comme font puérilement les acteurs dans les pièces de théâtre<sup>2</sup> ».

La parole intérieure d'Anicet dévalue la parole prononcée, qui devient « théâtre » mettant en scène l'intériorité de manière affectée. Ce faisant, Aragon reprend à son compte les représentations de la pensée comme « langage intérieur », « discours mental » ou, en termes platoniciens, « dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle même »<sup>3</sup>. Mais ce langage intérieur s'accommode mal du « nominalisme absolu » dont a fait foi Aragon, et cette contradiction nous semble bien révéler la portée du problème soulevé par cette question du langage intérieur, ainsi que l'a synthétisée Sylvain Auroux : « [o]n peut vouloir indiquer par ce concept de langage intérieur ou bien que la pensée n'est que la forme intériorisée du langage externe, ou bien que la pensée assimilée à une représentation est structurée comme le langage naturel qui n'en est que la manifestation externe<sup>4</sup> ».

---

1 Leonora Carrington, *La Porte de pierre*, *op. cit.* p. 57.

2 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 28.

3 Cité par Christian Puech, « Langage intérieur et ontologie linguistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 26. [En ligne]

4 Sylvain Auroux, « Langage et cognition », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 2, n° 14, 1992, p. 1-13. cité par Christian Puech, « Langage intérieur et ontologie linguistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 27.

Or le défi du surréalisme, c'est de dépasser ces alternatives : la langue ne *représente* pas la pensée, n'en est pas le « support matériel<sup>1</sup> ». Dès lors, les recherches sur la langue et le langage œuvreront à la mise en crise « d'un régime de la pensée entre "processus" d'intériorisation d'une "forme" externe ou, au contraire, extériorisation d'une "forme" interne dont la "manifestation" externe n'est plus que dérivée<sup>2</sup> ». Cette dialectique de l'intériorisation-extériorisation, dont le passage se fait par la médiation corporelle, nous semble représentative de la tentative de « laisser parler la sous-conscience<sup>3</sup> » : il s'agit bien, par là, de laisser l'inconscient insuffler ses forces vives non seulement dans la poésie, mais dans la langue et dans la vie.

Ces allers-retours de la pensée – qui se fait « dans la bouche » ou reste informulée – et de la parole – qui peut se faire « mentalement » ou dont les ondes vibratoires, lorsqu'elle est articulée, peuvent changer le réel – témoignent à la fois d'une fascination respectueuse pour l'inconnu qui enrobe le phénomène de la pensée, et d'une volonté d'affirmer que le sujet peut avoir prise sur sa pensée.

Le passage de la pensée dans la bouche se fait ainsi l'emblème de la question de la mise en forme de la pensée, et à ce sujet, Aragon développe une thèse originale qui déplace la problématique de la parole : « [c]e que je pense, naturellement s'exprime. Le langage de chacun avec chacun varie. Moi par exemple je ne pense pas sans écrire, je veux dire qu'écrire est ma méthode de pensée<sup>4</sup> ». Ainsi, la pensée se fait, pour Aragon, dans l'écriture, et si c'est la forme écrite de la langue qui donne vie aux pensées, c'est parce qu'elle met en jeu son identité d'écrivain :

[j]'appartenais donc dès le plus jeune âge à cette espèce zoologique des écrivains, pour qui la pensée se forme en écrivant, alors que pour d'autres hommes elle se forme en parlant. Je n'ai pas changé depuis. Je crois profondément ne *penser*, au sens plein du mot, que lorsque je donne la forme des lettres et des mots à ce qui se développe en moi. J'entends bien que, la plume posée, ce mécanisme singulier ne s'arrête pas, qui nous semble distinguer l'homme de la bête, mais pourtant la pensée non fixée, courante, labile, qui n'a corset ni de la phrase ni de la syntaxe, me semble toujours un peu abusivement nommée du même nom que celle qui a forme

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, *op. cit.*, p. 11.

4 Louis Aragon, « Le Con d'Irène », [1928], *ORC*, t. I, p. 446.

verbale écrite et demeurera sans moi ce qu'elle était quand elle me prit pour siège, moi qui vais varier, perdre pied, oublier ce qui en fait la nécessité, la logique, le fil<sup>1</sup>.

Aragon donne à la question de la formation de la pensée une teinte particulière : d'une pratique poétique où il se fait libérateur de la langue, émancipateur de la pensée et piétineur de syntaxe au récit réflexif où il se représente comme corseteur de sa propre pensée, l'écart se mesure à la façon dont il entend fondre sa pensée dans l'écriture. Il négocie étrangement la frontière entre l'homme et l'animal à l'aune de sa propre pratique : c'est, selon lui, l'écriture qui fait l'homme pensant, faisant ainsi de l'écriture une mise à l'épreuve de la langue et de la pensée. Après Aragon, Meschonnic s'engage dans une interprétation semblable dans le premier tome de *Pour la poétique* :

[l]'hypothèse du travail est que l'écriture est une pratique matérialiste du langage définie comme l'homogénéité et l'indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et de la graphie, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, de l'être et du dire. Pensée discursive non antérieure au langage, constituée comme pratique de la langue<sup>2</sup>.

L'imbrication de « l'être et du dire » fait que l'écriture va établir la pensée et la situer dans un ensemble infini de pensées qui préexistent et qui suivront ; en cela, Aragon entre en contradiction directe avec Cendrars pour qui, à l'inverse, le « langage parlé » permet de développer la pensée. C'est ce que nous lisons dans sa conférence sur les poètes prononcée le 21 février 1924 à São Paulo, où il est question de l'influence de la langue sur « la vie psychique » :

il est faux de considérer le langage comme une entité idéale évoluant indépendamment des hommes et poursuivant ses fins propres. La vérité c'est que le langage est en rapports étroits avec la vie psychique, qu'il est depuis ses origines psychologie en actes. Il y a dans le langage parlé la spontanéité qui « enveloppe et colore » l'expression de la pensée et rend la grammaire instable<sup>3</sup>.

Dans sa distinction entre le « langage parlé », dont la spontanéité est à même de prendre en charge l'expression de la « vie psychique », et son autre versant, le langage écrit, Cendrars fait de la parole une matière première de la pensée : elle lui donne sa couleur et sa limite. Il est à remarquer que Cendrars reprend à Vendryès l'expression du langage qui « enveloppe

---

1 Louis Aragon, *Le Libertinage*, [1924], *ORC*, t. I, p. 256.

2 Henri Meschonnic, *Pour la Poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 160.

3 Blaise Cendrars, « Poètes », [Conférence prononcée le 21 février 1924 à São Paulo], *OC*, t. XI, p. 93.

et colore », en déviant légèrement le propos original. Pour Vendryès, en effet, il s'agissait de montrer que « toujours l'affectivité enveloppe et colore l'expression logique de la pensée<sup>1</sup> ». L'affectivité de Vendryès se trouve donc intégrée au « langage parlé » et à sa spontanéité, et cette affectivité inhérente à la langue se trouve en prise sur la pensée.

Aussi Cendrars précise-t-il que « [l]a vie et la pensée se coulent dans le langage<sup>2</sup> », montrant, avec le niveau d'imbrication supplémentaire, que la question de la pensée est aussi celle de la détermination de l'homme, donc de sa vie. La vie même est donc dépendante de la forme de la langue, révélant une façon élargie de penser « l'homme dans la langue ».

Finalement, pour Tzara et Cendrars comme pour Aragon il est question de montrer que l'essence de l'homme se trouve dans son rôle de sujet parlant-sujet écrivain, donc d'affirmer le « privilège du langage<sup>3</sup> », sous une acception pulsionnelle, voire sensuelle, pour Tzara, et intellectuelle pour Aragon.

Cette interrogation essentielle sur la pensée dans son rapport à l'être, centrale dès les débuts du mouvement, se retrouve également, de manière plus tardive, chez Maxime Alexandre lorsque, dans ses *Mémoires d'un surréaliste*, il fait le lien entre ces questions appréhendées de manière profane et le discours scientifique sur le sujet, en recourant à la thèse de Max Müller<sup>4</sup> : « je citerai tout de même, pour en souligner la gravité, la formule du linguiste Max Müller : "langage et pensée sont deux manifestations d'une seule et même faculté. Penser, c'est parler tout bas ; parler, c'est penser tout haut"<sup>5</sup> ». Müller, qui « est de ceux qui pensent que le langage fait l'homme encore plus sûrement que l'homme ne fait ses langues<sup>6</sup> », oscille, dans ses ouvrages, entre l'affirmation d'une grande proximité de la langue et de la pensée, sans pour autant en conclure à leur unité, et l'affirmation, ici retenue par Maxime Alexandre, de l'indissociabilité de la pensée et de la langue. C'est cette même indissociabilité qui se trouve au cœur de l'imaginaire linguistique des surréalistes ; en cela, il est intéressant de remarquer que leurs recherches poétiques se situent dans une lignée théorique au confluent de la linguistique, de la philosophie et de l'anthropologie, tout en la prolongeant.

---

1 Joseph Vendryès, *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, [1921], Paris, Albin Michel, 1978, p. 174.

2 Blaise Cendrars, « Poètes », [Conférence prononcée le 21 février 1924 à São Paulo], *OC, t. XI*, p. 96.

3 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, *op. cit.*, p. 176.

4 qui est fréquemment cité par Paulhan également.

5 Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, *op. cit.*, p. 146.

6 Camille Tarot, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique : sociologie et science des religions*, La découverte, 2010, p. 414.

## 1.1 La pensée et sa langue

Les rapports entre la pensée et la langue, chez les surréalistes, instaurent une dépendance de la pensée à l'égard de la langue : la pensée, qu'elle se fasse dans la bouche ou par la plume, est dépendante des mots qui la composent.

### 1.1.1 La langue détermine la pensée

Aragon l'affirme en 1924, dans son texte-manifeste, *Une vague de rêves* : « [*l*]e nominalisme absolu trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait enfin qu'elle était le vocabulaire même : *il n'y a pas de pensée hors des mots* tout le surréalisme étaye cette proposition<sup>1</sup> ».

Jacqueline Chénieux-Gendron et Nathalie Piégay-Gros ont montré que l'adhésion au nominalisme, que ce soit celle d'Aragon ou celle de Breton, n'est guère étayée par une connaissance de cette doctrine<sup>2</sup>. Se revendiquer du nominalisme relève plutôt d'une posture, qui permet d'attribuer les pleins pouvoirs au langage, et par là même, d'« admett[re] qu'aucune substance métaphysique ne se tient derrière les mots<sup>3</sup> ». Ainsi évacué l'arrière-plan métaphysique, il reste au langage ses possibilités d'agir sur le plan physique : celui de la pensée qui s'incarne et celui du monde. Le nominalisme permet de développer une conception de la langue qui ait le double rôle de création des pensées et de système d'interprétation du monde.

D'ailleurs, nous remarquons que la question du nominalisme est également présente chez deux figures intellectuelles qui ont joué un rôle majeur dans la formation du surréalisme. En effet, Marc Crépon a montré comment :

avec Hegel, on a l'achèvement de l'émancipation nominaliste et en même temps son inversion dans l'absolutisation de la raison émancipée ; avec Schelling, se construit progressivement, après un parcours identique à

---

1 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, [1924], *OPC*, t. I p. 87.

2 Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes*, *op. cit.*, et Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, 172 p.

3 Gérard Durozoi et André Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 2004, p. 276.

celui de Hegel (et qui l'a suscité), une mise en question de cette absolutisation et, en quelque sorte, un retour aux *sources* du nominalisme, plutôt qu'à son contenu propre (s'il est quelque chose de tel), une reprise de la « coupure » nominaliste en tant que, brisant le principe d'une émanation continue, elle conçoit le réel comme l'œuvre d'une donation originaire gratuite (libre) qui conduit à rendre ce même réel à la disposition de ses libres initiatives, contre la théorie d'un réel de part en part rationnel et donc asservi à une raison parfaitement immanente<sup>1</sup>.

L'influence que ces deux philosophes ont eue sur la pensée surréaliste peut donc aussi expliquer un pan du « nominalisme absolu » de 1924 et des rapports triangulaires de la langue à la pensée et au réel.

Le nominalisme, même si Aragon le rejettera par la suite, permet d'accréditer la thèse surréaliste « selon laquelle l'essence du langage n'est pas de représenter une réalité extérieure à lui de façon immédiate<sup>2</sup> ». En effet, le langage laisse son empreinte sur la réalité extérieure, il est tout à la fois moyen de connaissance, de perception et d'expression : les mots, qui abritent toute pensée, ne sont pas un moyen de désigner une réalité pré-existante, ils ne sont pas les marqueurs neutres d'un déjà-là, et c'est précisément dans ce rapport au langage que se joue la possibilité d'un surréel. En cela, nous retrouvons l'imbrication des considérations poétiques et politiques :

la croyance ordinaire qui refuse un tel rapport n'est pas dépourvue d'enjeux politiques. Derrière le renvoi exclusif des mots à la réalité, c'est toujours une construction politique qu'il faut soupçonner. L'illusion de voir les mots représenter fidèlement la réalité, de façon neutre et sans l'interpréter, voir la fabriquer, n'est pas anodine. Elle accrédite le caractère immuable de l'ordre dans lequel nous les disposons, elle cautionne donc l'idée d'un bien parler, d'un parler juste et convenable, de normes et de valeurs inscrites dans le rapport à la langue (la clarté, l'élégance, la décence, etc.). Et, en retour, elle justifie la réalité que cet ordre est censé refléter. Puisque les mots se prêtent et se plient si bien à la description du monde, il ne peut pas être tout à fait absurde, il n'est pas illogique qu'il soit tel qu'il est<sup>3</sup>.

Le fait d'intégrer la pensée comme troisième terme du rapport de la langue au réel offre ainsi la possibilité d'infléchir ce rapport au monde réel, en prenant conscience de la matérialité des mots comme moyen de la pensée.

---

1 *La Langue source de la nation : messianismes séculiers en Europe centrale et orientale (du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle)*, Pierre Caussat, Dariusz Adamski et Marc Crépon (dir.), Hayen, Mardaga, coll. « Philosophie et langue », 1996, p. 28-29.

2 Marc Crépon, *Les Promesses du langage*, op. cit., p. 106.

3 *Ibid.*

Avec l'exemple de la perception du temps donné dans *Anicet*, Aragon montre comment la langue peut façonner la pensée : « [l]e verbe a été ainsi créé que tous ses modes sont fonctions du temps, et je m'assure que la seule syntaxe sacre l'homme esclave de ce concept, car il conçoit suivant elle, et son cerveau n'est au fond qu'une grammaire<sup>1</sup> ».

Le système des temps, en passant du statut de composant linguistique à celui de concept, est donc passé de la langue à la pensée. Le système de la langue devient alors système de pensée, ce qui fait que l'intériorité de la pensée est modelée par l'extériorité de la langue : la pensée individuelle s'élabore avec une langue collective. En cela, la fin de cette citation interroge les fondements ontologiques de la pensée : si la pensée, vue comme la subjectivité résiduelle de tout être est en fait coulée dans le moule d'un phénomène social – la langue – il appartient donc au sujet de se faire l'auteur d'un « je pense » qui soit un véritable acte de conscience de la langue, et non pas la mise en mouvement d'un héritage. À l'arrière-plan de cette affirmation qui fait de l'homme un être qui pense selon sa syntaxe, nous pouvons déceler le fantasme d'un accès quasi-immédiat à l'inconscient. En effet, si « le cerveau [...] n'est qu'une grammaire » – qui n'est pas sans évoquer l'adage lacanien « l'inconscient est structuré comme un langage » –, il répond à un système de lois et de normes duquel le sujet s'est rendu maître<sup>2</sup>, il serait donc possible d'aller explorer – verbalement – ce cerveau pour fouler les territoires indomptés qu'il recèle.

C'est d'ailleurs la question que pose Breton dans *Position politique du surréalisme*, faisant sienne les théories de Freud :

[à] la question : « Comment quelque chose devient-il conscient ? » on peut, dit Freud, substituer avec avantage celle-ci : « comment quelque chose devient-il préconscient ? » Réponse : « Grâce à l'association avec les représentations verbales correspondantes », et, un peu plus loin, il précise : « Comment pouvons-nous amener à la (pré) conscience des éléments refoulés ? – En rétablissant par le travail analytique ces membres intermédiaires préconscients que sont les souvenirs verbaux »<sup>3</sup>.

Les représentations étant nécessairement verbales, et le mot n'entrant plus dans un rapport de désignation univoque du réel, le langage peut devenir un point d'ancrage des contenus latents, enfouis dans les différentes strates du système préconscient-conscient.

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 14.

2 Et qui, se faisant, s'y est soumis.

3 André Breton, *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II p. 435-436.

Aussi l'idée que la langue informe la pensée permet-elle de s'aventurer en-deçà de la pensée, et d'envisager que les mots pénètrent également l'antichambre de l'inconscient et peuvent, par leur charge, attirer à eux les électrons de l'inconscient.

Les mots participent donc d'un double processus : ils donnent forme à la pensée et l'explorent, ils sont les « directions intérieures de la pensée<sup>1</sup> », et s'ils jouissent du privilège de prévaloir sur cette dernière, ils ne représentent pas pour autant une matérialité pesante face à une pensée éthérée et rapide. Breton insiste sur leur égale promptitude : « [i]l m'avait paru, et il me paraît encore [...] que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court<sup>2</sup> ».

Nous savons à quel point la question de la vitesse est importante dans l'expérimentation automatique, et Breton tient à cette précision dans la mesure où l'enjeu est de trouver le point de concordance entre l'expression verbale et la pensée, pour se frayer un accès à la « pensée parlée ». Ce point de concordance est également évoqué par Artaud, mais en ce qu'il lui fait cruellement défaut :

[i]l me manque une concordance des mots avec la minute de mes états. [...] Je me considère dans ma minutie. Je mets le doigt sur le point précis de la faille, du glissement inavoué. Car l'esprit est plus reptilien que vous-mêmes, Messieurs, il se dérobe comme les serpents, il se dérobe jusqu'à attenter à nos langues, je veux dire à les laisser en suspens<sup>3</sup>.

L'incidence de la langue sur la pensée se désagrège chez Artaud à mesure qu'il sent son esprit lui échapper. C'est donc un état où la langue n'a plus prise sur sa vie intérieure qu'il décrit, un état où la pensée, même écrite se soustrait au pouvoir des mots. La pensée n'étant plus soutenue par les mots, elle prive la langue de son rôle envers le sujet ce qui, finalement, vide la langue de sa substance.

Et paradoxalement, il exprime cette non-concordance avec une lucidité désarmante : « [j]e suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée<sup>4</sup> ».

---

1 Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », [1923-1924], *Œuvres*, éd. cit., p. 69.

2 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I, p. 326. Il reprendra cette phrase telle quelle dans sa « Première conférence d'Haïti » : « [i]l m'avait paru, et il me paraît encore, la phrase déjà citée [« il y a un homme coupé en deux par la fenêtre »] 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 langue, ni même la plume qui court. » « Le Surréalisme », [20 décembre 1945], *alentours I*, *OC*, t. III, p. 157.

3 Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, [1925], *Œuvres*, éd. cit., p. 164.

4 *Ibid.*

Son écriture va alors naître de ce « désarroi » et du besoin qu'il génère de trouver un espace verbal pour se résorber. La langue, mise en difficulté par le fait qu'elle ne trouve plus son répondant dans la vie psychique, va alors trouver des ressources inédites, soit pour tenter de suturer ce qui résiste en elle avec la pensée, soit, acceptant ce désarroi, pour explorer les failles creusées. Nous remarquons néanmoins qu'Artaud, conscient que sa langue ne soutient pas sa pensée, ne l'abandonne pas pour autant ; il profite des faibles moyens qu'elle lui permet tout de même pour s'assurer quelques bribes de pensée :

je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que *je peux saisir une forme*, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j'en souffre, mais j'y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait<sup>1</sup>.

Ces moments où Artaud accepte la non-concordance de sa langue et de ses pensées, où il accepte donc de confier ses pensées à une forme verbale qui ne les abrite pas complètement – moments où la langue se nourrit d'une pulsion de mort – éclairent particulièrement la schize du sujet. En cela, les travaux du psychanalyste Alain Manier, qui s'attache à montrer qu'il peut y avoir une origine linguistique à la psychose<sup>2</sup>, nous éclairent pour comprendre ces propos d'Artaud.

La théorie de Manier accrédite l'idée qu'il y aurait, aux prémices de l'entrée du sujet dans la langue, un échec dans l'adhésion aux constituants de la langue, qui installerait les bases des troubles psychotiques, plongeant le sujet dans ce qui apparaît à Vincent Capt comme « une expérience, improbable *a priori* : celle de ne pas intégrer le langage verbal comme grille signifiante de lecture du monde<sup>3</sup> ».

La langue ne produit pas la pensée qui va permettre au sujet de se réguler pour s'insérer dans le monde, le sujet ne peut pas se conformer au contact du monde, ce qu'Artaud exprime lorsque, pour lui, la fixation d'un fragment de pensée par une forme linguistique est vécue comme une rémission, même fugace, de la non-coïncidence de la langue à la pensée, alors qu'en temps ordinaire, cet acte se fait de manière spontanée.

---

1 Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », [1923-1924], *Œuvres*, éd. cit., p. 69-70.

2 Voir notamment Alain Manier, *Le Jour où l'espace a coupé le temps. Étiologie et clinique de la psychose*, Plancoët, La Tempérance, 1995, 190 p.

3 Vincent Capt, *Écrivainier : la langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Infolio, coll. « L'Art brut », 2012, p. 89.

Nous le voyons par exemple chez Aragon, qui déclare, dans *Les Cloches de Bâle* : « [f]ixer la pensée avec des mots m'est naturel comme respirer. Si je ne le fais pas, je meurs, j'asphyxie. S'en satisfaire est autre chose<sup>1</sup> ».

Aucun doute n'est émis sur la concordance des pensées et des mots, la question arrive après, et déplace la perspective : qu'il en soit satisfait ou non, la fixation de la pensée est effective, alors que chez Artaud, elle est intermittente. Il y a ainsi une évidence de la parole qui rend extrêmement fluide la formation verbale de la pensée, ce qui permet à Aragon d'affirmer avec un détachement dilettante : « [n]ous avons du monde une représentation verbale, petite abstraction pour les jours de pluie<sup>2</sup> ». Ce détachement, nous le retrouvons dans les paroles d'Anicet, qui se préoccupe autant de sa part de pâté que de la possibilité de penser hors des mots :

[i]l se réveilla vers les trois heures de l'après-midi, sonna Othello, se fit servir un repas princier et tint au valet muet le discours suivant : « Connaître, au sens vulgaire du mot, n'est, Othello, que savoir nommer ou apprendre à le savoir faire. Cependant nous pouvons connaître cet objet sans qu'un mot soit lié dans notre esprit à sa représentation. Ce cas se ramène au précédent (passe-moi le pâté, mon cher) : la représentation n'est que le verbe de l'esprit et pouvons-nous penser en dehors des mots<sup>3</sup> ? »

Le ton désinvolte de la réplique ne cache pas le fait que ces questions sont en fait d'une grande portée : l'acte de connaître, défini comme étant l'association d'un nom à l'objet de la connaissance, est lui aussi soumis au mot, c'est-à-dire que connaître revient à engager une représentation à la fois mentale et verbale.

Le fait que du mot dépendent tout à la fois la pensée, la connaissance et, bien sûr, la parole, renforce la thèse que font leur les surréalistes selon laquelle la langue n'est pas un simple moyen de communication, mais touche à tout ce qui fonde l'être.

Mais justement, puisque les ramifications de la langue atteignent les soubassements ontologiques, persiste chez certains auteurs, un doute sur la possibilité même de la fixation de la pensée. En effet, s'il apparaît tout-à-fait « naturel » à Aragon de fixer sa pensée avec des mots, l'idée même de cette concrétion de la pensée, qui lui permet d'exister mais qui, en

---

1 Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, [1934], *ORC*, t. I p. 689.

2 Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, [1922], *ORC*, t. I p. 226.

3 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 135-136.

même temps, lui donne une forme immuable, peut sembler paralysante pour l'esprit. C'est du moins ce qu'exprime Crevel en 1932:

[s]i peu figée soit-elle, la pensée se laisse volontiers emprisonner dans les mots qui l'expriment, dans une écriture dont les pleins et les déliés imposent leur cadence à la conscience elle-même. Une coquille d'œuf durcit dès qu'elle est au contact de l'air. À chaque instant, il faut condamner cette sclérose qu'on tente de faire passer pour quelque chose de solide et de définitif.

Les frontières entre les différents états psychiques ne se justifient pas davantage qu'entre des États géographiques. Le surréalisme se doit de combattre les unes et les autres<sup>1</sup>.

Ce qui est éprouvé comme une non-coïncidence chez Artaud, et à l'inverse comme spontané chez Aragon devient ainsi suspect chez Crevel, qui montre bien avec l'image de la coquille d'œuf, que ce qui donne une unité à la pensée la fragilise également, qu'il y a des passages dans la pensée qui ne peuvent se faire, une fois imposé le sceau enserrant de la langue. Dès lors, l'analogie avec la frontière prend toute son ampleur : séparation arbitraire, négociée ou imposée, qui consiste à assurer la maîtrise d'un territoire, de l'ordre qui doit y régner, ainsi que la puissance de ceux qui en ont décidé le tracé, elle ne doit pas être acceptée pour les « états psychiques » pour la seule raison qu'un mot délimite un domaine notionnel donné. La question est donc incidemment, une fois admis que la langue est un phénomène social, de savoir qui règne sur un état psychique ; la réponse de Crevel induit une certaine méfiance à l'égard de la langue.

Aussi, toujours dans l'affirmation de l'incidence de la langue sur la pensée, trouvons-nous exprimé le besoin sinon de changer la langue, du moins d'en négocier les contours et les parties constituantes, lorsque les pensées ne se conforment pas au tout-venant de l'expression linguistique.

La déclaration de Crevel, qui ne reconnaît pas les « frontières entre les différents états psychiques » imposées par son vocabulaire, fait en cela écho à Artaud qui, dans *Le Pèse-nerfs*, se décrivait comme étant « vraiment localisé par [s]es termes » : « et si je dis que je

---

1 René Crevel, *Surréalisme et alentours*, OC, t. I, p. 571.

suis localisé par mes termes, c'est que je ne les reconnais pas comme valables dans ma pensée<sup>1</sup> ».

Frontière politique et frontière sémantique font donc l'objet d'une même opposition, soulèvent une même volonté de résistance. Il est intéressant de voir comment les enjeux territoriaux de la frontière<sup>2</sup> innervent la réflexion sur la langue. Si l'on reprend les termes de Nathalie Garric, qui définit la frontière comme « un mode de saisie de la réalité sociale, un moyen de l'analyser [...], un mode de gouvernance des individus<sup>3</sup> », on perçoit immédiatement ce que la frontière des mots, de la langue peut avoir de coercitif. Et ce même lorsque la parole est censée libérer l'esprit : « [m]ais du plus profond de ma vie je persiste à fuir la psychanalyse, je la fuirai toujours comme je fuirai toute tentative pour enserrer ma conscience dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque<sup>4</sup> ».

L'expression verbale est ainsi perçue par Artaud comme une « organisation » contraignante, qui va structurer sa conscience comme une frontière va délimiter des contours topographiques. C'est donc douloureusement que la pensée se fait dans les mots, aspirant à des mots qui soient plus des réseaux interpénétrants que des unités sémantiques définies ; mais en matière de langue et d'appréhension du réel, une frontière sémantique mobile dénoue dangereusement les liens des mots aux choses et peut laisser de vastes territoires dans l'ombre.

Cette représentation de l'organisation langagière qui fragmente l'unité de la pensée se retrouve, de manière beaucoup plus légère que chez Artaud, dans un poème de Gisèle Prassinos, intitulé « La Parole » : « Ce qu'on pense en une unité, on le dit en cent et en mille. / Et encore, le pensé et le dit n'ont que des rapports lointains<sup>5</sup> ». Cette fragmentation met en doute l'isomorphie de la langue et de la pensée ; la langue, avec ses éléments discrets, imposerait une forme à une pensée qui est donc présentée comme unité massive – où l'on retrouve l'image du « magma de significations » – qui perd à être compartimentée.

---

1 Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, [1925], *Œuvres*, éd. cit., p. 163.

2 Illustrés dans la fameuse carte « Le monde au temps des surréalistes » de 1929.

3 Citée par Dieudonné Akpo, « La ou les frontière.s ? », *TraverSCE*, n° 496, École doctorale SCE, Université de Nantes, Angers, Le Mans, 2017, p. 3. [En ligne]

4 Antonin Artaud, « Lettre au docteur Allendy », [30 novembre 1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 260.

5 Gisèle Prassinos, *Mon cœur les écoute*, op. cit., p. 61.

C'est donc une question essentielle que celle de la formation de la pensée par les mots, qui marque une opposition franche, dans les imaginaires linguistiques, entre les tenants d'un nominalisme, ou du moins d'un rapport serein dans l'appréhension de l'influence de la langue sur la pensée, et ceux chez qui l'inquiétude de voir la pensée s'agréger à des formes linguistiques est cause de tourment.

Dès lors, deux postures se distinguent par rapport à la pensée : d'une part, l'idée qu'un nouvel usage de la langue peut générer l'expression de nouvelles pensées prendra racine sur cette consubstantialité de la langue et de la pensée, d'autre part s'affirmera la nécessité de désincarner la pensée de la langue :

[c]e que je cherche à isoler et à cerner, ce en face de quoi je veux me trouver au moins une fois dans ma vie est ce *point de pensée* où, ayant dépouillé les illusions et les tentations les plus communes du langage, je me trouve en face d'une utilisation absolument nue, absolument claire et sans équivoque, ni confusion possible de mon esprit<sup>1</sup>.

Le « point de pensée » auquel aspire Artaud, qui correspond à un état de pensée pur, intègre, et désubstantialisé de la langue semble ainsi entrer en opposition avec un autre point de pensée, le « point sublime » de Breton, celui qui permet d'intégrer la langue à une pensée émancipée. Mais cette opposition – qui montre des rapports à la langue différents – est sous-tendue par une volonté commune : celle de parvenir à une « utilisation » de la pensée qui puisse sortir des cadres établis ; nous pouvons, dans les deux cas, lire la ferme intention d'agir sur la pensée en agissant par et sur la langue.

### 1.1.2 Agir sur la pensée par la langue

La prise en compte de l'isomorphie de la langue et de la pensée permet en effet d'envisager d'ouvrir la pensée à de nouvelles formations, cette volonté constituant, au-delà des oppositions, l'impondérable des aspirations surréalistes, des débuts à la fin du mouvement. Ainsi le résume Breton, en 1958, dans un entretien avec Pierre de Boisdeffre :

[l]e surréalisme visait essentiellement à bien autre chose qu'à s'incorporer au patrimoine poétique. Il aspirait tout d'abord, comme vous savez, à mettre en vacance le langage, en l'affranchissant des contraintes exercées sur lui par le rationalisme et cette sorte d'utilitarisme tout juste bon à

---

1 Antonin Artaud, *Lettres et notes intimes 1929-1932*, *Œuvres*, éd. cit., 331.

régler les échanges humains à court terme. Ses entreprises dans ce domaine eurent pour effet de lui découvrir des zones affectives – émotionnelles – laissées en friche depuis des siècles mais où, du moins, prenait racine la conviction que l'esprit – surtout depuis la Renaissance – avait résigné les meilleurs de ses pouvoirs, de sorte que, tout bien pesé, la tâche qui s'imposait n'était rien de moins que de « refaire l'entendement humain »<sup>1</sup>.

C'est donc bien au langage que revient le but assigné, « refaire l'entendement humain », but qu'avait déjà exprimé Breton dans son « Hommage à Antonin Artaud » du 7 juin 1946, lorsqu'il expliquait que lui paraissait « frappée de dérision toute forme d'"engagement" qui se tient en deçà de cet objectif triple et indivisible : transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain<sup>2</sup> ».

Lorsqu'il emprunte à Bacon l'expression « refaire l'entendement humain », qu'ont reprise après lui Condillac, Maistre et Fourier notamment, Breton entend concilier l'expression des « zones affectives » comme éléments d'une subjectivité irréductible, et l'expérience d'une perception du réel dégagée de ses entraves logiques. Or pour Bacon, dans l'optique empiriste qui est la sienne, l'expérience seule est décisive dans l'acte de connaissance : la conceptualisation est source d'erreur, c'est-à-dire qu'il faut écarter la subjectivité pour accéder au réel.

Breton reprend donc l'expression de Bacon sans l'arrière-plan intellectuel qui lui est attaché<sup>3</sup>, pour penser à nouveaux frais la perception du réel *via* la langue. « Refaire l'entendement humain » devient ainsi le mot d'ordre qui assure la jonction des aspirations poétiques et politiques des surréalistes ; l'entendement – entendu au sens moderne de « facultés discursives de l'esprit<sup>4</sup> » – étant modelé par la langue, c'est donc par elle que le renouvellement doit opérer.

---

1 André Breton, « Interview par Pierre de Boisdeffre », [31 juillet 1958], *alentours*, [1954-1966], *OC*, t. IV, p. 1080.

2 André Breton, « Hommage à Antonin Artaud », [7 juin 1946], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 737.

3 Il nous semble ainsi probable que Breton ait eu connaissance de cette expression par l'intercession de Fourier, lecteur entre autres de la *Nouvelle Atlantide* de Bacon.

4 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 287.

Cette volonté d’agir par la langue, qu’elle soit intuitive ou réfléchie, situe le surréalisme dans une lignée qui préconise une intervention sur la langue dont Queneau montre l’étendue :

[u]n jour, Jean Paulhan m'a communiqué une citation d'un sage chinois, dans laquelle il était question d'un empereur qui, pour réformer les mœurs, commençaient par changer les signes, expression du langage. On peut se demander (et répondre dans un sens positif sans beaucoup d'hésitations) si les fonctions efficaces d'une véritable Académie ne seraient pas justement une action *à propos* de la langue française pour en transcrire et en préparer les nouveaux aspects<sup>1</sup>.

« Refaire l’entendement », « réformer les mœurs » relèvent ainsi d’une même démarche de réappropriation des moyens de la pensée, ce en quoi le rôle de la « véritable Académie » évoqué par Queneau ne peut être joué que par un mouvement ou une institution à valeur émancipatrice. Le recours à l’Académie montre en cela que le travail sur la langue, dans ses rapports à la pensée, se pense au niveau collectif ; c’est là où, dans l’imaginaire de la langue, s’incarne le point d’inflexion où le collectif à l’œuvre dans la langue parvient à intégrer la part de subjectivité irréductible de chaque sujet parlant, œuvrant au dépassement – tout surréaliste – de la contradiction.

Nougé en donne un exemple circonstanciel dans son journal, en induisant que certains aspects nationalistes pourraient disparaître si le mot n’existait plus : « [p]uissance du langage. Si l'on parvenait à supprimer dans l'espèce humaine les substantifs : Allemand, Français, Anglais, nazi, fasciste, communiste, etc. – soudain quelles étranges conséquences<sup>2</sup> ». C’est-à-dire que ne pouvant désigner la chose, on ne saurait la concevoir, il suffirait donc que certains éléments soient soustraits du discours des individus pour ne plus que l’environnement social en soit affecté.

Au-delà de l’affirmation du lien de dépendance entre la pensée et le langage, la rétroaction possible de la langue sur la pensée et, partant, sur les représentations du monde donne donc prise au développement d’une pensée quasi-magique où le fait de retirer le support à la pensée en recomposant le corps de la langue bouleverse l’espace mental.

Nous pouvons lire cette volonté de voir disparaître un pan du réel par le bannissement de quelques mots comme un mouvement de déterritorialisation et

---

1 Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, [1950], *op. cit.*, p. 49.

2 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968, p. 23.

reterritorialisation, qui libère l'usage de la langue et de la pensée, pour les rendre disponibles à d'autres réalités. Animés par ce mouvement, les surréalistes, par la perturbation linguistique, vont chercher dans la langue un espace disponible pour dire la merveille ou l'émerveillement, pour réintégrer le désir au cœur du discours, pour dire les valeurs qui touchent directement l'expérience humaine, valeurs qu'ils entendent replacer au premier plan. Ces poètes expérimentent un langage qui porte les traces de leurs idéaux, c'est en cela que la langue est un véritable laboratoire, un lieu d'expérimentations et de prises de risque, et c'est en cela également qu'elle peut « changer la vie » :

l'automatisme mental, loin d'être un leurre, est le moyen idéal qui s'offre à nous d'agir sur la vie par l'intermédiaire du langage, que ce langage soit le langage oral ou écrit, le langage graphique, aussi bien que celui du chant et de la danse. Le Verbe, s'il a été mis « au commencement », doit garder le pouvoir de *tout recréer*<sup>1</sup>.

La langue, libérée par la pratique de l'automatisme, est ainsi explicitement donnée comme moyen d'action sur la vie. Breton, même lorsqu'il est question de l'automatisme, n'abandonne pas une certaine mystique du langage qui lui permet de faire d'un rapport sacré à la langue un moyen de création. Ainsi, il accepte l'idée judéo-chrétienne de la création du monde par le verbe pour mieux la priver de son agent divin : ce n'est plus dieu qui agit par la parole, c'est le verbe qui peut créer à lui seul, et cette action du verbe peut suffire à infléchir le cours des choses, à « agir sur la vie ».

Leiris partage avec Breton cette double appréhension d'une langue qui, entre magie et mysticisme, doit « changer la vie » en l'intensifiant :

[f]aire coïncider, avec le monde nu et criant de l'oiseau tombé du nid, le monde magique des aventures du langage, telle était expressément ma vue finale à l'époque éloignée déjà où, sur la même fiche, je notais d'abord ma croyance en la nécessité de faire coïncider avec quelque chose d'une gravité vitale le jeu frivole qui s'opère entre les mots puis exprimais ma volonté de tirer de cette attitude à l'égard des mots *un moyen de vie plus intense* et une règle de vie, réflexion avec laquelle explicitement un moralisme s'affirme, mais qui non moins explicitement subordonne la morale à la poésie puisque c'est dans une certaine attitude à l'égard des mots que j'entends trouver l'indication d'une ligne de conduite en même temps que *la source d'un enrichissement de la vie*<sup>2</sup>.

---

1 André Breton, « Le Surréalisme », [20 décembre 1945], *Alentours I, OC*, t. III, p. 160.

2 Michel Leiris, *Fibrilles*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 744. Nous soulignons.

L'incidence de la langue sur la pensée est perçue comme ayant des répercussions, par ricochets, sur la vie elle-même, ce qui confirme la lecture d'une langue entretenant un rapport organique au réel. La langue « porteuse de sens et de pensée<sup>1</sup> » est aussi et avant tout un moyen de perception, et l'usage de la langue est un acte de perception. Aussi son rapport au réel, à « la vie », à « l'existence » peut-il être créateur : *via* ces perceptions, il y a bien un univers qui se déploie par la langue.

Ainsi, jusque dans l'appréhension de la puissance de la langue sur la vie, nous trouvons, chez les surréalistes, la tension entre assimilation et accommodation : si le langage comme institution sociale adapte l'homme au monde, la réciproque existe aussi, et est pensée comme étant ce qui institue le sujet parlant dans sa relation au monde. C'est dans ce sens que l'indissociabilité de la langue et de la pensée peut servir, poétiquement, à créer des interférences volontaires pour intervenir sur la façon de penser, comme on le lit chez Artaud, lorsqu'en avril 1925, pour le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, il détaille « l'activité du bureau de recherches surréalistes » : « [e]ntre le monde et nous la rupture est bien établie. Nous ne parlons pas pour nous faire comprendre, mais seulement à l'intérieur de nous-mêmes, avec des socs d'angoisse, avec le tranchant d'une obstination acharnée, nous retournons, nous dénivélons la pensée<sup>2</sup> ».

L'image de la parole comme soc, qui va écorcher la pensée pour l'empêcher de se stabiliser, de se consolider nous semble révélatrice des enjeux de l'affirmation de l'ascendance de la langue sur la pensée et, partant, sur les représentations. La question est bien celle d'une « vision du monde » induite par la langue. Or les surréalistes ne se revendiquent ni de la tradition philosophique humboldtienne, ni des théories linguistiques qui en découlent ; leur approche est intuitive, et se fonde sur la nécessité de travailler la langue pour tester la résistance de la pensée et, inversement, sur la nécessité de tester la résistance de la langue face aux possibilités de la pensée. Cela repose à la fois sur une volonté d'individuation, pour sortir de la pensée dominée, ce qui engage une prise de possession de sa pensée propre, et sur la volonté d'accueillir l'accidentel et la contingence dans la mesure où ils proposent un autre chemin pour relier l'imaginaire et le réel.

---

1 Georges Molinié et Pierre Alain Cahné, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 79.

2 Antonin Artaud, « L'Activité du bureau de recherches surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 31, repris dans *Bureau de recherches surréalistes : cahier de la permanence, octobre 1924-avril 1925*, Paule Thévenin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme » n° 1, 1988, p. 129.

Aussi comprenons-nous, à partir de ces positions, l'articulation des recherches poétiques et de la volonté – toute révolutionnaire – d'instituer un nouveau réel. Le discours sur la langue s'ancre dans une optique interventionniste qui fait de la poésie, par la recherche de « formes-sens » nouvelles, une ouverture vers des « visions du monde » non héritées, mais au contraire, suscitées. Il nous reste donc à analyser comment ces « visions du monde » sont envisagées, et puisque c'est à travers les thèses d'Humboldt qu'elles sont entrées dans l'épistémè contemporaine, ce sont les deux pôles humboldtiens du relativisme et de la question des formes grammaticales qui nous serviront tour à tour d'interprétant.

## 1.2 Expérimenter une pensée autre

En acceptant le fait que « la pensée se fait dans la bouche », en d'autres termes, que la vision du monde est engagée par la langue, les surréalistes acceptent également le corollaire de cette proposition : chaque langue crée une vision du monde spécifique, une pensée propre, et des différences dans la perception même du réel se manifestent, eu égard aux particularités de la langue. Barbara Cassin montre comment, à travers l'histoire, « [l]a bonne métaphore devient celle d'un Humboldt, d'un Hjelmslev ou d'un Troubetzkoi qui voient dans chaque langue un "filet irisé" capable, selon son maillage, l'endroit où on le jette, la façon dont on le relève, d'attraper d'autres poissons<sup>1</sup> ». Aussi essayerons-nous de montrer comment les surréalistes se sont adonnés à ces lancers de filets hétérogènes, hétéroclites, dans différents fonds de l'océan Indien, et de l'Atlantique, dans les golfes chauds du Pacifique, prélevant dans ces pêches miraculeuses des trouvailles propres à insuffler des énergies nouvelles. Dès lors, toute langue étrangère, associée à l'imaginaire qu'elle convoie et à la vision du monde qu'elle génère, est vue comme pouvant œuvrer à l'émancipation de la pensée, en être l'adjuvant. C'est dans cette optique que nous pouvons lire les expérimentations pour penser avec la forme d'une autre langue, pour insérer dans sa parole une altérité radicale, celle d'une autre vision du monde.

---

1 Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*, op. cit., p. 50.

### 1.2.1 Penser en langue étrangère

La langue étrangère est investie, dans l’imaginaire linguistique des surréalistes, d’une fonction éminente, celle de déraciner la pensée, de la déterritorialiser jusqu’à ce qu’il soit possible de *penser* en langue étrangère comme on la parle. Cela apparaît notamment dans les entretiens de Paulhan avec Robert Mallet, en 1970. Lorsque ce dernier interroge Paulhan sur l’influence de l’enseignement reçu à l’École des langues orientales sur la genèse de ses préoccupations linguistiques, la réponse montre toute l’importance des langues étrangères sur la formation de la pensée :

il s'agissait de langues orientales : malgaches, malais, javanais. C'est-à-dire de langues agglutinantes où l'armature même de la langue est différente de la nôtre – où la raison même d'une langue se voit donc mise en question.

*Si vous nous donniez un exemple ?*

Eh bien, les langues agglutinantes sont par exemple, essentiellement *passives* : ce sont des langues où l'on ne dit pas, en règle générale : je vois le chien, j'habite la maison, mais : vu par moi le chien, habitée par moi la maison. Ainsi de suite. Mais il y a plus : ce sont des langues *relatives* où l'on ne dit pas : je frappe le chien avec un bâton, ni : j'habite les dépendances de la maison, mais en deux temps : frappé par moi le bâton, frappé par le bâton le chien. Ou bien : habitées par moi les dépendances, habitées par les dépendances la maison. J'exagère à peine. Cela oblige à d'autres dispositions, à un véritable retournement de la pensée<sup>1</sup>.

Le « retournement de la pensée » évoqué rétrospectivement par Paulhan – qui, bien sûr, laisse entendre le « dénivèlement de la pensée » d’Artaud – montre le mouvement volontaire pour sortir la pensée de ses sentiers habituels ; il y a donc des sentiers grammaticaux qui peuvent mener à d’inconnus territoires, ceux-là même que veulent explorer les surréalistes. Le recours à la raison est en cela éclairant : puisque la raison de tout individu s’insère dans celle de la langue, la raison d’une langue étrangère peut donc aller à l’encontre de sa raison familière et interférer sur la construction de la pensée.

---

1 Jean Paulhan et Robert Mallet, *Les Incertitudes du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 112.

Telle est du moins la nature des propos que Paulhan tient à ses élèves lorsque, devenu professeur de malgache, il explique l'écart paradoxal qu'il faut mettre en œuvre pour s'ouvrir à une pensée étrangère :

une des difficultés de la langue malgache est que ses mots n'auront pour vous aucun sens familier : la vie d'un Allemand ou d'un Anglais n'est pas assez différente de la nôtre pour que l'on ne puisse pas penser en allemand ou en anglais aux choses qui nous entourent – et apprendre d'abord par ces mêmes choses, les meubles, les costumes, les tapis, tout notre intérieur de maison européen, la langue allemande ou la langue anglaise. Si vous avez un professeur d'allemand il vous expliquera d'abord comment se dit en allemand la table, la chaise, le banc et il vous habituera à des conversations simples sur ces objets que vous connaissez, avec des mots qui représentent pour vous quelque chose de vivant et de réel<sup>1</sup>.

Ainsi, des langues culturellement proches induisent un degré minimal de dépaysement, la structuration du réel est la même, une communication peut aisément s'établir à l'aide de quelques mots. Alors qu'une langue culturellement éloignée engage une vie différente :

pour le malgache, ce ne sont pas seulement des mots nouveaux, c'est toute une vie nouvelle – très simple, mais très différente de la nôtre – que vous avez à connaître. Si je voulais vous parler en malgache de cette salle, de ces bancs, même de ce que nous voyons par la fenêtre et de ce que nous pouvons deviner au dehors je serai forcé, ou bien d'inventer les trois quarts des mots ou d'employer des mots français ou anglais mal traduits en malgache<sup>2</sup>.

Pour Paulhan traduire le réel se révèle être une gageure, car les éléments ne concordent pas d'une langue à l'autre, c'est-à-dire qu'il faut repenser l'ensemble des constituants de la langue et du monde. Mais cette étrangeté n'est pas qu'une question de lexique, une langue comme le malgache procède, pour un Français qui l'apprend, à une redistribution des rôles syntaxiques et culturels traditionnels :

[v]ous n'aurez pas seulement en malgache à apprendre des mots nouveaux, mais aussi à connaître et à faire vôtre des réflexions, des habitudes d'esprit nouvelles. Je voudrais vous indiquer tout de suite une de ces habitudes d'esprit qui est essentielle aux langues malgaches et malaises : [...] l'homme, la personne agissante n'y tient plus le rôle essentiel qu'il a dans nos langues : il est plutôt complément que sujet<sup>3</sup>.

---

1 Jean Paulhan, « Cours de malgache », *Cahiers Jean Paulhan*, n° 2, Jean Paulhan et Madagascar, 1908-1910, 1982, p. 176.

2 Jean Paulhan, « Cours de malgache », *op. cit.*, p. 177.

3 *Ibid.*, p. 179.

C'est bien l'expérience d'un décentrement que propose Paulhan à ses étudiants, ce décentrement étant nécessaire pour entrer dans la langue. En analysant ainsi la place du sujet dans la proposition, il semble rejouer l'expérience de Humboldt, lorsqu'il établit qu'il est impossible de rendre compte de la langue basque avec les critères grammaticaux hérités du latin<sup>1</sup>, et que la théorie de la proposition prédicative n'aurait jamais vu le jour si Aristote avait été basque<sup>2</sup>.

La forme de la langue et ses implications sur la pensée permet également à Paulhan, après Humboldt, de se livrer à quelques essais d'interprétation qui relèvent de l'anthropologie culturelle : « on a dit parfois que cette prédominance du passif dans les langues malais-polynésiennes provenait de l'indolence des gens qui ne se considèrent pas trop comme des personnalités agissantes mais se mêlent aux choses qui les entourent et ne s'en distinguent plus trop<sup>3</sup> ». La langue permettrait donc de montrer par ses formes grammaticales une certaine participation des hommes à leur environnement, loin de ce que l'on peut lire et penser à partir d'une position de sujet dominant.

Dans l'imaginaire de la langue, la langue étrangère joue un rôle en proposant d'autres structurations ; elle constitue en cela un apport intéressant aux recherches poétiques par la lumière qu'elle porte sur le fait que la langue n'est pas un ordre donné mais un ordre possible. C'est dans ce sens que sont valorisées les langues exotiques, et que le critère essentiel retenu pour choisir une langue à apprendre sera son inutilité : moins elle sera utile dans ce que Bourdieu nomme « le marché des langues », plus elle sera utile à l'esprit qui entend s'assurer de ne pas être réduit à un type de structuration possible. Cette inutilité, Aragon la revendique pleinement, notamment dans ses entretiens avec Francis Crémieux : « et quand j'avais vingt et quelques années, il m'est même arrivé d'entreprendre cette chose un peu folle : c'était en pleine époque surréaliste, j'ai eu le goût, comme en cachette, de me mettre à l'étude d'une langue qui ne m'était pas d'utilité immédiate, le malais<sup>4</sup> ».

---

1 D'ailleurs Martinet, dans ses *Éléments de linguistique générale*, utilisera justement l'exemple du malgache et du basque pour montrer que la catégorie du sujet n'est pas un universel, et qu'il peut y avoir un prédicat en l'absence d'un sujet.

2 Voir Sylvain Auroux, *La Raison, le langage et les normes*, Paris, PUF, coll. « Sciences, modernités, philosophies », 1998, 337 p., et également « La diversité des langues et l'universalité de la pensée », article consultable à l'adresse [http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos\\_04/a\\_01\\_.pdf](http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_04/a_01_.pdf)

3 Jean Paulhan, « Cours de malgache », *Cahiers Jean Paulhan*, n° 2, *op. cit.*, p. 179-180.

4 Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 75-76.

Paulhan lui, en fait une qualité éminemment valorisée dans ses « quelques réflexions sur le danger ou l'inutilité d'apprendre des langues<sup>1</sup> », rédigées à son retour de Madagascar :

[o]n parle beaucoup de nos jours de la nécessité où nous sommes d'apprendre des langues. Mais les raisons que l'on nous donne de cette nécessité ont quelque chose de si humiliant et à dire vrai de si miteux qu'elles semblent plutôt faites pour vous détourner à jamais de l'étude des langues, et je dois avouer que je n'ai jamais lu (par exemple) les éloges, que je vois couramment écrits de la langue anglaise, sans prendre à part moi la résolution solennelle de ne jamais apprendre l'anglais. [...] L'on ajoute qu'il est difficile, et je le veux bien, de faire du commerce, ou de l'industrie, de connaître à fond son métier et son art fût-il la médecine, les mathématiques, ou même la grammaire et en tout cas de se tenir au courant de ses progrès sans pratiquer deux ou trois langues étrangères et je le veux bien<sup>2</sup>.

L'utilité de la connaissance d'une langue, son caractère pratique dénature donc, pour Paulhan, son intérêt :

quand je compare à d'aussi minces avantages la pénible nécessité d'apprendre deux mots là où je n'ai qu'une idée et de me répéter pour ainsi dire en plusieurs langues (quand la mienne même me demeure pour une bonne part inconnue, ou peu familière) alors il me vient la plus grande envie de renoncer à tous les progrès dont on m'accable, de cultiver mon esprit plutôt que ma mémoire...ou du moins si je fais choix d'une langue étrangère, de la choisir assez lointaine et différente de la mienne, je ne dis pas seulement dans les objets qu'elle distingue mais dans les démarches même dont elle les distingue, pour que je sois au moins assuré qu'elle n'aille pas pour moi sans pensée (et bref sans différences et sans surprises)<sup>3</sup>.

L'inutilité affichée de la langue joue donc contre la vanité de la connaissance et contre son asservissement à quelque utilitarisme que ce soit, et permet d'exercer sa pensée contre un usage machinal.

Dans le choix de ces langues, Paulhan reconnaît une communauté de pensée aux peuples qui ont hérité d'une même langue :

[o]n admet aujourd'hui que tous les peuples de l'Europe parlent une même langue, et que les différences entre le français et l'allemand par exemple, ou bien entre le norvégien et l'espagnol sont des différences superficielles qui respectent une sorte de fond et d'armature faite de racines communes,

---

1 Jean Paulhan, « Quelques réflexions sur le danger ou l'inutilité d'apprendre des langues », *Cahiers Jean Paulhan*, n° 2, *op. cit.*, p. 188-190.

2 *Ibid.*, p. 188-189.

3 *Ibid.*, p. 189.

faite aussi de constructions – et comme de dispositions constantes : c’est l’indo-européen. Nous ne savons point du tout à quelle époque l’indo-européen a été parlé. Nous ne savons point du tout où il a été parlé, par quels peuples. Nous ne savons pas s’il vient du Thibet, de l’Inde ou de l’Arabie. Du moins n’est-il pas douteux qu’il soit la langue-mère de nos langues européennes, qui leur assure aujourd’hui encore la cohésion et l’unité – qui n’en fait à vrai dire qu’une langue<sup>1</sup>.

En remontant ainsi à l’indo-européen comme racine commune aux langues de l’aire culturelle européenne et d’une partie des aires culturelles du Moyen-Orient et d’Asie du sud, il apparaît que chez Paulhan, outre le mystère des origines et les hasards de l’évolution, le vrai dépaysement linguistique est à chercher au-delà de cette unité perdue. Aussi fait-il des langues auxquelles il s’est adonné, notamment le chinois et le malgache, des types linguistiques capables de provoquer des effets de pensée déconcertants.

Ce discours sur la possible étrangeté d’une langue semble trouver à la fois une illustration et une contradiction dans un texte de Leonora Carrington, *La Maison de la peur*, dans lequel l’auteure confronte sa langue maternelle, l’anglais, au français, une des langues de sa vie d’artiste, langue de sa vie à Paris et en Ardèche, précisément au moment où elle écrit ce court texte.

### 1.2.2 Leonora Carrington, *La Maison de la peur*

La narratrice est menée à la maison de la peur par un cheval, qui l’enjoint à le suivre, puis l’invite le soir même à une fête, dans cette maison, construite avec le froid de l’hiver, où trône la Peur, maîtresse de maison. C’est donc un récit typiquement surréaliste, dans lequel les rencontres improbables ressemblent à celles dont on est témoins dans les autres récits de Leonora Carrington, à ceci près que l’écriture est bien différente. En effet, ce court texte est rédigé en français, mais un français mâtiné d’anglais, montrant une langue travaillée de l’intérieur par une autre voix, créant une langue hybride, à plusieurs visages, dans laquelle la « langue majeure » est soumise à variations et déformations par la

---

1 « Quelques réflexions sur le danger ou l’inutilité d’apprendre des langues », passage inédit, présent dans le tapuscrit original consultable dans le fonds d’archives de Paulhan à l’IMEC, mais non reproduit dans l’édition Gallimard. Document 1.12, f° 7 (les f°7, 8 et 9 ne font pas partie du texte publié).

langue maternelle de l'auteure. En cela, la langue de *La Maison de la peur* correspond bien à ce que Deleuze désigne par « littérature mineure » : « le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation<sup>1</sup> ». Ce coefficient réside, dans le récit de Carrington, tant dans la graphie que dans les perturbations syntaxiques observées. En effet, le texte met à mal à la fois le genre des noms, la conjugaison, l'usage des prépositions, et bien sûr l'orthographe, et pourtant, les propos des chevaux parlants sont parfaitement intelligibles, pour absurdes et oniriques qu'ils soient, tout comme l'est le chemin de la narratrice jusqu'au lieu de la fête.

Ainsi, marchant dans « une certaine quartier », la narratrice est arrêtée par un cheval qui incline « son tête » en direction d' « un route étroite et sombre ». Elle est amenée vers « des marches haut », tandis que le cheval lui parle avec « une voix bas », « un façon poli » et « un façon pensive », ce qui la pousse à faire « son connaissance » car elle ressent pour lui « un certain sympathie »<sup>2</sup>. L'ensemble des éléments tombe sous le coup d'un brouillage générique, depuis « le cigarette » de la narratrice, jusqu'à « le crinière » du cheval ami, en passant par « [l]a grande oeuil »<sup>3</sup> de la peur. Si ce mélange des genres n'est pas très original en soi, il nous semble qu'ici il est particulièrement dépaysant dans la mesure où il participe d'une distanciation par laquelle l'écriture produit en elle-même un sentiment d'inquiétante étrangeté qui va au-delà du style onirique du récit. Cela se remarque notamment avec le traitement du verbe et la façon dont la conjugaison est inquiétée. En effet, bien des formes verbales conjuguées font bifurquer l'interprétation, instillant un doute quant à l'identification du sujet. Ainsi, lorsque la narratrice écrit « je passerez », ou bien « j'ai pensez »<sup>4</sup>, la prononciation est respectée, mais le fait que la forme écrite intègre la deuxième personne du pluriel semble mettre en œuvre une énonciation duelle, où la délimitation des personnes grammaticales n'est plus assurée, ouvrant la parole à un *vous* qui peut à tout moment prendre le contrôle de la narration. À l'inverse, la narratrice peut parfois s'immiscer dans le procès énoncé en essayant de camoufler sa présence, comme lorsqu'elle évoque l'impression que « les chevaux deviens de plus en plus nombreuse<sup>5</sup> ». À ce moment du récit, tous les chevaux

---

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 29.

2 Leonora Carrington, *La Maison de la peur*, Paris, Henri Parisot, coll. « Un divertissement », 1938, p. 1-2. Également consultable sur le site de la bibliothèque universitaire de Yale, à l'adresse <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3558455>

3 *Ibid.*, p. 3-4-5.

4 *Ibid.*, p. 2.

5 *Ibid.*, p. 5.

sont arrivés à la fête, ce n'est donc pas le nombre de chevaux qui augmente, mais la narratrice qui prend la mesure du spectacle qui se déroule, en même temps qu'elle sort de sa solitude et qu'elle prend plus d'espace dans le récit.

C'est ce qui se produit également dans les paroles de la maîtresse de maison, notamment lorsque, en disant « j'ai pensais à la meilleure façon de vous amusais ce soir<sup>1</sup> », elle anticipe le fait que c'est surtout elle qui va s'amuser au détriment des convives. Et à l'inverse, en affirmant « je serais la juge<sup>2</sup> », elle montre qu'elle peut se scinder pour assumer différentes fonctions : créatrice du jeu d'une part, juge d'autre part.

La dissonance peut également se faire par le recours aux formes infinitives, avec lesquelles la participation du sujet au procès n'est pas linguistiquement marquée. Ainsi, lorsque la narratrice ponctue le récit de formes comme « je le suivre », « je sourire », « je faire cuire mon dîner », « je boire »<sup>3</sup>...pouvons-nous lire une perte des repères grammaticaux à l'image de la perte des repères logiques et rationnels que connaît la narratrice dans ce récit surréaliste. Il y a donc une façon de créer un dépaysement par la langue en acceptant que la cohérence grammaticale soit perturbée, en écrivant avec les distorsions faites à la langue, en lui retirant son équilibre normatif rassurant, en créant donc une langue qui, selon les termes de Deleuze, « ne comporte qu'un minimum de constante et d'homogénéité structurales<sup>4</sup> ».

C'est précisément sur ce minimum structural que Leonora Carrington crée son récit aux assises linguistiques mouvantes, dans lequel l'écriture opère la fusion entre constructions dérégulées, anglicismes, et fragments proches de l'écriture automatique. Aussi lisons-nous quelques trouvailles poétiques nées de ces dissonances, à l'instar de la proposition « j'encline ma tête<sup>5</sup> », qui montre par un mouvement imaginaire qu'elle est déjà encline à accepter l'invitation, ou encore : « nous mentons sans difficulté [l'escalier]<sup>6</sup> », qui semble révéler que l'inverse est peut-être vrai, avant d'entendre que « le

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 3-4-5.

4 Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *Superpositions*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 100.

5 Leonora Carrington, *La Maison de la peur*, *op. cit.*, p. 1.

6 *Ibid.*

bruit des pieds grelotte la terre<sup>1</sup> », de même que « tous les chevaux [...] grelotte leur dents<sup>2</sup> ».

Outre la teneur du récit, cette écriture authentiquement dissonnante expose les points de tension de la langue, et montre comment ses structures peuvent révéler une autre « vision du monde », une vision issue d'appréhensions et d'actes de pensée différents. La langue étrangère peut ainsi intervenir dans l'écriture en opérant une confrontation dynamique des langues, qui se fait à la lisière de l'identité et de l'altérité, et qui génère un dépaysement de la pensée, ce en quoi nous retrouvons l'analyse que Deleuze fait de la mise en crise de la « langue majeure » : « [l]'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière<sup>3</sup> ».

C'est précisément ce jeu avec la matière, qui l'interroge, la manipule, parfois la dévoie et la malmène qui donne corps à la fois à l'imaginaire linguistique et aux expérimentations poétiques, l'ordre de la langue et « l'ordre des choses » étant perçus comme des vases communicants. Nous retrouvons ce procédé, mis en œuvre différemment, chez Benjamin Péret, dans son *Air mexicain*, qui opère la fusion syntaxique entre l'expression des mythes précolombiens auxquels s'est intéressé Péret, et la poésie surréaliste.

### 1.2.3 Benjamin Péret, *Air Mexicain*

Exilé au Mexique de 1942 à 1948, Péret s'est largement imprégné de la culture mexicaine et de ses ascendances indiennes. Pendant son exil, il a traduit et rédigé un certain nombre de textes ethnographiques témoignant d'une connaissance approfondie de l'histoire et des mythes précolombiens. En 1952, il rédige cet *Air mexicain*, jugé à la fois sublime et marginal – sublime par ses amis poètes, au premier rang desquels nous retrouvons Octavio Paz, qui y voit « un des plus beaux textes poétiques qu'aient inspirés le paysage et les

---

1 *Ibid.*, p. 4.

2 *Ibid.*

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, op. cit., p. 52.

mythes américains<sup>1</sup> », et marginal par les critiques qui ne savent guère quel feu faire de ce bois sauvage à l'intensité poétique éblouissante. Ce poème, que l'on peut considérer comme le point culminant de l'appropriation de la pensée mythique et de la langue mexicaines par Péret, assimile un imaginaire mythique à une langue qui lui est étrangère. Dans sa facture, il répond, comme l'a montré Jean-Marc Debenedetti, à une structure précise :

[c]e long poème, qui parut en 1952 à Paris, illustré de splendides lithographies de Rufino Tamayo, évoque en effet l'histoire des peuples de l'Anahuac<sup>2</sup>, puis, sur le même ton, la Conquête, la Réforme et la Révolution mexicaine<sup>3</sup>.

Retraçant chronologiquement l'histoire du peuple mexicain, Péret fait de cette « unité de ton » le procédé poétique qui va créer un sentiment d'étrangeté, de dépaysement de la pensée. En effet, à l'inverse du récit ethnographique, qui examine les temps anciens selon le point de vue moderne, Péret ici, après un long développement qui mêle la création du monde et des premiers habitants, envisage les temps modernes en adoptant le point de vue des anciens mexicains, en prolongeant la pensée mythique et l'action des dieux du panthéon aztèque.

Cette pensée mythique, incorporée à la langue poétique de Péret, nous paraît offrir trois niveaux de lecture qui se construisent conjointement. Tout d'abord, la mémoire d'une mythologie innerve l'écriture de ce poème, avec ses images et sa logique de récit particulières. Mais la mémoire n'est pas seulement celle du récit, c'est également celle de la langue, et nous pouvons considérer *Air mexicain* comme une traduction qui intègre en français les schèmes linguistiques de la langue nahuatl, qui porte cette mythologie. Enfin, nous pouvons également y voir une translittération, c'est-à-dire la transcription alphabétique d'un texte originellement idéogrammatique, ce qui offre trois degrés de dépaysement par la langue, qui sont autant de façons d'expérimenter une pensée autre.

---

1 « Benjamin Péret par Octavio Paz », Préface aux *OC*, t. III, p. 15.

2 Nom nahuatl du Mexique, qui désigne aujourd'hui la région centrale du plateau de Mexico.

3 Jean-Michel Debenedetti, « Mythe et poésie », *Poésie I, Le Magazine de la poésie*, n° 19, septembre 1999, p. 15.

Sur la nature du récit, la structure même du poème obéit à la logique de la cosmogonie aztèque : le premier paragraphe donne à lire l'auto-sacrifice du dieu Quetzalcóatl – le « serpent à plumes » –, qui fit renaître les humains à la surface de la terre<sup>1</sup> :

Le feu vêtu de deuil jaillit par tous ses pores  
La poussière de sperme et de sang voile sa face tatouée de lave  
Son cri retentit dans la nuit comme l'annonce de la fin des temps  
[...] Son geste de cœur brandi à bout de bras s'achève en cinquante-deux  
ans dans un brasier d'allégresse<sup>2</sup>.

Avec ce « feu vêtu de deuil », c'est le resurgissement même de la vie après la visite de Quetzalcóatl dans l'inframonde qui est en jeu, le jaillissement étant lié à la présence divine du volcan.

L'idée du sacrifice comme offrande pour la vie qui se dit avec les moyens de la poésie opère la métamorphose entre « la poussière de sperme et de sang » et le « torrent de sa sueur d'or avalée par le Nord noir<sup>3</sup> ». Ce « Nord noir » n'est autre que la demeure des morts, où règne le dieu Tezcatlipoca, alors que la « sueur d'or » laisse transparaître le « *chalchihuatl* » : l'eau précieuse qui représente le sang versé lors du sacrifice.

En cela, Péret fait de son poème un lieu de fusion d'une pensée mythique dans une langue poétique autre, mettant en œuvre à la fois un système de représentations, mais aussi une organisation spatio-temporelle, celle qui apparaît lorsque le « Nord noir » accueille le « geste de cœur brandi à bout de bras [qui] s'achève en cinquante-deux ans dans un brasier d'allégresse<sup>4</sup> ». Au-delà du cœur brandi, image forte du sacrifice, les cinquante-deux ans correspondent à un cycle au terme duquel coïncident le calendrier sacré et le calendrier

---

1 Selon cette mythologie, le monde est issu d'Ometeotl, dieu de la dualité (Ome : « deux », Teotl : « dieu »), à la fois homme et femme, nuit et jour, temps et espace. Il habite dans le nombril de la terre, d'où il soutient le monde. Ses quatre fils incarnent les quatre éléments et se partagent les quatre points cardinaux (symbolisés chacun par une couleur), qui constituent les forces primordiales de l'univers. Dans cette conjoncture régnait l'harmonie, mais chacun leur tour, les frères voulurent régner seuls, ce qui a donné lieu aux luttes mythiques entre les différents dieux. Chaque fois qu'un des enfants d'Ometeotl dominait le monde s'ouvrait un « âge du monde » aussi appelé « soleil ». Ainsi, quatre soleils se succédèrent, et se détruisirent chacun par un chaos différent. Pour mettre fin à ces luttes intestines, Quetzalcóatl descendit au royaume des morts (dans le Mictlán), et se sacrifia en arrosant de son sang et de son sperme les os des morts des soleils précédents. Par ce sacrifice, le cinquième soleil commença (le soleil du mouvement), les hommes repeuplèrent la terre, et pour que ce soleil ne disparaisse pas, offrirent aux dieux « l'eau précieuse des sacrifices ».

2 Benjamin Péret, *Air mexicain*, [1952], OC, t. II, p. 215.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

solaire<sup>1</sup> et qui donne lieu à la fête du Feu Nouveau où, dans un « brasier d'allégresse », de nombreux sacrifices étaient offerts pour qu'un nouveau cycle commence.

Ainsi le temps ne s'écoule pas linéairement ; en revenant à son point de départ, le cycle engage un renouveau. La fin d'un temps engendre un temps nouveau, tout comme le sang du sacrifié, en nourrissant les dieux, engendre des vies nouvelles : « [l]e feu nouveau brillait rythmiquement Treize fois les années du silex de la maison du lapin et du roseau s'engendraient mutuellement comme le cri appelle l'écho heureux<sup>2</sup> ».

Ce cycle est nécessaire, puisque c'est en son sein que s'envisage tout l'équilibre du monde : « il est temps [...] que la pierre [...] fredonne l'air miraculeux des quatre points cardinaux qui nous protégeront contre l'égaré du chien poursuivant éternellement sa queue<sup>3</sup> ». Une fois le cycle brisé, les points cardinaux vacillent, les fondements de la pensée et du monde sont ébranlés. Et c'est ce qui se passe après l'arrivée de « l'abjecte croix qui supprime [...] et l'hostie variolée [qui] pourrait celui qu'elle touche<sup>4</sup> ». Alors « la nuit haletante de désir n'a pas connu six fois de suite l'hommage rajeunissant d'une flamme brisant sa coquille et ne brûlant que pour le serpent de lait et les siens<sup>5</sup> ». Il n'y aura pas de sixième soleil :

Printemps plus jamais tu ne seras écorché

et toi maïs vert plus jamais tu ne seras honoré

D'un crucifix sanglant *les mangeurs d'anones portant un cercle sur la tête* veulent faire *un dieu qui n'est pas nécessaire* puisque tous vivent parmi les hommes

Ils détruisent pour lui les demeures des maîtres du vent et du feu et de tout ce qui vit et meurt et les livres de toute science<sup>6</sup>.

---

1 Voir Claude Rouleau : « Le nom donné à l'année est constitué par l'association d'un nombre compris entre 1 et 13 et d'un symbole pris parmi les quatre suivants qui se succèdent toujours dans le même ordre : roseau, silex, maison, lapin. Au bout de 52 ans ( $13 \times 4 = 52$ ) toutes les combinaisons nombre-symbole ont été épuisées et les associations des nombres et des noms se répètent. Il convient de remarquer que 52 ans font  $52 \times 365 = 18980$  jours mais que cela correspond aussi à 73 années sacrées de 260 jours  $73 \times 260 = 18980$ . Tous les 52 ans il y avait coïncidence du calendrier sacré et du calendrier solaire. L'année qui commençait portait le même nom dans les deux calendriers. À la fin de chaque période de 52 ans, les aztèques célébraient la fête du Feu Nouveau, cette coïncidence des deux calendriers solaire et sacré portait le nom de « ligature des ans ». [http://www.discip.crdp.caen.fr/phch/culture/calendrier/calendrier\\_azteque.html](http://www.discip.crdp.caen.fr/phch/culture/calendrier/calendrier_azteque.html).

2 Benjamin Péret, *Air mexicain*, [1952], *OC*, t. II, p. 223.

3 *Ibid.*, p. 218.

4 *Ibid.*, p. 227.

5 *Ibid.*, p. 228.

6 *Ibid.*

Nous voyons la façon dont Péret s'est adapté à la pensée précolombienne, et la façon dont il fait coïncider sa langue avec cette pensée. Les « livres de toute science » ne sont autres que les livres qui contenaient les récits mythiques, comme celui de *Chilám Balám de Chumayel*, qu'a traduit, avant Le Clézio, Péret lui-même. Dans son introduction à cette traduction, ce dernier livre une des clés de son grand intérêt pour les cultures précolombiennes :

si l'on a avancé d'un pas dans la compréhension rationnelle de la culture maya, le pont sensible qu'elle avait jeté entre elle et l'homme d'aujourd'hui et de partout, loin de s'en trouver consolidé, chancelle dangereusement. De toute évidence, ce peuple n'entretenait pas avec le monde extérieur de simples rapports de nécessité, mais chaque homme y adhéraient par toutes les fibres de son être, qu'il n'avait pas songé à dissocier au bénéfice exclusif de la raison<sup>1</sup>.

Ce n'est donc pas seulement une mythologie que Péret transcrit dans son poème, c'est toute une pensée qui ne s'est pas soumise à la raison qui innerve sa propre écriture, créant des images inédites travaillant à intégrer une altérité dans sa propre pensée.

Outre le récit, avec ses cycles mythiques et historiques, ce poème donne corps à une voix qui est avant tout celle d'une pensée radicalement différente, comme l'analyse Debenedetti :

[c]e texte [...] ne doit pas se concevoir seulement comme une évocation des mythes aztèques. Il ne s'agit pas pour l'auteur de faire habilement preuve d'originalité en exaltant un thème inédit dans la poésie française ; ce long poème doit aussi – voire surtout, être entendu comme un cri de guerre qui dénonce l'infamie (passée, présente et à venir) et trouve son seul écho dans la révolte<sup>2</sup>.

Ce « cri de guerre », Péret choisit de le soustraire à la rationalité occidentale, et de le faire résonner dans sa langue naturelle, le nahuatl. Aussi pouvons-nous lire ce poème non pas seulement comme une transcription d'une mémoire étrangère, mais également comme une traduction hybride, qui garderait les structures de pensée de la langue d'origine.

Ainsi *Air mexicain* porte bien la mémoire de la mythologie aztèque, et cette mémoire est portée par des images qui appartiennent tout entières à la pensée des anciens Mexicains.

---

1 Benjamin Péret, « Introduction au Livre de Chilám Balám de Chumayel », [1955], *OC*, t. VI, p. 178.

2 Jean-Michel Debenedetti, « Mythe et poésie », *Poésie 1, Le Magazine de la poésie*, n° 19, septembre 1999, p. 16.

Or ces images, si elles peuvent se constituer sur des agrammaticalités poétiques, révèlent en réalité la syntaxe du nahuatl, donnant à lire une incursion de la pensée mythique précolombienne dans la langue française. Il est donc question, dans ce poème, de s'abstraire de l'autorité de la pensée indo-européenne qui sourd dans notre utilisation de la langue pour réaliser l'expérience inédite de penser autrement (comme dans une autre langue) mais avec les mots mêmes de la langue, ce qui n'est pas sans ouvrir de nouveaux possibles poétiques.

Rien ne prouve que Péret avait une connaissance approfondie du nahuatl, mais sa correspondance et l'énorme travail de traduction qu'il a effectué pour son *Anthologie des mythes*<sup>1</sup> montre qu'il en connaissait la structure et le fonctionnement, et qu'il avait conscience du dépaysement qu'elle pouvait produire.

D'un point de vue linguistique, le nahuatl est une langue agglutinante polysynthétique (un mot peut être composé de nombreux morphèmes qui portent un sens particulier, mais créent un sens global) et omni-prédicative (la distinction verbe-nom n'est pas fondamentale, tout élément peut prédiquer). D'emblée, cela semble offrir un terrain propice à l'expression poétique, comme l'a analysé Marie Sautron :

[L]a nature polysynthétique de la langue nahuatl du Mexique préhispanique est un atout manifeste pour la création poétique. Cette langue, aisément malléable, qui favorise l'assemblage de plusieurs racines et d'unités de sens, fournit ainsi au forgeron de poèmes une extrême liberté dans la construction linguistique et syntaxique, la composition musicale et rythmique, la création métaphorique et symbolique. Une telle fluidité et une telle souveraineté du verbe nahuatl, habilement exploités – parfois à son extrême – par le discours poétique, contrastent avec nos langues néo-latines peu habituées à évoquer des relations sémantiques aussi complexes. De là nos traductions se voient souvent contraintes à user de simplifications parfois obscures, malheureuses, voire inopérantes<sup>2</sup>.

La langue nahuatl se caractérise donc entre autres par l'accumulation d'images que non seulement elle permet, mais qu'elle requiert puisqu'un de ses ressorts principaux est le diphrasisme, qui fait naître un sens de la conjonction de deux sens précédents. La notion de diphrasisme est née des travaux du mexicain Angel Maria Garibay, qui a étudié le nahuatl

---

1 Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, [1959], Paris, Albin Michel, 1989.

2 Marie Sautron, « La nature polysynthétique de la langue nahuatl classique et son rapport avec la création poétique », disponible sur <http://www.reunion.iufm.fr/Recherche/Expressions/17/Sautron.pdf>

et notamment l'effusion métaphorique par laquelle s'expriment ses locuteurs. Il s'agit d'un redoublement sémantique qui associe deux unités déjà métaphoriques pour exprimer une seule idée. L'exemple le plus connu est celui de la poésie, qui se dit « *in xochitl in cuicatl* » : « la fleur le chant ». Il ne s'agit pas de tisser des liens entre la fleur et le chant, mais bien d'envisager ce que produit la fusion de ces deux éléments. Les études sur cette langue analysent la façon dont la pensée, le langage et la connaissance du monde ne sont qu'un, comme l'a montré Miguel León Portilla :

[i]l se peut que cette nécessité de redoublement sémantique, si caractéristique de la langue nahuatl, soit le reflet d'une pensée ancrée dans la dualité d'*Ometeotl*. Quand ils veulent décrire quelque chose de la façon la plus exacte, les Nahuas en mentionnent toujours deux aspects, comme si, de l'union de deux qualités, devait surgir l'étincelle de la compréhension. Leur intuition les pousse à élaborer des catégories particulières destinées à déclencher la vision affective et dynamique<sup>1</sup>.

Pensée et mythologie semblent donc s'être mutuellement engendrées, la pensée mythique des anciens Mexicains est une pensée éminemment poétique, à tel point que la poésie est considérée, dans les codex, comme « seule vérité sur terre<sup>2</sup> ». Cela suffirait amplement à provoquer l'adhésion des poètes surréalistes à cette langue, mais un autre élément vient encore apparenter l'idéal surréaliste à la réalité nahuatl :

[l]'idée selon laquelle la vérité était dans la poésie ne menait pas non plus vers un scepticisme absolu. Selon les sages nahuas, la véritable poésie implique un mode de connaissance particulier, qui est le résultat d'une intuition. La poésie devient donc l'expression cachée et voilée qui, par le biais du symbole, amène l'homme à sortir de lui-même, ne serait-ce que par des balbutiements, ce qu'il a perçu et ne peut pas expliquer<sup>3</sup>.

Il nous semble que c'est ce qui est à l'œuvre dans le poème de Péret, où les symboles font pléthore, créant une forte concentration sémantique qui alimente le discours poétique.

Nous le remarquons déjà dans l'usage des noms propres. Très peu sont cités, et pourtant beaucoup sont présents. Ainsi se trouvent mentionnés de manière métaphorique de nombreux acteurs de l'épopée mexicaine qui, sous leur dénomination imagée, deviennent de purs êtres poétiques, faisant de la connaissance du monde une connaissance poétique, à

---

1 Miguel León Portilla, *La Pensée aztèque*, Paris, Le Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1985, p. 151-152, trad. Carmen Bernard.

2 *Ibid.* p. 107.

3 *Ibid.*, p. 129.

l'instar du dernier empereur aztèque, Cuauhtémoc, confronté à l'incompréhension des Espagnols :

dans la nuit vagissante le regard du nouvel an vient de s'allumer à celui  
de l'aigle qui pique vers le sol

Nouvel an à facettes de cristal où le profane ne découvre qu'une trombe  
de poussière aspirant des échos calcinés par un dieu toujours vainqueur<sup>1</sup>.

« L'aigle qui pique vers le sol » est la traduction littérale du nom de l'empereur : cuauh (aigle) – témoc (qui pique vers le sol), et « la nuit vagissante » est bien celle des hommes abandonnés par leurs dieux lorsque en 1519 (l'année 1-roseau selon le calendrier aztèque, donc « nouvel an »), « le profane » envahit le Mexique et fait chuter l'empire aztèque.

Il en va ainsi de nombreuses autres images, qui s'éclairent à l'aune de la syntaxe du nahuatl et de la formation des images propre à cette langue, comme le « séjour de l'aube derrière la montagne fumante<sup>2</sup> ». Dans cette localisation, la pensée poétique apparaît clairement, puisque un lieu mythique et un lieu réel sont mentionnés avec le même traitement : le « séjour de l'aube » n'est autre que le pays des morts, tandis que la « montagne fumante » est la traduction littérale du nom du volcan Popocatépetl. Ce qui relève de la réalité et de la pensée mythique est envisagé d'un même mouvement, ce qui semble bien tenir à la nature de la langue nahuatl, qui se nourrit de ces images, et ancre toute réalité dans un système de relations.

Ces images, pour étrangères qu'elles peuvent nous paraître, ne sont en rien abstraites : elles incarnent une façon de penser qui est parfaitement ancrée dans l'appréhension du réel. Il n'y a donc pas de travail de poétisation de la langue : elle est spontanément poétique. Dans un article où il prend la défense de l'art aztèque contre les erreurs d'interprétation publiées dans « l'album de M. Hartmann, préfacé par M. Soustelle, dont M. Charles Estienne fait état dans son article de Combat<sup>3</sup> », Péret nous livre une clé de lecture de son poème lorsqu'il s'insurge contre la conception d'un art précolombien abstrait :

[i]l est, en effet, parfaitement inexact que les arts précolombiens soit [sic] abstraits sous prétexte qu'ils « n'imitent rien des formes du monde

---

1 Benjamin Péret, *Air mexicain*, [1952], OC, t. II, p. 216.

2 *Ibid.*, p. 219.

3 Benjamin Péret, « La Soupe déshydratée », [1949], OC, t. VI p. 312.

extérieur ». À ce compte-là, le triangle maçonnique, la croix gammée ou non et presque toute l'héraldique, par exemple, ressortiraient à l'art abstrait. S'il est vrai que les arts de l'ancien Mexique, parfois, n'empruntent rien, en apparence, au monde extérieur, cela vient de la décantation qu'ils ont subie à travers de nombreux siècles, décantation à laquelle ont contribué de multiples cultures, parfois très différentes les unes des autres, si bien que ce qui semble abstrait, parce que géométrique, symbolise tout simplement, disons le serpent à plumes, être irréel, mais non moins que les aigles bicéphales de telles armoiries anciennes<sup>1</sup>.

C'est la perception du « monde extérieur » et la possibilité d'une perception différente – voire divergente – qui est en jeu dans cette question de l'abstraction.

L'argument principal de Péret<sup>2</sup> est que les peuples précolombiens « ne disposent d'aucun mot abstrait dans leur vocabulaire. Comment, dans ces conditions, pourraient-ils imaginer un art abstrait que rien, pas un mot, ne relierait à la vie<sup>3</sup>? » Ainsi pour Péret, la création artistique, comme la création poétique, est modelée par le langage, l'expression plastique venant donner une existence matérielle à la pensée poétique. Le nahuatl modelant « un mode affectif-intuitif de compréhension du monde extérieur<sup>4</sup> », tout l'imaginaire des anciens Mexicains participe de cette vision du monde.

De cette confrontation d'une langue à un imaginaire qui lui est étranger ressort donc l'exaltation d'une poésie inhérente à la vie, qui trouve dans la langue même sa possibilité d'exister. En cela, les images poétiques sont bien une tournure d'esprit, une façon de penser générée par une langue intrinsèquement imagée. Aussi l'art précolombien n'est-il pas plus abstrait que sa langue : « [j]e me refuse à accepter un seul instant qu[e le langage plastique] soit divorcé de la vie s'exprimant par le langage tout court<sup>5</sup> » affirme Péret, trouvant dans l'écriture des aztèques, au contraire, une forme d'union des images plastiques et langagières.

Les types imaginaires ou réels créés par la plastique subissent [...] une stéréotypie nécessaire pour faciliter leur identification. L'écriture idéographique est là en puissance et va permettre ultérieurement, une fois simplifiée, réduite à des symboles tout à fait épurés, une confrontation permanente des points de vue exprimés, produisant une accélération du développement culturel<sup>6</sup>.

---

1 *Ibid.*

2 Qui était déjà celui de Paulhan pour les Malgaches, et, avant lui, de Levy-Bruhl.

3 Benjamin Péret, « La Soupe déshydratée », [1949], *OC*, t. VI, p. 313.

4 *Ibid.*, p. 314.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Pour Péret, il est remarquable que l'écriture idéographique se fasse au confluent de la peinture et de l'écriture. En effet, les codex, ouvrages contenant tout le savoir de la communauté, étaient rédigés par des « *tlacuiloque* » : peintres-écrivains. D'emblée l'écriture est envisagée avec une expression plastique, les mots deviennent des images, comme l'a montré Marc Thouvenot :

[l]'écriture aztèque est composée d'images qui se trouvent à l'intersection du monde sensible et de la langue nahuatl. D'un côté elles entretiennent des rapports avec le réel car elles sont figuratives, de l'autre avec la langue puisqu'elles transcrivent des valeurs phonétiques dont l'agglutination débouche sur le monde des significations<sup>1</sup>.

L'écriture aztèque est donc à la fois pictographique et idéographique. Les pictogrammes représentent des personnes, et des glyphes viennent idéographiquement signifier le contenu intelligible.

Ce mélange entre la figuration et la métaphore est le procédé même qui anime l'écriture d'*Air mexicain*, on le trouve par exemple avec l'image du « puits [qui] de son regard intérieur appelait sa vierge ravie de porter aux dieux la prière haletante de la tribu et lui promettait un remède miracle aux calamités d'une saison de haines imméritées<sup>2</sup> ». Le « puits au regard intérieur » est précisément le pictogramme du cenote<sup>3</sup>, le cenote étant le lieu de sacrifice des vierges pour que le climat soit favorable à la culture.

Péret semble écrire alphabétiquement ce qui est donné à lire dans un codex sous forme picturale. C'est ce qui génère les images dépaysantes. Il n'y a rien d'abstrait dans une proposition comme « il est temps [...] que de la chrysalide du limon s'échappe le papillon qui contient et emporte notre cri automnal à reflets de lendemains déguisés en monstres<sup>4</sup> », nous pouvons plutôt la lire comme la traduction littérale d'une écriture graphique en une écriture alphabétique.

De plus, ce qui ne peut que plaire au poète, l'écriture aztèque peut aussi fonctionner comme un rébus, faisant du pictogramme un simple support phonique :

- 
- 1 Marc Thouvenot, *Codex Xolotl ; étude d'une des composantes de son écriture : les glyphes*, EHESS, 1997.  
consultable à l'adresse [http://celia.cnrs.fr/FichExt/Etudes/Xolotl/codex\\_xolotl-txt.htm](http://celia.cnrs.fr/FichExt/Etudes/Xolotl/codex_xolotl-txt.htm)
  - 2 Benjamin Péret, *Air mexicain*, [1952], *OC*, t. II, p. 222.
  - 3 Et Péret reprend cette image dans son « Introduction au livre de Chilam Balam » : « seuls les yeux des *cenotes* témoignent de la présence immédiate d'une eau souterraine dont les courants traversent en tous sens la péninsule », « Introduction au Livre de Chilám Balám de Chumayel », [1955], *OC*, t. VI, p. 174.
  - 4 Benjamin Péret, *Air mexicain*, [1952], *OC*, t. II, p. 217.

[p]our transcrire les noms propres, notamment ceux des villes, les Aztèques ont eu recours au rébus à transfert ; par exemple, le nom Coatitlan, signifiant « près des serpents », se transcrit à l'aide du pictogramme désignant le serpent (coat) auquel on ajoute le pictogramme « dent » (tlan), homonyme de « près de » et qui se prononce de la même façon. Au lecteur de voir d'après le contexte qu'il ne s'agit pas de la « dent du serpent », mais de la ville « près des serpents »<sup>1</sup>.

L'écriture en elle-même requiert ainsi une grande participation du lecteur, qui devient acteur de la compréhension, comme l'ont montré Danièle Dehouve et Anne-Marie Vié-Wohrer : « ce type d'écriture peut donner lieu à des lectures différentes et à des interprétations diverses de la part du lecteur<sup>2</sup> », car

[p]our procéder à une lecture du récit, deux étapes doivent être franchies. La première consiste à identifier chaque pictographie, à la nommer et à trouver le sens et (ou) le son du mot en nahuatl qui lui correspond. La deuxième étape consiste à comprendre comment les pictographies sont mises en page dans l'espace pictural<sup>3</sup>.

L'hypothèse d'une lecture « mimétique » d'un récit aztèque nous permet de ne pas trébucher à chaque nouvelle image déconcertante, et de ne pas nous réfugier derrière le voile de l'image abstraite : « il y a abstraction pour celui qui ignore les déterminantes profondes de l'artiste<sup>4</sup> ».

Finalement, l'appropriation de la pensée mythique triomphe dans ce poème, où il n'est plus question de métaphore mais bien d'un autre sens ; les mots ici, parlent d'une autre réalité. Par la profusion inouïe des images qui naissent de cette autre pensée, nous pouvons considérer l'écriture aztèque comme catalyseur de décantation : en montrant la réalité sous son double aspect figuratif et poétique, elle signifie et inspire en même temps.

Dans l'introduction à son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Péret déclarait : « [j]e pense aux poupées des Indiens Hopi du Nouveau-Mexique, dont la tête parfois figure schématiquement un château médiéval. C'est dans ce château que je vais essayer de pénétrer. Il n'a pas de porte et ses murailles ont l'épaisseur de mille siècles<sup>5</sup> ». S'il est, par ses contes, parvenu à pénétrer cet espace originel mythico-poétique, il est également,

---

1 « Écritures précolombiennes », dossier de la BNF consultable à l'adresse <http://classes.bnf.fr/dossiecr/sp-prec2.htm>.

2 Danièle Dehouve et Anne-Marie Vié-Wohrer, *Le Monde des Aztèques*, Paris, Riveneuve, 2008, p. 300.

3 *Ibid.*, p. 303.

4 Benjamin Péret, « La Soupe déshydratée », [1949], *OC*, t. VI, p. 315.

5 Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, [1959], *op. cit.*, p. 15.

avec son poème *Air mexicain*, parvenu à pénétrer un autre château, celui de la pensée mythologique précolombienne, pensée poétique, imagée, qui perçoit le monde d'une façon radicalement différente de la nôtre. Péret a su rendre compte de cette pensée rétive à l'ordre syntaxique que nous connaissons, non pas en apprivoisant la pensée mythique pour l'adapter à ses moyens poétiques, mais au contraire, en intervenant sur sa langue pour mettre sa pensée au contact de la pensée mythique mexicaine.

Ainsi, par ce dépaysement poétique qui est avant tout un décentrement de la pensée, Péret intègre à la langue une altérité qui n'était pas prévue dans ses structures, il offre à la langue un espace de pensée nouveau. Son *Air mexicain* permet donc d'ouvrir les « portes de la perception » en donnant accès, dans et par la langue, à une pensée étrangère.

Cette façon d'embrasser la pensée mythique et de lui accorder la place nécessaire à l'appel d'air poétique qu'elle peut générer nous semble emblématique des recherches d'émancipation par la langue ; il s'agit bien de tester une autre manière langagière, d'essayer une autre pensée pour redonner à la langue ses pleins pouvoirs signifiants.

Aussi voit-on le lien qui se fait jour entre le fait de changer la langue pour donner corps à d'autres pensées, qui libèrent du déjà-pensé, et l'exploration, qu'elle soit intérieure ou extérieure, donnant accès à des territoires inconnus, et faisant de la confrontation avec une langue et une pensée autres un sésame pour faire surgir l'inédit.

### **1.3 Dépaysement dans et par la langue : la question de la traduction**

Entrer dans différents châteaux, sans jamais forcer la porte mais en trouvant, dans les interstices des langues et de la pensée, un chemin qui mène dans cet ailleurs de la pensée tant convoité devient ainsi une façon de créer de l'inattendu dans la langue. Cela est rendu manifeste lorsque se pose la question, chez les surréalistes, de la façon dont la langue peut accueillir une pensée autre par la traduction.

### 1.3.1 Aragon et le « ton traduction »

Il ne s'agit plus d'envisager la légitimité de la traduction d'un point de vue idéologique, mais de voir comment un transfert culturel et linguistique peut engager une poétique qui révèle un imaginaire de la langue. C'est ce qui ressort notamment chez Aragon, à propos de son poème « Bouée », et des commentaires qui l'accompagnent. En effet, ce poème est composé de sorte à créer un « ton traduction<sup>1</sup> », selon les mots d'Aragon :

Dans une neige de neige  
un enfant une fois  
jeta l'âme de lui  
et il ne savait pas  
il ferme les paupières des yeux

Un couple  
il veut dire un homme et une femme  
une fois une fois  
tout le long du chemin  
un couple d'eux deux

Le froid et le chaud une fois  
Or il fut sur le point  
Or il se mit  
il chantait  
il mange une gaufre au soleil gaufre

L'image d'elle dans l'eau  
Une fois dans l'eau une fois  
c'était un fleuve d'eau  
L'eau mouille clair blanc  
Fleur humide<sup>2</sup>

Aragon explore, par l'agrammaticalité, des structures qui heurtent l'ordre de la langue, qui cherchent dans un entre-deux langagier, un espace informe où la langue est réceptive à l'étrangeté. En cela, sa recherche poétique consiste bien à croiser les façons de dire et de penser, comme l'explique Olivier Barbarant dans sa notice à l'édition de la Pléiade :

Le « ton traduction » serait une imitation de la traduction ligne à ligne des fables de Lokman, qu'Aragon avait lues, à l'époque où il suivait des cours de malais à l'école Berlitz en 1922 ou 1923, dans l'édition d'A. Cherboneau

---

1 Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, op. cit., p. 85.

2 Louis Aragon, *Le Mouvement perpétuel*, [1926], *OPC*, t. I, p. 109.

(Hachette, 1864) qui proposait le texte arabe, la traduction en français correct et la traduction littérale juxtalinéaire. « J'avais été frappé par le caractère de la traduction juxtalinéaire, beaucoup plus poétique que la traduction, correcte et fidèle (c'est-à-dire écrite selon la syntaxe du français moderne), et j'avais résolu d'imiter le style littéral de la langue arabe ainsi transposée dans notre langue »<sup>1</sup>.

En situation de contact, le critère poétique redéfinit l'intérêt des formes linguistiques, l'étape intermédiaire de la traduction (« la traduction juxtalinéaire ») est celle qui arrête l'œil d'Aragon, car elle correspond au moment qui parvient à négocier l'imbrication des formes et des sens, sans compromettre la textualité. La recherche d'hybridation est également évoquée dans les *Entretiens avec Dominique Arban* :

[L]e poème est entièrement fait d'une espèce de perpétuelle hésitation sur la forme grammaticale ; c'est ainsi qu'ici intervient le *ton traduction*. Il y a bien un ton créé par le passage d'une langue à l'autre, perdant les éléments nationaux du langage poétique, d'une langue sur l'autre, un ton particulier, bizarre, et qui a souvent influencé la poésie des autres pays, comme toutes les poésies étrangères l'ont fait pour la poésie romantique en France. Mais ici, il s'agit du ton *d'avant* la traduction à proprement parler, du ton préparatoire de la traduction, celui de la traduction juxtalinéaire, et c'est ainsi que, par exemple, l'adjectif possessif est généralement supprimé, pour être remplacé par le génitif du pronom personnel : *Un enfant une fois jeta non pas son âme, mais l'âme de lui*. Et il s'y ajoute encore dans l'énonciation une sorte d'hésitation : *Or il fut sur le point - Or il se mit - Il chantait*<sup>2</sup>.

Le mouvement de « perte des éléments nationaux » mentionné par Aragon correspond bien à la libération des entraves morales et langagières, et c'est dans le « passage » qu'il va trouver une ressource poétique. En cela, perte et accommodation rejouent, sur une matière langagière mixte, le principe du bricolage, qui mène vers une voix autre, nouvelle. Ainsi, « l'âme de lui » n'équivaut pas à « son âme » – son double en français correct, c'est une autre façon de dire, qui donne à lire autre chose ; la traduction juxtalinéaire a donc cette vertu de préserver la différence tout en mettant sa propre langue à distance.

Par cette façon de faire dialoguer les structures linguistiques, Aragon montre l'irréductibilité de ces tournures à la langue « correcte », que ce soit en situation d'hétérolinguisme ou en contexte poétique. Cette situation est d'ailleurs mise en scène

---

1 Olivier Barbarant, note p. 1238.

2 Louis Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, [1968], *op. cit.*, p. 85.

dans *Blanche ou l'Oubli*, où Gaiffier doit réviser la traduction d'un de ses collègues, et se sent restreint par les « mots du dictionnaire » :

[c]'était que, sous le prétexte de la philologie, il voulait s'assurer, Maxime, d'une traduction qu'il en avait faite. J'y jetai un coup d'œil sans trop comprendre l'intérêt de ces poires jaunes et de ces églantines... Le nom de l'auteur ne me disait rien. C'est pourtant ainsi que je fis connaissance avec Hölderlin, et je fus après longtemps poursuivi par l'impossibilité de traduire cette *Hälfte des Lebens* qui semble si simple à première vue. Je n'arrivais pas à me résoudre aux mots français du dictionnaire. Et je craignais d'inventer, par exemple, si à *ins heilignüchterne Wasser*, je donnais pour équivalent *dans l'eau saintement dégrisante*, ce que par la suite des temps je n'ai trouvé ni chez Maxime Alexandre en 1942, ni chez Geneviève Bianquis en 1943<sup>1</sup>.

Là où Gaiffier « crai[nt] d'inventer » en cherchant au-delà des structures normées, une façon de traduire Hölderlin, Aragon, au contraire fait de cette invention un principe créateur. La langue étrangère va pouvoir servir d'interprétant pour appréhender la différence dans la langue comme mesure poétique : il est aussi inconvenant de vouloir corriger un vers comme « dans une neige de neige », dont on sait, par les propos de l'auteur, qu'il ressortit à une syntaxe étrangère, que de superposer à une image poétique sa paraphrase ordinaire. Ainsi, toute traduction en langue de communication ordinaire est proscrite par Breton :

[i]l s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie<sup>2</sup>, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants : on y lisait :

« *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire : papillon  
*Mamelle de cristal* veut dire : une carafe ». Etc.

Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit<sup>3</sup>.

Nous voyons ainsi comment les questions posées par la coprésence des langues se posent également lorsqu'il s'agit d'envisager la poéticité des textes et, plus précisément, l'image poétique. Il n'y a pas de définition à apporter, dans la mesure où l'image est une mise en contact ; la paraphraser, ou prétendre révéler son vouloir dire, c'est immédiatement la rendre caduque, retirer les principes actifs du « stupéfiant image » pour ne laisser qu'un ersatz de

---

1 Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli*, [1967], *ORC*, t. V, p. 429.

2 Marguerite Bonnet, dans sa note à l'édition de la Pléiade, précise que « Breton fait ici allusion au « dictionnaire » traduisant des images de Saint-Pol Roux établi par Remy de Gourmont dans *Le livre des masques* ».

3 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 276.

secousse ; c'est donc refuser à la langue ses possibilités de décentrement et d'émancipation. Aussi Breton fait-il de la résistance à se conformer au « langage pratique » le critère de l'image :

[L]es types innombrables d'images surréalistes appelleraient une classification que, pour aujourd'hui, je ne me propose pas de tenter. Les grouper selon leurs affinités particulières m'entraînerait trop loin ; je veux tenir compte, essentiellement, de leur commune vertu. Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique<sup>1</sup>.

À la langue poétique et à la langue étrangère est ainsi dévolue une même fonction : dérouter la langue, la dévoyer de son usage commun et, partant, échapper à la banalité de l'expression. Aussi peut-on lire, dans ces recherches de différentes façons de faire image, une volonté de se soustraire aux courants de la langue de communication ordinaire pour, comme l'a analysé Johanne Le Ray, mettre à mal le « génie de la langue », qui « n'est jamais que le reliquat canonisé d'évolutions structurelles contingentes<sup>2</sup> ».

C'est précisément là où la question de la traduction dépasse l'enjeu esthétique pour constituer une politique du langage : « on peut de fait considérer la pratique de la traduction comme un révélateur d[u] caractère relatif [du génie des langues], par l'intermédiaire du travail de sape qu'elle opère à l'encontre des normes linguistiques et des dogmes stylistiques de la langue maternelle<sup>3</sup> ». Aragon donnera à nouveau un exemple de la façon dont il a analysé sa démarche sur ce sujet lorsque, trente ans après son poème « Bouée », il recourt à nouveau à un procédé d'altérations syntaxiques volontaires pour la traduction française du roman *Les Cavaliers*, de Iouri Ianovski. Plus précisément, la traduction de l'ukrainien est réalisée par trois traducteurs<sup>4</sup>, Aragon en est le rédacteur, en tant que directeur de la collection « Littératures soviétiques » chez Gallimard. À ce titre, il intervient sur la traduction, et se fait le garant de sa qualité. Les difficultés rencontrées concernent principalement le lexique et la syntaxe ; pour le lexique, les interrogations sont classiques : par quel moyen désigner un référent qui n'existe pas dans la langue-cible ?

---

1 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], OC, t.I, p. 338.

2 Johanne Le Ray, « Traduction et défamiliarisation créatrice chez l'auteur-traducteur : Aragon et le souci de l'étranger », *Australian journal of french studies*, L, n° 2, 2013, p. 164.

3 *Ibid.*, p. 164-165.

4 P. Zankiévitich, Marguerite Aucouturier et Elyane Jacquet.

La difficulté de traduire est d'abord des mots. Et dès la première page, il fallut aux traducteurs faire appel aux notes, expliquer le nom des Polovets, et cette coiffure des guerriers ukrainiens, le chlik, une manière d'étoffe protège-tête, un *serre-tête*, dont le pan flotte sur la nuque, à quoi d'emblée, ils préférèrent garder son nom de chlik, peut-être pour le pittoresque, surtout pour le caractère national, peut-être aussi pour le son claquant du mot dans le vent. Et comment ne pas appeler *stepniak* l'homme des steppes, pour ne point parler ici des notes historiques : qui est Denikine, on le sait, mais Petlioura, Makhno... et le nom de Mazeppa, c'est chez nous, en raison des poètes romantiques, un héros, pour les Ukrainiens un traître, qui conspira avec les Suédois à leur insu contre la Russie de Pierre le Grand ? Bien sûr, il faut garder au vent son nom de *maïstro* sur la steppe, comme pour la Provence aucun équivalent ne pourrait se substituer à mistral, etc<sup>1</sup>.

Il s'agit donc de préserver l'imaginaire qui accompagne le mot et qui nourrit sa signification, « [m]ais un moment vient où le traducteur hésite : il a peur de demander aux mots non traduits un exotisme à bon marché, et le voilà qui appelle la maison paysanne d'Ukraine, ou chaumière, ou cabane<sup>2</sup> ». Au-delà de cette hésitation, l'originalité d'Aragon va être de refuser le modèle de la phrase classique française pour mieux donner à lire l'élan lyrique qui anime ce roman ukrainien. Le point d'inflexion, qui fait qu'un système expressif n'est pas transférable dans un autre, se trouve dans le fait de répéter un mot : « l'ukrainien comme le russe, n'ont pas, au contraire de notre français moderne, cette pudeur du mot répété, pour laquelle Flaubert a tant fait, que nous prenons le retour d'un mot pour une faute de style<sup>3</sup> ».

Incidemment, Aragon répond à la question de savoir si Flaubert savait écrire, et érige sa phrase en exemple de phrase littéraire standard. Le fait que la répétition ne soit pas compatible avec le style de Flaubert n'est pas un critère suffisant pour la pourfendre. Aussi, pour défendre la répétition comme fait stylistique, va-t-il renverser les canons, et comparer quelques extraits d'œuvres passés sous anonymat à l'aune du style de Flaubert :

[s]upposons que vous désiriez traduire dans une langue qui ait les exigences du français selon Flaubert, la phrase que voici : *Ces comédiens revinrent donc, desquels Rouillé fut le protecteur, et le modérateur de leurs pièces, et, pour qu'il le demeurât indépendamment des premiers gentilshommes de la Chambre, ils n'eurent point la qualité des comédiens*

---

1 Iouri Ianovski, *Les Cavaliers*, Louis Aragon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Littératures soviétiques », 1957, p. 12. Ces interrogations sont également mises en scène par Aragon via Gaiffier, lorsqu'il précise « [à] Bali, j'ai vu une grande statue ainsi prise dans les lianes d'un *waringhin*, que je ne puis appeler figuier, parce que le caractère gigantesque de cet arbre ne s'implique pas avec le nom français. » *Blanche ou l'Oubli*, [1967], OC, t. V, p. 572.

2 Iouri Ianovski, *Les Cavaliers*, Louis Aragon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Littératures soviétiques », 1957, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 15-16.

*italiens du Roi, mais de M. le duc d'Orléans, qui fut à la première représentation, où tout le monde accourut, dans la salle de l'Opéra...*

Il y a toute chance que votre traduction retraduite littéralement en français donnerait quelque chose du genre de : *Ces comédiens revinrent donc. Rouillé en était le protecteur. Il prit soin de modérer leurs pièces. Et pour continuer à le faire sans que les premiers gentilshommes de la Chambre intervinssent, il ne leur fit pas donner la qualité de comédiens du Roi. Mais ils eurent celle de comédiens de M. le duc d'Orléans. Celui-ci vint à leur première représentation dans la salle de l'Opéra. Tout le monde y accourut.*

On pourra trouver cela beaucoup plus clair, seulement cela n'a plus le moindre trait commun avec le style de M. le duc de Saint-Simon. Je me livrerais bien avec la même évidence à ce petit jeu sur un texte de Montaigne, on me dirait que c'est trop facile<sup>1</sup>.

Prenant appui sur cet exemple pour montrer l'individualité d'un style et la façon dont il existe en marge d'une norme établie, Aragon refuse de soumettre la traduction de la phrase de Ianovski au modèle du « bon français », c'est-à-dire d'éviter la répétition, qui fait partie de l'écriture même de l'œuvre :

c'est l'une des caractéristiques de sa prose [...], que la redite d'un mot appuyée, et dans une même phrase, et d'un paragraphe sur l'autre, et la reprise d'une expression poétique, comme une obsession. C'est un des éléments fondamentaux de son lyrisme : et là, il m'a fallu me battre avec la traduction, parce qu'étant *en bon français* elle employait sans cesse les détours qui sont ceux de notre langue, le pronom personnel ou déterminatif, substitué au substantif, un mot équivalent qui sauve de la répétition, une périphrase, elle faisait tout pour pallier à ce qui est un défaut à des yeux français. Par conséquent, si cette manière des redites verbales vous paraît ici offensante, n'en accusez point les traducteurs, mais moi seul : j'ai cherché par là la photographie du lyrisme de Ianovski, cela tient à une idée que j'ai de la personnalité dans l'écriture, et tant pis si cela fait recaler Ianovski à l'écrit du premier bachot<sup>2</sup> !

En prenant le parti de heurter la conscience grammaticale pour préserver le lyrisme originel, Aragon va donc volontairement à l'encontre du génie de la langue, que ce soit pour ce qui est jugé acceptable au niveau du style – en l'occurrence les répétitions caractéristiques – ou au niveau de la phrase elle-même. En effet, plus que l'effet de langue, ce qu'Aragon recherche, c'est la transmission de l'intention signifiante de l'auteur, en considérant le mouvement de sa phrase comme une part de la signifiante qu'il faut garder, fût-ce au détriment de la correction de la langue.

---

1 *Ibid.* p. 25-26.

2 *Ibid.*, p. 16.

La phrase de Ianovski [...] ce qui la caractérise, c'est d'être faite d'une série de propositions qui ne sont liées ni par des pronoms relatifs, ni par des conjonctions circonstancielles, qui se présentent toutes sous la forme de la proposition principale, simplement juxtaposées les unes aux autres, et qu'à première vue il ne semble y avoir pas grand inconvénient à séparer d'un signe, du point-virgule, des deux points, voire du point même<sup>1</sup>.

C'est-à-dire qu'elle propose un autre équilibre syntaxique que celui du modèle du « bon » français : « [p]eut-être faut-il mieux la décrire, cette phrase qui procède par touches successives, et non par balancements, qui ne s'ordonne pas autour d'une proposition à quoi tout est accroché ainsi que les branches à l'arbre mais qui va de l'avant<sup>2</sup> ».

Il s'agit donc de faire dans la langue française un usage de la parataxe que la tradition littéraire n'autorise pas spontanément, pour accéder au mode de construction des phrases et de la pensée de Ianovski :

je préfère voir le traducteur suivre l'ordre des mots dans la phrase originelle, à redisposer les termes de la phrase suivant ce qu'il estime être le génie de la langue dans laquelle il traduit.

[...] il me semble qu'à garder leur place aux mots comme ils surgissent dans la phrase qu'on traduit, dans l'ordre où ils se sont levés pour l'auteur, où le lecteur dans l'original en prend conscience, on respecte quelque chose d'essentiel, qui est la démarche de pensée dont le style est le reflet<sup>3</sup>.

En veillant ainsi au travail des mots, à leur surgissement, et à leur ordre, Aragon, loin de rejeter l'effet du génie de la langue, fait paradoxalement prévaloir le génie de la langue étrangère sur celui de sa langue. En cela, il fit vraiment œuvre de décentrement dans la mesure où il ne nie pas l'action de ce « génie », mais entend en contrer les effets en faisant varier ses structures possibles.

Cette mise à distance du génie par la mise au premier plan de l'individualité de l'acte de pensée n'est pas anodine dans un imaginaire linguistique qui fait de la langue l'agent d'un bouleversement des représentations et de la société. En effet, en considérant, avec Marc Crépon, que « [l]e "génie de la langue" est l'opérateur logique qui permet simultanément le repli sur le particulier et l'ouverture sur une mission universelle<sup>4</sup> », il apparaît clairement que

---

1 *Ibid.*, p. 26.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Ibid.*, p. 29.

4 Marc Crépon, *Le Malin génie des langues*, *op. cit.*, p. 7.

l'ébranlement du génie par ouverture sur un autre, comme une créolisation des génies, participe de ce rejet à la fois du repli et de la vocation universelle.

En cela, choquer le génie de la langue permet également d'affirmer que la langue est vivante dans les écarts qui la font évoluer, et qu'elle s'institue en continu en enregistrant les mouvements et percées novatrices. Le rejet du purisme va donc de pair avec le rejet d'une façon de penser la langue qui piège les possibles créatifs : en faisant interférer le génie d'une langue dans les rouages d'un autre génie, Aragon défend la possibilité pour une langue d'exister autrement, c'est-à-dire de construire un autre modèle de pensée, propre à générer une autre communauté, sociale et politique.

Introduire des agrammaticalités, froisser la phrase idéale-typique, c'est ainsi dénier au génie d'une langue le droit d'organiser son discours, et donc d'œuvrer à une censure parfois intériorisée, plus dangereuse encore que celle qui est institutionnellement régie : « [i]l n'est pas certain que le pire censeur, au bout du compte, ne soit pas celui, non qui vous dit qu'on ne peut publier cette phrase à cause des lois du pays, mais qu'il vous faut la refaire, par ce que sa cravate est de travers<sup>1</sup> ».

Les bonnes mœurs, morales et langagières, sont à nouveau associées pour opposer l'action du génie de la langue à celle de l'imaginaire de la langue, qui, à l'inverse, œuvre contre les phénomènes de censure en défiant le rapport à la norme. Déjà dans *Anicet*, Aragon faisait jouer à la princesse Mérov ce rôle de censeur, gardienne de l'union des mœurs mondaines et langagières, lorsqu'elle reproche à son interlocuteur : « vous parlez le français comme un étranger, votre vocabulaire ignore les mots rares et vos phrases sentent l'allemand, s'embarrassent d'euphémismes, et atteignent à des longueurs qui ne sont point décentes dans la conversation<sup>2</sup> ».

---

1 Iouri Ianovski, *Les Cavaliers*, op. cit., p. 31.

2 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama*, roman, [1921], *ORC*, t. I, p. 90.

Aragon ne précise pas, dans ses « Clés » d'*Anicet*, si Marina Mérov a un quelconque lien avec Germaine de Staël, mais nous remarquons que ce passage trouve un écho intéressant chez Heinz Wisman qui, dans *Penser entre les langues*, explique que « Germaine de Staël se plaignait, à son tour, du fait qu'il n'y avait pas de conversation possible avec les Allemands, parce que, chez Goethe par exemple, ceux qui prenaient la parole ne la lâchaient pas avant d'avoir terminé leur phrase. Pour elle, une conversation consistait précisément à emboîter le pas à celui qui parlait, quitte à l'interrompre, et à prolonger ce qu'il disait dans une sorte de connivence, parfois tout à fait amicale. Or c'est impossible en allemand, parce que le verbe, qui joue un rôle éminent, est placé en fin de phrase... » Heinz Wisman, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 15.

La conversation mondaine ne saurait donc souffrir un accent étranger, un contraste remettant en cause le rituel qui lui donne sa légitimité, et c'est précisément, des années surréalistes à la période communiste, ce qui anime Aragon dans sa façon de jouer de la syntaxe étrangère. Sur ce point, nous voyons qu'il a trouvé confirmation de ses intuitions dans la doctrine communiste, notamment chez Engels qui, dans l'*Anti-Dürhing*, fait de la connaissance des langues étrangères un moyen « de se hausser au-dessus du point de vue national borné<sup>1</sup> ». Les aspirations poétiques d'Aragon ont donc rencontré une théorie qui les intègre dans un système global de pensée sociale.

Au-delà de l'acte de déroutage d'un type d'expression univoque se trouve la volonté de mêler les connaissances propres à une langue aux connaissances d'une autre langue.

### 1.3.2 Maxime Alexandre, « Deux langues, deux univers »

Cette volonté exprimée par Aragon rencontre l'expérience personnelle de Maxime Alexandre, telle qu'il la donne à lire dans ses *Mémoires d'un surréaliste* et dans son *Journal*. Alsacien du début du XX<sup>e</sup> siècle, Maxime Alexandre est d'abord germanophone ; puis il apprend le français en Suisse, où, en 1914, il a fui la guerre, avant de s'installer, en 1918, à Strasbourg, où il se liera d'amitié avec Aragon notamment.

Avec ce changement de langue, imposé brutalement, Maxime Alexandre montre toutes les ramifications qui ont été affectées :

[I]e 31 juillet 1914, à quinze ans, jeté hors de la voie que j'aurais dû normalement suivre, autant dire : jeté du droit chemin, j'ai perdu mon enfance, la maison familiale et sa chaleur protectrice et, du même coup, il m'a fallu, à partir de ce jour, désapprendre la langue dans laquelle j'avais commencé à fixer des sentiments, à réfléchir, à connaître le monde et à rêver<sup>2</sup>.

L'hétérolinguisme littéraire va donc faire des différences entre les façons de « fixer les sentiments » et d'élaborer des réflexions son terrain de prédilection, pour s'immiscer dans les interstices des représentations pour mettre en contact ces différences. Si « la pensée se

---

1 Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 357.

2 Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, *op. cit.*, p. 9.

fait dans la bouche », il est donc question de penser, « réfléchir », « connaître le monde » différemment par la médiation d'une autre langue. L'hybridité, la coprésence des langues va ainsi ouvrir un espace propice à l'émergence de formes culturelles nouvelles. En ce sens, cette altérité est d'autant plus prometteuse que la langue fixe conjointement la connaissance et les affects :

[j]e n'avais pas fini de me débattre avec le bilinguisme, problème aussi pénible que le mot qui le définit. À quatre ou cinq ans, je suis entré à l'école maternelle, tenue par une imposante et douce Prussienne. Amoureux de celle qui m'enseigne l'abc allemand, comment n'aurais-je pas été séduit par l'abc lui-même ? Objets, paysages, hommes, animaux, plantes se sont logés dans mon esprit et dans mon cœur par l'intermédiaire des mots que j'apprenais de la bouche de ma belle maîtresse. Dans ces conditions, le pays fantasmagorique où l'enfant joue, danse et rêve, ne s'appela pas jardin, mais *Garten*, de même que mon incomparable institutrice s'appela *Fräulein*, et non mademoiselle<sup>1</sup>.

Le contact des langues permet ainsi d'éprouver la différence capitale, celle qui façonne la pensée : Maxime Alexandre montre par là que l'on ne peut concevoir d'effabilité universelle dans la mesure où chaque langue engage le sujet parlant dans un rapport affectif différent. C'est-à-dire que tout ne peut pas se dire dans toutes les langues, et, corollairement, il n'est pas possible de tout traduire d'une langue à l'autre, pour reprendre les critères que retient Sylvain Auroux pour définir le principe d'effabilité universelle : « i) version large : toute pensée ou tout contenu peut être exprimé dans toute langue naturelle ; ii) version restreinte : toute proposition peut être exprimée par au moins une phrase de toute langue naturelle<sup>2</sup> ».

Alexandre, avec l'exemple du rapport affectif aux éléments du monde liés à son enfance, et Aragon, avec l'exemple des phrases hautement paratactiques de Ianovski, montrent au contraire que certaines pensées ne peuvent pas être exprimées dans une autre langue, et que certaines propositions ne peuvent pas se reproduire dans une autre langue, même naturelle. Il y a donc une part irréductible à chaque langue qui n'empêche pas le passage, mais qui vient « compliquer l'universel », selon l'heureuse formule de Barbara Cassin, c'est-à-dire empêcher la domination d'une langue-culture sur une autre. Si « jardin » diffère de « Garten », c'est pour le réseau de représentations que le mot, dans sa valeur, induit.

---

1 Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, op. cit. p. 141.

2 Sylvain Auroux, *La Raison, le langage et les normes*, op. cit., p. 79.

Penser une effabilité universelle implique que « toute langue naturelle est une langue universelle implicite ou, comme le soutenait Hjelmslev, qu'une langue naturelle est une langue dans laquelle toute autre langue est traduisible<sup>1</sup> ». Or le rapport à la traduction tel qu'il apparaît dans le surréalisme, chez Aragon et Alexandre principalement, s'oppose en tout point à ce principe, que l'on trouve dans la tradition linguistique chez des auteurs allant de Beauzée à Katz. Franck Neveu précise à cet égard que la thèse de l'effabilité universelle « s'inscrit dans une conception mentaliste du langage qui est celle de la tradition logico-grammaticale<sup>2</sup> » ; c'est donc naturellement que les surréalistes vont s'engager dans une voie opposée. L'opposition ici révèle deux imaginaires linguistiques différents : il s'agit pour les surréalistes d'inverser ce rapport établi par la tradition logico-grammaticale, de sortir de la conception mentaliste du langage, pour montrer que la pensée est déjà langagière.

Cette opposition se traduit également par le fait que la traduction ne se pense pas sous le sceau de l'évidence : les surréalistes cherchent au contraire des points d'accroche autour de ce qui n'est pas fluide, de ce qui résiste dans le passage d'une langue à une autre. Avec cette résistance, l'enjeu de la traduction telle qu'elle est pensée par les surréalistes se cristallise dans ce que Derrida appelle un « corps verbal » : « un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction<sup>3</sup> ».

Cette énergie nous semble précisément être celle qui anime les recherches poétiques comme celles de Leonora Carrington, de Péret, d'Aragon ou de Maxime Alexandre dans les exemples auxquels nous nous sommes intéressée, recherches qui se fondent non pas sur l'expression d'une pure pensée, mais d'abord sur la langue et ses façons de dire, c'est-à-dire ce qu'elle rend possible ou impossible. Car c'est là où le poète peut intervenir.

C'est ce que détaille Maxime Alexandre, dans son rapport aux mots :

[j]'ai été à l'école allemande jusqu'en 1914. Quoi que je fasse, la langue que j'ai apprise à l'école maternelle a été l'allemand. Bilingue ? Qu'est-ce que cela veut dire ? La lutte avec la langue, avec une langue, lot de tout poète, ne m'a pas suffi, il m'en a fallu deux. Les mots, composés de voyelles et de consonnes, leur sens et leur poids, et leur rôle respectif, cela

---

1 *Ibid.*, p. 80.

2 Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 113-114.

3 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 312, cité par Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*, *op. cit.*, p. 67-68.

n'a pas été pour moi un devoir d'école, mais une préoccupation quotidienne<sup>1</sup>.

Cette « lutte » avec les deux langues, il l'illustre par un exemple qui dépasse le rapport rationnel à la langue, celui des couleurs de voyelles, couleurs qui sont différentes – voire opposées – d'une langue à une autre, mettant en scène des « génies » différents :

[p]oursuivi par le problème du rapport entre les voyelles et les consonnes, et de la signification même de la voyelle et de la consonne, je songe à un poème allemand, une chanson à vrai dire, que j'ai apprise, si je me souviens bien, à l'école maternelle : *Abendlied*, de Matthias Claudius [...] Le début, évoquant le ciel nocturne illuminé par la lune et les étoiles, repose sur les voyelles *a* et *o* : *a*, noir, chez Rimbaud, est en allemand la voyelle de l'eau et de la nuit ; *o*, bleu, est considéré par Jacob Grimm comme un *a* accentué ; le *w*, employé six fois dans la strophe de Matthias Claudius, est la consonne du silence et de l'impénétrable...<sup>2</sup>

Si la synesthésie fonctionne dans les deux langues, il n'y a pas de correspondance entre elles, les voyelles n'ont pas la même couleur, les couleurs n'ont pas les mêmes représentations symboliques :

[a]vant de lire, à dix-huit ans, le sonnet des voyelles de Rimbaud, j'avais lu dans Goethe que « le noir est la couleur de l'égalité républicaine » et, rapporté par Goethe, l'observation d'un « Français spirituel » prétendant que « le ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui avait été bleu auparavant »<sup>3</sup>.

Maxime Alexandre montre ainsi comment l'investissement imaginaire diffère d'une langue à l'autre, ce qui engage le rapport affectif à la langue, donc une part de la formation de la pensée, et ce qui a des répercussions sur la parole. L'importance accordée à ces environnements imaginaires semble en même temps présenter un défi aux représentations de « la » langue en général et à ses appréhensions homogènes. À cet égard, il est intéressant de remarquer l'effort réalisé pour relier cet investissement imaginaire à une théorie linguistique, comme le fait Maxime Alexandre dans un texte resté inédit, intitulé *Une Tour de Babel. Deux langues deux univers : français et allemand comparés*<sup>4</sup>, rédigé

---

1 Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, *op. cit.*, p. 43-44.

2 *Ibid.*, p. 44-45.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 Maxime Alexandre, *Une Tour de Babel. Deux langues deux univers : français et allemand comparés*, s. p. Manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Dié des Vosges, côte MA 17.2, Ms 875.2 Nous reproduisons ce texte en annexe. Voir Annexe 6, p. 637.

plus tardivement, entre 1973 et 1976, dans lequel il interroge la possibilité même du bilinguisme et explore les parentés ou l'éloignement de certaines formes culturelles, dans ce qu'elles engagent de représentation et d'expression. Il y reprend l'exemple des voyelles colorées :

Rimbaud, s'écriant « J'inventai la couleur des voyelles : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert », et se flattant d'avoir inventé « un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », n'est pas aussi loin que l'on croirait des découvertes de certains linguistes : Bachoffen, par exemple, jugeant que la voyelle A est celle de l'eau. Eh bien, en allemand, A est à la fois la voyelle de l'eau et la voyelle de la nuit (l'eau et la nuit réunies dans le ventre de la mère !) [...] La forêt (française), avec son ô de lever du soleil, est-elle donc moins sombre que der Wald, la forêt allemande ? Jacob Grimm remarque que le O est un A accentué et, d'ailleurs, Wald se dit aussi Forst<sup>1</sup>.

Dans cette tentative pour rendre explicite le symbolisme phonique qui fait prévaloir la « substance » sur la « forme », se tournant vers « ce que la linguistique pragoise appelle une association synesthésique latente<sup>2</sup> », il semble que le fait que Maxime Alexandre s'appuie sur les travaux de Bachoffen – savant suisse du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la part linguistique de ses travaux est largement oubliée, mais qui reste lu comme sociologue pour ses analyses sur le matriarcat – serve essentiellement à offrir un contrepoint à ce qui relève de l'intuition, de l'appréhension immédiate :

[i]l est permis de supposer que les serviteurs du mot, écrivains et poètes, ont des intuitions et des connaissances concernant leur instrument de travail, même si l'on est disposé à accorder aux théoriciens du langage le privilège des idées générales. Quant aux écrivains et poètes, si la langue garde pour eux, comme pour tout le monde, une partie de ses secrets, ils prouvent, dans la mesure où ils connaissent leur métier, qu'ils sont capables de les élucider<sup>3</sup>.

C'est précisément la tâche que se donne l'auteur, qui cherche dans les secrets de ses langues les principes originels de son « univers » :

[c]'est sous la conduite, je dirais presque sous l'inspiration, de ma maîtresse prussienne que les mots, devenant mangeables, buvables, respirables, créèrent mon univers de pensée. [...] Il me fallait changer d'univers, et je l'ai fait comme je me serais jeté à l'eau du haut d'une

---

1 *Ibid.*

2 Marco Mazzeo, « Les Voyelles colorées : Saussure et la synesthésie », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 57, 2004, p. 137.

3 Maxime Alexandre, *Une Tour de Babel*, *op. cit.* s.p.

falaise, et sans savoir nager. Pour faire confiance, à quoi au juste ? À un don hypothétique ou plutôt à la toute-puissance du langage, qui effectivement s'empara de moi par éclairs<sup>1</sup>.

« Créer » et « changer » les univers sont ainsi les fonctions dévolues aux mots et Maxime Alexandre, conscient des écarts et des zones de recouvrement entre le français et l'allemand, met à l'épreuve le sens des mots et les possibilités mêmes de la traduction dans son lien avec les univers de pensée : « [l]'histoire [...] des Allemands étant différente de celle des Français, les mots des uns, comparés à ceux des autres, n'ont jamais un sens identique<sup>2</sup> ».

C'est précisément ces différences, qui se manifestent conjointement dans l'histoire et dans les mots, qu'il va chercher à analyser dans son essai *Deux langues deux univers*, dans lequel il cherche, dans le fonds commun des légendes, contes, comptines, chansons, croyances populaires les faits de langue qui révèlent des différences de pensée et de représentations, rendant la traduction impossible si l'on prend la mesure des mots :

deux langues ont suffi à me tracasser tout le long de ma vie. Chemin faisant [...] je me suis heurté à cette difficulté qu'au fur et à mesure de leur destination et de leur emploi, les mots de chacune des deux langues ont pris un sens, une couleur et, bien sûr, un son et une résonance tellement uniques qu'en fin de compte ils se révèlent à peu près aussi intraduisibles les uns que les autres. [...] Connaître une langue, par conséquent, c'est se trouver enraciné dans les images, les sentiments, les sensations et les pensées qui l'ont créée et continuent au jour le jour à la créer<sup>3</sup>.

C'est donc la mise en contact de ces « sentiments », « sensations » et « pensées » qui est en jeu dans l'appréhension des langues étrangères, le travail poétique de mélange et d'hybridation va consister à trouver le point d'équilibre entre les deux écueils que Maxime Alexandre reprend à Humboldt :

Wilhelm von Humboldt a dit que chaque langue reflète sa vision du monde propre, et il en a conclu dans une lettre adressée aux frères Schlegel, que « toute traduction, ne paraît décidément qu'une tentative de résoudre une tâche impossible ; car chaque traducteur échouera sur l'un ou l'autre des deux écueils : ou de s'en tenir trop étroitement au texte

---

1 Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, op. cit., p. 146.

2 Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, op. cit., p. 48.

3 Maxime Alexandre, *Une Tour de Babel* op. cit., s.p.

original au détriment du goût et de la langue de sa nation, ou de s'en tenir trop étroitement au caractère distinctif de sa nation au détriment du texte original »<sup>1</sup>.

Le point d'équilibre qui permet d'éviter de s'enfermer dans un modèle linguistique est à trouver précisément dans l'expérience de l'altérité, d'une présence autre qui fait dialoguer sa propre langue et fait obstacle à la fixité des connaissances. Le travail sur la langue est donc libérateur tant au niveau de l'imaginaire que de l'expression :

[L]es écrivains français se plaignent de la rigidité des mots, qui sont, comme dit Goethe, « les armes du poète ». Comment exprimer quoi que ce soit de neuf, d'excitant, quand il faut calculer, aligner, tailler dans ce « jardin français » où pas une feuille ne doit dépasser les droites et les verticales tirées au cordeau, où pas une fleur n'est libre de pousser à sa fantaisie<sup>2</sup>.

La question est donc celle du modèle intégré qui dirige l'expression, face auquel la langue autre va être inspirante ; en cela les propos de Maxime Alexandre sont proches de ceux d'Aragon à propos de ses choix de traduction du texte de Ianovski :

[la multiplication des rédacteurs] aboutit à ce nivellement des styles, à cette grisaille dont on parle, et là où cette pratique a déjà trop longtemps sévi, il faudra des années pour que sa suppression porte des fruits réels, et que les écrivains pour qui se sont brouillées dans ce domaine les notions du bien et du mal, écrivent comme s'ils n'allaient point subir ces ciseaux sur tout ce qui dépasse dans leurs phrases, et recouvrer le droit, s'ils les ont qui poussent ainsi, de porter leurs cheveux frisés<sup>3</sup>.

La pensée se fait dans la langue, ce qui veut donc dire que la langue fait naître et canalise les pensées ; mais il apparaît qu'une langue ne peut pas complètement canaliser les pensées d'une langue autre, d'où le sentiment d'une impossibilité de la traduction, impossibilité assumée qui, dans ses failles, va laisser la place à l'acte de création. C'est-à-dire que plutôt que d'essayer d'aplanir l'étrangeté de la phrase étrangère, il s'agit de construire un espace alternatif, où la pensée peut errer d'une langue à l'autre :

Le philosophe Schopenhauer tourne le couteau dans la plaie : « On ne peut pour ainsi dire jamais traduire correctement une tournure tant soit peu caractéristique ou expressive ». Quant aux poèmes, c'est tout à fait impossible, on peut seulement, ajoute-t-il, les... *umdichten* (adapter ? ce n'est pas ça ; puis-je risquer : recréer poétiquement ?) C'est pourquoi, d'après Schopenhauer, « toute traduction n'est qu'un cadavre...Une

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.* s.p.

3 Iouri Ianovski, *Les Cavaliers*, *op. cit.*, p. 31.

bibliothèque ne contenant que des traductions est comme une galerie de tableaux où on exposerait uniquement des copies... » (*Parerga et Paralipomena*, paragr. 299) Seuls des poètes réussissent parfois l'exploit de « recréer poétiquement » ce qui a été créé dans une autre langue, à condition, oserai-je dire, de se permettre une certaine désinvolture<sup>1</sup>.

L'acte de création est donc la clé de voûte de cette pensée de la langue autre, qui permet à la langue d'échapper aux représentations normatives, et au sujet parlant de prendre conscience de la force d'inertie des représentations forgées par la langue.

Ainsi, la question de la traduction illustre bien ce point de passage, central dans l'imaginaire linguistique des surréalistes, entre la création et la déperdition. Cette désinvolture évoquée par Maxime Alexandre est précisément celle qui crée le rapport poétique à la langue, qui construit un imaginaire alternatif, capable de faire jouer la langue pour créer d'autres façons de penser.

Dès lors qu'est affirmée la langue comme lieu originel de la pensée, les surréalistes n'ont eu de cesse de tester leur résistance, langue et pensée étant fondatrices à la fois de la personnalité de tout sujet parlant, et de la communauté à laquelle ce sujet parlant appartient.

La rencontre avec une autre langue, et leur coprésence textuelle ouvrent ainsi à une appréhension radicale de l'altérité qui n'est pas éloignée de ce qu'Édouard Glissant a théorisé sous le concept de Relation, Relation qui prend corps dans l'image deleuzienne du rhizome :

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre<sup>2</sup>.

À la langue qui enracine tentent de se substituer les rhizomes de la langue ouverte sur les autres langues, avec lesquelles elle est mise en réseau. Il s'agit donc, avec des tentatives

---

1 Maxime Alexandre, *Une Tour de Babel. op. cit.* s.p.

2 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

comme celles que nous avons étudiées, de créer par la langue des rhizomes, d'engendrer des hybridations linguistiques montrant, dans toute la particularité de leurs dire, que le signifié n'est ni unique ni univoque.

Ainsi la pensée se fait dans la bouche, et se fait en relation avec d'autres bouches possibles. En cela, la pensée est à la fois dans la langue, entre les langues et dans une outre-langue, telle que la définit Alexis Nouss : « [l']entre-langue serait un espace parcouru et constitué des tensions et relations entre les deux langues. L'outre-langue dessine un espace vide où se joue(nt) le(s) désir(s) de l'autre langue (au double sens du génitif)<sup>1</sup> ».

Ces tentatives d'expérimenter une pensée autre en passant par une hybridation de la langue mettent ainsi en œuvre des moments où l'énonciation intègre ce désir de l'autre langue comme récusation d'une pensée dominante et l'allie à la connaissance du monde que permet la poésie. En cela, les ascendances que Glissant trouve à sa poétique de la Relation chez Segalen sont proches également de ce qui fonde la pensée surréaliste. « La pensée décisive de Segalen est que la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique<sup>2</sup> », explique Glissant, et il nous semble que cette prise en compte de l'altérité comme déclencheuse d'une « suractiv[ité de] l'imaginaire » rend bien compte du fait que cette façon de penser et de travailler la langue n'est pas purement esthétique, mais a une vocation autant philosophique que politique.

---

1 François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages : de Archimboldo à zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 471.

2 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 42.

## Chapitre 2

### « Parler surréaliste »

En faisant du langage le lieu de cristallisation des espoirs de changement de la société et le lieu qui rend possible ces changements, les surréalistes en font le principe révélateur de la condition de « l'homme dans le langage ». Ainsi, lorsque Breton déclare, dans le *Manifeste*, que « [a]ujourd'hui Desnos *parle surréaliste* à volonté<sup>1</sup> », c'est une façon propre de se saisir de la langue qu'il salue : « [l]a prodigieuse agilité qu'il met à suivre oralement sa pensée nous vaut autant qu'il nous plaît de discours splendides et qui se perdent, Desnos ayant mieux à faire qu'à les fixer. Il lit en lui à livre ouvert et ne fait rien pour retenir les feuillets qui s'envolent au vent de sa vie<sup>2</sup> ».

Desnos a offert un véritable modèle de parole automatique durant la période des sommeils hypnotiques, la luxuriance de sa langue et les chemins poétiques qu'elle emprunte ont ouvert une voie pour repenser les rapports à la langue, comme l'affirme également Aragon dans son *Traité du style* : « [q]uelqu'un que je connaissais, un ami nommé Robert Desnos, parlait. Il avait retrouvé à la faveur d'un sommeil étrange plusieurs secrets perdus de tous. Il parlait. Mais ce qui s'appelle parler. Il parlait comme on ne parle pas<sup>3</sup> ».

Comment peut-on parler « comme on ne parle pas » ? Qu'appelle-t-on « parler » dans ces conditions ? Nous tenterons, en dernière analyse, de définir ce que « parler surréaliste » veut dire, de déceler, dans les discours des surréalistes, l'essence de cette parole singulière.

Breton, le premier, explique que « [l]e langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste<sup>4</sup> », ce à quoi Aragon semble répondre, dans *Le Libertinage* : « [l]a parole n'a pas été donnée à l'homme : il l'a prise. Un usage médiocre de cette conquête et la naissance d'une manie morale, la littérature, seraient pour lasser à tout jamais du Monsieur et de son tempérament un spectateur désintéressé, si peu qu'il me ressemblât<sup>5</sup> ».

1 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I, p. 331.

2 *Ibid.*

3 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.* p. 208.

4 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I p. 334.

5 Louis Aragon, *Le Libertinage*, [1924], *ORC*, t. I, p. 280.

Nous retrouvons là l'opposition fondamentale concernant la posture face au langage : qu'il ait été donné (en héritage) ou qu'on le ravisse (comme on vole un feu sacré), dans les deux cas, deux sorts différents attendent le langage selon son usage : usage médiocre ou usage surréaliste.

Tout comme le signe linguistique se définit négativement, par la somme de ce qu'il n'est pas, nous pourrions définir l'usage surréaliste du langage par la négative : c'est celui qui n'est pas médiocre ou, dit de manière positive : celui qui a échappé à la médiocrité.

Chez Aragon, la médiocrité se manifeste dans la littérature, cette « manie morale » qui œuvre à « circonscrire l'infini<sup>1</sup> » ; tout le reste aurait donc la possibilité de devenir langage surréaliste, tandis que chez Breton, la distinction se fait entre les « fonctions grossières », c'est-à-dire utiles, et les autres :

[d]ans la mesure où il lui est indispensable de se faire comprendre, il arrive tant bien que mal à s'exprimer et à assurer par là l'accomplissement de quelques fonctions prises parmi les plus grossières. Parler, écrire une lettre n'offrent pour lui aucune difficulté réelle, pourvu que, ce faisant, il ne propose pas un but au-dessus de la moyenne, c'est-à-dire pourvu qu'il se borne à s'entretenir (pour le plaisir de s'entretenir) avec quelqu'un. Il n'est pas anxieux des mots qui vont venir, ni de la phrase qui suivra celle qu'il achève. À une question très simple, il sera capable de répondre à brûle-pourpoint<sup>2</sup>.

Dès lors que l'on sort de ce rapport de facilité et d'utilité, ce sont donc les portes du langage surréaliste qui s'ouvrent pour la pensée et l'expression. Péret, de son côté, fait de cette distinction entre langue médiocre et langue poétique un principe d'évolution naturelle : la langue utile serait ainsi une étape préliminaire nécessaire, dépassée dès que l'expression est assurée :

[s]'il est indiscutable que l'invention du langage, produit automatique du besoin de mutuelle communication des hommes, tend d'abord à satisfaire ce besoin de relation humaine, il n'en est pas moins vrai que les hommes empruntent pour s'exprimer une forme toute poétique dès qu'ils ont réussi, d'une manière purement inconsciente, à organiser leur langage, à l'adapter à leurs nécessités les plus pressantes et ont senti toutes les possibilités qu'il recèle. En un mot, aussitôt satisfait le besoin primordial auquel il correspond, le langage devient poésie<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*

2 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I, p. 334.

3 Benjamin Péret, « La Parole est à Péret », *Le Déshonneur des poètes*, [1945], Paris, Mille et une nuits, 1996, p. 23-24.

C'est précisément ce « devenir poésie » que vont explorer les surréalistes, cherchant à sortir l'esprit des ornières de l'utilité. Cette évolution marquera donc le passage de deux états de langue qui transforment le sujet et sa pensée, passant d'une langue aliénée-aliénante à une langue libérée-libératrice :

[j]e pense à l'existence de damnés que cette société impose aux ouvriers, telle que nous l'a révélée, à peine soulignée par un humour étincelant, le film de Charlie Chaplin, *Temps Modernes*. Pour ces hommes, la poésie perd fatalement toute signification. Il ne leur reste plus guère que le langage. Leurs maîtres ne le leur ont pas ôté, ils ont trop besoin qu'ils le conservent. Du moins l'ont-ils émasculé pour le priver de toute velléité d'évocation poétique, le réduisant au langage dégénéré du « doit » et de l'« avoir »<sup>1</sup>.

Contre ce langage « dégénéré », les surréalistes proposent un « usage surréaliste » à valeur de force vive ; l'image de la mutilation que représente l'émasculatation se fait symptomatique de la censure qu'impose la langue de communication : on ne peut dire ou penser que ce qu'il est possible, en l'état, de dire ou de penser, et c'est l'être dans sa chair qui va être restreint, bridé, voire mutilé. Breton reprend, dans ses *Entretiens* avec Parinaud, l'idée de la restriction physique lorsqu'il évoque la période d'avant 1914 : « il n'avait été question, durant les années précédentes, que de briser tous les cadres fixes, que de promouvoir la plus grande liberté d'expression : qu'allait il en advenir par ce temps de baillons sur toutes les bouches, sinon de bandeaux sur tous les yeux<sup>2</sup> ? »

La parole surréaliste s'est donc pensée en réaction à ces entraves, il s'agissait bien de dénouer les bâillons, de retirer les œillères imposées par une pensée utilitariste et par trop rationnelle, de ne plus être mu par des « idées dictées » comme celles, dangereuses, qui apparaissent depuis la période d'avant 1914 chez Breton, jusqu'en 1960 chez Joyce Mansour :

Homme malade de mille hoquets  
 Homme secoué par des idées dictées  
 Dictées par son ombre qui le suit sans arrêt  
 Prête à le manger dans un moment sans soleil  
 Prête à devenir maîtresse de sa chair<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 23.

2 André Breton et André Parinaud, *Entretiens*, [1952], *OC*, t. III, p. 437.

3 Joyce Mansour, *Rapaces*, *op. cit.*, p. 58.

La présence inquiétante et menaçante de l'ombre, tapie derrière le sujet et prête à prendre possession de son corps après l'avoir malmené par ses secousses, montre ainsi l'étau se resserrer, et c'est précisément pour enrayer les inexorables rouages de ces « pensées dictées »<sup>1</sup>, pour leur dénier toute emprise, que la poésie surréaliste va se dresser en cherchant, dans les replis inexplorés de la langue, une secousse plus forte encore. S'il faut changer la langue, c'est donc bien pour se libérer de ces baillons, bandeaux, de cette ombre, de tout ce qui enserme le sujet parlant. Cette nécessité se trouve également exprimée chez Tzara avec l'image de la clôture : « [I]es deux messieurs échangèrent des paroles aigres sur l'humanité et ses hypothèses. Le grillage autour de leur langage était étroit, l'amertume pauvre<sup>2</sup> ». L'idée même du grillage montre bien la désolation d'un langage domestiqué, contre laquelle la force de riposte va être une authenticité retrouvée ainsi qu'une façon de risquer sa parole, plutôt que de se retrancher dans une prudence docile et servile. Ainsi, contre ce grillage comme enserrement étriqué les surréalistes entendent jouer, comme le montre Crevel, « toutes cages ouvertes » :

[I]e poète, lui, au contraire, ne flatte ni ne ruse. Il n'endort pas ses fauves pour jouer au dompteur mais, toutes cages ouvertes, clés jetées au vent, il part, voyageur qui ne pense pas à soi mais au voyage, aux plages de rêves, forêts de mains, animaux d'âme, à toute l'indéniable surréalité<sup>3</sup>.

L'accès à la surréalité ne se fait qu'à ce prix, qui est également celui du « Lâchez tout ! ». L'usage surréaliste du langage est donc celui qui compte avec les fauves, leur imprévisibilité et leur danger, il fait du risque encouru le garant de la valeur de la parole ; sans clé, loin de tout grillage, la pensée peut se déployer à l'envi.

Ayant lâché les premières amarres, ce langage pourra à son tour être libérateur, et après les grillages, ce sont les murs qui tombent :

courant d'air qui balaie les musées, éparpille les anthologies, le surréalisme qui entendait ne sacrifier ni le rêve à l'action, ni l'action au rêve, a, d'essence dialectique, travaillé à leur synthèse.

---

1 qui ne sont pas éloignées de celles que mentionne Carmella qui, dans *Le Cornet acoustique*, explique : « [j]e suis sûre que ce serait très agréable et très salutaire pour les humains de n'être soumis à aucune autorité. Il leur faudrait penser par eux-mêmes au lieu que ce soit la publicité, le cinéma, la police et les parlements qui leur disent ce qu'il convient de faire et de penser. » Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 169.

2 Tristan Tzara, *L'Antitête*, [1933], *OC*, t. II, p. 290.

3 René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, [1927], *OC*, t. I, p. 658.

Bouquet de forces et d'idées, les plus et les mieux subversives, s'il a commencé par crever les trop faciles écrans des neutralités poétiques et intellectuelles, il ne va pas s'arrêter en chemin. Il s'attaque aux murs, à tous les murs, et qu'on m'entende, les au propre et au figuré, murs de pierres idéales, d'idées pétrifiées, obstacles à la marche de l'homme, contraintes à son corps, outrages à son regard, défis à sa pensée<sup>1</sup>.

Ce monde aux murs tombés, monde dont les obstacles ont été éliminés, c'est précisément le monde qu'entend recréer la parole surréaliste et grâce auquel les « idées pétrifiées » – véhiculées par le langage courant – ne borneront plus les possibles du sujet parlant :

le langage peut et doit être soustrait à l'usure et à la décoloration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire ; en lui sont incluses des possibilités de contact beaucoup plus étroit entre les hommes que les lois qui président à un tel échange ne le font généralement supposer ; la culture systématique de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la recreation du monde. Il va sans dire que le nouveau langage en vue tend à se distinguer le plus possible du langage courant<sup>2</sup>.

Le langage surréaliste est donc celui de l'avènement d'une nouvelle collectivité de sujets, aux échanges plus intenses et authentiques ; il rend possible l'institution d'un nouvel état de la société, c'est-à-dire qu'à partir d'une même réalité, c'est un autre imaginaire qui va être rendu possible par ce nouvel usage de la langue. En cherchant à « recréer » le monde, l'enjeu est bien, à partir du réel, « d'en prendre une vue autre que celle qui "s'impose", de lui donner un prolongement irréel, de penser à autre chose, de se représenter et faire ce qui n'est pas donné, de faire exister le possible<sup>3</sup> ». En cela, la notion d'« existence » est aussi importante que celle de « possible », c'est pourquoi la poésie surréaliste n'est pas un divertissement langagier, mais le signe de l'advenue d'un autre rapport au réel.

Aussi pouvons-nous comprendre ce langage surréaliste comme la manifestation d'une rupture épistémologique<sup>4</sup> telle que l'a définie Bachelard : la langue commune apparaît comme un obstacle épistémologique, qui va être surmonté par ce nouvel usage de la langue, donnant accès à une autre connaissance du monde et, pour les surréalistes, à une autre façon de vivre le monde, comme l'exprime Breton, à propos des images poétiques : « qu'on le veuille ou non, il y a là de quoi satisfaire à plusieurs exigences de l'esprit.

---

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. I, p. 757.

2 André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère », [1936], *La Clé des champs*, [1953], *OC*, t. III, p. 657.

3 Cornelius Castoriadis, *L'Imaginaire comme tel*, *op. cit.*, p. 145.

4 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, [1938], *op. cit.*, 305 p.

Toutes ces images semblent témoigner que l'esprit est mûr pour autre chose que les bénignes joies qu'en général il s'accorde<sup>1</sup> ».

Les « bénignes joies », lamentables contreparties peinant à camoufler que l'essentiel est ailleurs, sont donc à la vie émotionnelle ce que le « langage émasculé » est à la langue, d'où la nécessité exprimée de dépasser l'obstacle de la langue commune pour sortir de la banalité, et accéder à ce que Char a judicieusement nommé le « Grand Réel ». Ce mouvement de dépassement correspond à ce qu'analyse Bachelard : « en fait, on connaît *contre* une connaissance antérieure, en détruisant des connaissances mal faites, en surmontant ce qui, dans l'esprit même, fait obstacle à la spiritualisation<sup>2</sup> ». Il en va de la connaissance pour Bachelard comme de la langue pour les surréalistes, l'accès à une vie spirituelle qui ne soit pas édulcorée par les ersatz de la communication se fait *contre* cette langue, en prenant à rebours les chemins balisés qu'elle impose naturellement. Et Tzara de préciser : « il résulte que toute transformation de la langue sera liée à celle des conditions affectives de l'homme, comme une construction qui, ne pouvant se concevoir sans fondations, est néanmoins conditionnée par l'existence de celles-ci<sup>3</sup> ».

La conscience d'un lien indéfectible entre la langue, la pensée, les affects et le rapport au monde, qui unissent le sujet, crée donc la ressource prête à abolir les obstacles qui occultent ce « Grand Réel », tant au niveau individuel – le sujet parlant – qu'au niveau collectif – la communauté des sujets parlants, qui forme société.

C'est donc en cela que les ambitions linguistiques des surréalistes touchent à l'organisation même de la société : une fois le parler surréaliste répandu, les fondements mêmes de la société s'effriteront car les anciennes valeurs et les « bénignes joies » ne seront plus soutenues. Dans l'ordre de ce « parler surréaliste », eu égard au legs culturel qui accompagne la langue, c'est toute la civilisation qui est appelée à être revisitée, comme l'exprime Breton :

[I]a civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver. Elle apparaît à cette heure le dernier rempart de la mauvaise foi, de la vieillesse et de la lâcheté. Le compromis, la ruse, les

---

1 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], OC, t. I, p. 339.

2 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 15-16.

3 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 125.

promesses de tranquillité, les miroirs vacants, l'égoïsme, les dictatures militaires, la réapparition des Incroyables, la défense des congrégations, la journée de huit heures, les enterrements pis qu'en temps de guerre, le sport : il ne reste plus, je crois, qu'à tirer l'échelle<sup>1</sup>.

Le parler surréaliste devrait rendre caduque ces reliques civilisationnelles que Breton – dénonçant la mauvaise foi sans en être pour autant totalement dépourvu – entend détrôner. Artaud lui aussi fait fond sur l'obsolescence de cette part de la civilisation, qu'il ne considère pas en tant que latine, mais en tant qu'occidentale. C'est donc l'opposition oriental-occidental – redoublée par l'opposition organique-intellectuel – qui nourrit son appel à sortir d'une certaine façon de penser, ainsi qu'il l'explique dans *Le Théâtre et son double* :

avec un sens tout oriental de l'expression ce langage objectif et concret du théâtre sert à coincer, à enserrer des organes. Il court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité. Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui, par sa précipitation ou son amplitude dans l'air, finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers<sup>2</sup>.

Le théâtre oriental va ainsi fournir un modèle et une inspiration propres à repenser et transformer l'usage occidental de la langue :

à côté de la culture par mots il y a la culture par gestes. Il y a d'autres langages au monde que notre langage occidental qui a opté pour le dépouillement, pour le dessèchement des idées et où les idées nous sont présentées à l'état inerte sans ébranler au passage tout un système d'analogies naturelles comme dans les langages orientaux<sup>3</sup>.

Contre cette inertie mortifiante, à laquelle les carences de l'intellect sont redevables, se crée donc une langue qui, lorsqu'elle emprunte la voie de l'automatisme, se veut torrentielle et exploratoire : « [a]bandonnés les rênes du sens commun, une autre espèce de

---

1 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 279.

2 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1938], *Œuvres*, éd. cit. p. 559.

3 *Ibid.*, p. 571.

sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. Toujours plus loin<sup>1</sup> ! »

Ce sens, pour peu qu'on le laisse exister dans la parole, permet de quitter les territoires arpentés, ce qui, dans un premier temps, ne se fait pas tant par adhésion à ce territoire à découvrir, mais par « refus » de ce qui est déjà connu : « il faut que l'artiste dispose d'une énergie exceptionnelle de *refus* : [...] il doit impitoyablement rejeter ce qui se présente à lui comme déjà vu, déjà senti, déjà exprimé sous une forme approchante. Il faut braver à tout prix la crainte de l'incompréhension qui n'est *jamais* que provisoire<sup>2</sup> ».

La libération de l'expression, son détachement de tous les déjà-là, apparaît donc comme un point de mire qui accompagne l'émancipation du sujet parlant. À l'image du relais qu'imagine Breton dans « Il y aura une fois », lieu de passage où est opérée la transmutation des « idées harassées » en « idées harassantes<sup>3</sup> », pleines d'une énergie qui met le sujet à l'épreuve, la langue surréaliste – qui est, elle aussi, un abri – métamorphose la pensée. Au cours de cette métamorphose, ce qu'il y a de mort dans la langue laisse la place à l'exaltation du principe de vie. D'Éluard, qui en 1920 appelait ainsi : « le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable<sup>4</sup> », à Aragon qui, dans son *Roman inachevé*, annonce :

On va réinventer la vie et ses mystères  
En leur donnant la métaphore pour pivot  
On pense jeter bas le monde héréditaire  
Par le vent d'une phrase ou celui d'un scooter  
Nouvelles les amours avec des mots nouveaux<sup>5</sup>

se dessine l'essence de tout ce que « parler surréaliste », « parler comme on ne parle pas » recouvre en termes de transformation de la langue et de la société. Si, dans cette démarche, les mots nouveaux n'occupent pas une place très importante dans le corpus, la question du « vent [des] phrase[s] », en revanche, engendre des discours sur la syntaxe révélateurs de la façon dont, dans l'imaginaire surréaliste, la langue est investie d'un pouvoir d'action.

---

1 André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère », [1936], *La Clé des champs*, [1953], OC, t. III, p. 656.

2 André Breton, *Discours d'Haïti*, [1945-1946], OC, t. III, p. 218.

3 André Breton, « Il y aura une fois », [1932], *Le Revolver à cheveux blancs*, OC, t. II, p. 51.

4 Paul Éluard, *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, [1920], OC, t. I, p. 37.

5 Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, [1956], OPC, t. II, p. 126.

## 2.1 Essai de syntaxe surréaliste

### 2.1.1 « Manque de syntaxe » ou nouvelle syntaxe ?

Dans son article « Syntaxe », paru en avril 1918, dans le numéro 14 de sa revue *Nord-Sud*, Reverdy est celui qui, le premier, engage la réflexion sur la syntaxe, en répondant aux hostilités ouvertes par certains critiques littéraires.

L'épigraphe met d'emblée la question de la syntaxe en relation avec celle de la création :

On ne travaille pas avec de la littérature déjà faite il faut créer ; quelque chose de neuf dans la littérature<sup>1</sup>.

En intégrant la syntaxe au débat entre les tenants de la création et les tenants de la reproduction, parfois habile, mais sans risque, Reverdy montre que la question est celle du modèle, que l'on choisit – ou subit –, ou que l'on crée :

[c]eux pour qui la littérature n'est que l'art d'imiter autrui et qui n'y ont vu que l'obligation de développer en eux des qualités d'habileté, nous reprochent surtout de manquer de syntaxe. C'est que, ayant pris un modèle et le tenant bien ils sont surpris de se trouver devant un fait nouveau qui n'a pas de modèle, mais qui, peut-être, en deviendra un. Si cela arrive il y aura, plus tard, de leurs semblables pour défendre ce fait vieilli contre tel autre tout neuf<sup>2</sup>.

Reverdy voit avant tout, dans le reproche qui lui est adressé, l'aveu d'une incapacité à créer – symptomatique de la « langue émasculée » qui est aussi celle des critiques. Le travail sur la syntaxe révèle l'opposition entre le fait de « développer des qualités » « en soi » – par la médiation d'une syntaxe bien assurée –, et le fait de les développer « en langue », c'est-à-dire en cherchant dans la langue les moyens de sortir d'un rapport d'imitation. La syntaxe devient ainsi le lieu même de la création, laquelle peut ensuite s'installer dans la langue, devenir à son tour un modèle classique, et être sujette à dépassement.

Le travail sur la syntaxe – la non-reproduction machinale d'une syntaxe posée comme norme – répond donc à une nécessité, celle de l'appel de la nouveauté : « [p]our un art

---

1 Pierre Reverdy, « Syntaxe », *Nord-Sud*, n°14, avril 1918, repris dans *OC*, t. I, p. 500.

2 *Ibid.*, p. 500-501.

nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir ; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devions nous servir<sup>1</sup> ».

Le réordonnement des mots crée les conditions d'un art nouveau, les liens entre les mots constituent donc l'essence du changement espéré :

qu'on ne nous parle pas de la syntaxe comme d'un moule immuable, selon lequel chacun devrait écrire, aurait dû s'exprimer de tout temps. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime<sup>2</sup>.

Contre l'image de la syntaxe comme « moule immuable » auquel il faudrait se conformer coûte que coûte, Reverdy montre qu'il y a des usages qui se voient renversés à chaque changement de paradigme artistique. Et chaque renversement requiert une adaptation, qui révèle différentes postures face au langage :

[i]l faut rendre hommage à ceux qui n'accusent qu'eux de ne pas aimer une chose nouvelle qu'ils ne comprennent pas. Ceux qui, grâce à leur prétention et à leur insensibilité, se contentent de vouloir ramener tout à leurs vieux espoirs, sont détestables.

Tout le monde ne peut pas marcher au même pas<sup>3</sup>.

C'est pour ne pas marcher au pas réglé d'une norme majoritaire que la syntaxe va être pressentie comme lieu d'expériences et d'expérimentations.

Cet article augural de Reverdy est particulièrement intéressant dans la mesure où nous retrouvons ses arguments, et la volonté exprimée de s'affranchir de certaines lois syntaxiques dans la création poétique, dans différentes déclarations, faites à peu de temps d'intervalle, chez Paulhan et Breton. En effet, c'est également avec un article intitulé « Syntaxe » que Paulhan ouvre la revue *Proverbe*, qu'il fonde avec Éluard en 1920. Et à nouveau, l'article débute sur un jugement de la critique sur la syntaxe :

il ne se passe guère de mois que l'on ne reproche à Pierre Reverdy ou à André Breton ceci, qu'ils manquent de syntaxe. C'est une de ces critiques

---

1 *Ibid.*, p. 501.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

qui paraissent en elles-mêmes tellement justes que l'on ne se soucie plus de savoir si elles sont bien appliquées<sup>1</sup>.

Paulhan va précisément utiliser deux exemples qui leur sont reprochés pour mettre à mal à la fois les fondements de ces critiques, et la représentation de la syntaxe comme base immuable de la formation des phrases et de la pensée, donc comme police du langage en somme. Dans les deux exemples utilisés, la subordination est tacite par absence de conjonction : « Barrez-vous, les flics, dit l'un – On se trotte, tant pis, répond l'autre. Leur veut-on objecter qu'ils eussent dû dire : Barrez-vous *parce que* les flics...Je regrette *que* l'on s'en aille...<sup>2</sup> ». Mais Paulhan ne choisit pas la justification par le recours aux différences de style entre l'oral et l'écrit, il en fait un véritable choix : « qui ne voit que le défaut de la phrase est ici afin de rendre avec plus de vitesse le caractère de la pensée, et imiter son glissement<sup>3</sup> ».

Cette syntaxe – qui n'est pas nouvelle en soi, mais peut-être simplement nouvellement intégrée à un texte littéraire – opère donc par mimétisme, un mimétisme qui respecte les raccourcis et les glissements. Et c'est précisément à ce moment, lorsqu'il faut prendre parti pour les poètes contre leurs détracteurs, que va s'exprimer la pensée plus linguistique de l'auteur, et qu'il va se faire le plus novateur, tout d'abord en sortant du discours de la grammaire normative : « si l'on entend par syntaxe les diverses façons de traduire la forme logique de cette pensée, l'incorrection même est syntaxe<sup>4</sup> », mais également en proclamant l'inutilité des mots grammaticaux dans la création d'une pensée nouvelle :

Les mots s'usent à force de servir [...]. Plus vite encore se lassent ces termes trop ingénieux, mouvements plutôt qu'objets ou les raccords de cette maçonnerie : comme, puisque...sont des lieux communs épuisés ; de sorte que leur suppression seule, où ils sont trop attendus, peut contraindre un sens neuf<sup>5</sup>.

En estimant que ces « raccords » empêchent l'émergence de la nouveauté, en reproduisant des schèmes phrastiques toujours « attendus », Paulhan va à l'encontre de la doxa de

1 Jean Paulhan, « Syntaxe », *Proverbe : feuille mensuelle pour la justification des mots*, n°1, 1er février 1920, reprint Paris, Dilecta, 2008, p. 1.

2 *Ibid.* L'exemple est judicieusement choisi, pour évoquer une certaine police du langage.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

l'époque, qui voyait dans ces mots la possibilité même d'articuler et de développer la pensée.

Tel est du moins l'héritage grammatical tel qu'il s'est transmis, notamment après la réception des travaux de Humboldt sur « l'origine des formes grammaticales<sup>1</sup> ». En effet les théories humboldtiennes, qui fournissaient un modèle à la fois phylogénétique et ontogénétique, présentaient une évolution de la langue en deux étapes : tout d'abord la langue n'était dotée que de mots lexicaux, représentant les choses dont on parlait. Les liens à tisser entre différents éléments ne pouvaient alors qu'être induits par l'interlocuteur. Puis, avec le développement de la pensée et la nécessité de parler de choses plus précises, les mots grammaticaux se sont développés (souvent issus de mots lexicaux, qui perdent leur valeur référentielle), jusqu'à former de véritables outils de la progression de l'expression :

pour que le développement des idées se fasse véritablement avec précision, pour qu'en même temps il devienne rapide et fécond, il faut que l'esprit soit débarrassé de cette nécessité de suppléer par un acte de la pensée à l'expression absente du rapport, et que ce rapport ait dans la langue un signe véritable qui le représente aussi bien que les objets eux-mêmes.[...] Il faut y ajouter encore les mots grammaticaux, c'est-à-dire ceux qui ne désignent aucun objet en général, mais seulement un rapport, et un rapport grammatical, déterminé<sup>2</sup>.

Or, Paulhan défend le mouvement exactement inverse : il entend rendre facultative une catégorie qui n'est pas originelle dans la langue.

Le rapport grammatical, qui primitivement n'était introduit dans ces éléments significatifs que par un acte de la pensée, existe maintenant en réalité dans la langue, par suite de la réunion des parties en un tout fixe et homogène ; l'oreille l'y entend, l'œil l'y voit<sup>3</sup>.

En réintégrant l'acte de pensée à la place du mot grammatical, Paulhan semble avancer une vision dialectique de l'évolution du langage : après un stade sans grammaire suivi d'une phase de grammatisation vient une troisième période qui offre une synthèse des deux premières, un état proche de l'état originnaire, où la grammaire n'aurait pas envahi la faculté de penser et de parler, et où la pensée seule peut rétablir une connivence entre les locuteurs, tout en conservant les acquis de ce qu'elle a apporté, « les raccords de cette maçonnerie » .

---

1 Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, [1859], Alfred Tonnelé (éd.), Bordeaux, Ducros, 1969, 156 p.

2 *Ibid.* p. 23.

3 *Ibid.*, p. 37.

Dans cette nouvelle configuration, il s'agit bien de construire autre chose, une autre pensée, dans laquelle un énoncé tel que « Barrez-vous, les flics » ne serait plus considéré comme syntaxiquement problématique, et où un « sens neuf » pourra voir le jour ; ce qui montre bien que l'opposition entre la transmission et la création d'un contenu nouveau est structurante, et que le mouvement de dépassement de la contradiction est lui-même créateur.

Affirmer ainsi le lien entre la syntaxe – comme ordre de la phrase – et l'ordre du monde entre dans une démarche partisane aux fortes revendications : par la mise à l'épreuve de l'isomorphie de la langue et du monde, il s'agit bien, comme nous l'avons déjà dit, de « recréer le monde », et à cet égard, « L'Introduction au discours sur le peu de réalité » de Breton constitue le troisième des textes à valeur de manifeste qui consacre les possibilités d'agir sur le monde en perturbant la syntaxe.

En 1924, après la parution du *Manifeste du Surréalisme*, Breton prolonge à son tour la problématique de l'immutabilité ou non de la syntaxe, et affirme : « [I]es mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle<sup>1</sup> ».

Force motrice qui soumettent les mots, ces « affinités particulières » fonctionnent comme des pôles d'attraction qui, aimantant toujours les mêmes mots dans les mêmes configurations, participent de leur « usure et décoloration ». C'est là toute l'inertie du sujet parlant, qui laisse ces affinités prévaloir sur son propre dire et, partant, reste spectateur de ces affinités, sans provoquer d'interférences dans les rouages de ce processus. « Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable<sup>2</sup> », poursuit Breton, mettant à son tour en doute le caractère immuable de la réalité. Face à ces « affinités particulières » qui tendent à se figer, et contre la représentation immuable de la réalité, Breton fait jouer ses droits de poète, et se place en facteur électif de ces affinités :

les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils

1 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 275.

2 *Ibid.*

sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage<sup>1</sup>.

Il s'agit donc d'empêcher la reproduction d'un modèle « harassé » :

[l]a médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? La poésie, dans ses plus mortes saisons, nous en a souvent fourni la preuve : quelle débauche de ciels étoilés, de pierres précieuses, de feuilles mortes. Dieu merci, une réaction lente mais sûre a fini par s'opérer à ce sujet dans les esprits. Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux qui nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la « patrie », cette horreur de notre destinée<sup>2</sup>.

Bouleverser l'énonciation serait donc un facteur déclenchant pour bouleverser « l'univers commun » :

[j]e crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage<sup>3</sup>.

En mettant ainsi l'accent sur l'usage, et non pas le mot en lui-même, Breton montre comment il est possible d'arracher à la langue commune la possibilité d'un vouloir-dire autrement. C'est donc à la fois l'intention de signifier autrement, et celle d'être signifié, d'appartenir à la langue autrement qui est en jeu.

« Brouiller l'ordre des mots » revient donc à perturber un déjà-là considéré comme acquis – immuable – pour proposer un autre rapport aux choses, donc un autre modèle pour l'ensemble des sujets parlants. En cela à nouveau, la question du servage trouve une résolution dans celle de l'autonomie qui, comme l'a montré Castoriadis, est toujours et avant tout un phénomène social :

si le problème de l'autonomie est que le sujet rencontre en lui-même un sens qui n'est pas sien et qu'il a à le transformer en l'utilisant ; si l'autonomie est ce rapport dans lequel les autres sont toujours présents comme altérité *et* ipséité du sujet – alors l'autonomie n'est concevable, déjà philosophiquement, que comme un problème et un rapport social<sup>4</sup>.

---

1 *Ibid.* p. 275-276.

2 *Ibid.*, p. 276.

3 *Ibid.*

4 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 147.

En affirmant de manière aussi éclatante l'emprise des mots sur les choses, Breton montre que contre la reproduction du déjà-là, l'acte poétique salvateur est l'intervention sur la langue. Et si le fait de « brouiller l'ordre des mots » peut engendrer de la confusion, c'est à ce prix que l'on peut retrouver une énonciation authentique.

Aussi la syntaxe devient-elle un lieu d'observation et d'expérimentation, comme l'explique Breton :

Il s'agissait [...] d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. Ce n'est qu'à ce prix qu'on pouvait espérer rendre au langage sa destination pleine, ce qui, pour quelques-uns, dont j'étais, devait faire faire un grand pas à la connaissance, exalter d'autant la vie<sup>1</sup>.

Il s'agit bien de tester les différentes affinités, de ne pas laisser les affinités habituelles se reformer, de faire naître de nouvelles réactions pour maintenir le contact entre le sujet parlant et les forces créatrices de la langue. C'est là où le « manque de syntaxe » reproché aux surréalistes est retourné en revendication poétique :

[n]ous nous exposons par là aux persécutions d'usage, dans un domaine où le bien (bien parler) consiste à [...] conformer la phrase à une syntaxe médiocrement utilitaire, toutes choses en accord avec le piètre conservatisme humain et avec cette horreur de l'infini qui ne manque pas chez mes semblables une occasion de se manifester<sup>2</sup>.

Cette syntaxe, les surréalistes vont déployer des efforts d'ingéniosité pour la dévoyer, pour montrer qu'elle n'est qu'un possible parmi d'autres, pour tenter de saper les fondements non pas du langage en tant que tel, mais plutôt ceux des institutions qui détiennent le pouvoir de dire ce qui est bien ou mal en matière de discours, qui édictent les normes, qui définissent le bien parler dont le corollaire évident est le bien penser. Nous retrouvons donc à nouveau l'articulation entre le poids de la morale – « le bien (bien parler) » – et le poids de la syntaxe normative, ce que reprendra Artaud dans ses écrits de Rodez :

les mots sont cacophonie et la grammaire les arrange mal, la grammaire qui a peur du mal parce qu'elle cherche toujours le bien, le bien être, quand le mal est la base de l'être, peste douleur de la cacophonie, fièvre malheur de la disharmonie, pustule escharre d'une polyphonie où l'être n'est bien que dans le mal de l'être, syphilis de son infini<sup>3</sup>.

---

1 André Breton, « Les Mots sans rides », [1922], *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 284.

2 *Ibid.*

3 Antonin Artaud, « Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », [1945], *Œuvres*, éd. cit., p. 1001.

Pour Artaud, la syntaxe exacerbe l'opposition toute artificielle entre le bien et le mal, caractéristique de la pensée judéo-chrétienne, à laquelle il oppose la pensée orientale. En cherchant à donner corps au « bien », au détriment du « mal », la syntaxe occulte donc une part de l'humain, c'est pourquoi elle est perçue comme une privation.

### 2.1.2 Pour une syntaxe exploratrice

Face à ce sentiment de privation, et contre l'antinomie affichée du bien et du mal, l'ambition surréaliste est donc de doter la syntaxe de nouveaux territoires. À cet égard, les métaphores de l'exploration nous semblent révélatrices des espoirs placés dans la poésie. En effet si Paulhan, dans ses entretiens avec Robert Mallet en 1970, regrette que « jamais au grand jamais il n'arrive qu'une figure de grammaire ressemble à un jeune aventurier<sup>1</sup>... », il apparaît que Gracq fait le constat inverse, en analysant la syntaxe de Breton comme étant éminemment exploratrice :

Breton semble parfois avoir retourné l'usage de la syntaxe comme on retourne un gant : sa phrase, si l'on ose dire, porte son squelette à l'extérieur. De moyen qu'elle était (moyen à usage purement interne) de discipliner le contenu préétabli et délimité de la phrase, - de mettre de l'ordre dans une matière finie – il fait de la syntaxe un lieu de contact avec le milieu, un moyen de reconnaissance et de conquête, tout entier hameçons et crochets, tout entier tourné comme une antenne exploratrice vers l'extérieur – vers tout ce qui consent à se laisser draguer au passage – vers ces eaux peuplées que met en éveil le sillage de la phrase et où sommeillent pour l'écrivain les pêches miraculeuses<sup>2</sup>.

Par l'opposition entre la syntaxe qui est en prise sur un contenu intérieur et fini, et l'usage qu'en fait Breton, résolument tourné vers un extérieur infini, Gracq montre bien comment la syntaxe est le point de jonction entre l'ordre des mots et l'ordre des choses par lequel il est possible d'intervenir sur l'un ou l'autre des ordres. Avec sa syntaxe en « antenne exploratrice », il sonde le monde en même temps qu'il révèle des usages de la langue, ce qui

---

1 Jean Paulhan et Robert Mallet, *Les Incertitudes du langage*, op. cit., p. 140.

2 Julien Gracq, *André Breton*. Op. cit., p. 159.

exclut sa langue d'un rapport imitatif-reproductif ; c'est en cela qu'il « pervertit » la « syntaxe médiocrement utilitaire » :

[i]l est possible, semble-t-il, de saisir parfois sur le vif dans la prose de Breton cette perversion suggestive de l'emploi de la syntaxe. Il n'est pas question – il y faudrait une étude infiniment plus minutieuse que celle que l'on a entreprise ici – de recenser tous les procédés, conscients ou non, par lesquels Breton a tenté de doter la syntaxe de ce rôle explorateur<sup>1</sup>.

Aussi, lorsque Breton enjoint : « [s]ilence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence ! - Après toi, mon beau langage<sup>2</sup> », convient-il de prendre au sérieux cette volonté de se frayer une voie nouvelle, dans la mesure où c'est précisément parce qu'elle peut être retournée, pervertie, détournée de son chemin utilitaire, que la syntaxe est pressentie comme le meilleur moyen de découvrir – par une véritable « aventure de l'écriture » – des territoires inconnus.

Ainsi, aux reproches adressés par la critique littéraire, reproches dont s'amusaient déjà Reverdy et Paulhan, Breton répond fermement : « [q]u'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline)<sup>3</sup> ».

En refusant de considérer la syntaxe comme une « discipline », Breton semble faire volte-face ; lui qui fait de la syntaxe le lieu de la bataille pour la réappropriation des moyens de l'expression, pour l'avènement d'une énonciation authentique, pourrait affirmer que la syntaxe est discipline de l'esprit et de la phrase, comme le fait Gracq par exemple :

[p]our cette société naturelle et anarchique des mots, capable de proliférer par elle-même spontanément, (l'écriture automatique le démontre) la syntaxe représente au contraire une hiérarchie et un ordre imposé irrémédiablement du *dehors* par l'entremise d'une brutale conquête rationnelle<sup>4</sup>.

Cette façon d'agir « du dehors » sur le sujet parlant pour imposer une rationalité univoque pourrait donc être apparentée à une discipline, mais l'on sait qu'à la « conquête

---

1 *Ibid.*, p. 160.

2 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 276.

3 *Ibid.*, p. 275.

4 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.*, p. 149.

rationnelle » répond, comme une riposte, la « conquête de l'irrationnel<sup>1</sup> », qui se joue également dans et par la syntaxe. Si la syntaxe n'est pas une discipline, c'est bien qu'elle est un moyen d'action : elle serait une discipline s'il était impossible de lui échapper. Or toute poésie peut se faire tentative d'effraction, soit activement, à la manière d'Aragon qui « piétine la syntaxe »<sup>2</sup>, soit, comme l'analyse Gracq, dans une sorte de résorption de la syntaxe qui, mise en retrait, laisse le champ libre à une autre expression :

[s]oumis au joug rationnel de la syntaxe afin de *servir* (dans le sens très restrictif où peut le faire un esclave) le mot n'en reste pas moins rebelle à toute sujétion définitive, [...] sa rébellion larvée contre le joug syntaxique, qui fait le drame dialectique et la vie interne de la langue, emprunte formellement, dans ses moments effervescents, l'exutoire de la poésie. Beaucoup plus que par des combinaisons de rythme ou de mètre, ou par une certaine qualité mélodique de l'expression, on pourrait définir peut-être la poésie comme la mise en sommeil momentanée (un véritable sommeil hypnotique) de la syntaxe<sup>3</sup>.

Cette latence de la syntaxe, qui peut, avec ce sommeil, entrer en contact avec une autre syntaxe fort attirante, celle du rêve, permet ainsi à la poésie de déployer l'étendue de ses possibilités linguistiques, loin de l'utilitarisme servile de l'imitation. Gracq postule donc une capacité inhérente au mot de sortir de sa condition<sup>4</sup>, et à réorienter ses emplois, dans un usage nouveau, dont l'emblème est le sommeil hypnotique, véritable levée de la censure, et abandon des amarres. Ce mot rebelle, insoumis, qui peut déjouer l'attendu serait un mot capable de « se faire voyant », à l'inverse de ceux qui se figent dans un emploi :

nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements avec leurs  
noms  
aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès leur  
naissance  
leur rang grammatical dans l'universelle sécurité  
bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvrir en eux dans nos  
poumons  
et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent<sup>5</sup>.

---

1 Telle est la judicieuse trouvaille poétique de Dalí, qui intitule ainsi son ouvrage détaillant les tenants et aboutissants de sa méthode paranoïaque-critique, en 1935.

2 Idée qui court, dans l'œuvre d'Aragon, du *Traité du style* en 1928, au *Yeux d'Elsa* en 1942, où Aragon affirme « qu'il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours. C'est bien ce qui a mené les poètes si loin dans le chemin de la liberté, et c'est cette liberté qui me fait m'avancer dans la voie de la rigueur, cette liberté véritable. » Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, [1942], *OPC*, t. I, p. 747.

3 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.*, p. 149-150.

4 ce qui corrobore les représentations que nous avons étudiées en deuxième partie.

5 Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, [1931], *OC*, t. II, p. 143.

La poésie de Tzara, au contraire, est nourrie de mots voyants, qui n'ont de place que celle qu'ils créent momentanément, testant, dans les replis de la syntaxe, une manière de transformer, par leur éclat, le poète et le monde.

À partir de ces discours, nous pouvons lire la démarche surréaliste comme une pratique de la syntaxe qui soit un agir, orienté dans la création, et non pas une simple représentation. La réflexion sur la syntaxe est donc également une pratique qui vise à transformer le rapport à la langue et au monde, et que l'on peut concevoir comme une *praxis* révolutionnaire, notamment dans sa dimension altératrice, entendue dans sa double acception de mise à mal de ce qui est présenté comme une norme donnée, et intégration d'une altérité.

En cela, une des façons qu'ont eue les surréalistes de brouiller les pistes grammaticales, d'empêcher les mots de trouver la sécurité de leur place toute faite, de mettre à distance le « joug syntaxique » pour, dans cette distance, révéler la mutabilité de la syntaxe et altérer le sens commun, a été de créer volontairement des ambiguïtés syntaxiques, pour opacifier les liens et faire naître de nouvelles affinités entre les mots.

### 2.1.3 L'ambiguïté syntaxique comme excès de sens

Tss...Tss... Je crois en Dieu...Je crois qu'il va pleuvoir...C'est agaçant...  
Tss... Tss... le même mot pour affirmer la certitude, le même mot pour  
exprimer le doute... Tss... Tss...<sup>1</sup>

Quand Prévert met malicieusement en scène le désarroi d'un abbé contraint par la langue à exprimer sa foi par un verbe qui, dans son sémantisme, témoigne également d'une incertitude, il montre la capacité intrinsèque qu'a la langue d'opérer différentes sortes de renversements. Ce procédé apparaît également au niveau syntaxique, où il est possible de créer des propositions syntaxiquement ambiguës, dans lesquelles l'indécidabilité interprétative prévaut, pour créer un doute et empêcher un sens « immuable » d'émerger.

La poésie, par la liberté dont elle jouit, accueille davantage de structures syntaxiquement ambiguës, notamment par le fait qu'elle minore le rôle de la ponctuation, ouvrant ainsi les

---

1 Jacques Prévert, *Spectacle*, [1951], OC, t. I, p. 283.

interprétations à plusieurs possibles. C'est ce que l'on trouve notamment chez Éluard, où le peu de ponctuation, associé à la versification, provoque des litiges interprétatifs, comme on peut le lire dans le poème *X* des « Petits Justes », où le retour à la ligne après le verbe est vecteur d'ambiguïté :

Inconnue, elle était ma forme préférée,  
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,  
Et je la vois et je la perds et je subis  
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide<sup>1</sup>.

Le rythme ternaire du troisième vers nous invite à lire *subir* dans son emploi absolu, mais le premier membre du dernier alexandrin, « ma douleur », interfère en se présentant comme un possible complément d'objet direct du même verbe, ce qui, par l'effet du rejet, à la fois rend saillante la « douleur » et briserait l'unité du dernier vers, que l'on peut aussi lire comme une prédication elliptique. Les deux interprétations sont envisageables, mais ne sont pas compatibles entre elles ; la signification se construit ici par « disjonction de deux termes mutuellement exclusifs<sup>2</sup> » selon qu'on envisage ou non un rattachement du complément, ce qui met le lecteur face à un phénomène d'« expressions univoques dédoublées<sup>3</sup> », dans les termes de Catherine Fuchs. C'est-à-dire que chacun des deux sens est autonome, mais le rattachement syntagmatique fait apparaître un sens nouveau, qui vient modifier le premier sens construit.

La situation peut être plus complexe lorsque certaines configurations font apparaître plusieurs points de rattachement syntagmatique possibles, comme on le lit, toujours chez Éluard, dans le poème « Parfait » :

Tout est enfin divisé  
Tout se déforme et se perd  
Tout se brise et disparaît  
La mort sans conséquences<sup>4</sup>.

Le verbe *disparaître*, en fin de vers, est générateur d'ambiguïté car il est au confluent de deux syntagmes qui peuvent être son sujet. Soit les deux vers sont autonomes : « tout se

---

1 Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, [1926], OC, t. I, p. 174.

2 Almuth Grésillon, « Ambiguïté et double sens », *Modèles linguistiques*, vol. 19, 1988, p. 11.

3 Catherine Fuchs, « L'ambiguïté : du fait de langue aux stratégies interlocutives », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, vol. 50, 2009, p. 4.

4 Paul Éluard, *Répétitions*, [1922], OC, t. I, p. 118.

brise et (tout) disparaît », disparition suivie d'une prédication averbale sous-jacente ; soit « la mort » est le sujet postposé du verbe *disparaître* : « Tout se brise et [disparaît la mort] sans conséquences ». Cet enjambement tendrait, stylistiquement, à créer un effet d'archaïsme – qui est un des ressorts poétiques d'Éluard – en plus de créer un effet de suspension du sens par la modification de l'ordre canonique des constituants de la phrase.

Mais au compte de la première hypothèse, la composition de la strophe tendrait à isoler le dernier vers : les trois « Tout » répétés en anaphore constituent un parallélisme qui entre en opposition avec le syntagme nominal initial du dernier vers, et d'un point de vue prosodique, non seulement les trois premiers vers, heptasyllabiques, offrent une empreinte rythmique qui sera déçue lors de l'hexasyllabe qui termine la strophe, mais il apparaît aussi que les syllabes du verbe *disparaît* s'entendent déjà aux mêmes positions, dans les vers précédents : « **divisé** » et « **se perd** », laissant le syntagme prépositionnel « sans conséquences » en dehors de ce jeu d'échos. Mais face à cette alternative, aucun critère syntaxique ne prévaut ; le lecteur reste dépendant d'un sens à construire – ou à ne pas construire – avec cette agrammaticalité, au sens riffaterrien du terme.

Un exemple similaire apparaît dans *Mourir de ne pas mourir*, dans les deux premiers vers de « Bouche usée » :

Le rire tenait sa bouteille  
À la bouche riait la mort  
[...]<sup>1</sup>

La séparation des deux propositions par le retour du vers à la ligne introduit une segmentation (même artificielle), qui permet une lecture où encore une fois, plusieurs hypothèses interprétatives émergent selon ce qu'on identifie comme sujet.

Soit « le rire » est le sujet des deux verbes « tenait sa bouteille à la bouche » et « riait la mort », auquel cas on aurait un nouvel emploi, transitif direct, du verbe *rire*, qui consacrerait l'usage de « rire quelque chose/quelqu'un », tout comme, pour Artaud, on peut « suicider quelqu'un ». Soit le sujet de « riait » est « la mort », et dans ce cas il reste deux lectures : « le rire tenait sa bouteille à la bouche » et « la mort riait », ou bien : « le rire tenait sa bouteille » et « la mort riait à la bouche », énoncé certes étrange mais non dénué

<sup>1</sup> Paul Éluard, *Mourir de ne pas mourir*, [1924], *OC*, t. I, p. 144.

d'intérêt poétique, puisqu'il condense un certain nombre de formules et locutions courantes liées à l'ancrage physique du rire (les différents emplois du verbe dans le TLF<sup>1</sup>, font apparaître les acceptions suivantes : « rire à gorge déployée », « rire à se décrocher la mâchoire », « rire du bout des lèvres », autant d'expressions qui ont à voir avec la bouche, et qui semblent être superposées non seulement à la structure vieillie « rire à quelqu'un » – et, pour les surréalistes, la bouche, surtout celle d'une femme, peut tout à fait être considérée comme une personne –, mais aussi aux locutions « rire au nez » ou « rire aux anges », et même à « mourir de rire »).

Nous ne pouvons donc pas clairement savoir si le syntagme « À la bouche » est régi par « tenir » ou par « rire », ni si « la mort » est objet ou sujet, mais le caractère problématique de ces deux attributions est intéressant dans la mesure où il fait écho au titre du poème (« Bouche usée ») et du recueil (*Mourir de ne pas mourir*), et où il concentre en peu de mots plusieurs images, provoquant une défamiliarisation<sup>2</sup> des unités linguistiques qui « bloque tout traitement automatisé de l'expression linguistique<sup>3</sup> ». Cela constitue une vive sollicitation du lecteur, qui doit composer sa lecture avec un lexique connu et des anomalies syntaxiques, ouvrant ainsi la signification à l'imaginaire de la langue et des images qu'elle crée.

L'ambiguïté sur le rattachement fonctionne aussi avec une syntaxe moins accidentée, comme on le voit chez René Char qui, dans son poème « Dentelée », exhorte ainsi une baigneuse :

Baigneuse oublie-moi dans la mer  
Qui délire et calme la foule<sup>4</sup>.

S'il est assuré que c'est « la mer qui délire », en revanche, il est impossible de déterminer syntaxiquement si la mer, dans un même mouvement, « délire et calme la foule » – en jouant de la conjonction des contraires pour montrer que le délire peut avoir des vertus apaisantes –

---

1 <http://www.cnrtl.fr/definition/rire>

2 Selon le terme que Marc Dominicy emprunte aux Formalistes russes.

3 Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2011, p. 21.

4 René Char, *Arsenal*, [1929], *OC*, p. 13.

ou si c'est l'injonction qui est double : « Baigneuse, oublie-moi [...] et calme la foule » – auquel cas, le délire devient un lieu d'oubli.

Dans ces cas de rattachement incertain, la place du syntagme problématique est essentielle pour créer de l'ambiguïté : lorsqu'il occupe une place centrale, le rattachement peut se faire soit à gauche, soit à droite, ce qui, entre autres effets, rompt la linéarité de la lecture, en nous amenant à vérifier dans les syntagmes environnants quel serait le bon rattachement, comme dans cet exemple d'Éluard, dans le poème « Ne plus partager », qui commence ainsi :

Au soir de ma folie, nu et clair,  
L'espace entre les choses a la forme de mes paroles  
[...]<sup>1</sup>

Contrairement aux exemples précédents, la ponctuation permet de segmenter sans doute possible la phrase en propositions ; simplement, on ne sait pas si la qualification (« nu et clair ») concerne « le soir » ou « l'espace ». On peut considérer cette indécidabilité comme étant partie prenante de la construction d'images sous-jacentes, puisque si les deux termes, différents, peuvent recevoir une même qualification sans que cela ne pose de problème de compréhension, cela induirait que, (à défaut d'avoir un sème linguistique commun), dans nos représentations, ils comportent une essence commune, qui les rend dotables des mêmes adjectifs. Nous sommes là au cœur des préoccupations des surréalistes, puisque cela pose la question de savoir si c'est la qualification poétique qui va unir les termes (avec un degré d'arbitraire revendiqué), ou s'ils sont liés de manière sous-jacente, de sorte que c'est la qualification poétique qui va révéler ces caractéristiques communes que l'usage prosaïque du langage occulte. Du point de vue de la description linguistique, le lecteur est bien « confronté à un choix à la fois nécessaire et impossible<sup>2</sup> », mais du point de vue poétique, le choix est peut-être moins nécessaire qu'il n'y paraît, comme semble l'indiquer l'équilibre parfait entre les deux syntagmes auxquels peut se rattacher la qualification.

Le rapport entre une forme unique et les différents sens produits fait donc que, comme l'affirme Catherine Fuchs, « dans le cas de l'ambiguïté, les significations "débordent" les

---

1 Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, [1926], OC, t. I, p. 175.

2 Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, Gap, Ophrys, 1996, p. 12.

formes<sup>1</sup> », et c'est précisément dans ces débordements que se joue la mise en évidence des ressources poétiques de la langue, qui perturbent l'accès au sens, démultiplient les liens possibles entre les constituants de la phrase et, comme un tiroir à double-fond, peuvent révéler des sens en gestation.

Ces exemples nous semblent révélateurs du fait que la création d'images poétiques, que l'on associe traditionnellement à des manipulations sémantiques, ne doit pas occulter cette façon de travailler la syntaxe dans ce qu'elle peut avoir de mouvant. Ainsi, lorsque des perturbations surgissent et brouillent l'organisation attendue et prévisible de la langue tout en restant inscrites dans son système même, nous observons un dépaysement à l'œuvre, révélant le fait que la langue a beaucoup plus de ressources que ce que n'utilise le langage quotidien.

L'ambiguïté syntaxique, en révélant d'autres structurations possibles du discours, structurations bien souvent « fluctuantes », qui peuvent retarder ou différer la compréhension, obligeant le lecteur à se déplacer dans la suite logique des mots pour saisir une organisation atypique et surprenante, apparaît comme un mode de signification pleinement poétique, qui élargit considérablement non seulement les moyens expressifs à la disposition du poète, mais aussi l'envergure et la complexité de toute activité de lecture.

#### 2.1.4 Linéarité et bifurcations

Jouer ainsi de la fluctuation des rattachements syntagmatiques ou de l'identification des fonctions permet de proposer une façon d'arpenter les propositions verbales qui nécessite des allers-retours dans la chaîne syntagmatique pour saisir le sens ou la pluralité de sens proposés. Cette façon d'arpenter la phrase ou la proposition crée des effets particuliers lorsqu'elle a vocation à interroger la perception de la linéarité du signifiant et du discours.

Le principe de la linéarité du signifiant – principe fondamental, avec celui de l'arbitraire du signe, qui préside au concept de signe linguistique selon Saussure – ancre la langue dans l'espace et dans le temps<sup>2</sup> : les unités linguistiques sont une concaténation de signes le long

---

1 *Ibid.*

2 « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c'est une ligne. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 103.

d'un axe temporel linéaire, c'est-à-dire que la chaîne linguistique se déroule, et impose ce déroulement à la pensée. Bien sûr, nous l'avons dit, les surréalistes ne se sont pas nourris de la lecture de Saussure, et pourtant, nous trouvons des tentatives d'écrire à distance de la métaphore de la ligne, ou en la prenant à rebours.

La production poétique surréaliste n'emprunte pas les voies du calligramme, la question est plus celle de savoir comment une ligne peut se transformer en « virages de quelque lignes / autour d'un point », comme le donne à lire Tzara dans son poème « Arc » :

les virages de quelques lignes  
autour d'un point  
aux bouts des doigts  
le vent avec l'odeur de pétrole et de bromure  
chaque objet dessine une lettre                    et j'écris des lettres  
précipice    la fatigue coupée en lettres  
poste d'observation                                    la fatigue coupée en lettres  
de précision dans l'attente                        la station sur la carte  
j'ai collé le timbre dentelé de sang            de profondeur aurore  
contours couleurs détonnations                cris visissent  
la voile est rouge le mât bigarré                oiseaux volant en bas  
taches de pétrole  
volant vers la voile                                  le mât bigarré dessine un alphabet  
dans ce changement de température  
bisexué [...]¹

Si « la fatigue est coupée en lettres », ce poème, lui, est coupé en propositions qui se dispersent sur la surface de la page et introduisent des coupures qui sont autant de discontinuités dans l'espace et le temps de la lecture. Il y a bien linéarité du signe et des unités de la langue, mais au niveau textuel, le principe de la ligne est mis à mal. À la fois « précipice » et « poste d'observation », la ligne qui canalise l'écrit entre dans un autre rapport à l'espace, textuel comme matériel. Il s'agit alors d'explorer, dans l'espace de la page et le temps du passage d'un fragment à un autre, les trajets de lecture possibles, et en cela, il apparaît que la ligne et la succession de lignes peuvent être un obstacle, et que l'on peut, à l'inverse, faire de la discontinuité un facteur poétique.

1 Tristan Tzara, *De nos oiseaux*, [1929], OC, t. I, p. 227.

Il en va de la perception même de la phrase ; Piera Aulagnier montre que « lecture et écriture impliquent aussi que le sujet puisse prétendre à une maîtrise et à un savoir sur la langue, qu'elle devienne la voie royale permettant d'assouvir ce désir de savoir pouvant seul lui donner un statut d'être parlant et non plus simplement de sujet parlé<sup>1</sup> ». Nous comprenons ainsi que les formes poétiques prenant de la distance avec la linéarité peuvent manifester une volonté de maîtrise autre de la langue, une mise en œuvre d'un savoir parallèle, qui fait dérailler les savoirs univoques sur la langue pour y introduire d'autres désirs, intimement liés à l'écriture. Le savoir sur la langue bifurque, et le poète le rend visible.

Cela peut prendre différentes formes : Cendrars, par exemple, fait d'un poème le miroir de nos habitudes à sens unique dans ses *Sonnets dénaturés* :

Les jongleurs sont aussi les trapézistes  
 xuellirép tuaS  
 teuof ed puoC  
<sup>2</sup>aç-emirpxE

La linéarité est respectée en apparence, mais l'orientation est renversée, l'« Académie Médrano » nous réapprend à lire au gré des voltes-faces. Dès lors, la « raison graphique<sup>3</sup> », selon les termes de l'anthropologue Jack Goody, se voit bousculée par ce changement de direction de lecture sur la ligne même. À d'autres endroits, ce sera la ligne qui va se dédoubler pour offrir une lecture à deux branches

Le clown est dans le tonneau malaxé  
 Il faut que ta langue  $\left\{ \begin{array}{l} \text{passe à la caisse} \\ \text{fasse l'orchestre} \end{array} \right.$  les soirs où  
 les Billets de faveur sont supprimés<sup>4</sup>

---

1 Piera Aulagnier, *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991, p. 309.  
 2 Blaise Cendrars, *Sonnets dénaturés*, OC, t. I, p. 112.  
 3 Jack Goody, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 2010, 274 p., trad. Jean Bazin et Alban Bensa.

La bifurcation, en faisant entendre deux propositions de même rang syntaxique, et en les montrant dans une simultanéité que ne pourrait prendre en charge la ligne normale, ouvre ici à une lecture plurielle, qui ne se résout pas à opérer un choix.

On retrouve le procédé chez Tzara qui, dans le cinquième des *Sept Manifestes Dada*, se livre au récit suivant :

Un ami, qui m'est trop bon ami pour ne pas être très intelligent, me disait l'autre jour :

le tressaillement **N'EST QUE LA**  
 le chiromancien **FAÇON DONT ON DIT** bonjour **ET QUI**  
bonsoir  
**DÉPEND DE LA FORME QU'ON A DONNÉE**

**A** son myosotis  
ses cheveux

Je lui répondis :

**TU AS RAISON** idiot **PARCE QUE**  
prince  
**JE SUIS PERSUADÉ DU** contraire  
tartare  
naturellement **NOUS N'AVONS PAS**  
nous hésitons  
raison. Je m'appelle **L'AUTRE**  
envie de comprendre

En proposant parallèlement et subséquentement deux syntagmes, Tzara fait de l'alternative un principe de création et de lecture, et déploie l'axe paradigmatique au cœur même du texte. Grâce à la typographie, les lignes se dédoublent puis se rejoignent, montrant que deux mots – qu'ils soient choisis parce qu'ils sont contradictoires, ou pour leur degré d'arbitraire – peuvent se nicher là où la raison grammaticale n'en prévoit qu'un. Il y a ainsi une façon de créer des aspérités dans la lecture, de sortir de la régularité de la ligne droite

4 Blaise Cendrars, *Sonnets dénaturés*, OC, t. I, p. 112. Ce qui n'est pas sans rappeler l'énigmatique apostrophe finale de la « Lettre Océan » d'Apollinaire :

BONJOUR ANOM  
ANORA TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN  
 LES  
**Mayas**

1 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], OC, t. I p. 380.

unidirectionnelle, donc de perturber ce que Jack Goody, étudiant la littérature, appelle « les spécificités de la pensée écrite, du savoir graphique<sup>1</sup> ». En effet, s'il montre que « l'écriture est la possibilité du jeu de l'intellect sur la langue<sup>2</sup> », des exemples comme ceux-ci tendent à montrer que les transformations volontaires de la langue peuvent ajouter une dimension de lecture, donc mettre en œuvre « l'influence de l'écriture sur les opérations cognitives<sup>3</sup> ».

Aussi, toutes les éditions qui aplanissent le texte, disposant les alternatives dans une successivité linéaire, perdent-elles cette dimension et le surplus d'informations données à lire simultanément. À cet égard, nous pouvons analyser ces textes bifurquants à l'aune du titre de Goody, qui parle de l'écriture comme d'une « domestication de la pensée sauvage ». S'il a, par ses études, démontré les « effets de l'écriture sur les "modes de pensée" (ou les processus cognitifs) d'une part, et les institutions sociales les plus importantes d'autre part<sup>4</sup> », nous pouvons proposer une lecture des textes surréalistes dans lesquels la linéarité est mise à mal comme une façon de secouer cette force domestiquante comme on secoue un joug oppressant pour y introduire du jeu.

Ainsi la forme même de la ligne est perçue comme l'objectivation de cette domestication : « [p]asser de l'oral à l'écrit, c'est aussi projeter dans un espace à deux dimensions [...] un ensemble quelconque d'éléments, lui imposer ainsi certains types d'ordre qui n'ont pas nécessairement leur correspondant dans l'organisation du langage parlé<sup>5</sup> ». Dès lors, intégrer une autre dimension, ou ne serait-ce que dédoubler une dimension existante – à l'instar de cette deuxième ligne chez Tzara –, permettrait de ménager à la pensée un espace, même symbolique, de développement, comme une excroissance de la pensée, non prévue dans le cadre normatif de la langue. Il est donc intéressant de lire les surréalistes avec Goody, qui préconise de « ne pas négliger les éléments matériels qui accompagnent ce processus de "domestication" de l'esprit, car ils ne sont pas seulement une expression de la pensée, de l'invention, de la créativité, ils en modèlent aussi les formes à venir<sup>6</sup> ».

La volonté d'inquiéter non seulement les discours, mais aussi les formes institutionnalisées de la langue peut donc générer de telles formes poétiques, qui accidentent la ligne comme

---

1 Jack Goody, *La Raison graphique op. cit.*, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 141.

4 *Ibid.*, p. 31.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 46.

horizon formel univoque. Déjà Reverdy l'avait annoncé : « Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'œuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension<sup>1</sup> ».

Si les lignes se dédoublent, c'est donc qu'elles ont un surplus de choses à exprimer, et si parfois elles se ploient, c'est peut-être pour aller à la rencontre d'une autre ligne qui ne lui succède pas, comme dans ces « Réalités cosmiques vanille tabac éveils » :

écoute je ferai un poème mais ne ris pas  
 quatre rues nous entourent et nous leur disons lumière  
 SUR LES POTEAUX DE PRIÈRE ET TU PARLAIS AUX  
 éléphants au cirque comme la lumière  
 je ne veux plus que tu sois malade sais-tu  
 mais pourquoi pourquoi ce matin tu veux siffler  
 téléphone  
 je ne veux pas je ne veux pas et il me serre TROP  
 TROP FORT

II

ce matin  
 de cuivre ta voix grelottait sur le fil  
 le jaune s'enfermait dans le pavillon comme le sang  
 la femme couverte de vert-de-gris de vert-de-gris  
 se dissipa comme la brume dans les clochettes  
 pleure — rose des vents — pleure blanc  
 voici une lumière qui pourrait être noire  
 fleur

ou tout simplement pour faire de la suspension un élément marqué dans la matérialité de la langue :

la pierre  
 danse danse seigneur  
 la fièvre pense une fleur  
 danse danse sur la pierre  
 chaude tresse  
 recommence en dissonance pour l'obscurité ma sœur, ma sœur, ?

1 Pierre Reverdy, « Syntaxe », *OC*, t. I, p. 500-501.

2 Tristan Tzara, *Réalités cosmiques vanille tabac éveils*, [1920], *OC*, t. I, p. 218 et 224.

Si le texte peut ainsi sortir de son cadre linéaire par la typographie, nous rencontrons également un autre type de création qui sort de la linéarité de la lecture, et propose une lecture multilinéaire. En effet, nous trouvons, chez Char et chez Breton, une façon de jouer de l'entre-texte et de poursuivre le coup de dés mallarméen.

L'  
N'attends rien de toi-même  
qui ne soit passé par moi-même  
AMOUR  
C'est ne rien entendre à toi-même  
PROBABLE  
Alimente ma voix  
Jusqu'à la fonte des neiges<sup>1</sup>

écrit Char, dans *Arsenal*, proposant entre les lignes, mais en capitales, un autre texte, un autre du texte. Breton fait de même lorsque, dans ses *États généraux*, il insère une phrase de réveil, répartie en six fragments, au sein d'un long poème : « *Il y aura [...] toujours [...] une pelle [...] au vent [...] dans les sables [...] du rêve*<sup>2</sup> ».

Ce poème, dont Étienne-Alain Hubert montre qu'il est un « poème-événement<sup>3</sup> », construit une cohabitation textuelle, dans laquelle la voix énonciative se dédouble : la phrase de réveil occupe des lignes à part, qui viennent scander celles qui, dans le poème, sont le recueil de la « masse de réflexions, d'émergences de lectures, de rêveries et d'injonctions<sup>4</sup> » du poète. En intégrant la phrase de réveil comme discours qui ne relève pas de la rationalité, cette syntaxe plurilinéaire fait jouer différents courants qui repensent l'organisation textuelle, et métamorphosent les lignes de l'écriture en lignes de fuite qui déstabilisent la linéarité et introduisent le contenu latent au cœur même du contenu manifeste. En cela, ces lignes de fuite sont aussi celles que définissait Guattari, qui proposait « de partir des types particuliers *d'agencements de composantes sémiotiques* qui manifestent, à un moment donné, dans une situation donnée, les vraies structures de l'inconscient, ou, plutôt, ce que nous préférons

---

1 René Char, *Arsenal*, [1929], OC, p. 1346. [publié dans les notes]

2 André Breton, *Les États généraux*, [1944], OC, t. III, p. 27-43.

3 Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Grand format », 2009, p. 391.

4 *Ibid.*, p. 401.

appeler les machines de l'inconscient<sup>1</sup> », machines propres à produire une écriture désirante.

Parallèlement à l'ordre des mots dans les propositions et à l'ordre des propositions dans le texte, la parole surréaliste, qui se veut acte d'insoumission, joue également des décalages pour dessiner de nouvelles trajectoires sémantiques. Riffaterre a montré comment analyser les textes surréalistes dans « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique » et « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », et comment lire cette « mimesis du surréel<sup>2</sup> » que ces incongruités sémantiques proposent.

Nous pouvons, à partir de ces études, nous intéresser à la façon dont les jeux sémantiques interfèrent sur la langue pour se dégager d'un usage utilitaire de la parole et faire du jeu de mots une exploration des univers sémantiques possibles.

## 2.2 Sémantique surréaliste

Cette question du sens, dont nous avons vu au cours des précédents chapitres à quel point elle cristallisait les doutes qui nourrissent l'imaginaire linguistique des surréalistes, rejoint ce que Jacqueline Chénieux-Gendron analyse comme la négation « des "ordres" tout faits » :

tout ce qui organise le sens (*directionnel* des choses, dans l'espace et dans le temps), toute taxinomie, en particulier, et toute évidence trop rapidement acceptée d'une *signification qui ne l'est que pour quelques-uns d'entre nous* sont ainsi suspects aux yeux des surréalistes. [...] S'agit-il *d'abord* de refuser les sens tout prêts, tout faits, *ou bien* créer les conditions de l'épiphanie d'un sens nouveau ? Les deux intentions *à la fois*, l'une étant l'autre face de la seconde<sup>3</sup>.

1 Félix Guattari, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, [1979], La Tours d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2011, p. 18.

2 Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, vol. 3, n° 1, 1969, p. 59.

3 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, *op. cit.*, p. 15-16.

Cet acte de refus, comme dialectique de négation-crédation, nous semble particulièrement lisible dans les pratiques de détournements et défigements qui désintègrent ces « sens tout prêts ».

### 2.2.1 Contrarier la fixité : jeux de défigements

Avec une conscience aiguë que ce qui fixe l'expression engourdit la pensée et paralyse la créativité, les surréalistes se sont attachés à briser les affinités sémantiques et syntaxiques des collocations, locutions, proverbes et autres catachrèses, à jouer avec le moule formel de la structure figée pour tourner en dérision, voire battre en brèche les représentations culturelles portées par ces éléments langagiers, tout en explorant les failles de la chaîne linguistique.

Défiger revient avant tout à déformer, à faire bouger une forme, pour révéler du sens ; c'est, selon les termes de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, actualiser la part d'indéterminé dans une forme perçue comme déterminée :

la perception, qui repose sans doute sur des profils clos et bien déterminés répondant à des principes d'organisation impérieux, est en même temps une perception fondamentalement ouverte ; elle s'inscrit dans une certaine exigence de continuation de sa visée, qui introduit en permanence de l'indéterminé, c'est-à-dire de l'*à-déterminer*, au cœur de l'identité, puisque dès le moment où la dimension de l'identité s'introduit, des horizons apparaissent, qui sont eux-mêmes à expliciter, en *agissant* selon certaines anticipations plus ou moins révocables<sup>1</sup>.

L'enjeu est bien de tester la déformabilité de la structure par une parole qui s'immisce et dérouté le sens tout fait. Le processus du figement, ainsi exposé par le détournement, devient alors caduc, et c'est en quoi le défigement, pour les surréalistes, agit contre la banalisation de la pensée.

Le procédé de défigement est simple : puisque la séquence figée est contrainte, syntaxiquement et sémantiquement, il s'agit de lever la contrainte en modifiant un ou plusieurs termes. Une seule altération, même minime, permet de briser la formation du sens.

---

<sup>1</sup> Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques : motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 76.

En effet, le phénomène de figement fait observer une mutation du sens des unités mises en œuvre dans un énoncé : différents constituants renvoyant à un signifié global vont perdre de leur liberté combinatoire pour finir par ne former qu'une unité polylexicale à la syntaxe et au sémantisme contraints. Cette unité va s'interpréter de manière contrastive par rapport au sens compositionnel, comme l'expriment Gerda Haßler et Christiane Hümmer : « [s]i la séquence libre implique des unités lexicales fonctionnant avec leur potentiel sémantique et référentiel, et par conséquent la liberté syntaxique qui en est le corollaire, l'intégrité sémantique et référentielle de la séquence figée entraîne une syntaxe contrainte<sup>1</sup> ».

Cette marge existant entre le potentiel de chaque constituant de la langue et les restrictions imposées par le figement – entendu avec son double critère sémantique et syntaxique : la non-compositionnalité et le blocage des propriétés combinatoires – permet d'apprécier la distance qui sépare une séquence libre d'une séquence figée, et laisser à la réflexion poétique un espace pour faire jouer l'imaginaire linguistique.

Les séquences figées vont ainsi passer au crible de la poétique surréaliste dans la mesure où non seulement figement linguistique, figement intellectuel et même figement tout court ne font qu'un, mais le figement linguistique est suspecté de provoquer le figement et donc la dégradation intellectuelle.

C'est-à-dire que les structures figées, les « affinités particulières » ou encore « affinités (s)électives » selon les termes de Blumenthal<sup>2</sup>, par l'économie qu'elles permettent dans le système même de la langue, sont perçues comme une réduction du possible expressif.

Ces intuitions poétiques sont étayées par des analyses linguistiques : « le locuteur abandonne, en [...] cas [d'utilisation de séquence figée], sa liberté complète de combiner les lexèmes et il utilise un moyen préfabriqué qui renvoie en même temps à la chose ou à l'action désignée et au fait de la reproduction d'un élément d'un acte linguistique<sup>3</sup> ».

Le préfabriqué et la reproduction entrent ainsi en opposition directe avec la force de l'imaginaire et « l'usage surréaliste du langage » qui permettent de s'affranchir d'un modèle de pensée révoqué. Dès lors, en intervenant sur l'axe paradigmatique, les surréalistes vont

1 Gerda Haßler et Christiane Hümmer, « Figement et défigement polylexical : l'effet des modifications dans des locutions figées », *Linx*, n° 53, 2005, p. 109.

2 Pierre Blumenthal, « Histoires de mots : affinités (s)électives », EDP Sciences, 2008 [En ligne].

3 Gerda Haßler et Christiane Hümmer, art. cit. p. 105.

contrarier ces séquences « préfabriquées » qui ont perdu de leur pouvoir expressif ; c'est par exemple ce que l'on observe lorsque Breton intitule un recueil *Clair de Terre*.

Ce titre laisse bien sûr entendre la lexie « clair de lune », cas classique de collocation, mais par substitution d'un terme, un renversement de perspective est opéré, retournant le point de vue jusqu'à faire apparaître les choses – mêmes les plus usuelles – sous un angle nouveau ; et dans ce cas, c'est bien la manipulation langagière qui permet l'opération de révélation tant recherchée par les poètes.

De même, lorsque Césaire, dans son poème « Batouque » invoque ainsi :

batouque des mains

batouque des seins

batouque des sept péchés décapités

batouque du sexe au baiser d'oiseau à la fuite de poisson<sup>1</sup>

le défigement induit à nouveau un renversement : les péchés catholiques, de « capitaux » qu'ils étaient, sont désormais « décapités » : ils ne sont plus ceux au nom desquels on décapite, mais ceux qui ont, à leur tour, perdu leur tête. En jouant sur l'étymologie commune, Césaire crée un effet de résonance polyphonique qui questionne la structure figée de départ.

En d'autres termes, le défigement maintient la mémoire du syntagme figé, et lui superpose un autre rapport paradigmatique. Cette superposition est tout à fait signifiante non seulement parce qu'elle permet de faire jouer plusieurs signifiés entre eux, mais aussi parce qu'elle perturbe elle aussi la construction linéaire du sens. Il est donc bien question de repenser à la fois l'accès au sens, l'organisation des contenus propositionnels et son corollaire, l'opération même de prédication.

Ces manipulations langagières sont à la fois créatrices de surprise – ressort poétique s'il en est –, un moyen de mettre à distance un contenu culturel ou idéologique, en même temps qu'elles permettent au mot de signifier pleinement : cela permet de redécouvrir le sens plein là où la structure figée, en tant qu'unité polylexicale, fait perdre le sens propre de chacun des mots.

---

1 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, [1946], *La Poésie*, op. cit., p. 129.

Or le travail sur l'évocation du mot est primordial pour les poètes surréalistes. Breton est explicite : « [j]e m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas<sup>1</sup> ». Dans le cas d'une séquence figée, les mots n'ont plus d'espace libre autour d'eux, ils ont un voisinage imposé et une situation d'énonciation propre qui limitent leurs emplois. Ce travail sur l'assemblage plus ou moins libre des mots correspond bien à un mode de lecture recherché, comme l'a montré Jacqueline Chénieux-Gendron : « C'est le lien entre les mots accolés qui fait sens<sup>2</sup> ». Ce lien, c'est le fruit de l'activité de lecture et c'est ce qui fait que la structure figée est perçue comme quelque chose de passif : il s'agit de la remobilisation d'une structure existante, et non d'un acte de pensée ou d'expression.

C'est la raison pour laquelle les structures figées sont l'objet d'un réinvestissement hautement expressif : elles mettent en jeu les habitudes de lecture, les compréhensions-réflexes, machinales, pour les enrayer et ainsi restaurer une véritable activité de réception. Il s'agit bien de provoquer une réaction, de déstabiliser le lecteur pour mettre au jour les raccourcis de pensée opérés par l'usage ordinaire de la langue. Pour l'émetteur, le défigement met en lumière la singularité de l'énonciation, par le simple fait de rompre le pacte langagier usuel et de briser les affinités sémantiques consacrées par le seul usage, et non par la volonté du dire.

Cet usage qui contraint est emblématique, pour les surréalistes, d'une perte de liberté, comme l'exprime Breton : « chacun doit être libre d'exprimer en toutes circonstances sa manière de voir, doit être en mesure de justifier sans cesse de la non-domestication de son esprit<sup>3</sup> ».

La non-domestication de l'esprit se joue aussi dans la subversion de ces cadres formels préétablis que sont les structures figées, le défigement va alors chercher à révéler le point d'inflexion qui permet le passage d'une langue générale à une langue singulière, pouvant ainsi mettre à distance d'un contenu culturel hérité, ou des valeurs dominantes rejetées. On

1 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], OC, t. I, p. 323.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron, « Bavardage et merveille : Repenser le Surréalisme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Automne 1989, n° 40, 1989, p. 280.

3 André Breton, *Position politique du Surréalisme*, [1935], OC, t. II, p. 412.

peut percevoir un tel phénomène lorsque Breton interroge « [o]ù sont les neiges de demain ?<sup>1</sup> », détournant le fameux vers-refrain de Villon, « [o]ù sont les neiges d'antan? »

On observe à nouveau un renversement des références, en supposant que ce vers soit relevé et reconnu, c'est-à-dire qu'il appartienne à l'encyclopédie du lecteur, pour que la coopération textuelle fonctionne, selon les termes d'Umberto Eco, on passe de la préoccupation du passé à celle d'un avenir, transformant la perpétuation d'un énoncé devenu cliché en porte ouverte sur l'évocation de tous les possibles, par l'intervention de l'imaginaire.

Il en va de même avec cet autre titre de Breton, *Il y aura une fois*, qui reprend toute une tradition littéraire et même plus généralement culturelle, et la défige en l'orientant vers l'inconnu, ou encore avec ce poème de Prévert qui, dans *La Pluie et le beau temps*, voit que

le drapeau dieu blanc rouge  
flotte sur le chantier  
que l'Europe nouvelle est en train de vous fabriquer<sup>2</sup>.

Nous trouvons d'autres subversions de séquences figées à fort contenu culturel chez Desnos, par exemple dans *Deuil pour deuil* – titre lui-même défigé, dans lequel le deuil semble être la contraction phonétique de l'œil et de la dent. Cette lecture qui reconstitue *a posteriori*, avec la connaissance de la locution initiale, un certain contenu est emblématique des superpositions paradigmatiques qui relèvent d'une syntaxe plurielle, où une même proposition peut être porteuse de plusieurs sens.

Outre la superposition paradigmatique, l'enchaînement syntagmatique peut également porter la subversion de la séquence figée, comme nous pouvons le lire lorsque « [I]a porte de la chambre s'ouvre : l'archange Raphaël rouge entre, suivi par l'archange Raphaël blanc<sup>3</sup> ».

Ce cas particulier de défigement opère par décalage du parenthésage, donc des délimitations des syntagmes, et non plus par substitution ou inversion de termes. Par cette agglomération de deux images, on aboutit à une sorte de locution-valise, qui condense en une seule locution deux images fort différentes ; cela empêche le premier figement

---

1 André Breton, « Il y aura une fois », [1932], *Le Revolver à cheveux blancs*, OC, t. II, p. 49.

2 Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps*, [1955], OC, t. I, p. 659.

3 Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 219.

« archange Raphaël » de conserver son unité et, altérant le désignateur rigide, opère le passage du défigement au blasphème puisque ce qui devient archange c'est le Saint-Raphaël blanc ou rouge. Le fait d'accoler directement un adjectif qui ouvre le syntagme par la droite modifie l'organisation du sens, et fait surgir de nouvelles images qui ravivent les forces vives du langage contre le contenu fixé, arrêté. Le procédé est le même dans « Les Clefs de la ville » de Prévert :

Et je vois  
barbe bleue blanc rouge  
Impassible et souriant<sup>1</sup>

où la figure folklorique est transformée en étendard par la collusion des deux syntagmes.

Par ailleurs, lorsque le contenu fixé semble pouvoir se dérouler tout seul, sans l'intervention réfléchie du locuteur, le poète peut là aussi œuvrer à prendre à rebours les attentes du lecteur. On lit ainsi chez Prévert : « Notre Père qui êtes aux cieux / Restez-y<sup>2</sup> ». La structure formelle véhicule un contenu qui relève d'un fonds culturel partagé, censément familier du lecteur. La première phrase amorce l'énoncé, l'active au niveau de la mémoire du lecteur-récepteur, avant que le poète ne brise le fil, coupant court au déroulement supposé de la séquence.

L'enjeu du défigement se situe bien dans la façon dont une unité linguistique va à elle seule infléchir et décontextualiser une séquence ancrée dans l'usage langagier, suggérant d'autres affinités entre les mots, comme l'analyse Gracq, à propos de l'écriture de Breton :

[e]n desserrant de son mieux les règles mécaniques d'assemblage des mots, en les libérant des attractions banales de la logique et de l'habitude, en les laissant « tomber » dans un vide intérieur à la manière de ces pluies d'atomes crochus qu'imaginait Lucrèce, en mettant son orgueil dans une surnaturelle neutralité, il observera et suivra aveuglément entre eux de secrètes attractions magnétiques, il laissera « les mots faire l'amour » et un monde insolite finalement se recomposer à travers eux en liberté.

[...] Si, pour lui, les mots peuvent « faire l'amour » il est trop clair qu'il n'y prend aucun intérêt que dans la mesure où cela porte conséquence –

1 Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoire*, [1946], OC, t. I, p. 805.

2 Jacques Prévert, *Paroles*, [1946], OC, t. I, p. 40.

où on peut attendre de ces liaisons étranges quelque chose qui pour nous prenne vraiment valeur de fruit<sup>1</sup>.

Ce fruit n'est autre que celui qui anime toute la démarche surréaliste, orientée qu'elle est vers une véritable transformation de la langue et de la pensée.

Les conséquences de ces nouvelles affinités se font également sentir lorsque surgit une tension entre le sens du texte d'origine, et le non-sens du texte surréaliste produit par détournement. C'est le cas dans les *152 proverbes mis au goût du jour*, de Péret et Éluard, où l'on peut notamment apprendre que :

Proverbe 40 : Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune

Proverbe 44 : Viande froide n'éteint pas le feu.

Proverbe 50 : Qui n'entend que moi entend tout.

Proverbe 85 : Vous avez tout lu mais rien bu<sup>2</sup>.

Marie-Paule Berranger a analysé le fonctionnement linguistique de ces proverbes<sup>3</sup> « au goût du jour », et à partir de ces analyses, nous pouvons nous demander dans quelle mesure ils ont moins de sens que leurs homologues usuels. C'est un point central, soulevé par Kleiber lorsque, à propos de la compétence sémantique des proverbes, il relève la « capacité, toute relative, mais capacité quand même, d'interpréter un proverbe non-connu, comme par exemple un proverbe sorti de l'usage ou un proverbe venant d'une autre langue et culture<sup>4</sup> ».

Cette capacité est mise à profit par Péret, qui émaille bon nombre de ses textes de proverbes ainsi forgés, comme ce « [u]ne étoile en vaut une autre », ou encore cette précision : « "[i]l faut commencer par être un arbre avant de devenir une vache", dit l'adage antique »<sup>5</sup>.

Outre le goût de Péret pour les métamorphoses, qui engendre, dans ses écrits, de perpétuelles transformations et rend tout à fait possible la transmutation de l'arbre en vache, ces types d'énoncés, qui empruntent le moule de la séquence figée, posent inévitablement la double question de l'arbitraire dans la construction du sens, et du rôle de l'imagination dans la compréhension, qui va de pair avec la contrainte de l'imagination par la forme.

---

1 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.* p. 144.

2 Benjamin Péret et Paul Éluard, *152 Proverbes mis au goût du jour*, [1925], *OC*, t. IV, p. 255 et 259.

3 Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988.

4 Georges Kleiber, « Sur le sens des proverbes », *Langages*, vol. 34, n° 139, 2000, p. 44.

5 Benjamin Péret, *Le Gigot, sa vie et son œuvre*, [1957], *OC*, t. IV, p. 36.

À cette question, Aragon répond sans nuance. Là où Paulhan avait apporté une réflexion sur le proverbe comme acte de discours, Aragon, lui, considère le proverbe comme une sclérose de la pensée : les séquences figées en général ne peuvent véhiculer que des lieux communs, comme cela est mis en scène dans *Anicet ou le panorama, roman* :

[à] quoi reconnaît-on la présence de l'art dans une œuvre ? demanda-t-il. Et la plaque de la cheminée, en écho à cette phrase, fut secouée d'un rire convulsif.

- À ce qu'on ne trouve pour en parler, répondit le critique, que des expressions toutes faites.

- Non, dit Chipre, à ce que l'on éprouve devant l'œuvre la persuasion qu'on aurait pu la réaliser soi-même<sup>1</sup>.

La critique de l'art tel qu'il est soutenu par les institutions de l'époque rejoint ainsi celle de la langue : la médiocrité de l'art engendre la médiocrité des « expressions toutes faites », donc des expressions qui ne sont qu'un stéréotype de pensée. Cette critique se prolonge et se fait réquisitoire dans le *Traité du style* :

[l]'humanité aime à parler proverbialement. À faire rentrer dans un cas connu l'éventuel, et plus encore à s'en remettre à une expression connue des sentiments qui l'inquiètent. Elle pense par délégation. Des mots qui l'ont frappée lui reviennent. Elle s'en sert comme on fredonne un air inconsciemment retenu. Ses poètes, ses penseurs contribuent ainsi à sa crétinisation. On peut mesurer l'influence et la force d'un esprit à la quantité de bêtises qu'il fait éclore<sup>2</sup>.

Crevel poursuit l'argument, dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la Révolution* : « [o]n aime les allégories qui épargnent toute fatigue intellectuelle, et, comme le vin au vinaigre, l'esprit tourne à la statue. Rengaine du verbe fait chair<sup>3</sup> ».

La réification guette donc le sujet qui se complaît à la facilité de la formule pré-énoncée ; pour contrer ce phénomène, insuffler de la vie, du mouvement dans la langue devient un moyen pour se défiger soi-même. En cela, la tentative d'échapper à la « fatigue intellectuelle » mentionnée par Crevel semble faire écho à la « tranquillité » qu'évoquait Aragon dans *Une vague de rêves* :

[à] ce point en tout cas commence la pensée ; qui n'est aucunement ce jeu de glaces où plusieurs excellent, sans danger. Si l'on a éprouvé fût-ce une

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 67.

2 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 66.

3 René Crevel, « Mort, maladie et littérature », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 5.

fois ce vertige, il semble impossible d'accepter encore les idées machinales à quoi se résume aujourd'hui presque chaque entreprise de l'homme. Et toute sa tranquillité. On aperçoit au fond de la spéculation qui semblait la plus pure, un axiome inconsideré, qui échappait à la critique, qui tenait à quelque autre système oublié, dont le procès n'est plus à faire, mais qui laissait pourtant cette ornière dans l'esprit, cette formule qu'il ne discutait pas. Ainsi les philosophes parlent par proverbes, et démontrent. Ils enchaînent leurs imaginations avec ces anneaux étrangers, volés dans des tombes célèbres. Ils distinguent des facettes à la vérité, ils croient aux vérités partielles<sup>1</sup>.

La statue chez Crevel et le jeu de glaces chez Aragon témoignent tous deux d'un état de fixité qui assure une sécurité de l'esprit, et cette sécurité va à son tour amollir ses capacités, l'empêcher d'être affûté. Le proverbe devient ainsi un pré-pensé qui nécrose l'intellect ; en cela, le paradigme de l'enchaînement, d'une vérité à laquelle on « croit » ou ne « croit » pas, est emblématique de la volonté d'affranchissement de structures de pensées qui entravent la liberté de penser, de créer.

C'est pourquoi, quand la structure du proverbe est réutilisée pour créer un nouveau proverbe, ce dernier va servir de fausse monnaie, qui n'a pas vocation à perdurer dans la langue, et encore moins à délivrer une vérité ou à édicter une règle de conduite. En créant de nouvelles séquences figées ou en détournant celles qui existent, il apparaît clairement que la nouvelle énonciation appelée des vœux des surréalistes ne peut pas être le fruit d'une combinatoire prévisible, combinatoire logique aux antipodes des valeurs d'élection des surréalistes.

Cette combinatoire logique qui exprime une vérité tout aussi logique est d'ailleurs souvent tournée en dérision, comme dans la revue *Proverbe*, dont le deuxième numéro consacre une partie de sa première de couverture à un énoncé sentencieux tiré du journal *L'Intransigeant* : « [i]l faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître<sup>2</sup> », qui va donner lieu à toutes ses variantes combinatoires possibles :

Il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer.  
Il faut régler les viols, oui, mais pour les régler il faut les connaître.  
Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer.  
Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler.  
Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer, il faut la régler<sup>3</sup>.

---

1 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, [1924], *OPC*, t. I, p. 9.

2 Paul Éluard et Jean Paulhan, *Proverbe : feuille mensuelle pour la justification des mots*, éd. cit. n°2

3 *Ibid.*

Une fois que tous les sens possibles ont été retournés, il ne reste pas grand chose si ce n'est le plaisir de voir ces énoncés s'auto-annuler, puisqu'ils gardent la même valeur de vérité quel que soit le fait énoncé. Ce phénomène est également tourné en dérision dans le même numéro :

Ça veut dire ce que ça veut dire  
ou  
Ça ne veut pas dire ce que ça ne veut pas dire<sup>1</sup>.

Cette belle tautologie, toute en redondance, ne « dit » pas quelque chose du monde, mais n'est qu'une pseudo-proposition qui « montre » simplement la structure logique du monde, pour reprendre la distinction de Wittgenstein, et est inapte à entrer en « correspondance » avec un fait extralinguistique. La non-falsifiabilité de ces énoncés est caractéristique d'un renoncement à la pensée instillé par l'usage non réfléchi du langage.

À cet égard, les critiques, on l'a vu, sont récurrentes et les modes de dénonciation varient. Le cinquième numéro de la même revue propose une sorte de mise en scène typographique de la disparition du sens dans le proverbe :

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse.  
Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle casse.  
Tant va la cruche à l'eau qu'elle casse.  
Tant va la cruche qu'elle casse.  
Tant qu'elle casse.  
Tant.  
...<sup>2</sup>

La séquence figée dans l'énonciation semble connaître le même délitement que cette cruche à l'eau. C'est pourquoi, pour les surréalistes, le langage ne peut pas être utilisé à la légère, avec des tournures dont on serait locuteur mais pas énonciateur. L'implication de tout sujet parlant dans sa langue doit être maximale sous risque de se voir dépossédé de sa pensée propre. C'est bien en cela que la pratique du défigement, chez les surréalistes, tient avant tout du refus de l'ordre tout fait, et de la recherche des conditions de l'émergence d'un sens nouveau, comme l'exprime très clairement le *Second Manifeste* :

[d]e toute manière nous nous estimerons assez d'avoir contribué à établir l'inanité scandaleuse de ce qui, encore à notre arrivée, se pensait et

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, n°5

d'avoir soutenu – ne serait-ce que soutenu – qu'il fallait que le pensé succombât enfin sous le pensable<sup>1</sup>.

La dialectique pensé-pensable, qui doit se résoudre au profit d'un à-venir de la langue débarrassée du rebut de la vanité, structure donc la façon d'intervenir sur la langue pour rompre les habitudes langagières et libérer la disponibilité de l'esprit.

En cela, les surréalistes sont proches des formalistes russes et de leur théorie de la « défamiliarisation », selon laquelle notre perception habituelle du monde obéit à un principe d'économie qui fait que l'on reconnaît les objets extérieurs dans un environnement où les informations sont redondantes, et que c'est cette redondance qui facilite la compréhension. En détruisant cette redondance, ou en déconnectant les pertinences, la défamiliarisation nous force à *voir* et à *percevoir* vraiment le monde. On passe de la reconnaissance à une perception véritable en refusant le traitement automatique du langage.

Bien sûr, dans le cas des défigements, il y a quand même une ambiguïté puisque détourner une séquence figée, c'est aussi l'affirmer. En affirmant que « tant va la croyance à la vie [...] qu'à la fin cette croyance se perd<sup>2</sup> », Breton reste sur le même terreau intellectuel ; certes il le juge infertile, mais il continue de l'employer, même comme une empreinte négative. Mais ce n'est pas forcément contradictoire dans la mesure où il ne s'agit pas tant de faire table rase des pratiques langagières que de se réapproprier la langue, comme l'exprime Breton : « [t]oute la valeur d'une telle entreprise – et peut-être de toute entreprise artistique – me paraît dépendre du goût, de l'audace et de la réussite par le pouvoir d'appropriation à soi-même, de certains *détournements*<sup>3</sup> ».

Ce « pouvoir d'appropriation » rend compte de la tension entre la langue pour soi, qui est aussi une langue pour autrui, et la langue héritée, qui amenuise la subjectivité. La structure défigée serait finalement, pour reprendre une image chère à Mandiargues, comme le chapeau d'une méduse que l'on aurait retourné. Mais le défigement montre qu'une fois détournée, la structure figée n'est plus utilisable en l'état, et n'est plus que le souvenir d'un objet intellectuel désuet, périmé, qui s'oppose aux objets intellectuels à faire advenir.

---

1 André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, [1930], *OC*, t. I, p. 821.

2 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I p. 311.

3 André Breton, « Avis au lecteur pour « La Femme 100 têtes » de Max Ernst », [1929], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 305.

Il s'agit donc bien de retrouver un accès privilégié au sens des mots, ce que l'on peut lire également lorsque sont réactivées certaines catachrèses. Ainsi, quand Breton intitule son récit poétique *L'Amour Fou*, le sens commun et le sens défigé sont à lire conjointement, la folie est aussi à prendre au premier degré : il est bien question de la « folie qu'on enferme », au-delà de l'extrapolation rhétorique d'un sentiment. Péret également s'adonne largement à ce procédé de réactivation, qui est, dans ses écrits, générateur de surprise et vecteur d'humour. Chez Mandiargues, en revanche, la réactivation des catachrèses va avoir pour effet d'instiller un doute favorable à l'arrivée du fantastique ; ainsi, lorsqu'une nouvelle commence par « [i]l gèle à fendre les pierres<sup>1</sup> », là encore ce n'est pas accentuation rhétorique, mais adéquation avec un réel qui va déposer, sur le chemin du narrateur, une pierre fendue. De même, lorsqu'une nouvelle est intitulée « La Vision capitale », la vision déterminante sera bien la vision d'une tête ; Mandiargues joue ainsi d'une manière toute particulière sur les sens étymologiques pour créer des isotopies sémantiques qui rendent le texte extrêmement dense. Dans ses nouvelles comme dans un décor baroque, les mots glissent, se cachent, muent, et dévoilent leurs significations doubles ou multiples parfois en vertu de ce que Levin a dénommé une position de couplage, parfois à la faveur d'une parenthèse, ou encore d'un italique qui se met, comme l'a examiné Julien Gracq, au service d'une « énergétique du mot<sup>2</sup> ». Les mots peuvent eux aussi jouer la mascarade, revêtir un sens premier pour mieux en signifier un second. Mais cette façon d'user des strates sémantiques, de révéler un sens étymologique oublié entre en opposition avec la notion même d'étymologie telle qu'elle structure l'imaginaire de la langue.

### 2.2.2 Déjouer l'étymologie

Lorsque Mandiargues fait de l'étymologie une ressource poétique qui force le lecteur à réévaluer le sens d'un mot – à l'instar du sentiment « panique », qui n'est pas simplement une manifestation de peur, mais qui révèle la présence du dieu Pan, mi-homme

1 André Pieyre de Mandiargues, « Les Pierreuses », [1959], *Feu de braise*, op. cit., p. 55.

2 Julien Gracq, *André Breton*. Op. cit., p. 188.

mi-bouc, et instille, avec l'adjectif, l'énergie de cette divinité de la nature dans le texte –, il prolonge les réflexions développées par Mabille dans son *Miroir du merveilleux* :

[à] d'autres instants, la stratification des mots, des grammaires et des syntaxes m'apparaît semblable aux couches géologiques visibles le long d'un puits de mine. L'exploration étymologique est alors une véritable descente à la recherche du sol primitif voisin du feu central, sol des premières émotions traduites, moment figé où le désir incandescent s'est formulé<sup>1</sup>.

Cette vision fantasmée des origines explique la démarche de Mabille : « l'étude du mot "merveilleux" me servira à l'exploration du merveilleux lui-même<sup>2</sup> ». Comme il y a un noyau terrestre, il y aurait donc un noyau signifiant, un sens originel inaltéré auquel il serait possible d'avoir accès en sondant, en diachronie, l'évolution du mot.

À l'inverse, lorsque dans l'introduction à son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Péret développe à son tour la question du merveilleux et de sa présence dans le quotidien, il montre que le dictionnaire et l'étymologie ne peuvent en rien aider à cerner son essence. Il recourt lui aussi à des métaphores cosmiques, mais au lieu de s'orienter vers le centre de la terre, il invoque sa « nature lumineuse » :

[o]n attend sans doute que je définisse ici le merveilleux poétique. Je m'en garderais bien. Il est d'une nature lumineuse qui ne souffre pas la concurrence du soleil : il dissipe les ténèbres et le soleil ternit son éclat. Le dictionnaire, bien sûr, se borne à en donner une étymologie sèche où le merveilleux se reconnaît aussi mal qu'une orchidée conservée dans un herbier. J'essaierai seulement de le suggérer<sup>3</sup>.

L'écart qui sépare la suggestion de l'exhumation des racines desséchées montre plus qu'une distinction méthodologique dans une façon d'aborder un sujet, c'est un rapport à la langue qui prend des chemins opposés, comme l'explique Paulhan, en 1938 :

[l]e point curieux serait plutôt dans l'espoir que fait naître en nous, naturellement, la recherche étymologique. Il est *tout indiqué* d'admettre (je cite les savants) qu'elle nous révèle – ou du moins nous doit un jour révéler – le passé de l'homme et du monde, notre propre histoire, le sens originel des mots...

Il se peut encore. Je n'en sais rien. Libre à chacun d'attendre de telles révélations – où je retrouve du moins le trouble et l'espoir qu'éveillait en

---

1 Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, [1940], Paris, Éd. de Minuit, 1977, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 Benjamin Péret, « La Parole est à Péret », *Le Déshonneur des poètes*, [1945], *op. cit.*, p. 28.

nous cette cause de l'étymologie (comme du calembour) : l'effet de notre attention, et d'un regard sur les mots un peu prolongé<sup>1</sup>.

C'est cette idée de « révélation » que les surréalistes vont mettre à mal ; « les partis pris de la science ne sont pas les nôtres<sup>2</sup> », affirme Paulhan, et de fait, ce ne sera pas l'étymologie qui leur ouvrira les portes des révélations, reléguée qu'elle est au rang de « superstition<sup>3</sup> ».

Il suffit d'ouvrir le premier traité de linguistique venu pour apprendre que l'étymologie d'un mot nous demeure le plus souvent inconnue ; fût-elle connue, qu'elle ne nous apprend rien : nous apprît-elle quelque détail, qu'elle nous trompe ; dit-elle vrai, que sa vérité est celle d'une simple anecdote<sup>4</sup>.

L'étymologie ne démontre pas, n'explique pas, n'analyse pas, au contraire, elle détourne de l'authenticité de la parole. Et, tout comme en 1866 la Société de Linguistique de Paris avait interdit les communications sur l'origine des langues, Paulhan rappelle la suggestion de Meillet :

Meillet proposait, vers 1930, que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres rejetât sans les examiner toutes communications touchant l'étymologie. C'est ainsi que l'Académie des Sciences traite les mémoires touchant la quadrature du cercle. Et l'étymologie aussi bien – telle qu'elle est couramment pratiquée – apparaît à nos savants comme une sorte de quadrature, ou de mouvement perpétuel<sup>5</sup>.

Ainsi la science linguistique renouvelle le rapport à la langue en se débarrassant de données hasardeuses et qui ne disent pas grand-chose de la langue même :

[i]l est certes amusant de découvrir que *foie* vient de *figue* (*figus*) parce que les Romains mangeaient des foies farcis de figues. Mais ce détail n'intéresse que l'histoire de la cuisine. Il est curieux de savoir que *jument* vient du latin *jumentum* (cheval de charge), parce que les propriétaires paysans se servaient de leur jument poulinière pour les travaux de la ferme. Voilà qui n'intéresse guère que l'histoire de la petite propriété<sup>6</sup>.

L'étymologie entretient donc un rapport vain à la langue. C'est également ce qu'affirme Leiris, qui dénie la légitimité des tentatives d'explications de l'étymologie et rappelle que

---

1 Jean Paulhan, *Éléments*, [1938], OC, t. II, p. 192.

2 *Ibid.*

3 Jean Paulhan, « L'illusion de l'étymologie », *Les Cahiers de la Pléiade*, XI, hiver 1950, p. 110.

4 *Ibid.*, p. 120.

5 *Ibid.*, p. 120-121.

6 *Ibid.*, p. 121.

si elle peut être perçue comme un moyen de faciliter la compréhension, c'est au nom d'une « monstrueuse aberration » :

[u]ne monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires, où les mots sont catalogués, doués d'un sens bien défini (croient-ils), basé sur la coutume et l'étymologie. Or l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens *véritable* d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. Quant à la coutume, il est superflu de dire que c'est le plus bas critérium auquel on puisse se référer<sup>1</sup>.

Le sens du mot ne doit donc pas dépendre des reconstitutions de grammairiens, mais doit se trouver dans la façon particulière qu'a tout sujet parlant de s'approprier la langue. L'authenticité, à ce titre là, dépendra de l'engagement du sujet dans sa langue :

[l]e sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous-mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pour tous et non pour chacun de nous<sup>2</sup>.

Il est à nouveau question de révélation ; les mots, quand ils ne sont pas des signes éteints, travaillent le sujet, agissent sur lui et peuvent révéler une part de lui-même, ce que ne peuvent faire leur sens étymologique. Sauf pour Mandiargues et Mabille, l'étymologie joue donc elle aussi contre la poésie, dresse des filiations qui lestent les mots de leurs héritages, les enracine dans un passé qui empêche leur appropriation présente. En outre, non seulement le sens étymologique n'apprend rien, mais parfois il est source de tromperie, comme le rappelle Paulhan : « que s'il s'agit du sens *actuel* de *salair*e, il n'a guère plus de liens avec *sel* qu'avec *sale*, et un professeur, M. Bally, a pu écrire un excellent ouvrage dont tout le propos est d'établir que la recherche étymologique trompe l'élève sur le sens et l'usage des mots qu'il apprend<sup>3</sup> ».

Dès lors, couper ces racines permettra de renouer avec l'énergie des mots. C'est ce à quoi aspire Tzara, dans *Grains et issues* :

[l]es hommes ne parleront plus, tandis que les femmes chanteront certaines phrases, dont l'usage sera déterminé et le nombre délimité, mais le sens

---

1 Michel Leiris, « Glossaire, j'y serre mes gloses », *La Révolution Surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 7, repris dans *Brisées*, [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1992, p. 11.  
2 Michel Leiris, *Brisées*, [1966], *Ibid.*  
3 Jean Paulhan, *Éléments*, [1938], *OC*, t. II, p. 192.

exprimé par les paroles ne concordera ni avec l'étymologie ni avec les sentiments habituels<sup>1</sup>.

Délier le mot de son étymologie et de son usage permet ainsi d'envisager le futur de la parole, loin du poids sémantique retracé dans le dictionnaire. Crevel montre lui aussi comment un mot peut se libérer de ses racines étymologiques pour révéler l'investissement subjectif à l'œuvre dans le mot :

l'autre Panthéon (Pan parce que la donzelle, férue d'antiquité, ne déteste pas, non plus, un petit air de flûte et se réjouit fort de ce qui claque : gifles, tirs à la carabine, jeux de mots et de mitrailleuses, coups de fusil et de canon ; théon explicable par la seule faute du scribe, qui, avec le même nombre de signes, moins de prétentions et plus de vraisemblance, eût tout bonnement inscrit téton à son registre)<sup>2</sup>.

L'étymologie fantaisiste de Crevel respecte les syllabes, mais leur attribue un sens conjoncturel. Si « pan » garde le souvenir de la divinité mythologique, c'est uniquement par l'intermédiaire de l'un de ses attributs, et parce que la « flûte de pan » est passée dans la culture, perdant le lien avec son dieu de joueur. Mais ce sens ne prévaut pas sur l'onomatopée « qui claque », les deux fusionnent dans la même unité. En revanche, la graphie « théon » ne renvoie pas à dieu, mais témoigne simplement de la pudibonderie d'un scribe...

En créant ainsi une étymologie populaire, qui est subjective et qui situe son propos, Crevel s'oppose au versant bourgeois :

pour l'orthodoxie de son chant du cygne, la culture bourgeoise multiplie joutes parlementaires, anecdotes romancées, considérations plastiques, problèmes de grammaire et d'étymologie et, au nom de la clarté française, parmi le méli-mélo des soi-disant talents tirebouchonnés sur eux-mêmes, laisse tomber la manne de ses Légions d'honneur<sup>3</sup>.

L'étymologie, pour Crevel, n'est que l'étendard d'une culture lettrée conservatrice, qui veille à ne pas briser le lien qui unit les mots d'aujourd'hui à ceux d'un passé fantasmé :

[à] la psychanalyse de l'univers, de quel secours pourrait être la linguistique, si cette science, s'agît-il de langues mortes, savait, pour rester ou plutôt pour devenir vivante, remettre au point du temps qui fut le leur, ces familles de mots, dont, en vérité, elle se contente d'ouvrir les

---

1 Tristan Tzara, *Grains et Issues*, [1935], OC, t. III, p. 10.

2 René Crevel, *Êtes-vous fous*, [1929], OC, t. II, p. 386.

3 René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, [1927], OC, t. I, p. 57.

sépulcres, à seule fin de donner à s'extasier sur des cadavres rien que cadavres<sup>1</sup>.

Ces cadavres de mots, exhumés par l'étymologie, sont donc impuissants à exprimer quoi que ce soit ; en cela, le champ sémantique de la mort – aux antipodes de celui du corps et de la vie des mots, que nous avons vu en deuxième partie – est éloquent. Une fois dépouillé le cadavre, le squelette apparaît :

ceux qui se penchent sur les squelettes du langage, pour la plupart pauvres impuissants qui vont chercher dans leurs paléontologies l'oubli de leurs manques, en face du présent et de ses créatures, deviennent amoureux de leurs grimoires, tels, de leurs momies, les archéologues. Et ces scatophages de l'antiquité, non point rats, mais vampires de bibliothèque, se décernent à eux-mêmes des brevets de bons vieux savants inoffensifs<sup>2</sup>.

C'est donc l'opposition entre « ce qui est vivant et ce qui est mort » dans la langue qui, pour Crevel, décide que l'on s'intéresse à l'étymologie comme squelette de mots, ou aux forces vives, créatrices de poésie. À l'image des vampires qui viennent sucer le sang des mots vivants pour les tirer vers la mort s'oppose naturellement celle des poètes, qui n'ont de cesse d'insuffler de la vie dans les mots.

Déjà Breton en 1924 faisait de l'ignorance de ces squelettes de langue une sorte d'hygiène d'écriture : « [n]ous nous exposons par là aux persécutions d'usage, dans un domaine où le bien (bien parler) consiste à tenir compte avant tout de l'étymologie du mot, c'est-à-dire de son poids le plus mort<sup>3</sup> ». En « jetant tout », les surréalistes ont ainsi jeté ce lest mémoriel qui appesantit la langue, et s'il revient parfois à la surface, c'est pour mieux être tourné en dérision, comme le fait Desnos dans son « Pater du Faux messie », dans lequel il sacrifie à sa façon à l'analyse des étymologies comparées des deux héros « Bibendum » et « Bébé Cadum » :

Bi	ben	dum
Bé	Bé	
	Ca	dum

Quel est le but de l'usurpateur Bébé Cadum qui va jusqu'à voler le nom du seul vrai Messie ? *Bébé* est en effet un succédané de *Biben*, car on sait que le bébé se nourrit en buvant (téter), quant à la syllabe *Ca* elle est le signe de la bâtardise de *Bébé Cadum*, de son nom étymologique *Bebedum*, fils

---

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], OC, t. I, p. 731.

2 *Ibid.*, p. 732.

3 André Breton, *Les Pas perdus*, [1924], OC, t. I, p. 284.

putatif de *Bibendum*. L'*n* supprimé tendant à laisser supposer que sa conception, à l'instar de celle de Bacchus, eut pour théâtre *l'aîne* (cuisse) de son père, alors qu'il est né, ainsi qu'il n'a pu en supprimer la preuve dans son nom, par l'acte du *cas* (ca) tout naturellement par frottement. D'où est résultée sa propriété de se transformer en mousse quand on le frotte<sup>1</sup>.

Cette lignée filiale et sémantique, révélée par une étymologie qui est aussi une étiologie, montre avec malice comment les « toxicomanes de l'étymologie, ceux qui n'entendent jamais les mots qu'on dit, mais ne peuvent perdre de vue leurs origines<sup>2</sup> », peuvent facilement tordre les mots et proposer des explications non-falsifiables.

Au-delà de ces pratiques facétieuses, l'étymologie peut également donner corps au délire, lorsqu'est décomposé un signifiant pour faire entendre des signifiés qui lui sont, *a priori*, étrangers, comme le fait Artaud, qui montre, à la faveur d'une racine grecque, ce que le poème doit au sang : « [p]uisque *ema*, en grec, veut dire sang, et que *po-ema* doit vouloir dire / après : / le sang, /le sang, après. // Faisons d'abord *poème*, avec sang<sup>3</sup>. » À l'inverse de l'usage traditionnel, l'étymologie déracine ici le terme analysé, et le reterritorialise dans un autre système de pensée, en créant des liens, en surinterprétant le signifiant pour légitimer le passage du « poème avec sang » au « poème avec chant ».

Entre dérision parodique et système de justification, l'explication étymologique surréaliste emprunte parfois des chemins qui permettent de redécouvrir à la fois le signifiant et le signifié. En cela, les analyses de Heinz Wismann éclairent les exemples de notre corpus : « [l]'étymologie, au sens ancien du mot, c'est-à-dire comme les Anciens en produisaient, permettait de séparer le signifiant du signifié. L'étymologie est l'une de ces opérations qui libèrent le signifiant du signifié, ou le dire du dit [...] »<sup>4</sup>.

L'écart qui sépare l'étymologie « savante »<sup>5</sup> – qui ancre le signifiant dans un *continuum* sémantique diachronique – de cette opération de libération mentionnée par Wismann, montre que l'imaginaire de la langue, même s'il se construit en marge des connaissances

1 Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour !*, [1927], *Œuvres*, éd. cit., p. 336.

2 Louis Aragon, *Chroniques de la pluie et du beau temps*, [1979], *OPC*, t. II, p. 1335.

3 Antonin Artaud, cité par Évelyne Grossman, *Artaud / Joyce, – Le corps du texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 195.

4 Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 151.

5 dont Paulhan donne de nombreux exemples, dans « L'Illusion de l'étymologie », qu'il emprunte à Saussure.

scientifiques, sollicite des réseaux sémantiques qui, pour incongrus qu'ils puissent être, tentent chacun à leur façon, de « percer l'opacité d'un signe<sup>1</sup> ».

Les discours sur l'étymologie et les exemples d'étymologies « poétiques » montrent ainsi une part de la réappropriation des signes, qui ne sont plus dépendants d'un passé hérité, mais convoient un vouloir-dire qui s'explicite. Leiris est celui qui a, par ses gloses, poussé le plus loin ce jeu afin d'accéder aux secrets cachés derrière cette « opacité » :

[e]n disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit<sup>2</sup>.

La dissection opérée par Leiris a pour but de pénétrer les entrailles de la langue, de lever le voile qui entoure ses mystères. S'il n'a pas le souci de l'étymologie, c'est bien en vertu de l'entreprise de délestage des « poids morts » que nous avons évoquée, en revanche nous pouvons parler, avec Marie-José Béguelin, d'une « étymologie synchronique<sup>3</sup> », qui explique au temps présent ce que recouvre le mot, « compte non tenu de l'histoire de l'idiome concerné<sup>4</sup> ». Il ne s'agit alors plus de trouver ou d'édicter une vérité sur la langue, mais de révéler l'investissement subjectif dans la langue et les affinités phoniques et sémantiques capables de la structurer. Les gloses de Leiris entérinent également le passage de « l'étymologie pour l'œil à l'étymologie pour l'oreille » – selon l'expression judicieuse de Christian Nicolas – qui tend à expliciter le sens d'un mot de manière toute cratylienne.

---

1 Marie-José Béguelin, « Étymologie "populaire", jeux de langage et construction du savoir lexical », *Semen*, n° 15, 2002 [En ligne].

2 Michel Leiris, « Glossaire, j'y serre mes gloses », *La Révolution Surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 7., repris dans Michel Leiris, *Brisées*, [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1992, p. 11-12.

3 Marie-José Béguelin, « Étymologie "populaire", jeux de langage et construction du savoir lexical », art. cit.

4 *Ibid.*

## 2.2.3 La tentation cratylienne

ÉCLOSION – écluses rompues, si nous osions !

RAVIN – V entr'ouvre son raVin, sa ValVe ou son Vagin.

VERBIAGE – herbage des mots sans vie.

CERVEAU – cercueil de verre, sans renouveau<sup>1</sup>.

Les gloses de Leiris semblent montrer que le mot contient en lui-même la matière de son sens ; en cherchant dans la langue les éléments mêmes de sa (re)définition, le signifiant apparaît comme entretenant un rapport naturel au signifié.

Marie-Paule Berranger montre ainsi comment « [l]e dictionnaire, le glossaire, hauts lieux de la définition de la langue, servent de modèle quand il s'agit de redéfinir poétiquement les mots, de les arracher à la norme et à l'usage par une réforme pseudo-cratylienne<sup>2</sup> ». Ces définitions poétiques isolent le mot, qui se trouve décontextualisé, en même temps qu'elles l'insèrent dans un réseau phonétique et sémantique très serré, qui expliquent à la fois le sens du mot et sa morphologie. Le sens emprunte des chemins détournés qui motivent, *a posteriori*, le signe. Lorsque Leiris décompose « BUVARD – ses bavures bavardent<sup>3</sup> », il semble y avoir un rapport de nécessité entre le signifiant et le signifié ainsi présenté.

Ce caractère nécessaire, qui est chez Leiris propice à l'éclosion de jeux de mots, n'est pas l'apanage de ces gloses toutes poétiques ; on le trouve dans ses récits, lorsqu'il se replonge dans l'imaginaire qui habitait les mots de son enfance.

Si, lorsque son frère chantait « Blaise qui partait / En guerre s'en allait », Leiris entendait « Blaise qui partait / En berçant la laisse »<sup>4</sup>, c'est en vertu d'une motivation souterraine, qui unit le nom *Blaise* au verbe conjugué *berce* :

[à] ce Blaise dont le nom, pour dissyllabique qu'il soit, indéfiniment s'étire, ne peut être accroché que le geste monotone du bercement. Il berce, indéfiniment il berce, comme la mer – suivant le lieu commun – ne se lasse pas de bercer le pied de la falaise. Il berce, inlassablement il

1 Michel Leiris, « Glossaire, j'y serre mes gloses », *La Révolution Surréaliste*, n°3, avril 1925, et n°4, juillet 1925. Repris dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 84, 106, 113 et 78.

2 Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 136.

3 Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses ; suivi de Bagatelles végétales*, Louis Yvert (éd.), Paris, Gallimard, 2014, p. 37.

4 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 10.

berce, et la « laisse » qu'il ne cesse de bercer n'est peut-être pas autre chose que l'objet pur de ce bercement, ou encore : la qualité particulière qui, entre tous les autres, distingue un tel bercement<sup>1</sup>.

Plus qu'une paronomase, c'est un rapport d'évidence entre un nom et une action qu'invoque ici Leiris. Nous trouvons des exemples semblables chez Aragon, à ceci près que le rapport d'évidence affiché est sujet à caution, notamment dans *Anicet* :

[l]e mot bagage rendit tout très clair, expliqua les énigmes. Bagage, évidemment, bagage. Il flotta dans l'air comme une fumée, s'inscrivit partout, changea de décor. On ne peut pas dire que la signification du mot bagage soit très nette dans l'esprit d'Anicet, mais ce mot claque si bien dans le vent que c'est probablement une étoffe qu'il désigne, une étoffe soyeuse rayée blanc sur blanc<sup>2</sup>.

Les protagonistes d'Aragon ne sont pas aussi rompus à l'art de retracer des liens fantasmés entre les référents et les signes, cela apparaît également dans la nouvelle « La Machine à tuer le temps », du *Mentir-Vrai* : « [e]n attendant, le mot putsch s'était glissé dans le langage courant. Cela avait l'air de quelque chose de culinaire, un putsch béchamel...ou de sportif : les équipes ont égalisé à la mi-temps du deuxième putsch...ou d'un peu obscène, ah dis, cache ton putsch...<sup>3</sup> ».

La tentation de voir le mot exprimer directement et naturellement le référent qui lui est associé met ainsi l'intuition des personnages à l'épreuve : en cherchant au mot un répondant dans le monde qui l'environne, il s'agit bien de contredire l'idée même de l'arbitraire du signe. Cette négation, pour Crevel, est un principe poétique, comme il l'affirme en 1926, dans son article « Pour la simple honnêteté » des *Cahiers du mois* : « [t]oute poésie est une révolution, en ce qu'elle brise les chaînes qui attachent l'homme au rocher conventionnel<sup>4</sup> ».

La figure prométhéenne qui se dessine dans les propos de Crevel tendrait à rapprocher les développements comme ceux de Leiris d'un savoir sacré sur la langue, révélant que la lettre devient le témoignage de la chose. Si, dans le *Glossaire*, la lettre V mime le creux du ravin, qui est aussi celui, à une autre échelle, du vagin, dans *Biffures* Leiris explicite le rapport naturel entre ce mot et le monde :

---

1 *Ibid.*, p. 11.

2 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 110-111.

3 Louis Aragon, « La Machine à tuer le temps », *Le Mentir-vrai*, *ORC*, t. IV, p. 1312.

4 René Crevel, « Pour la simple honnêteté », *Les Cahiers du mois*, n°21-22, juin 1926, repris dans *OC*, t. I, p. 619.

[s]i « ravin » par exemple, a pour pivot le son *v*, c'est que le son *v* est par nature coupant et qu'un ravin est une coupure, par conséquent prédestiné à être désigné par un mot gravitant autour de cette consonne, figurée – qui plus est – par une lettre dont la forme réduite à un angle aigu participe elle-même de ce qui est coupé ou fendu, de ce qui pique ou tranche, et montre en coupe le ravin, ainsi rendu visible, explicité dans son essence<sup>1</sup>.

Avec des lettres qui dépendent ainsi de ce qu'elles représentent, la lecture des mots se double d'une lecture du monde, et dans la mesure où chaque lettre est investie de représentations imaginaires, c'est précisément la forme de l'écrit qui donne corps à cette « mimologie ». À l'étymologie « pour l'oreille » des gloses s'ajoute donc une étymologie « pour la vue », qui justifie non pas la présence de lettres, mais leur forme ; la lettre initiale retient particulièrement l'imagination de Leiris :

[d]'autres lettres s'incorporent plus ou moins le contenu de certains mots dont elles sont l'initiale : V se creusant en coup d'aile à cause du mot « vautour », en ventre évidé par la faim à cause de « vorace », en cratère si l'on songe au « Vésuve » ou simplement à « volcan » ; R empruntant le profil rugueux d'un « rocher » ; B la forme bedonnante de « Bibendum » (ce gros bonhomme qui se gonfle et se dégonfle, en une effrayante respiration), la moue lippue d'un « bébé » ou l'allure molle d'un « bémol » ; P ce qu'il y a de hautain dans une « potence » ou dans un « prince » ; M la majesté de la « mort » ou de la « mère » ; C la concavité des « cavernes », des « conques » ou des « coquilles » d'œufs prêtes à être brisées<sup>2</sup>.

L'essence des choses motive donc la forme des mots, ce qui fait que les mots les évoquent directement, soit, comme nous l'avons dit, par évocation phonique, soit par évocation visuelle. Mais au-delà de ces deux sens, les saveurs sont aussi sollicitées, car si pour Rimbaud les voyelles avaient des couleurs, pour Leiris, elles ont des goûts :

[q]uant au sens du goût, parmi les divers sons que représentent les lettres, ce seront les voyelles plutôt que les consonnes qui lui donneront satisfaction. À côté de voyelles épaisses, telles qu'*a* et *o*, dont la première rappelle la purée de pois cassés et la seconde les pommes de terre (deux mets pesants, agréables en grande quantité et dont on aime avoir la bouche pleine), il est des voyelles neutres, telles que *e* et la gamme des *é*, simples voyelles d'accompagnement qui font songer au pain, *i* et *u*, plus acides et plus légers, auront goût, le premier, de citron et, le second, de légumes verts ; tandis que si l'on tient aux viandes il faudra, sans doute, recourir aux consonnes, moins matérielles, certes, que les voyelles, mais seules pourvues de la musculature voulue pour évoquer (si l'on

1 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 39.

2 *Ibid.*, p. 38.

excepte les fruits) ce qu'il y a de plus dense, de plus aigu, de plus accusé dans la nourriture animale que dans la plupart des aliments tirés du règne végétal<sup>1</sup>.

La langue porte donc en elle-même des principes sensoriels qui ajoutent, au contenu propositionnel, un contenu infrapredicatif, qui se joue au niveau de l'instinct et des perceptions. Rencontrer ce type de motivation particulière chez Leiris est intéressant dans la mesure où on le retrouvera, une trentaine d'années après la parution de *Biffures* et dans un autre contexte épistémologique, dans les travaux du linguiste Iván Fónagy qui, dans *La Vive voix*, théoriserait le fait que « le langage est doublement encodé : une communication archaïque, "paléologique", se greffe sur le message linguistique<sup>2</sup> ».

En effet, Fónagy développe un cadre d'analyse psycho-phonétique basé sur le principe que non seulement les phonèmes sont expressifs par nature – ce qui fait que la parole est synesthésique –, mais la phonation en elle-même investit certains muscles et organes qui ancrent la parole dans un ressenti physique. Ces « bases pulsionnelles de la phonation »<sup>3</sup> expliquent, pour Fónagy, que certains phonèmes aient un goût sucré, et d'autres un goût amer. Si pour Leiris, /i/ est acide, pour Fónagy, il s'agit d'un phonème sucré, notamment par rapport au /u/ :

[L]a voyelle I éprouvée comme « douce », « sucrée » [...] se rapproche le plus parmi les voyelles de la partie antérieure du palais, c'est-à-dire de la position des consonnes linguales « doucereuses ». [...] Il est à noter, en même temps, que les papilles gustatives des excitations sucrées sont antérieures, celles des excitations amères, à la racine de la langue. Or, la voyelle OU est formée par une élévation du dos de la langue vers le palais mou<sup>4</sup>.

Dans les deux cas les phonèmes sont liés aux saveurs gustatives, mais Leiris semble être influencé par les mots eux-mêmes lorsqu'il attribue le caractère acide au /i/, là où Fónagy, suivant un même principe de motivation, cherche d'abord dans l'anatomie les causes des sensations phonétiques.

---

1 *Ibid.*, p. 44.

2 Georges Kassai, « Iván Fónagy : La vive voix, compte rendu », *Langage et société*, vol. 26, n° 1, 1983, p. 65.

3 Que Kristeva reprendra.

4 Iván Fónagy, *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », 1991, p. 81.

Les trois phonèmes « doucereux », – L, M, I – n’ont apparemment rien de commun sur le plan acoustique ou articulatoire. [Mais] ils semblent suivre tous les trois « l’orientation émotionnelle » de l’agréable [...]. Du point de vue acoustique, le L et le M sont les plus sonores parmi les consonnes et cette sonorité, cette « plénitude » pourrait être agréable, par le fait même qu’elle facilite la perception. [...] Un trait leur est toutefois commun : d’une façon ou d’une autre tous les quatre sont liés à la succion. Cette correspondance est évidente dans le cas de la consonne nasale bilabiale. Le M est la normalisation linguistique du mouvement de succion des lèvres, accompagnée de la relaxation du voile du palais ; ce qui permet à l’enfant de respirer sans lâcher la mamelle<sup>1</sup>.

S’il n’est pas question de purée ou de pain chez Fónagy, il apparaît néanmoins que l’acte de phonation est dépendant d’un investissement libidinal, ce que tente également, mais dans un autre registre, de mettre au jour Leiris. Aussi l’histoire – même mythique – est-elle également dépendante de ces phonèmes qui surdéterminent, *via* les affects engagés, le cours des événements :

[u]n malheur ne vient jamais seul : la faute des parents fut bientôt suivie de celle de leur fils aîné Caïn, au nom prédestiné, puisqu’il semble que toute sa méchanceté, son caractère haineux, sa dureté agressive de silex, opposée à la bénignité du bel et bon Abel, soit contenue dans ce « Caïn » plus abrupt qu’un caillou, dont la terminaison *a-în* grince hostilement – frottement d’un solide pourvu de pointes et d’arêtes contre un autre solide pourvu lui aussi de pointes et d’arêtes – alors que le mot « caillou », pour rugueux qu’il puisse paraître à l’origine, se résout finalement en quelque chose de mouillé, de poli, de presque doux, comme le galet longuement travaillé et retravaillé par les eaux du ruisseau qui les roule<sup>2</sup>.

En imputant ainsi l’agressivité de Caïn aux deux syllabes qui composent son nom, Leiris entre dans un système causal qui se soumet à la langue, ce que ne réfute pas Fónagy, lorsqu’il parle de la phonation comme une « mini-performance dramatique buccale<sup>3</sup> ».

Aussi pouvons-nous lire ces tentations cratylistes auxquelles se soumet – volontairement – Leiris comme une façon de révéler l’emprise de la langue sur tout sujet parlant et sur le monde : l’arbitraire, cette convention acceptée suffit pour la langue de communication générale, mais lorsqu’on a perçu que le /a/ avait un goût de purée de pois cassés, ni ce phonème ni cette purée ne restent neutres. L’investissement libidinal que décrit Fónagy est, chez Leiris, un investissement hautement subjectif qui travaille l’expressivité même de la

1 *Ibid.*, p. 75-76.

2 Michel Leiris, *Biffures*, [1948], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 50.

3 Iván Fónagy, *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*, op. cit., p. 113.

langue. Ce n'est pas tant la description d'un lien naturel entre les mots et leurs référents qui se joue, qu'une façon de tisser un lien qui témoigne des inclinations du sujet parlant, de ce qu'il a à dire du monde par et dans sa langue, une façon de se sentir agissant sur les liens langue-monde.

#### 2.2.4 Sonder l'arbitraire

Mais Leiris n'est pas prisonnier de ce cratylisme qui lui permet de sonder l'imaginaire et l'investissement subjectif ; il interroge également le point de vue opposé, celui d'Hermogène, qui est aussi celui de Saussure, défenseurs de l'arbitraire du signe : « le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*<sup>1</sup> ». À ceci près que Saussure précise que « le mot *arbitraire* [...] ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant [...] ; nous voulons dire qu'il est *immotivé*, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité<sup>2</sup> ». Or lorsqu'il ressent le caractère arbitraire du signifiant, Leiris s'attache à montrer à quel point il est substituable à un autre signifiant. C'est ce que l'on peut lire dans *Aurora*, où certains mots, puisqu'ils ne sont pas motivés, deviennent le signe d'un sens figuré :

[c]ette liqueur, me direz-vous, n'est qu'un vulgaire alcool de grain et il faut être un bien triste voyou pour attacher une si haute importance à cette misérable substance organique dont la plus claire propriété consiste à transformer le champ de la conscience en un vaste cimetière communal. Je vous répondrai seulement que mon langage, comme tout langage, est figuré, et que libre est à vous de remplacer le mot « whisky » par un quelconque vocable : absolu, meurtre, amour, sinistre ou mandragore.

Je buvais donc une bouteille d'absolu, une bouteille de sinistre, une bouteille de mandragore<sup>3</sup>...

Ici, ce n'est pas seulement l'ébriété qui interfère sur la nomination, il apparaît que le signifiant importe peu car le signifié pourrait s'incarner sous n'importe quelle forme que lui attribuerait le poète :

---

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 100.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 Michel Leiris, *Aurora*, [1946], *op. cit.*, p. 41.

[p]eu m'importent ces mots puisque n'importe lequel d'entre eux correspond à ce même éternel déplacement de moi autour d'un axe que je plante stupidement au centre, pitoyable drapeau d'un colonisateur du pôle qui veut à tout prix voir flotter sous forme de tissu colorié le purin de sa petite patrie somnifère sur la grande voûte glacée où le concept SOMMEIL est en effet le seul qui soit suffisamment noir et gelé pour posséder encore un certain sens. Peu importent ces mots, embryons d'événements et de phrases, l'essentiel est que je suis moi-même ballotté entre la froideur et les brûlures, rejeté comme un ludion de l'une aux autres, et en butte aux petites ruses interstitielles de la mort, quelle que soit la force de mon dégoût<sup>1</sup>.

Les mots sont ainsi présentés comme interchangeables en vertu de l'absence de lien naturel entre le signifiant et le référent. Saussure l'affirmait explicitement : « l'idée de "sœur" n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons [s- œ -r ] qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre<sup>2</sup> ». Ce qui touche au fonctionnement de la langue en linguistique affecte Leiris certes dans sa langue, mais surtout dans son être : c'est en tant que sujet qu'il éprouve que le mot n'est qu'un aléa de la relation au monde. Désabusé, il provoque donc d'autres rapports aléatoires, créant, avec ses bouteilles d'absolu, de sinistre, et de mandragore, plus qu'une image poétique, les conditions pour rebattre le jeu de la « carte forcée du signe ».

En effet, l'arbitraire du signe impose l'expérience de la contingence, ce qui ouvre un espace pour l'interrogation poétique sur la langue, comme l'exprime Breton :

[a]u sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention. On peut très bien connaître le mot Bonjour et dire Adieu à la femme qu'on retrouve après un an d'absence<sup>3</sup>.

Le mot peut donc servir à autre chose que ce qu'il dit. La relation de vicariance que décrit Breton – par laquelle il n'attaque que tout relativement la convention, le terme opposé laissant entrevoir son « contraire-dit » – montre que l'intension signifiante peut dépasser le signifiant. C'est alors une sortie des rails qui est proposée, une façon d'insérer du jeu dans la normativité de la parole, qui présente son ordre comme nécessaire.

Le péril où nous met la raison, au sens le plus général et le plus discutabile du mot, en soumettant à ses dogmes irrévisibles les ouvrages de l'esprit,

---

1 *Ibid.*

2 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], *op. cit.*, p. 100.

3 André Breton, *Les Pas perdus*, [1924], *OC*, t. I, p. 231.

en nous privant en fait de choisir le mode d'expression qui nous desserve le moins, ce péril, sans doute, est loin d'être écarté. Les inspecteurs lamentables, qui ne nous quittent pas au sortir de l'école, font encore leur tournée dans nos maisons, dans notre vie. Ils s'assurent que nous appelons toujours un chat *un chat* et, comme après tout nous faisons bonne contenance, ils ne nous défèrent pas obligatoirement à la chiourme des asiles et des bagnes. N'en souhaitons pas moins qu'on nous débarrasse au plus vite de ces fonctionnaires<sup>1</sup>...

Appeler un chat un chien, appeler Bonjour Adieu serait donc refuser le mode d'expression des tenants de l'ordre établi pour construire un autre accès au sens : là où les normes langagières et linguistiques stabilisent la communication, l'usage poétique, surréaliste du langage va réinvestir les éléments de base de la langue, pour créer une signification autre, qui soit consciente de l'écart qui sépare ou du lien qui unit signifiant et signifié.

C'est ce qui a été rendu évident en 1928 par la célèbre « Trahison des images » de Magritte, et toute la série « La Clé des songes », par lesquelles, comme l'a analysé Foucault, Magritte parvient à « inquiéter les rapports traditionnels du langage et de l'image<sup>2</sup> », à chercher les failles dans les zones où « se nouent entre les mots et les formes, tous les rapports de désignation, de nomination, de description, de classification<sup>3</sup> ».

Ce rapport de désignation est également inquiété verbalement dans des textes qui jouent sur l'arbitraire pour porter atteinte à la fonction instrumentale du langage, refuser sa valeur d'échange neutre, régulé, afin de mettre l'accent sur les affects censément engagés dans toute interaction. Nous en trouvons un exemple chez Leiris ; si c'est avec un certain désenchantement qu'il éprouvait l'étrangeté du mot *whisky* à la « substance organique » qu'il désigne, le procédé de substitution d'un terme n'est cependant pas toujours vecteur d'amertume, il relate dans *Frêle Bruit* comment il s'y adonnait de manière ludique étant jeune :

« D'un *Petibon*, je lui *Fischoff* mon *Bistour* dans le *Cuttoli*. » Cette phrase entre autres, nous l'avions forgée, deux ou trois camarades et moi, en tirant ses principaux éléments d'un palmarès de citations à l'ordre des armées que le magazine *L'Illustration* commença de publier alors que la guerre de 1914-1918 sévissait depuis déjà un temps<sup>4</sup>.

---

1 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 278.

2 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 33-34.

4 Michel Leiris, *Frêle Bruit*, [1976], *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 843.

En empruntant ainsi des mots épars – noms propres qui sonnent comme des noms communs – pour en faire une phrase dont le contenu reste transparent, Leiris montre à la fois qu'un mot peut en remplacer un autre et que, quand phonétiquement, l'unité est préservée, la paronymie peut révéler différentes facettes du mot dans un contexte approprié. Et cela de manière privilégiée lorsque ce contexte permet de retourner le palmarès de guerre en acte grivois.

Péret radicalise le procédé dans « Les Parasites voyagent », un chapitre de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* qui exhibe, par un jeu de renvois en notes de bas de page, l'arbitraire des signes, en changeant les signifiants et en donnant les informations nécessaires pour que la compréhension opère. Le texte propose des allers-retours permanents d'un signifiant qui vaut pour un autre, à la définition du terme substitué :

[v]oilà comment cela s'est passé : « J'avais reçu un ferreux sur le rond et je glissais dans le blanc lorsque je sentis qu'on me serrait les tiges.

« Je pensais : « ça devient sec ! » mais j'étais trop loin pour m'exprimer. Quand il y eut de l'air je me trouvais avec les voletants à au moins quinze pipes au-dessus des crottes ; mais tu sais, je n'ai jamais aimé jouer avec la fumée ; je ne souhaitais qu'une chose : me retrouver sur les crottes. Je me dis : « Ce n'est pas sourd, je n'ai qu'à me couler le long des poussants. » Mais le dire était autre chose que de le faire. [...] J'essayais encore une fois de quitter le poussant, mais c'était du vent<sup>1</sup> !

Mais au cours du texte, Péret « traduit » ses images et applique aux vocables choisis leurs pendants ordinaires :

- (1) Ferreux : éclat d'obus.
- (2) Rond : tête.
- (3) Glisser dans le blanc : s'évanouir.
- (4) Serrer les tiges : prendre par les membres.
- (5) Ça devient sec : ça tourne mal.
- (6) Être trop loin pour s'exprimer : être trop étourdi pour se défendre.
- (7) Quand il y eut de l'air : quand je revins à moi.
- (8) Les voletants : les oiseaux.
- (9) Pipe : mètre.
- (10) Crottes : sol.
- (11) Jouer avec la fumée : se trouver en l'air dans une position instable.
- (12) Sourd : difficile.

1 Benjamin Péret, *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, [1922-1923], OC, t. III, p. 151.

(13) Se couler le long des poussants : se glisser le long des branches.

(15) Vent : impossible<sup>1</sup>.

Nous voyons donc comment Péret exploite le principe de l'arbitraire, et, montrant qu'un mot en vaut un autre pour une même histoire, joue de la substituabilité pour dérouter le lecteur dans les écarts de lecture imposés par la typographie. Ces écarts semblent générer une pluralité de modes de lecture possibles ; nous pourrions en effet envisager une lecture « poétique », « non traduite », qui suit uniquement le texte non-annoté, (auquel cas il ressemblerait à un texte automatique), ou bien lire les notes à mesure de leur apparition, c'est-à-dire qu'un choix est laissé dans l'ordre de la lecture là où normalement, à l'inverse, les normes textuelles fluidifient la lecture dans un mouvement unique et continu, mouvement qui donne de la continuité aux éléments discrets qui composent les propositions, phrases, textes.

En outre, au-delà du mélange de l'argot avec la langue classique, le fonctionnement même du texte révèle que le rapport au signifiant peut s'infléchir en situation, dans la mesure où une fois donnée l'explicitation d'un terme, celui-ci va être repris de manière autonome, sans la note explicative qui le relie au terme « normal », et la compréhension est assurée. Cela fonctionne comme si l'auteur, en donnant immédiatement, mais de manière non-linéaire, la clé du mystère, montrait que cela n'était pas si difficile à comprendre, et soulignait le manque de témérité du lecteur, ou du moins son attitude passive face au texte et face aux signes en général. L'intérêt de ce procédé est donc de nous faire repenser à nouveaux frais les liens qui unissent signifiants et signifiés, liens dans lesquels peut s'immiscer le poète. Ainsi, Péret ne crée pas de néologisme, mais change l'usage de la langue, désigne de mêmes référents sous des formes verbales différentes.

Il semble d'ailleurs que ce procédé ait été pris au sérieux par Aragon, car lorsqu'en octobre 1925 – dans une ambiance de suspicion généralisée à l'égard des communistes et des opposants à la guerre du Maroc – il établit un « vocabulaire » composé d'une liste de « mots à remplacer » et de leurs « équivalents », il suggère de « confier la rédaction du vocabulaire à B[enjamin] P[éret]<sup>2</sup> ». Il est vrai que Péret s'avère meilleur crypteur qu'Aragon, dont les

---

1 *Ibid.*

2 Louis Aragon, « Séance du Comité du 23 octobre 1925 », *Vers l'action politique*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme » n° 2, 1988, p. 58.

transpositions – dont Marguerite Bonnet précise qu’elles n’ont vraisemblablement jamais été employées – prêtent parfois à sourire :

Mots à remplacer :	Équivalents :
Russie, russe	Amérique, américain
Révolution	idéal
Comité	Le directeur
Groupement	la coopérative
Bourgeoisie, bourgeois	Arrivisme, arriviste
Prolétariat, prolétaire	Art, artiste
Communisme, iste	Poésie, poète
P.C.	Lyrisme
France, français	La terre, français
U.R.S.S.	L’horizon
Marx	Malebranche
Lénine	Leibniz
Trotsky	Taine
I.C.	le Réel
international, isme	réaliste, réalisme
délégué	représentant

L’antonymie et la synonymie limitent l’exercice de substitution. En effet, remplacer « russe » par « américain » inverse la convention, mais ne la dissimule pas. Aragon semble plus se soumettre à la rhétorique du parti qu’inventer une permutation opératoire dans ce document qui n’est qu’une ébauche et qui témoigne plus de « l’atmosphère de clandestinité<sup>1</sup> » que d’une véritable mise en œuvre d’une langue codée<sup>2</sup>.

Un demi-siècle plus tard, Gisèle Prassinos composera elle aussi un texte à partir du même procédé basé sur des termes définis en notes de bas de pages, à ceci près qu’elle crée

1 *Ibid.*, p. 11.

2 En revanche, la Seconde Guerre sera, elle, propice au développement d’un véritable réseau de significations souterrain chez Aragon, qui élaborera le principe de la littérature de contrebande, qui joue sur des formes anciennes – notamment le Trober Clus qu’il connaît *via* l’œuvre d’Arnaud Daniel, « gentilhomme de Ribérac » – pour délivrer un message passible de censure tout en la déjouant. *Blanche* s’en fait également l’écho : « Tout le monde avait ici cette soif de nouvelles. Ici, des voyageurs apportaient les échos de Vichy. On en entendait de drôles, mais ça ne faisait pas rire. Il y avait des visiteurs hétéroclites : il fallait s’habituer devant eux à ne rien appeler par son nom. D’où un langage inventé qui s’improvise. Rien à voir ici avec le parler d’Ubu ou l’argot potasson. On s’habituaient à des sortes d’homophonies de l’esprit : le jeu consistait à proférer des sons qui ne faisaient écho que dans un cristal accordé. Tout le monde avait l’air de comprendre, parce qu’ : mais le sens des phrases n’était pas plus important qu’un exemple de grammaire à qui n’en avait pas le cœur saignant. Il se créait ainsi un autre français. On avait l’impression d’être à l’étranglement du sablier. » Louis Aragon, *Blanche ou l’Oubli*, [1967], OC, t. V, p. 512.

une terminologie propre qui est celle de la langue de la Frubie-Ost, développée dans *Brelin le Frou* :

« [c]et intéressant tableau, intitulé LE PORTRAIT DE FAMILLE et composé de morceaux d'étoffes cousus sur de la toile, est, parmi beaucoup d'autres, l'ouvrage d'un *frou* récemment décédé dans un *rbi* où il vivait seul depuis vingt-quatre ans. On l'appelait le *Hag* dans son *prosk*. Nul n'en sait davantage sur son compte. »

C'est en ces termes que *Le Gérant*, fameux quotidien de la capitale frubienne-ost, où j'étais en voyage d'étude, avait rédigé la légende qui accompagnait la reproduction du tableau susnommé, elle-même incluse dans la page des « Dernières découvertes artisanales de notre temps »<sup>1</sup>.

L'auteure apporte les précisions suivantes :

*Frou* : Vieillard entre 90 et 95 ans. De 95 à 100 ans, on porte le nom de *bem* en Frubie-Ost.

*Rbi* : Cabane sommaire construite par un paysan frubien.

*Hag* : innocent d'un certain âge

*prosk* : Village côtier

*Frubie-Ost* : Pays d'Europe situé entre la Bronze septentrionale et l'Hure orientale. La Frubie s'annexa l'Ost en 1398<sup>2</sup>.

Outre ces néologismes, nous apprenons que le *mouron* est le « nom général des seigneurs de Frubie. Le mouron est plus particulièrement un seigneur possédant une armée. Il a le droit de déclarer la guerre à quiconque le gêne, l'offense ou le lèse », qu'un *tripot* est un « ministre », et que, si chez Péret, un *gros doré en pleine misère* était en fait un « général en grande tenue », chez Prassinos à l'inverse, un *rassis* est une « pièce d'or ». De même, derrière le *flibuste* se cache « l'examen de fin d'études correspondant à notre baccalauréat », et l'*horizon* est en fait le « cercueil »<sup>3</sup>.

Tous ces termes qui viennent proposer un signifiant alternatif, entre argot et nouveauté lexicale, entre usage à contre-courant et désignations ironiques, montrent ainsi un détachement de la norme qui permet de repenser le lien entre les mots et leurs référents sans détruire fondamentalement la langue.

---

1 Gisèle Prassinos, *Brelin le Frou ou le Portrait de famille*, Paris, P. Belfond, 1975, p. 11-12.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 21, 37, 75 et 138.

De la sorte, Péret et Prassinos mettent en acte, de manière ludique, une réflexion sur la langue que tout sujet parlant a pu intuitivement éprouver, et qui sourd dans tout le surréalisme. Prévert, lui, s'interroge avec inquiétude :

Est-ce qu'on sait ce que c'est un pinson  
D'ailleurs il ne s'appelle pas réellement comme ça  
C'est l'homme qui a appelé cet oiseau comme ça  
Pinson pinson pinson pinson<sup>1</sup>.

S'il ne « s'appelle pas *réellement* » pinson, c'est que l'intervention humaine de nomination interfère sur son être<sup>2</sup>. Ce baptême du monde, qui interroge le fantasme adamique de l'appellation originelle, Prévert s'en méfie<sup>3</sup> :

Comme c'est curieux les noms  
Martin Hugo Victor de son prénom  
Bonaparte Napoléon de son prénom  
Pourquoi comme ça et pas comme ça  
Un troupeau de bonapartes passe dans le désert  
L'empereur s'appelle Dromadaire  
Il a un cheval caisse et des tiroirs de course  
Au loin galope un homme qui n'a que trois prénoms  
Il s'appelle Tim-Tam-Tom et n'a pas de grand nom  
Un peu plus loin encore il y a n'importe qui  
Beaucoup plus loin encore il y a n'importe quoi  
Et puis qu'est-ce que ça peut faire tout ça<sup>4</sup>.

L'interrogation désabusée de Prévert contraste avec le ton facétieux de Péret ; une sorte de fragilité du signifiant préside à l'appréhension de la nomination, comme si la conscience de l'arbitraire du signe déclençait un certain nihilisme, alors que chez Péret, cela conférait une force de signifiante et une robustesse au signifiant, qui s'adaptait aux distorsions imposées. Le caractère « curieux » invoqué par Prévert, qui finit par céder à l'indéfini

---

1 Jacques Prévert, *Paroles*, [1946], *OC*, t. I, p. 56.

2 Il en va de même dans « Fleurs et couronnes », « Homme / Tu as regardé la plus triste la plus morne de toutes les fleurs de la terre / Et comme aux autres fleurs tu lui as donné un nom / Tu l'as appelée Pensée. / Pensée », *ibid.*, p. 43-44.

3 Là où, au contraire, Ribemont-Dessaignes s'en réjouit, comme nous pouvons le lire dans *Ecce Homo* : « J'étais une rainette, mon désir, / J'étais ce que je nommais, / Ô chose plus forte que le regard, / Existence qui dévore son nom ». Georges Ribemont-Dessaignes, *Ecce homo*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1987, p. 31.

4 Jacques Prévert, *Paroles*, [1946], *OC*, t. I, p. 56.

« n'importe qui, n'importe quoi », montre que dans tout procès de signification, la convention qui attribue un signifié à un signifiant peut se révéler être un équilibre précaire.

C'est également ce que met en scène Tzara dans différentes proclamations, qu'il soit question de « "Art" – mot perroquet – remplacé par Dada, Plésiosaure, ou mouchoir<sup>1</sup> », ou d'une liste de mots, cette fois non pas à la Prévert, mais à la Péret :

préambule = sardanapale  
un = valise  
femme = femmes  
pantalon = eau  
si = moustache  
2 = trois  
canne = peut-être  
après = déchiffrer  
irritant = émeraude  
vice = vis  
octobre = périscope<sup>2</sup>

C'est précisément là où la poésie rattrape l'arbitraire du signe, puisque Tzara n'oublie pas de préciser que cette relation d'équivalence est le fruit du hasard : « ou tout cela ensemble dans n'importe quel arrangement savoureux, savonneux, brusque ou définitif – tiré au sort – est vivant<sup>3</sup> ». Ainsi « tiré[s] au sort », les mots révèlent leur caractère fortuit ; cette perception des mots et du hasard de leur signification va dès lors être généralisée aux autres niveaux d'analyse de la langue et du texte, comme le fait Paulhan dans sa préface aux *Lettres à Poisson d'Or*, lorsqu'il évoque cet « arbitraire qui du premier contact nous choque et nous révolte en tout fait de langage<sup>4</sup> », dont il détaille les différents niveaux :

soit qu'il s'agisse de combinaisons et de règles – de la construction même d'une œuvre : pourquoi la tragédie en *cinq* actes (plutôt qu'en trois) ? Pourquoi le discours en *trois* points (plutôt qu'en quatre ou en douze) ? Soit de pure et simple grammaire : pourquoi faut-il ici le subjonctif, ailleurs le passif ou l'imparfait. Surtout, pourquoi imposer un sujet, un verbe, un complément – ce mécanisme glacé, tout cet hiver triste – à la pensée que je formais si bien d'un seul éclair, sans toutes ces différences ? Poussez jusqu'au vocabulaire : pourquoi est-ce le mot d'*étoile* qui désigne l'étoile [...] ? Tout se passe comme si le même arbitraire de la pensée se voyait, par l'effet du langage, mis en évidence, imposé à l'attention critique<sup>5</sup>.

---

1 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, [1924], *OC*, t. I, p. 368.

2 *Ibid.*, p. 377.

3 *Ibid.*

4 Jean Paulhan, *Préface à Joë Bousquet, Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1967, p. 12.

5 *Ibid.*

L'arbitraire du signe n'est donc, chez Paulhan, qu'une des facettes de l'ensemble des conventions qui régissent la langue comme phénomène social.

Dès lors, quand Breton interroge ainsi « [q]uand fera-t-on à l'arbitraire la place qui lui revient dans la formation des œuvres ou des idées ? », il est bien question, comme nous l'avons déjà mentionné, d'interroger les fondements de ces conventions. Les « cinq actes » et les « trois points » n'ont aucun fondement en soi, ils ne répondent à aucune nécessité qui leur pré-existerait, il s'agit simplement de formes instituées. Il est donc à la fois possible d'intervenir sur ces codes possibles, s'assurant ainsi que rien n'est immuable, et dans la même démarche, pour ne pas considérer comme un *donné* ce qui n'est qu'un *possible*, de mesurer la part du hasard dans ces phénomènes langagiers. La conscience de l'arbitraire ne va donc pas sans une certaine pratique de l'arbitraire, qui est précisément celle à partir de laquelle s'est déployée l'image surréaliste.

Finalement, les surréalistes ont testé, mis à l'épreuve l'arbitraire du signe, ils ont ainsi sondé la nature du lien unissant signifié et signifiant, pour mieux jouer de la requalification et de la recomposition de nouveaux liens. L'arbitraire devient une ressource poétique dès lors que la question originelle de l'acte de nomination est résorbée, évacuant avec elle l'idée de causalité. C'est ce qu'explique Milner : « [l]'une des fonctions du concept d'arbitraire du signe est justement d'éliminer la causalité primaire. Dire en effet que la relation qui articule l'une à l'autre les deux faces du signe est arbitraire, c'est dire qu'aucune n'est ni la cause ni l'effet de l'autre<sup>1</sup> ». Sans cause ni effet réciproques, les deux faces du signe laissent ainsi un espace disponible à la fois pour apprécier le hasard, qui règne en partie sur les lois de la langue, et pour tenir, même fugacement, les rênes des signes de la langue. En effet, une fois perçu le jeu qui relie – en même temps qu'il sépare – les deux versants du signe, les surréalistes vont à leur tour tenter de désigner un nouveau réel, en faisant advenir de nouveaux éléments dans la langue.

---

1 Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Des travaux », 1989, p. 192.

## 2.3 Parler hors-normes

Néologismes, faits de langues, nouvelles façons de prédiquer viennent ainsi affirmer que « parler surréaliste » est un acte créateur, qui institue, grâce à l’imaginaire, de nouveaux possibles de langue.

### 2.3.1 Faire reculer les limites du possible de langue

Défini par Milner<sup>1</sup> et discuté par Auroux<sup>2</sup>, le concept de possible de langue repose sur le fait que « tout ne peut pas se dire<sup>3</sup> ». Chaque sujet parlant exerce en effet une activité grammaticale minimale, qui fait qu’il accepte ou non des énoncés comme faisant partie de sa langue. Cet obstacle pose d’emblée des questions d’ordre poétique sur la nature et la forme de ce non-dit, non-dicible ou ineffable. Puisqu’un jugement différentiel permet de circonscrire les productions jugées possibles ou impossibles en langue, la poésie surréaliste, dans sa volonté de reculer des limites de l’expression, va œuvrer à générer des ressources linguistiques jusqu’alors inobservées voire impensées. Nous allons donc tenter de cerner le point de bascule entre le possible et l’impossible de langue au regard de productions volontairement déviantes, qui tendent à explorer ces zones dites impossibles en langue, à « essayer » des constructions atypiques voire agrammaticales, afin d’appréhender la façon dont la langue accueille ces structures nouvelles.

Aux fondements de ce concept, Milner distingue entre « possible de langue<sup>4</sup> » et « possible matériel<sup>5</sup> », et se base sur « l’hypothèse grammaticale minimale » suivant laquelle : « le possible de langue et le possible matériel peuvent ne pas coïncider »<sup>6</sup>. En d’autres termes, rien n’empêche de créer un énoncé (matériellement possible) qui n’ait aucune valeur dans la langue donnée (qui soit donc linguistiquement impossible), dans la mesure où « la notion de règle (comme la notion de norme) [...] ne dit pas que ce qui ne suit pas la règle soit

---

1 Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, op. cit.

2 Sylvain Auroux, « Lois, normes et règles », *HEL*, art. cit., p. 77-107.

3 Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, op. cit., p. 55.

4 Ce qui peut exister dans la langue.

5 Ce qui peut matériellement exister mais ne serait pas reconnu comme appartenant à la langue.

6 Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, op. cit., p. 55.

irréalisable<sup>1</sup> ». De la liberté, sans borne aucune, de tout sujet-parlant de produire un fait langagier quel qu'il soit, à la reconnaissance de ce fait langagier en tant qu'énoncé acceptable par la communauté qui le reçoit, nous pouvons observer un continuum allant de l'adéquation du possible matériel et du possible linguistique, à une totale disjonction. De cette disjonction provient justement la possibilité d'une « activité grammaticale » du sujet-parlant, qui émet un jugement différentiel, à partir de sa propre expérience de la langue. Cette activité grammaticale relève de degrés de conscience variables, pouvant aller du sentiment épilinguistique jusqu'au discours métalinguistique, dont nous avons vu que le corpus surréaliste était grandement innervé.

Nous laissons de côté le possible matériel pour nous concentrer sur le possible de langue et les changements qu'il inscrit dans le système même de la langue. Ces changements peuvent être d'ordre lexical. Rares sont les véritables néologismes dans les textes surréalistes ; nous en rencontrons quelques uns, parmi lesquels des substantifs proposés pour se substituer à un terme déjà existant, à l'instar du « *desinit* », forgé par Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire* pour remplacer le mal-nommé *explicit* :

il ne savait pas vers quoi chaque incipit romanesque l'entraînait, et encore moins qu'il en arriverait au jour où la fin, le *desinit* du roman, serait pour lui de substituer à la rengaine [...] la démoralisation sociale. *Desinit* : ce mot latin n'est pas français, qu'y puis-je ? Notre langue, à incipit, n'oppose que le mot *explicit* qui en est le contraire, mais porte à mon oreille le sens d'explication. Le *desinere* latin, qui sert dans l'expression *desinit in piscem*, ne marque que l'achèvement, sans plus, sans explication, sans *morale*. Et même il ne me déplairait pas qu'on y entendit le sens de désinence grammaticale : après tout, la dernière phrase d'un livre joue le rôle de la syllabe désinentielle au bout d'un mot, marquant le *cas* dans les langues à déclinaison. Rêvez-y<sup>2</sup>.

Sous couvert de radical latin, et en mettant en jeu les vertus d'évocation du mot, Aragon entend donc faire changer la terminologie rhétorique, et adapter au mieux ce lieu romanesque avec le terme qui le désigne. Sous l'influence du français « explication » ou « explicitation », on n'entend plus dans *explicit* l'idée de fin contenue dans l'expression *explicit liber*, la désignation n'est donc plus valable pour Aragon, qui va alors chercher dans les ressources de la langue un terme qui fasse concorder les radicaux latin et français avec l'idée évoquée. En cela, il s'agit plutôt d'instituer un usage, pour ne pas qu'un terme

1 *Ibid.*, p. 87.

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, [1969], Genève, Skira, 1981, p. 70.

signifie une chose et en évoque une autre. Dans d'autres cas, il s'agira de forger un terme qui fait défaut à la langue, et qui empêche donc de désigner une part du réel. C'est ce que l'on peut lire lorsqu'Aragon mentionne « le bibliothécaire donc (ou sa prédécesserice), [qui] avait placé ladite feuille entre le chapitre VI et le chapitre VII<sup>1</sup> ». Cette forme féminine – dérivée de la forme masculine du substantif – qui n'est pas tout à fait satisfaisante en langue car la jonction entre le radical et le suffixe est mal assurée, montre que la langue n'a pas de suffixe productif pour bon nombre de substantifs.

En recourant ainsi à un terme forgé, Aragon souligne le double problème du manque de la forme féminine du mot, et, globalement, de l'invisibilisation du féminin dans l'usage de la langue. Il avait déjà évoqué ce sujet dans son *Traité du style* :

dans le même ordre d'idées, il faut reconnaître l'extrême importance d'une innovation verbale de M. Victor Margueritte. Je veux parler du mot *garçonne*<sup>2</sup>. On perdrait son temps en subtilités, ce mot a fait plus pour l'émancipation des jeunes filles que le législateur Naquet pour celle des femmes mariées<sup>3</sup>.

De la « garçonne » à la « prédécesserice », Aragon montre ainsi qu'il est possible d'innover le vocabulaire pour faire bouger les limites du possible de langue simplement en intégrant le suffixe du féminin<sup>4</sup>. L'enjeu au niveau du système de la langue est d'enrichir l'axe paradigmatique d'unités qui vont pouvoir affiner l'expression. C'est ce que fait également Arp lorsqu'il repense le « confrère » dans son sens familial et ouvre ainsi le paradigme aux autres membres de la famille : « [n]os répugnants et éminents confrères, consœurs, cononcles et contantes, au parfum de sanglier et au nez incrusté d'huîtres momifiées, se transforment en mourant en squelettes d'une beauté terrifiante<sup>5</sup> ». L'affixation permet de décliner à l'envi le paradigme du commun ; ainsi, de nouveaux substantifs peuvent voir le jour jusqu'à épuisement des radicaux.

---

1 Louis Aragon, « Le Mauvais plaisant », *En marge de « La Défense de l'infini »*, *ORC*, t. I, p. 619.

2 *La Garçonne* est le titre d'un roman de Victor Margueritte, publié en 1922. En décrivant un modèle de femme émancipée, il popularisa ainsi ce terme – qui n'est pas à proprement parler une création puisqu'il avait déjà été utilisé par Huysmans, mais pour évoquer une « adolescente aux formes encore enfantines » [cnrtl.fr]

3 Louis Aragon, *Traité du style*, [1928], *op. cit.*, p. 69. La loi Naquet, du 27 juillet 1884, autorise – sous nombreuses conditions – le divorce.

4 Péret en fait également la démonstration lorsqu'en 1928, il intitule un de ses poèmes « Le(a) célèbre cavalier(ère) », Benjamin Péret, *Le Grand jeu*, [1928], *OC*, t. I, p. 136.

5 Hans Arp, *Jours effeuillés*, [1966], *op. cit.*, p. 148.

Le jeu sur les affixes peut également révéler la face opposée d'un adjectif ; c'est ce que fait Prévert, non pas en préfixant négativement un adjectif positif, mais en amputant l'adjectif de son morphème initial. Aussi évoque-t-il un personnage qui est « nénarrable solite décis pondérable proviste commensurable tempestif déniale et trépide<sup>1</sup> ». Au-delà de la description elle-même insolite, Prévert se complaît à rendre manifeste une curiosité de la langue : de certains adjectifs, il nous est restée la forme négative mais pas la forme positive de laquelle elle est dérivée. Il suffirait d'exhumer ces formes lexicales, si tant est qu'elles aient jamais existé, pour dissiper un paradoxe, rétablir un équilibre de pensée et ainsi pouvoir qualifier plus précisément. Prévert crée donc un pendant dans la langue, sans véritablement créer de nouvelle unité.

À l'inverse, nous trouvons des exemples où un adjectif est véritablement forgé pour qualifier une réalité qui n'existe pas encore dans le découpage de la langue. C'est ainsi que nous lisons chez Gisèle Prassinos le récit des « petites gens de la menuiserie » qui, « [n]aturellement, fidèles à la règle, [...] se rangèrent derrière la table du milieu et entonnèrent leur chant vendredicinqueural<sup>2</sup> ». L'auteure exploite les propriétés dérivationnelles pour créer un adjectif qui condense les propriétés sémantiques d'un complément circonstanciel et l'expressivité de la joie de la fin de la semaine de travail.

Outre l'adjectif, la catégorie du verbe va également être investie poétiquement pour tester les limites du possible de langue. C'est ainsi que Breton reproduit dans *Fata Morgana* la question posée par Aube : « tu ne sais pas pourquoi je résédise<sup>3</sup> ? », tandis que chez Crevel, le narrateur de *Êtes-vous fous ?*, remarquant la proximité de la fleur nommée iris et du verbe *iriser*, teste la possibilité de créer analogiquement le même lien à partir d'un autre nom : « [e]lle s'est saisi du mot "iris". Elle a parlé, pour que, de sa voix, bulle de son, fût irisée l'heure. S'il avait été question de bégonias, elle prétendrait bégoniaiser l'univers<sup>4</sup> ».

Par ailleurs, dans un article en hommage à l'œuvre de la sculptrice Renée Sintenis, la flore se trouve une nouvelle fois dotée d'un nouveau verbe : « *Il naquit un poulain sous des feuilles de bronze*, a écrit le poète Saint-Léger Léger. Au Tiergarten berlinois, la végétation

1 Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps*, [1955], OC, t. I, p. 769.

2 Gisèle Prassinos, *Trouver sans chercher*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1976, p. 48.

3 André Breton, *Fata Morgana*, [1940], OC, t. II, p. 1191.

4 René Crevel, *Êtes-vous fous*, [1929], OC, t. II, p. 430.

n'a pas le temps de se métalliphier<sup>1</sup> ». L'action de devenir métal, ou d'être fondu dans le bronze se trouve ainsi inscrite dans la langue, avec une graphie [ph] qui déjoue le suffixe attendu (-ifier) et donne à voir, soumise à métathèse, la phyllie qui, justement, reste vivante.

Mise à part l'inspiration botanique, la néologie verbale se rencontre chez les surréalistes, dans différents contextes où une nouvelle façon de prédiquer doit transformer un état ou un sujet en action. C'est ainsi que Péret transforme « être seul » en « seuler », forme qui engage le sujet dans un procès :

[i]l était seul  
dans le bas du seul-seul  
Un seul à la seule  
il seulait<sup>2</sup>.

Dans l'usage surréaliste de la langue, « seuler » devient la version active d'une construction participiale, le verbe devient le lieu d'une prédication nouvelle. Cet exemple montre donc que la créativité ne se joue pas tant dans la néologie et l'invention tous azimuts d'unités nouvelles, que dans le redéploiement dans la langue d'unités qui vont ainsi gagner en pouvoir de signification.

Cela corrobore l'analyse de Myriam Boucharenc, qui explique que :

[s]i les surréalistes n[']ont pas cultivé [le néologisme], c'est parce qu'ils n'y voient qu'un piètre avatar de la nouveauté. Ce concept au nom trompeur, commandé et régulé par l'usage, n'invente pas la règle mais la suit. Moins franc que le mot hérité, qui ne demande qu'à être rénové, le néologisme n'aspire, sous couvert de nouveauté, qu'à rejoindre l'héritage. En se lexicalisant, il entérine l'usage et en révèle les présupposés<sup>3</sup>.

En effet, il est plutôt question de tester les limites du possible de langue en bousculant les catégories afin d'élargir le spectre des structures possibles, en créant des zones textuelles hybrides, comme le fait par exemple Césaire lorsqu'il transforme le substantif « musique » en verbe, dans le poème « En rupture de mer Morte » : « [à] fond de cale leurs croupissements musiquent de puanteurs moribondes et les hérauts du vent pluvieux montent,

---

1 René Crevel, « Renée Sintenis », *La Quinzaine des critiques et des revues*, n°24, 25 décembre 1930, repris dans *OC*, t. I, p. 422.

2 Benjamin Péret, *Le Grand jeu*, [1928], *OC*, t. I, p. 130.

3 Myriam Boucharenc, « "Je n'invente pas les mots" : dictionnaire surréaliste et néologie parodique », *L'Innovation lexicale*, sous la dir. de Jean-François Sablayrolles, Paris, Champion, 2003, p. 332.

moissonnant lentement l'office d'un soleil pâle<sup>1</sup> », ou encore Prévert, dans sa « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », qui mentionne :

Ceux qui tricolorent [...]
Ceux qui andromaquent
Ceux qui dreadnoughtent
Ceux qui majusculent
Ceux qui baïonnette... on
Ceux qui mamellent de la France<sup>2</sup>.

La dérivation, par adjonction d'un morphème flexionnel à un substantif, un adjectif ou à un nom propre, provoque donc un changement dans la norme, et met la raison grammaticale à l'épreuve. Le poète qui a le plus testé la productivité de la conversion transcatégorielle est Gherasim Luca, qui défige radicalement les catégories grammaticales et, comme l'analyse Serge Martin, « augmente [...] la relation comme dynamique motrice du langage presque toujours érotique, au sens d'un corps-langage en activité incessante dans et par une "morphologie de la métamorphose"<sup>3</sup> ». C'est ce que le poète donne à lire dans « Prendre corps » :

je te flore
tu me faune

je te peau
je te porte
et te fenêtre
tu m'os
tu m'océan
tu m'audace
tu me météorite

je te clé d'or
je t'extraordinaire
tu me paroxysme

tu me paroxysme
et me paradoxe
je te clavecin
tu me silencieusement

---

1 Aimé Césaire, *La Poésie*, *op. cit.* p. 147.

2 Jacques Prévert, *Paroles*, [1946], *OC*, t. I, p. 3-4.

3 Serge Martin, « Ghérasim Luca, sur la corde, sans fin ni commencement », *Europe*, n° 1045, « Ghérasim Luca », mai 2016, p. 9.

tu me miroir  
je te montre<sup>1</sup>.

À la différence de Prévert, Luca n'intègre pas de désinence flexionnelle, la transformation opère simplement par la mise en place de la structure pronominale et rend mouvantes les catégories grammaticales. Ces attestations de nouveaux possibles ne composent ni à côté de la langue, ni en-deçà, mais bien dans la langue, montrant, ainsi que l'analyse Françoise Gadet, que « [l]e réel de la langue n'est donc pas suturé sur ses bords comme une langue logique : il est traversé de failles, attestées par l'existence du lapsus, du *Witz* et des séries associatives qui le déstratifient sans l'effacer<sup>2</sup> ». Ce sont ces failles que vont donc révéler les poètes, faisant surgir de nouveaux éléments du réel de la langue. Ces nouveaux signes, voies de passages vers un plus-à-dire, révèlent l'importance de l'acte prédicatif dans l'imaginaire linguistique des surréalistes, acte qui s'accompagne de fantasmes sur ces nouvelles façons de prédiquer.

En effet, conjointement à ces énoncés qui inscrivent positivement un changement dans la langue, nous trouvons exprimée, comme l'explique Marie-Christine Lala, « la marque de "quelque chose qui manque" », trace cette fois, non plus d'un possible de langue, mais d'un impossible à atteindre, qui « joue le rôle d'un *révélateur* de l'irruption du sujet dans la langue<sup>3</sup>. »

C'est le cas lorsque Breton, cherchant de nouvelles orientations dans la langue, relate dans le quatrième rêve de *Clair de Terre*, qu'« [u]ne partie de [s]a matinée s'était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être – car on venait d'inventer un nouveau temps du verbe être<sup>4</sup> ». Ce « nouveau temps » qui affecte non pas tous les verbes existants mais un seul verbe montre que ce qui est en jeu dans le procès d'invention dépasse l'expression et engage l'existence même du sujet ; autrement dit, une part de l'existence se joue dans la langue.

Dès lors, Breton fera le départ entre différents types de verbes qui ne peuvent, pour ce qu'ils impliquent, recevoir les mêmes conjugaisons : « [l]es verbes sensoriels : voir, entendre,

---

1 Ghérasim Luca, *Héros-limite* suivi de *Le chant de la carpe* ; et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 289.

2 Françoise Gadet et Michel Pêcheux, *La Langue introuvable*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », 1981, p. 51.

3 Marie-Christine Lala, « Le Processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 12, 2000 [En ligne].

4 André Breton, *Clair de terre*, [1923], *OC*, t. I, p. 152.

toucher, goûter, sentir, demandent à ne pas être conjugués comme les autres. À cette nécessité répondent les étonnants participes : déjà vu, déjà entendu, jamais vu, etc.<sup>1</sup> ». Peut-être songe-t-il à cet « [a]dorable temps du futur toujours antérieur<sup>2</sup> », qui métamorphose le participe passé en procès à venir, ou encore au « participe naissant<sup>3</sup> », sollicité par Arthur dans *Anicet*.

Plus tardivement, Leiris se confrontera lui aussi à un manque dans le système des conjugaisons :

on ne saurait parler de ce bloc inaltéré en substance mais pas encore cristallisé comme d'une donnée acquise et désormais sans futur, difficulté qui logiquement exige que l'allusion soit augmentée d'une mise au point et qui, moins circonstancielle, justifierait l'invention simplificatrice d'un temps particulier du verbe, *passé non absolu* ou *futur anticipé*, n'exprimant ni l'accompli ni l'inaccompli, mais l'inaccompli virtuellement ou censément accompli<sup>4</sup>.

Fantasier une nouvelle conjugaison révèle ainsi une volonté de préserver certaines unités privilégiées de la langue d'un usage banal, ainsi que d'instiller le doute face aux affirmations trop sûres, de laisser une possibilité à un autre réel de se déployer. Il s'agit en somme de suivre le mouvement engagé par le narrateur d'*Aurora* : « [d]ès qu'il eut atteint une vitesse pleine et uniforme, il se mit à osciller sur sa base puis, brusquement, il bascula complètement et s'enfonça dans le sol, entraînant géôliers, condamnés et conjugaisons dans ses replis cachés de vrille<sup>5</sup> », pour envisager un autre rapport à la temporalité de la langue.

C'est donc principalement au verbe, comme noyau de la phrase, qu'incombe la responsabilité poétique de donner un espace verbal à ce qui n'existe pas encore dans la langue, d'une façon qui n'existe pas encore<sup>6</sup>. Altérer l'organisation verbale, c'est

1 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC, t. IV, p. 400-401.

2 André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, [1932], OC, t. II, p. 73.

3 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], ORC, t. I, p. 14.

4 Michel Leiris, *Frêle Bruit*, [1976], *La Règle du jeu*, éd. cit., p. 914.

5 Michel Leiris, *Aurora*, [1946], *op. cit.*, p. 66.

6 Cette nécessité d'inventer d'autres formes et d'autres structurations se manifeste également sous forme paradoxale dans un conte de Péret, dans lequel la protagoniste s'exprime dans une langue sans verbe : « [j]e, dit-elle, la fille d'un cordonnier de Mexico. Mon père la vie dans un pronunciamiento. Son corps à la rivière jusqu'à mer où par un requin. Je le d'une balle à la naissance de la tête et avec les yeux les pendants d'oreille que voici. Alors je par le monde. Au bout de trois mois, je à la Nouvelle-Orléans après une navigation riche en incidents. Je presque morte de faim. Un jeune plombier qui me le gîte mon amant. Je en lui son affection pour les plantes carnivores. Il chez lui plante qui tous les parasites, en sorte que nous ne ni puces ni punaises ni poux, et je me en une minute de tous les poux qui sur mon corps. Je lui en une reconnaissance éternelle » Benjamin Péret, *Les Malheurs d'un dollar*, [1922], OC, t. III, p. 49. Il se trouve que cette jeune femme, nommée Baba, est enceinte, et qu'elle retrouvera l'usage des verbes

transformer le cœur même de l'acte de prédication, et ainsi bousculer la façon de délivrer un contenu propositionnel ; un jeu de créations-transformations va alors œuvrer à faire bouger les lignes de l'usage et de l'acceptable.

Parmi ces transformations possibles, le jeu sur les bornes des syntagmes, en interférant avec le parenthésage régulier des unités, introduit dans la langue des perturbations intéressantes. On en trouve quelques exemples dans les « Textes surréalistes » de Georges Malkine, notamment dans l'évocation du futur, lorsque nous découvrons qu'« [u]n jour [...] il fera nuit d'amour<sup>1</sup> », ou encore que « [b]ientôt, il va partir, il va sourire d'enfant<sup>2</sup> ». Bien plus tardivement, Gisèle Prassinos livre un exemple similaire lorsqu'elle affirme : « je sauterais-mouton le tombeau de ma mère<sup>3</sup> ».

Si le choix des mots, pour la création d'images, est à la base de ce que ces énoncés ont d'évocateur, le travail de la structure est néanmoins primordial. En effet, ces exemples montrent la création d'une structure mixte qui comporte à elle seule deux syntagmes de natures différentes, censément distincts dans l'usage normal : [il fait nuit] et [une nuit d'amour]. L'élément nominal commun, tantôt complément au sein d'une locution impersonnelle, tantôt tête nominale d'un syntagme lexicalisé, va se voir doté des deux fonctions, ce qui est, *a priori*, impossible. Cela ne relève pas d'une ambiguïté syntaxique, mais bien d'une syntaxe plurielle, qui combine plusieurs niveaux d'analyse. Nous pouvons donc lire cet énoncé comme le fruit d'une transformation de la relation prédicative : le verbe reste bien impersonnel, mais le complément connaît une expansion qui le modifie en substance. Ainsi à la locution « faire nuit » se superpose, sous la plume du poète, la locution « faire nuit d'amour » qui, en plus d'être parfaitement évocatrice, modifie l'organisation de l'axe syntagmatique.

Cela illustre à la fois un mode de création verbale par enchaînement d'idées (sur le signifié autant que sur le signifiant, puisque c'est bien ce signifiant qui fait la jonction, presque la

---

lors de l'accouchement. Néanmoins l'anomalie révèle que la lecture supplée quasi-automatiquement le verbe manquant. Il y aurait donc une sorte d'activité-réflexe de l'esprit qui atténue la possibilité de la transgression, ce qui rend patente la nécessité d'ouvrir la langue à d'autres formes possibles.

- 1 Georges Malkine, « Textes surréalistes », *La Révolution Surréaliste*, n° 1, décembre 1924, p. 11. Ce qui n'est pas sans rappeler le poème de Desnos « Un jour qu'il faisait nuit », publié dans *Corps et biens*, en 1930.
- 2 Georges Malkine, « Textes surréalistes », *La Révolution Surréaliste*, n° 4, juillet 1925, p. 10.
- 3 Gisèle Prassinos, *La Vie, la voix*, Paris, Flammarion, 1971, p. 82.

fusion, entre les deux syntagmes), et un nouveau rapport aux choses puisqu'ainsi inclus dans une locution impersonnelle, l'amour devient un élément de description du monde physique, susceptible de frapper quiconque à n'importe quel moment.

Le deuxième exemple de Malkine s'analyse de manière semblable, avec un SV [il va sourire], et un SN [un sourire d'enfant] qui se télescopent. Le cas est néanmoins plus complexe dans la mesure où une recatégorisation intervient. Le verbe *sourire* est normalement intransitif, le seul argument qu'il régit est le sujet. L'image créée tire donc parti d'un potentiel expressif fondé notamment sur l'isomorphie de la forme infinitive du verbe et du substantif, qui favorise la transformation de l'une en l'autre, et ouvre à différentes expansions.

La superposition du SN [sourire d'enfant] au SV [il va sourire] peut ainsi se lire comme une transformation du SN, qui devient un véritable SV, créant de la sorte une nouvelle relation prédicative, complexe et atypique.

Il en va de même dans l'exemple de Gisèle Prassinos, dans lequel « jouer à saute-moutons » se condense en une forme qui reste synonyme de « franchir », mais recèle bien plus de vertus évocatrices, et crée des effets poétiques qui touchent au système même de la langue dans la mesure où la recatégorisation opérée provoque une instabilité imprévisible.

En effet la recatégorisation<sup>1</sup> est possible grâce à une certaine plasticité de la langue : un mot susceptible de remplir, dans un contexte donné, un rôle fonctionnel qui n'est pas le sien dans sa classe initiale est un mot qui va être vecteur d'instabilité dans la langue. En passant d'une catégorie ou d'une classe à une autre, l'élément translaté va faire interférer les parties du discours. Les trois exemples mentionnés montrent deux structures qui sont, prises isolément, tout à fait fermes et à ce titre difficilement soumises à l'instabilité. Or la parole surréaliste se nourrit de ces perturbations et transgressions qui donnent à lire, dans l'impossible de la langue, une réalité ressentie et exprimée dans de fines nuances. À nouveau, ces exemples révèlent un « plus-à-dire », qui trouve dans les zones accidentées de la langue, un terrain d'expression ; en cela, ces structures verbales sont proches du fonctionnement des mots-valises, sauf que les deux éléments ne sont pas agglomérés.

---

1 ou « translation » selon la terminologie de Tesnière.

L'analyse qu'en donne Marc Bonhomme est également valable pour des énoncés comme ceux évoqués précédemment : « le sens du mot-valise est supérieur au sens additionné de ses constituants. Et c'est précisément par ce supplément de sens qu'il fait bouger les frontières de notre encyclopédie<sup>1</sup> ».

En cela, le lien entre les frontières de l'encyclopédie, les représentations qui les sous-tendent et les structures linguistiques qui les portent nous semble particulièrement révélateur de l'imaginaire linguistique des surréalistes, qui ont fait de l'invention de nouvelles façons de dire une praxis apte à changer le monde. Ce qui se joue, c'est donc bien le changement des représentations véhiculées par le langage, représentations héritées, mobilisées dans chaque acte de parole, qui entrent en concurrence avec les nouvelles potentialités de la langue ainsi dévoilées. C'est dans cette optique que l'exaltation de l'imagination comme faculté maîtresse va prendre une dimension particulière, celle d'une puissance d'agir.

### 2.3.2 L'imagination instituante : Breton et Castoriadis

L'imagination va en effet être mise au cœur de tout processus capable de faire advenir un nouveau possible et de réorganiser les systèmes d'interdits qui régissent la société. Breton l'affirme dès le premier *Manifeste* : « [l]a seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage)<sup>2</sup> ».

L'imagination est ainsi la force motrice qui articule ce qui est à ce qui « *peut être* », et trouve une résolution dans la langue, lorsque celle-ci accueille – les faisant advenir – de nouveaux possibles. Le « parler surréaliste » tout comme l'écriture automatique, œuvrent donc à provoquer ces changements, qui consistent à prendre l'imagination au sérieux pour infléchir le réel, comme l'explique Marguerite Bonnet :

[l]e nouvel univers de langage révélé par l'automatisme n'est pas en lui-même une fin ; mais il désoriente l'esprit et, par là, l'oriente vers une autre connaissance, une autre définition de l'homme, qui, elle non plus, ne serait

---

1 Marc Bonhomme, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, vol. 53, 2009, p. 53.

2 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924], *OC*, t. I, p. 312.

rien en elle-même si une *pratique* ne venait s'y souder, une façon de vivre différente, permettant de « déjouer le probable » au bénéfice éblouissant de ce « domaine infini », le possible<sup>1</sup>.

C'est précisément la question de la « pratique », dans le passage du « probable » à « l'infini », du « donné » au « possible », qui va animer toute la poétique surréaliste, du temps du *Manifeste* aux échos plus tardifs, comme lorsque Char, dans *Le Nu perdu*, déclare « [n]ous demandons à l'imprévisible de décevoir l'attendu. Deux étrangers acharnés à se contredire – et à se fondre ensemble si leur rencontre aboutissait<sup>2</sup> ! »

Si cette rencontre est évoquée de manière hypothétique en 1971, montrant la prudence de Char quant à l'avènement de cette rencontre espérée, Breton, lui, est beaucoup plus affirmatif ; il voit par exemple dans l'œuvre de Picasso le lieu de la « confrontation » entre le réel et le possible :

[a]utrement appréciable, parce que seule vraiment suggestive du pouvoir accordé à l'homme d'agir sur le monde pour le conformer à soi-même (et par là pleinement révolutionnaire) m'apparaît, dans cette production, la tentation ininterrompue de confronter tout ce qui existe à tout ce qui peut exister, de faire surgir du jamais vu tout ce qui peut exhorter le déjà vu à se faire moins étourdiment voir<sup>3</sup>.

L'image du surgissement que prend cette fois la pratique – ou praxis – montre que l'action sur le monde répond à une nécessité latente qui se manifeste à l'occasion de la sollicitation de l'imaginaire. Ce surgissement est une façon d'attenter à l'ordre social, comme l'explique à nouveau Breton, en 1935 :

[i]l s'agissait de déjouer, de déjouer pour toujours la coalition des forces qui veillent à ce que l'inconscient soit incapable de toute violente éruption : une société qui se sent menacée de toutes parts comme la société bourgeoise pense, en effet, à juste titre, qu'une telle éruption peut lui être fatale<sup>4</sup>.

La métaphore de l'éruption, liée à la fois aux forces telluriques et au jaillissement d'une intériorité, est récurrente dans l'esthétique surréaliste ; elle montre bien cette idée d'un

---

1 Marguerite Bonnet, « Notice » du *Manifeste*, p. 1335. L'expression « déjouer le probable » vient d'une lettre à Simone Breton, du 11 mars 1924.

2 René Char, *Le Nu perdu*, [1971], *OC*, p. 466.

3 André Breton, « Pablo Picasso », [1933], *Le Surréalisme et la Peinture*, *OC*, t. IV, p. 476.

4 André Breton, *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 438.

inconscient jugulé qui ne doit surtout pas poindre sous peine d'entraîner avec lui toutes les constructions qui veillent à endiguer les manifestations de toute singularité.

Dans l'ordre de la langue, le cadre normatif prévient tout jaillissement, toute éruption de l'inconscient dans la chaîne verbale *et* dans la société. D'ailleurs l'image de l'inconscient comme bouillonnement intérieur renvoie aussi à « la langue » de Lacan et au magma, que l'on retrouve également chez Castoriadis, chez qui la langue est un magma que le sujet parlant va organiser pour créer des significations. Dans sa théorie, un magma n'est pas un chaos, c'est ce dont on peut extraire des organisations en nombre indéfini, et même infini, ce qui explique que la production du sens ne soit pas réductible à une simple combinatoire logique :

[e]t c'est parce que le magma est tel, que l'homme peut se mouvoir et créer dans et par le discours, qu'il n'est pas épinglé à jamais par des signifiés univoques et fixes des mots qu'il emploie – autrement dit que le langage est langage. [...] Une signification n'est rien « en soi », elle n'est qu'un gigantesque emprunt<sup>1</sup>.

Il est donc possible d'« emprunter » d'autres manières de produire des significations, pour s'affranchir d'une pensée héritée, pour quitter, comme l'a fait Picasso, les sentiers par trop balisés du déjà vu et s'engager pour l'émergence d'une pensée nouvelle, propre à envisager de nouveaux objets de pensée, délestée des poids morts de la tradition<sup>2</sup>.

Cette question de la signification, dans son rapport au surgissement d'autres significations possibles, devient donc centrale à partir du moment où est exprimée l'idée que l'ordre normal de la phrase, du discours est un centre organisateur qui a vocation à neutraliser la portée potentiellement dangereuse, et même inquiétante de la parole.

Face à cela, la poésie surréaliste, qui est avant tout œuvre d'imagination, va constituer une « éruption » langagière propre à déstabiliser toutes les instances de régulation, comme l'explique Péret, qui fait de la création poétique véritable un antidote à la « médiocrité de l'univers » :

---

1 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 333.

2 Déjà Breton affirmait en 1924 : « [l]a civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver. Elle apparaît à cette heure le dernier rempart de la mauvaise foi, de la vieillesse et de la lâcheté. Le compromis, la ruse, les promesses de tranquillité, les miroirs vacants, l'égoïsme, les dictatures militaires, la réapparition des Incroyables, la défense des congrégations, la journée de huit heures, les enterrements pis qu'en temps de guerre, le sport : il ne reste plus, je crois, qu'à tirer l'échelle. » « Introduction au discours sur le peu de réalité », [1924-1925], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. II, p. 279.

[c]ette poésie frelatée à l'usage des masses vise donc non seulement à satisfaire leur nécessité de poésie mais aussi à créer une soupape de sûreté régularisant leur pression spirituelle, à leur offrir une sorte d'évasion consolatrice destinée à suppléer en partie leur foi religieuse éteinte et à canaliser dans une direction inoffensive leur soif d'irrationnel.

De même que les maîtres estiment que la religion est nécessaire au peuple, ils jugent que la poésie authentique, risquant d'aider à son émancipation, est nuisible non seulement au peuple mais à la société tout entière car ils en soupçonnent la valeur subversive. Ils s'ingénient donc, non sans succès, à l'étouffer, créant autour d'elle une véritable zone de silence où elle se raréfie<sup>1</sup>.

C'est donc à l'anéantissement de ces soupapes qu'aspire le surréalisme, il s'agit bien de provoquer des éruptions libératrices afin de repenser les bases de la société<sup>2</sup> et d'éprouver sa propre liberté. La poésie est force créatrice car elle a le pouvoir de ne pas laisser en l'état ce qui est déjà là, d'opérer un remodelage des catégories du rationnel et de l'irrationnel, loin des ersatz de consolation. Sur ce point, l'analogie développée par Breton entre les créations picturales de Picasso et les créations poétiques<sup>3</sup> montre que la quête surréaliste se joue dans ces éléments qui prennent forme pour la première fois. Il est donc question d'instituer un nouvel ordre possible, et en cela, les déclarations des surréalistes ouvrent la voie à une pensée politique de l'imagination que l'on peut mettre en perspective avec la théorie de l'imaginaire instituant de Castoriadis qui, nous l'avons dit, est aux origines de la notion d'imaginaire linguistique. En effet, Castoriadis s'est lui aussi, après les surréalistes, livré à une véritable réhabilitation philosophique de l'imaginaire comme force créatrice qui, selon lui, a été occulté par la tradition :

[n]ous devons donc admettre qu'il y a dans les collectivités humaines une puissance de création, une *vis formandi*, que j'appelle l'imaginaire social instituant. Pourquoi la philosophie n'a-t-elle pas su reconnaître cette nécessité, et pourquoi toujours maintenant recule-t-elle avec horreur et irritation devant cette idée ? [...]

Ce qui dans cette affaire hérisse et irrite les représentants de la philosophie héritée, comme ceux de la science établie d'ailleurs, est la nécessité de reconnaître l'imaginaire collectif, comme du reste l'imagination radicale de l'être humain singulier, comme une puissance de création. Création ici veut dire création *ex nihilo*, le faire-être d'une forme

1 Benjamin Péret, « La Parole est à Péret », *Le Déshonneur des poètes*, [1945], *op. cit.*, p. 46.

2 Ce qui était annoncé sur la couverture du premier numéro de *La Révolution Surréaliste* : « il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme ».

3 Qui rappellent que, selon Breton, « il n'y a pas de peinture surréaliste. Il y a des surréalistes qui font de la peinture comme il y a des surréalistes qui écrivent, comme des surréalistes pourraient tout aussi bien être vanniers ou forgerons. »

qui n'était pas là, la création de nouvelles formes d'être. Création ontologique : de formes comme le langage, l'institution, la musique, la peinture – ou alors de telle forme particulière, de telle œuvre musicale, picturale, poétique, *etc.* Pourquoi cette impossibilité de la philosophie héritée de reconnaître le fait de la création ? Parce que cette philosophie est soit théologique, donc réserve la création à Dieu [...], soit rationaliste ou déterministe, et doit donc déduire tout ce qui est à partir de premiers principes<sup>1</sup>.

C'est pour la reconnaissance de cet imaginaire que s'engage Castoriadis : il en fait une force instituante précisément car il se trouve à la source des formes prises par les sociétés pour exister. Les sociétés n'ont pas d'autre origine qu'elles-mêmes, elles n'ont aucun fondement extra-social : Castoriadis s'oppose à toutes les philosophies déterministes pour lesquelles le monde est un ensemble de déterminations fixes dépendantes d'un principe unique et immuable (que ce soit la causalité physique, dieu, les lois de l'histoire...).

Puisque les sociétés ne sont préméditées par aucun principe supérieur et qu'aucune norme ne leur préexiste, les personnes qui les composent doivent créer pour elles-mêmes leurs propres normes, leurs propres institutions ; elles doivent les imaginer (donc les rendre possibles), puis les rendre réelles, seule façon de garantir leur autonomie. C'est précisément le point sur lequel la pensée philosophique de Castoriadis et la pensée poétique du surréalisme se rejoignent ; ce développement du rôle à la fois ordonnateur et créateur de l'imagination est omniprésent chez les surréalistes. Breton affirme à de nombreuses reprises que l'imagination seule permet de sortir d'un rapport d'imitation, notamment à propos de son « modèle intérieur » :

il a fallu pour que nous nous jetions à corps perdu sur leurs traces<sup>2</sup>, animés de cette fièvre de conquête, mais de totale conquête, qui ne nous quittera plus jamais, que nos yeux, nos *chers* yeux reflétassent ce qui, n'étant pas, est pourtant aussi intense que ce qui est, et que ce fussent à nouveau des images optiques réelles, nous évitant de regretter quoi que ce soit de ce que nous quitions<sup>3</sup>.

La dialectique de l'existant et du possible, sur laquelle se fondent les espoirs poétiques des surréalistes, révèle donc le pouvoir de prospection de l'imagination :

[c]elle-ci, enfin débridée dans le surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues mais hardiment créatrice de

---

1 Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe VI, Figures du pensable, op. cit.*, p. 94.

2 Celles de Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé.

3 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture, OC*, t. IV, p. 352.

nouvelles formes – soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non<sup>1</sup>.

Ainsi, ce rapport entre ce qui *est* et ce qui *peut être* engage à la fois le sujet dans ses perceptions, dans son essence et dans sa puissance d'agir – notamment contre la « médiocrité » de la société. En cela, Crevel montre bien comment l'imagination peut être une force de riposte face à un monde présenté comme déterminé :

[d]e l'imagination même (toujours le prétexte de l'humanisme et des humanités) n'a-t-on pas exigé qu'elle se contente de broder, rebroder et rebroder encore des arabesques autour des thèmes anciens.

Ainsi, tourne-t-elle en rond, nourrie de mythes les plus miteux, elle qui, active, pourrait enfin rendre possible une vie qui ne serait plus, en faits et gestes, paroles et pensées, la parodie grotesque de ce qui fut<sup>2</sup>.

L'imagination est donc une source de création première pour instituer un autre possible. Et si Crevel parle au conditionnel, Breton, lui, est beaucoup plus affirmatif :

[i]magination n'est pas un don mais par excellence objet de conquête. [...] Je dis que l'imagination, à quoi qu'elle emprunte et – cela pour moi reste à démontrer – si véritablement elle *emprunte*, n'a pas à s'humilier devant la vie. Il y aura toujours, notamment, entre les idées dites reçues et les idées... qui sait, à faire recevoir, une différence susceptible de rendre l'imagination maîtresse de la situation de l'esprit.

Plus encore qu'une réhabilitation, Breton accorde à l'imagination une place première pour l'esprit. En cela, si l'héritage romantique a nourri la conception surréaliste de l'imagination<sup>3</sup>, Jacqueline Chénieux-Gendron a montré comment cet héritage est dépassé par la « fonction directrice », « pratique » que lui donne le surréalisme :

la philosophie du romantisme est une philosophie de l'être, où l'imagination peut retrouver un paradis perdu. La philosophie implicite des surréalistes français, jouant au niveau de l'existence et non de l'essence, des existants et non de l'être, assigne à l'imagination une fonction directrice, mais non de reconnaissance d'un préalable voilé : elle donne de l'existence à ses propres *formes inouïes*. L'imagination (poétique) devient, par définition, *pratique*. Le jeu de mots *doit* se faire

---

1 André Breton, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, [1955], OC, t. IV, p. 24.

2 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], OC, t. I, p. 790.

3 Voir notamment l'article d'Henri Béhar, « Imagination n'est pas don », issu de la communication au colloque « L'Histoire du concept d'imagination en France (1918-1945) », tenu à Lyon, juin 2013. Article en ligne sur le site Mélusine.

objet (Duchamp), les formes rêvées *doivent* être matérialisées en un objet tangible (Breton)<sup>1</sup>.

Le rapport aux nouvelles formes permet une saisie du réel par l'imagination, qui le transforme en l'augmentant d'une dimension inédite. Nouvelles formes visuelles, langagières, et nouvelles formes de représentations qui engendrent une nouvelle forme sociale sont donc perçues comme des réalisations matricielles qui vont à leur tour organiser le réel, mettant à l'épreuve la puissance de la pensée. C'est précisément à partir de cette saisie du réel que Castoriadis définit l'imaginaire comme une faculté de création explicite :

il devrait être clair que ce qui est ici décrit comme imaginaire ou imagination est beaucoup plus et essentiellement autre que la simple mise à distance du réel par la représentation ou sa néantisation par la conscience. L'imaginaire est émergence d'un positif autre que le réel, ou a-réel[...]. Un réel humain n'existe pas avant et indépendamment de l'imaginaire, c'est-à-dire indépendamment du représenter et du faire. Réel et a-réel ne peuvent être ni posés ni conçus séparément l'un de l'autre<sup>2</sup>.

Outre la non-contradiction revendiquée entre le réel et l'imaginaire, Castoriadis offre, au cœur même de sa théorie de l'institution, un écho remarquable à Breton, lorsque ce dernier affirmait : « [l']imaginaire est ce qui tend à devenir réel<sup>3</sup> ». Nous voyons donc chez Castoriadis le développement théorique, dans le cadre d'une philosophie politique, de ce qui était exprimé intuitivement chez les surréalistes.

Si l'imagination, en instituant d'autres possibles, initie des changements dans la société, c'est bien qu'elle est un facteur d'évolution de ces sociétés et de transformation du réel. Cette transformation est rendue lisible par les métaphores énergétiques chères à Breton :

[c]'est tout le problème de la transformation de l'énergie qui se pose une fois de plus. Se défier comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade<sup>4</sup>.

En s'attachant ainsi à faire de l'imagination comme praxis la création première qui déjoue le déterminisme causal imposé, Breton montre que l'énergie de l'imagination engendre un processus de découverte permanente de nouveaux territoires pensables, au premier chef

---

1 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, op. cit., p. 15.

2 Cornelius Castoriadis, *L'Imaginaire comme tel*, op. cit., p. 153.

3 André Breton, « Il y aura une fois », [1932], *Le Revolver à cheveux blancs*, OC, t. II, p. 50.

4 *Ibid.*, p. 49-50.

desquels se trouvent des territoires langagiers, qui donnent corps aux représentations verbales.

D'autre part, le fait que les « vertus pratiques de l'imagination » agissent sur la société introduit nécessairement une part de subjectivité dans cette transformation, ce qui permet de contrer le fait déploré par Breton que « l'homme s'appartient moins que jamais<sup>1</sup> ». Justement, en instituant de nouveaux possibles de langue, en créant de nouvelles représentations qui, jusque là, n'avaient pas droit de cité, les surréalistes gagnent du terrain sur la langue de communication générale.

C'est ce qui, selon Gracq, fait que la réception des textes surréalistes déstabilise les usages, comme il l'explique à propos de l'écriture de Breton :

[s]on emploi se fondait sur ce postulat qu'admet tout langage à usage logique : à savoir que les mots en tant que tels sont *équivalents*, que l'ensemble du vocabulaire admet une règle d'homogénéité, d'unité formelle de valeur, parce qu'il est avant tout instrument de communication de l'intelligence, pour laquelle il n'est pas de mots privilégiés en soi, de mots fétiches – mais seulement des combinaisons logiques où ceux-ci n'entrent qu'en la qualité égalitaire d'éléments – pour laquelle tout mot qui s'extrapole par nature d'une totalité possible de combinaisons soulève une suspicion et une gêne<sup>2</sup>.

Il s'agit donc d'aller à l'encontre de l'homogénéité de la langue correcte, de chercher l'hétérogénéité dans la langue, que ce soit l'hétérogénéité des structures, des signifiants, des images créées. En cela, l'imagination engage éthiquement le sujet parlant :

[l]es valeurs oniriques l'ont définitivement emporté sur les autres et je demande à ce qu'on tienne pour un crétin celui qui se refuserait encore, par exemple, à *voir* un cheval galoper sur une tomate. Une tomate est aussi un ballon d'enfant, le surréalisme, je le répète, ayant supprimé le mot *comme*<sup>3</sup>.

La faculté d'imagination détermine donc avec elle la perception et la pensée, dans des métamorphoses<sup>4</sup> qui sont à chaque fois des actes qui mettent à l'épreuve l'*energeia* de la langue et la revendication d'insoumission du sujet, comme cela apparaît dans les propos de

---

1 André Breton, *Position politique du Surréalisme*, [1935], *OC*, t. II, p. 416.

2 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.*, p. 184.

3 André Breton, « Exposition X..., Y... », [1929], *Point du jour*, [1934], *OC*, t. I, p. 301.

4 Pontalis, à propos des images surréalistes, parle de « métamorphose silencieuse qui opère au sein même du sujet et du même objet : l'invisible passe au visible, le trop vu à l'invisible ». Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 145.

Gracq, lorsqu'il mentionne cet « acte de foi dans la supériorité de la pensée *consciente* déjà (on y insiste) mais en état perpétuel d'éveil et de naissance, sur la pensée caporalisée par les concepts et remise au pas des règlements logiques<sup>1</sup>. » Concepts rebattus et règlements logiques se trouvent ainsi défiés par la parole surréaliste, affranchie du dogme du bien parler, et pleinement consciente des moyens de la langue, moyens réversibles, qui peuvent, selon l'usage, aliéner ou émanciper.

### 2.3.3 Échapper aux catégories

Si le sens des mots et l'ordre des mots sont à ce point mis à l'épreuve dans le surréalisme, c'est qu'ils balisent la pensée dans un sens unique, là où, au contraire, les surréalistes entendent mettre en branle l'ordre établi par une parole rebelle, foisonnante :

[l]'ambition de déjouer l'implication de la parole et les conduites humaines avec l'interdit et avec les pouvoirs se retourne en une immense confiance faite au désir « pur » à la révolte « absolue », aux pouvoirs non de la société mais de la parole<sup>2</sup>.

Ces pouvoirs de la parole sont donc, nous l'avons dit, inhibés par l'ordre du discours, et vont être révélés et exposés par ces poètes qui entendent se réapproprier les moyens mêmes de la pensée. Or le point d'aboutissement de ce travail sur les mots, les phrases, les images et l'acte prédicatif, nous semble résider dans la mise en crise des catégories de pensée.

En effet, la tradition philosophique occidentale, depuis Aristote, attribue aux unités de la langue un pouvoir de catégorisation du réel. Cette catégorisation est, selon les termes de Franck Neveu, « un acte mental, fondamental dans la cognition, consistant à structurer les éléments du réel en catégories d'objets, d'événements, d'entités conceptuelles, à partir de propriétés jugées communes<sup>3</sup>. » Dans cet acte mental, la langue agit par « la dénomination, la désignation et la caractérisation<sup>4</sup> » – qui se trouvent également être trois des lieux

---

1 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.*, p. 179.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire, op. cit.*, p. 17.

3 Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage, op. cit.*, p. 60.

4 *Ibid.*

d'intervention privilégiés des surréalistes – pour identifier ou reconnaître un objet, et lui assigner une catégorie.

Or, si nous avons vu Julien Gracq et Jacqueline Chénieux-Gendron analyser le rapport des surréalistes à la langue en termes de « foi » et de « confiance », il apparaît que ces catégories de pensée ne récoltent pas leur confiance. À l'instar de la langue comme fausse monnaie, ces catégories sont présentées, dans *Anicet*, comme de « faux dieux » :

le maître d'auberge nous chassera de cette salle avant la fin de mon histoire, si nous ne consentons, chemin faisant, à des concessions purement formelles aux catégories que nous abominons comme de faux dieux, et dont nous nous servons, si vous le voulez bien, à défaut de les servir<sup>1</sup>.

Aragon décrit donc ces catégories, adjuvant à la raison, comme des idoles que l'on ne peut encore déboulonner, mais qu'il emploie faute de mieux, sans y adhérer. Ce qui est en jeu chez lui, c'est le problème de la généralisation :

[l]a connaissance philosophique suppose une série d'opérations mentales réductibles à des généralisations ; je connais un objet si j'ai défini ses propriétés génériques, si je l'ai classé en le rapportant à des connaissances d'ordre plus élevé (je le connais et je le déconnais par élimination progressive)<sup>2</sup>.

En effet, le processus de catégorisation « permet de regrouper des entités différentes dans une même représentation unitaire, sur la base de leurs propriétés partagées. La nature des propriétés partagées, et la manière de les sélectionner, constituent deux pierres d'angle pour différencier les modèles théoriques de la catégorisation<sup>3</sup>. » Et ce sont justement ces deux critères – qui ne sont pas envisagés de manière théorique – qui vont constituer le socle de la critique portée par les surréalistes. Nous pouvons le lire chez Artaud, qui œuvre à la création d'une pièce de théâtre « où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées<sup>4</sup>. »

C'est-à-dire que par les mots, les sentiments sont soumis à une catégorisation, qui opère comme un découpage ; cette opération les rend reconnaissables pour la communauté des

---

1 Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], *ORC*, t. I, p. 14-15.

2 *Ibid.*, p. 135-136.

3 Françoise Cordier et Jacques François, *Catégorisation et langage*, Cachan, Hermès, coll. « Traité des sciences cognitives », 2002, p. 125.

4 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1938], *Œuvres*, éd. cit., p. 527.

sujets parlants, mais en même temps, elle réduit ces sujets à former la pensée de ce qui est, et non de ce qui *peut être*. Changer ces délimitations évoquées par Artaud permettrait de redécouper le réel, selon d'autres critères, qui signifieraient différemment.

En outre, ce découpage est perçu par Crevel comme une division machiavélique :

[é]troitesse spécifique aussi de ce siècle, méthode métaphysique encore souveraine de par le monde capitaliste, où les puissants savent *qu'il faut diviser pour régner*. N'est-ce point d'ailleurs afin de se posséder que l'homme se divise en corps et esprit, puis, divise son esprit en des catégories dont chacune, à tour de rôle, prend, contre les autres, un pouvoir dictatorial, alors qu'elles ne peuvent effectivement rien l'une sans l'autre. La raison a trahi l'esprit, et l'a trahi jusqu'au jour où l'esprit, pour ne point sacrifier son tout à une de ses parties, se déclara, lui-même, contre la raison<sup>1</sup>.

Si la division du réel se fait au bénéfice de la raison, Crevel montre néanmoins que l'usage surréaliste de la langue va infléchir ce rapport de force, en perturbant les catégories qui ont pénétré la raison, mais pas nécessairement l'esprit :

[a]u reste, les mots qui vont venir, si mystérieuse soit leur ordonnance, sont des signes dont, en conscience, nous avons appris l'usage. Ainsi ne saurait grossièrement être séparé le clair de l'obscur ; l'un et l'autre se confondent et nos outils d'analyse ne peuvent débrouiller qu'en les brisant les fils noirs et les fils blancs, les nerfs du conscient et ceux de l'inconscient<sup>2</sup>.

Cet écho au « point sublime » de Breton, par la résolution dialectique des contraires apparents, montre que le changement espéré survient lorsque la conscience gagne sur l'ordre machinal de la langue, pouvant ainsi remettre en cause les normes données. C'est ce que Breton exprimait en termes de « crise » :

[e]n dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique<sup>3</sup>.

---

1 René Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, [1932], *OC*, t. I, p. 748-749.

2 *Ibid.*, p. 731.

3 André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, [1930], *OC*, t. I, p. 781.

Cette crise advient précisément du fait que le sujet parlant, par son usage de la langue, ne soutient plus certains piliers de la pensée « caporalisée » ; l'édifice entier de la pensée est ainsi à revoir, ce qui peut permettre les « jaillissements » ou « éruptions » évoqués :

[a]u point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée indigente de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper dans une mesure valable à la contrainte universelle<sup>1</sup>.

Aussi les pôles contradictoires se résorbent-ils dans une langue renouvelée, qui n'est plus stabilisée par les catégories héritées :

[t]out porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point<sup>2</sup>.

La résolution dialectique que propose Breton entend dépasser la notion de contraire comme principe de distinction<sup>3</sup>. La volonté de dénier à ces catégories l'autorité nécessaire pour fonder la pensée est également celle qui préside au principe de l'image surréaliste qui, par une poétique de l'accident, provoque des mises en contact, des rencontres, qui vont court-circuiter la cohérence des catégories traditionnelles.

C'est ce qu'évoque Aragon lorsqu'il mentionne le « stupéfiant *image* » :

[l]e 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 image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers<sup>4</sup>.

Ce dessein de révision de l'univers montre bien que le surréalisme est plus qu'un programme poétique, c'est la place de l'homme dans la langue et dans la société qui est en

---

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Tel qu'on le trouve déjà formulé chez Aristote : « On nomme contraires ceux des attributs différents par le genre qui ne peuvent coexister dans un même sujet, ceux qui diffèrent le plus dans le même genre, ceux qui diffèrent le plus dans le même sujet qui les reçoit, ce qui diffère le plus dans ce qui tombe sous la même puissance, enfin ce dont la différence est maxima, soit absolument, soit en genre, soit en espèce. » Aristote, « Livre Δ », *Métaphysique. Tome I*, Paris, Vrin, 1991, p. 186, trad. Jules Tricot.

4 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, [1925], *OPC*, t. I, p. 190.

jeu ; c'est ce qui explique qu'un philosophe comme Merleau-Ponty se soit intéressé à ce « point où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement » pour penser les expériences de praxis révolutionnaires. Il y fait référence notamment dans *Les Aventures de la dialectique*, pour montrer que l'un des échecs du marxisme est de n'avoir pas réussi à atteindre ce « point sublime » :

[a]insi le marxisme n'aurait pas résolu le problème qu'il avait posé [...]. Ce *point sublime* qu'il pensait trouver dans la vie du Parti, et d'où la matière et l'esprit seraient indiscernables, comme le sujet et l'objet, l'individu et l'histoire, le passé et l'avenir, la discipline et le jugement, il n'a pas réussi à s'y maintenir, et les opposés qu'il devait unir retombent l'un hors de l'autre<sup>1</sup>.

L'analyse de Merleau-Ponty montre avec l'exemple du marxisme comment la chute des antinomies, comme catégories qui structurent la pensée, engage le devenir de la société. Et c'est dans l'espoir d'infléchir ce devenir que Breton fait de la résolution des contraires le critère essentiel de la révolte surréaliste :

[j]e souhaite qu'il [le surréalisme] passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, *etc.*<sup>2</sup>

L'ambition de relier des éléments présentés comme contradictoires prend donc place au sein d'un système de pensée dans lequel les catégories ne sont pas étanches. Ainsi, la nuit et le jour ne sont pas nécessairement opposés : en sortant de la binarité héritée et des rapports logiques qu'elle impose, la poésie surréaliste peut redéfinir l'essence des choses et faire circuler l'énergie entre les mots traditionnellement dissociés afin de changer les relations qu'ils entretiennent entre eux, et les représentations qu'ils induisent.

Ainsi ces catégories, en tant qu'*a priori* logiques qui définissent l'essence des choses, vont être soumises à une forte modulation et, en tant qu'elles assurent « la reconnaissance qu'un

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *Les Aventures de la dialectique*, [1955], Paris, Gallimard, 1967, p. 99. Cette référence à Breton montre également l'écart qui le sépare de Sartre, pour qui ce point de résolution des contraires est un « refus de l'action par destruction de ses catégories ». Jean-Paul Sartre, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 221.

2 André Breton, *Les Vases communicants*, [1932], *OC*, t. II, p. 164.

objet "tombe" sous un concept connu<sup>1</sup> », elles vont être confrontées à l'inconnu des images inédites, à l'inconnu d'une parole qui se déploie en libérant ses forces vives.

Avec les catégories logiques, ce sont les fondements de la raison qui sont touchés, ce qui va de pair avec la critique générale de la rationalité. C'est pourquoi la parole surréaliste s'envisage également comme la mise à mal d'un autre couple de catégories socialement structurantes : l'opposition entre le normal et le pathologique.

#### 2.3.4 Abolir la distinction normal - pathologique

La distinction entre le normal et le pathologique apparaît comme le dernier rempart à franchir pour libérer l'homme d'une distinction essentielle. En cela, l'emblème de l'être qui est exclu de la catégorie du normal est le fou. Les surréalistes refusent que cette distinction soit opératoire et qu'elle marque de son empreinte l'organisation de la société<sup>2</sup>. Aussi font-ils du fou, dont la pensée est socialement disqualifiée, une figure paradigmatique – et toute romantique – de la pensée désentravée.

Au-delà du thème de « la folie qu'on enferme », l'intérêt pour l'étude de l'imaginaire linguistique réside dans la fonction de la langue dans l'expérience de la folie et dans le rôle que les surréalistes font jouer à la folie dans les expériences langagières.

La folie est envisagée comme un territoire inconnu, non balisé, et qui, en cela, échappe à toutes les instances de socialisation, même celle de la langue. Elle entretient donc des rapports étroits avec l'écriture automatique, et c'est ce qui a motivé les « essais de simulations » de *L'Immaculée conception* :

[d]ès aujourd'hui le surréalisme peut se flatter d'avoir découvert et rendu praticables quelques-unes des voies qui mènent à l'inconnu. L'abandon à l'impulsion verbale ou graphique, l'appel à la faculté paranoïaque-critique ne sont pas les seules et l'on peut dire que l'activité surréaliste au cours de ces quatre dernières années en a fait apparaître plusieurs autres, ce qui permet d'affirmer que l'automatisme duquel nous sommes partis et auquel nous sommes sans cesse revenus en constitue bien le *carrefour*. Au nombre de celles que nous avons partiellement explorées ou que nous

---

1 Françoise Cordier et Jacques François, *Catégorisation et langage*, *op. cit.*, p. 166.

2 L'expérience de Breton à l'hôpital psychiatrique de Saint-Dizier n'y est certainement pas pour rien.

commençons seulement à entrevoir je citerai la simulation des délires [...] que nous avons pratiquée, Paul Éluard et moi, dans *L'immaculée Conception* (1930), entreprise de nature à prouver que l'homme normal peut avoir accès dans les lieux provisoirement condamnés de l'esprit humain<sup>1</sup>.

L'expérience de la folie est vécue comme un mode de libération de l'écriture dans la mesure où les mots deviennent « les index d'un au-delà du sens, qui ne serait pas de l'ordre du non-sens mais du plein de sens, de l'ineffable<sup>2</sup>. » Ce plein de sens dépasse les catégories héritées comme celle du normal et du pathologique, et les rendrait caduques :

[c]'en serait alors fait des catégories orgueilleuses dans lesquelles on s'amuse à faire entrer les hommes qui ont eu un compte à régler avec la raison humaine, cette même raison qui nous dénie quotidiennement le droit de nous exprimer par les moyens qui nous sont instinctifs<sup>3</sup>.

Ces moyens instinctifs vont justement être l'enjeu de la prise en considération de la pensée pathologique car cette pensée, en ce qu'elle est atypique, produit des catégories de locuteurs non-autorisés. Les surréalistes interviennent précisément pour interroger le rapport à la folie en ce qu'il implique traditionnellement un bannissement de la société. Ils vont donc mimer la folie de manière à s'affranchir de l'homogénéité du bien parler. Conscients que cette homogénéité est une construction, et non un ordre naturel, et que si elle sert positivement la part des sujets parlants qui entrent dans ce cadre, elle exclut en même temps toute une partie des sujets parlants, ceux dont le parler ne se conforme pas à cette langue prétendument commune, ils vont œuvrer à instiller l'anormal dans le normal pour mener à bien un travail de sape de ces catégories.

L'ordre langagier a donc une fonction discriminante : soit les sujets parlants s'y conforment, plus ou moins naturellement (à l'instar de *Breton par exemple*, qui expliquait qu'il respectait *naturellement* la syntaxe), soit ils ne s'y conforment pas, auquel cas ils se voient expropriés de leur propre parole.

Ce rapport au langage va faire l'objet d'un réinvestissement où les points de vue poétique et politique jouent au plus serré des intuitions langagières. Dans cette démarche, produire ou ne serait-ce que faire entendre une voix « anormale », hors-normes, c'est non seulement donner

---

1 André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, [1934], OC, t. II, p. 257.

2 Fabienne Hulak, *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'édicions, 1992, p. 19.

3 Paul Éluard et André Breton, *L'Immaculée conception*, [1930], Paul Éluard, OC, t. I, p. 315.

à entendre ceux qu'on n'entend pas, donner corps à une voix tue, socialement muette, mais c'est aussi redessiner les frontières de ce qui est acceptable socialement, pour que les marginaux aient droit de cité.

La réduction des catégories de la folie et de la raison se fait ainsi dans une double démarche d'intégration de l'altérité : à la fois pouvoir dire ce que l'on ne peut pas dire ordinairement, et s'adresser à ceux à qui l'on ne s'adresse pas ordinairement. Cela apparaît de manière explicite chez Artaud :

[c]es notes que les imbéciles jugeront du point de vue du sérieux et les malins du point de vue de la langue sont un des premiers modèles, un des premiers aspects de ce que j'entends par la Confusion de ma langue. Elles s'adressent aux confus de l'esprit, aux aphasiques par arrêt de la langue. [...] Et toutefois entre les failles d'une pensée humainement mal construite, inégalement cristallisée, brille une volonté de sens. La volonté de mettre au jour les détours d'une chose encore mal faite, une volonté de croyance.

Ici s'installe une certaine Foi,

mais que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée.

Je ne parle que pour ceux-là<sup>1</sup>.

Artaud montre ainsi qu'il y a une langue possible pour les « discrédités des mots », qui sont ceux qui sortent de la norme, au sens où Canguilhem l'entend :

*Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande est plus explicite : est normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce qui se tient dans un juste milieu, d'où deux sens sont dérivés : est normal ce qui est tel qu'il doit être : est normal, au sens le plus usuel du mot, ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée ou ce qui constitue soit la moyenne soit le module d'un caractère mesurable<sup>2</sup>.

La norme permet donc d'appréhender une juste mesure, qui témoigne soit d'un état d'équilibre, soit d'une représentativité statistique. Mais cette mesure ne dit quelque chose du monde que dans un système de valeurs :

[a]ucun fait dit normal, parce que rendu tel, ne peut usurper le prestige de la norme dont il est l'expression, à partir du moment où les conditions

---

1 Antonin Artaud, « L'Activité du bureau de recherches surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 44. Repris dans *Œuvres*, éd. cit., p. 142.

2 Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, [1966], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 76.

dans lesquelles il a été référé à la norme ne sont plus données. Il n'y a pas de fait normal ou pathologique en soi. L'anomalie ou la mutation ne sont pas en elles-mêmes pathologiques. Elles expriment d'autres normes de vie possibles<sup>1</sup>.

En cela, lorsqu'Artaud œuvre à faire entendre une parole rebelle, rétive aux normes sociales, il resitue la norme qui exclut la folie dans une perspective où d'autres normes sont possibles.

Telle est également la démarche de Breton et Aragon lorsqu'en 1928, alors qu'ils sont très au fait des avancées de la psychiatrie, ils saluent le « cinquantenaire de l'hystérie » comme étant la « plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ». Là encore, ils établissent la rupture avec la catégorie du « normal » : normalement, l'hystérie est une pathologie, évoquer un comportement ou une personne hystérique revient à en montrer les aspects anormaux. Par retournement, l'hystérie devient un véritable moteur poétique, et est reconnue en tant que moyen de connaître et de dire le monde.

Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et cela au moment même où le démantèlement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous proposons donc, en 1928, une définition nouvelle de l'hystérie : L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression<sup>2</sup>.

Par cet acte de redéfinition tout surréaliste, Breton et Aragon<sup>3</sup> empruntent la forme du discours d'autorité pour renverser les valeurs établies. Il s'agit ainsi de présenter le versant positif de ce qui est habituellement perçu comme une catégorie pathologique, donc négative.

---

1 *Ibid.*, p. 91.

2 André Breton et Louis Aragon, « Le Cinquantenaire de l'hystérie, 1878-1928 », *La Révolution Surréaliste*, n° 11, mars 1928, p. 20. Repris dans André Breton, *Alentours III*, [1925-1930], *OC*, t.1, p. 948. Sur cette considération poétique de l'hystérie et des fous en général, Fraenkel notait déjà dans ses carnets en 1916 que « Br. dans son hôpital de fous s'émeut et s'épouvante de voir les aliénés plus grands poètes que lui ». Note du 19 août 1916, Théodore Fraenkel, *Carnets, 1916-1918*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Cendres, 1990, p. 56.

3 En l'occurrence sur le manuscrit, la plume est d'Aragon. Voir le document sur le site atelier André Breton. Luc Vigier analyse ce manuscrit et les passages d'un auteur à un autre dans Luc Vigier, « Aragon/Breton : jeux de coécriture en 1922 et 1928 », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 145-153.

La revendication surréaliste rencontre à nouveau les analyses épistémologiques de Canguilhem, lorsqu'il affirmait que :

[L]a maladie est une expérience d'innovation positive du vivant et non plus seulement un fait diminutif ou multiplicatif. Le contenu de l'état pathologique ne se laisse pas déduire, sauf différence du format, du contenu de la santé : la maladie n'est pas une variation sur la dimension de la santé ; elle est une nouvelle dimension de la vie<sup>1</sup>.

En présentant l'hystérie comme faculté créatrice, il s'agit donc d'intégrer au sein la société une parole autre, désirante, qui institue d'autres rapports à la morale.

De la même manière, Max Ernst intègre des figures d'hystériques dans ses collages, notamment en 1934, dans le dernier chapitre d'*Une semaine de bonté*, où il utilise des gravures sur bois d'après des photographies qui restituent la « grande attaque ». Ces photos, prises par Paul Richer en 1881 à la Salpêtrière, où Charcot menait ses études pour percer le mystère de l'hystérie, constituaient la base d'une documentation scientifique. Max Ernst, lui, va composer une série d'œuvres d'art, révélatrice de la fascination exercée par ces états hystériques : il y a donc non seulement revalorisation, mais transmutation en pôle positif d'un élément consensuellement négatif. La démarche est donc celle d'un acte de coupure radicale, par laquelle il est possible de produire un changement dans la production des discours.

D'où les nombreuses expériences menées par les surréalistes, à l'image des « Essais de simulation » de différentes manies dans *L'Immaculée conception*. Par ces essais de simulation, il ne s'agit absolument pas d'éprouver réellement l'état de conscience mentionné – les auteurs s'en défendent bien – mais de mettre au jour des représentations étranges, inhabituelles, paradoxales, qui doivent rompre avec les catégories de pensée et dévoyer les normes langagières pour exister dans la langue. Il s'agit donc de faire entrer dans le cadre de la langue ce qui reste normalement incommunicable, ce qui est hors-langue, on pourrait dire ob-langue, comme on a de l'ob-scène, ce qui reste au ban des discours normaux, et en tant que tel, porte préjudice au sujet-parlant, qui se voit en cela privé de la réalisation physique, par la parole, de sa pensée, et donc amputé d'une part de sa parole.

---

1 Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, [1966], *op. cit.*, p. 122.

Pour conjurer ce sort, l'autre versant du travail langagier consiste, nous l'avons vu, à faire bouger le cadre rigide de la langue pour y accueillir ces pensées hors-normes, comme l'exprime Artaud :

[j]e suis, paraît-il, un *écrivain*.  
Mais qu'est-ce que j'écris ?  
Je fais des phrases.  
Sans sujet, verbe, attribut ou complément.  
J'ai appris les mots,  
ils m'ont appris des choses.  
À mon tour je leur apprend une manière de nouveau comportement<sup>1</sup>.

Par ce double jeu d'assimilation-accommodation de la pensée dans la langue, il s'agit bien de projeter dans la langue des représentations qui lui sont étrangères, en gardant le plus intact possible le caractère instinctif de l'expression. C'est ce qui apparaît également dans *L'Immaculée conception*, par exemple dans « l'essai de simulation de la démence précoce » :

[j]e crois à la philatélie. J'ai les armes de Poitiers tatouées sur le côté gauche de mon bras recouvert d'une housse et les mots *se peut* prolongent artificiellement chacun des *cils* de ma paupière supérieure tandis que sur chacune de mes joues s'arrondit en rose macabre la première lettre de *oui*<sup>2</sup>.

Cette manifestation de la possibilité qui s'incorpore ainsi au sujet parlant donne corps à l'étrange ; si l'axe syntagmatique reste intact, l'axe paradigmatique, lui, est totalement perturbé, ce qui nous force à chercher de nouveaux réseaux de signification dans ces zones de turbulence langagière propres à déstabiliser le discours normal, à révéler une certaine part de la vie de l'esprit. La démence précoce, comme les autres manies, comme l'hystérie, comme la paranoïa pour Dalí, deviennent ainsi des modes d'être au monde qui, dans la variation qu'ils proposent, rendent compte de ce que Pierre Macherey nomme « l'intelligence de l'anomalie » :

[l]'intelligence de l'anomalie, c'est précisément ce travail d'une pensée attachée à l'expérience, et soucieuse avant tout d'opérer dans les limites que celles-ci lui fixe concrètement ; travail de la pensée qui, au-delà des formes données de l'existence [...] débusque, en donnant un sens aux valeurs négatives de l'existence, les indices d'un pouvoir de vivre qui ne se laisse pas observer ou mesurer objectivement, c'est-à-dire ramener sur une échelle

---

1 Antonin Artaud, *Textes écrits en 1947, Œuvres*, p. 1516.

2 Paul Éluard et André Breton, *L'Immaculée conception*, [1930], *OC*, t. I, p. 329.

graduelle de formes faisant l'objet d'une abstraite comparaison mécanique<sup>1</sup>.

Les revendications des surréalistes se situent dans ce mouvement d'intégration de l'anomalie au cœur de la parole ; il s'agit bien de rejeter les systèmes d'exclusion pour redessiner les contours de ce « pouvoir de vivre ». En cela, le fait que la catégorie de la pathologie soit contestée dans et par l'ordre de la langue est notable dans la mesure où ce sont deux versants d'une même normativité. En effet, Canguilhem explique que les normes sanitaires et les normes scolaires (le bien parler) ont été établies conjointement :

le terme même de normal est passé dans la langue populaire et s'y est naturalisé à partir des vocabulaires spécifiques de deux institutions, l'institution pédagogique et l'institution sanitaire [...]. Normal est le terme par lequel le XIX<sup>e</sup> siècle va désigner le prototype scolaire et l'état de santé organique.[...] Réforme hospitalière comme réforme pédagogique expriment une exigence de rationalisation qui apparaît aussi en politique, comme elle apparaît dans l'économie sous l'effet du machinisme industriel naissant, et qui aboutit enfin à ce qu'on a appelé depuis la normalisation<sup>2</sup>.

Le surréalisme s'est donc pensé comme une tentative de désagrégation de cette sélection normative institutionnalisée ; il s'agissait bien d'attaquer ces critères à la fois normatifs et culturels pour inclure la folie comme rapport transgressif au monde dans la société. C'est en substance ce que qu'analyse Anouck Cape lorsqu'elle affirme que « l'avènement du surréalisme se joue en grande partie autour de la question de la folie et de son potentiel insurrectionnel et esthétique<sup>3</sup>. »

Ce potentiel insurrectionnel – qui était déjà celui évoqué par la métaphore de l'éruption – provient du refus de se compromettre en se soumettant aux normes, comme l'exprime Artaud :

[e]t qu'est-ce qu'un aliéné authentique ?

C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain<sup>4</sup>.

---

1 Pierre Macherey, *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*, Paris, Fabrique, 2009, p. 125-126.

2 Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, [1966], *op. cit.*, p. 175.

3 Anouck Cape, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 18.

4 Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, [1947], *Œuvres*, éd. cit., p. 1441.

À son tour Artaud s'adonne à l'acte définitoire : l'aliéné n'est pas une personne ayant des troubles des facultés mentales, mais une personne qui fait le choix radical de se placer en marge d'une norme plutôt que d'être réduit à s'en accommoder. Et puisque l'aliéné a refusé la norme sociale, la société va refuser sa présence :

[c]'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés.

Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités<sup>1</sup>.

L'étouffement de l'altérité irréductible que constitue l'aliéné au sein de la société est ainsi dévié par la parole surréaliste, qui ne reconnaît plus les catégories du normal et du pathologique. En cela, les moyens de création procèdent à une sublimation de cette altérité irréductible.

Les vérités mentionnées par Artaud nécessitent de prendre le parti de l'anomalie pour ne pas réduire la singularité d'une voix à ne faire entendre que ce que l'ordre grammatical, avec sa fonction régulatrice, permet. Cette place ou absence de place accordée à une parole singulière, rebelle, est ironiquement mise en scène dans *L'Immaculée conception* :

[j]e vais terriblement mieux. Les vains mots qu'on m'avait mis dans la bouche commencent à produire leur effet. Mes semblables me quittent. La main dans la crinière des lions, je vois l'horizon trompeur qui va une dernière fois me mentir<sup>2</sup>.

Si le poète « va mieux », c'est qu'il n'est plus en conflit. L'anéantissement de la singularité dans la parole commune est aussi un anéantissement du sujet ; on met donc des mots dans la bouche comme on prescrit des antidépresseurs, ou comme on fait des séances d'électrochocs, c'est-à-dire comme on fait taire un symptôme qui traduit une singularité socialement inacceptable. Cela répond au principe de la guérison : « [g]uérir c'est en principe ramener à la

---

1 *Ibid.*

2 Paul Éluard et André Breton, *L'Immaculée conception*, [1930], *OC*, t. I, p. 313. Ces « vains mots », très évocateurs, entrent en résonance avec ceux que l'on trouve chez Alejandra Pizarnik, dont les écrits sont nourris de références surréalistes : « Des mots dans ma gorge. Des cachets inabsorbables. Les mots ne sont pas bus par le vent, mensonge que de dire que les mots sont poussière » Alejandra Pizarnik, *Cahier jaune*, Paris, Ypsilon, 2012, p. 9. Dans un autre registre, ils évoquent également les « mots-gélules » qui désignent, dans l'étiologie des psychoses développée par le psychanalyste Alain Manier, « l'archétype du parler-faux [...]. Là s'originent tout à la fois l'impossibilité d'accès au langage, l'aliénation, et ce sentiment d'intrusion par la pensée ou même par le corps de l'autre si souvent exprimé par les psychotiques ». Alain Manier, *Le Jour où l'espace a coupé le temps. Étiologie et clinique de la psychose*, *op. cit.*, p. 42.

norme une fonction ou un organisme qui s'en sont écartés. La norme, le médecin l'emprunte usuellement [...] à la représentation commune de la norme dans un milieu social à un moment donné<sup>1</sup>. »

Contre l'influence de cette norme, la parole surréaliste va offrir un contrepoint afin d'instituer une autre norme possible, engageant d'autres types de représentations. Sur ce point, nous retrouvons les analyses de Castoriadis, qui avançait que :

[c]'est une chose de dire que l'on ne peut choisir un langage dans une liberté absolue, et que chaque langage empiète sur ce qui « est à dire ». C'est une autre chose, de croire que l'on est fatalement dominé par le langage et qu'on ne peut jamais dire que ce qu'il vous amène à dire. Nous ne pouvons jamais sortir du langage, mais notre mobilité dans le langage n'a pas de limites et nous permet de tout mettre en question, y compris même le langage et notre rapport à lui<sup>2</sup>.

Cela va donner au poète des moyens d'action, là où le cadre normatif de la langue prévient tout jaillissement, toute éruption imprévue. Entre une certaine fixité nécessaire à l'échange, à ce qu'il y ait du commun entre les locuteurs, et une expression fixe, préétablie, qui balise la pensée et entrave l'émergence de nouveaux possibles de langue, il y a bien une solution de continuité qui permet, poétiquement, de nier les ordres établis. Ainsi, le travail poétique sur la langue va créer les conditions de l'émergence d'un sens nouveau, en butte à l'hégémonie culturelle du discours normal, hégémonie dont la fonction est régulatrice et axiologique. Face à cela, le surréalisme va permettre le jaillissement d'une parole incontrôlée, incontrôlable, va engendrer des percées novatrices dans la langue, dans un véritable défi lancé à la pensée : celui de son autonomie.

---

1 Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, op. cit., p. 75.

2 Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 176.

## Conclusion

De ces aspirations surréalistes à donner voix à une parole surréaliste dans une entreprise de réfection de la langue tantôt ludique tantôt inquiète, nous retenons que l'impulsion première est le besoin d'affirmer la non-univocité de la langue. Deux pôles apparaissent alors, l'altérité et la singularité, qui sont deux façons d'échapper à une langue morne : l'altérité en travaillant la langue à partir de modèles qui lui sont extérieurs, et la singularité à partir de « modèles intérieurs ».

Ces deux axes montrent que l'originalité fondamentale du surréalisme ne tient pas tant à l'émergence d'un style qu'à la volonté de créer des zones de résistance poétique qui prennent à rebours la langue normale, la raison grammaticale, qui se fait volonté d'affirmer un contre-pouvoir langagier, pour enrayer la reproduction des pensées toutes faites.

C'est pourquoi la poétique surréaliste est bien ancrée dans une pensée politique de la langue qui vise à transformer l'organisation sociale. En cela, la proximité avec la pensée de Gramsci, le théoricien emprisonné de l'hégémonie culturelle, est éloquente, notamment lorsqu'il affirme que « [l]a grammaire normative écrite présuppose donc toujours un "choix", une orientation culturelle, c'est-à-dire qu'elle est toujours un acte de politique culturelle nationale<sup>1</sup>. »

Face à ce choix, les surréalistes n'opposent pas une réaction de principe, mais vont chercher des espaces dans la langue même pour échapper au contrôle de la production discursive qui est aussi un contrôle de la raison sur le discours. En cela, la syntaxe, qui correspond à l'appréhension logique de la parole, va se voir opposer par Tzara une « syntaxe de l'imperfection logique » :

---

1 Antonio Gramsci, *Gramsci dans le texte*, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 679.

Françoise Gadet, qui reprend à son compte les théories de Gramsci, offre des analyses dans des termes très proches, qui nous permettent également de mettre en perspective les recherches surréalistes dans une pensée de la subversion : « [l]'ordre de la langue ? Rien d'autre que l'ordre politique dans la langue. Une incessante surveillance de tout ce qui – altérité ou différence interne – risque de mettre en cause la construction artificielle de son unité et de renverser le réseau de ses obligations. Là-dessus, diverses positions politiques ont pu trouver à se fixer : dans une défense paranoïaque de la langue, ou dans une fascination à l'égard du « bon sauvage », censé détenir comme un privilège le pouvoir de briser l'ordre de la langue ». Françoise Gadet et Michel Pêcheux, *La Langue introuvable*, *op. cit.*, p. 28. En effet, la pensée sauvage a fourni aux surréalistes un modèle de libération de l'expression. Figure complémentaire de celle du fou, le sauvage, comme l'enfant, inspire dans la mesure où il entretient un rapport autre à la rationalité, ce qui fait de lui le représentant d'une certaine liberté.

---

[c]omme « *Je m'appelle maintenant tu* », la phrase : « *Il était cerisier* » prévoit l'éclosion et la possible volupté d'une syntaxe de l'imperfection logique érigée en un système dont les données ne sont pas moins concrètes que celles du pigeonier connu mais où les fuites du temps loisible et de l'objet désigné – toute l'excrémentielle notion de l'espace sans laquelle on ne saurait accoupler l'idée de dieu à celle d'infini mathématique – posséderaient la fréquence des plus agréables promenades et des plus exquis artifices de la métaphore<sup>1</sup>.

Offrir aux sujets parlants une syntaxe de l'imperfection, c'est ouvrir un espace sensible propice à l'expression d'une subjectivité insubordonnée. Ce qui fait entrer toutes les manipulations sur la langue dans un système de pensée qui se veut bouleversement de la pensée nous permet donc également de considérer que le parler surréaliste, et les usages nouveaux qu'il rend possibles, est une praxis révolutionnaire.

Corollairement à la question de l'institution des formes linguistiques, c'est cette question des usages qui est la pierre angulaire des trouvailles et des réflexions surréalistes. L'usage de la langue doit être un usage en intension.

Sur ce point nous retrouvons l'opposition que propose Françoise Gadet entre une « langue blanche » – comme on dit un examen ou un mariage blanc – c'est-à-dire qui ne porte pas à conséquence, et une langue « rouge », une langue qui implique son sujet parlant, une langue dans laquelle et par laquelle on puisse créer sa pensée<sup>2</sup>. La langue surréaliste est donc celle qui a évacué le langage sans la conscience du sujet, le langage qui fait l'économie de la pensée et de l'engagement du sujet dans sa parole.

En échange, elle crée des mécanismes capables de mettre au jour une expressivité plus authentique. Ces mécanismes ne peuvent bien sûr pas se penser complètement en dehors de la langue, mais ils ne peuvent pas non plus se penser et se créer à l'intérieur du cadre normatif de la langue ; le point central de la quête surréaliste se trouve donc dans la tentative de subversion des normes langagières, ce qui se manifeste à la fois dans l'exploration du possible de langue, et également dans les propositions de redéfinition de certains mots, piliers du redéploiement des valeurs dans la pensée surréaliste.

---

1 Tristan Tzara, *Personnage d'insomnie*, [1934], OC, t. I, p. 175.

2 Françoise Gadet, « Langue blanche et langue rouge », *Langage et société*, n° 25, 1983, p. 27-40.



## Conclusion

De ce parcours dans les discours surréalistes sur la langue et la place des sujets parlants, il ressort que si la langue cristallise les aspirations libertaires des surréalistes, c'est parce que le poète peut s'immiscer dans le rapport au réel qu'elle initie, pour influencer sur ce qui est perçu comme évident, et ouvrir l'existant au possible. La langue, qui est norme, peut aussi réviser son équilibre normatif, ce à quoi tendent, dans les textes surréalistes, les manipulations linguistiques, manifestations d'un « écart absolu » qui permettent de minorer une langue majeure. Cet écart, recherché pour sortir de l'énonciation médiocre, nous permet d'envisager la parole surréaliste comme un idiome, selon l'acception qu'en donne Marc Crépon :

[s]i la notion d'idiome s'impose ici, c'est parce qu'elle renvoie à la nécessité d'un écart, d'une différence, d'un pas de côté, qui défie la facilité, la lâcheté ou la bêtise de parler ou de crier à *l'unisson*, la tentation d'aboyer avec les chiens et de hurler avec les loups. À défaut de son invention, il n'y a place que pour la répétition, la reproduction convenue de ces cris mécaniques et de ces paroles toutes faites<sup>1</sup>.

C'est autour de cette recherche d'un idiome que s'articulent les redéfinitions de l'usage de la langue, et des facultés du sujet parlant, deux versants d'une même manifestation d'un imaginaire linguistique. Cela apparaît chez Leiris, qui montre les pièges dans lesquels peut tomber tout écrivain, et auxquels il oppose la posture de « l'homme de parole » :

s'interdire en somme, plus sévèrement que quiconque quand on pratique l'art littéraire, ce qui dans la vie réelle est crime de lèse-langage et parvenir à être, non seulement maître de ses paroles et parfait affidé de la parole, mais « homme de parole » autant que le sens courant de cette expression peut le vouloir<sup>2</sup>.

Et ce sens courant trouve des ramifications dans les différentes revendications poétiques des surréalistes : au-delà de l'homme qui « tient » sa parole, il s'agit d'un homme qui « est tenu » dans sa parole, qui y est engagé parce que sa parole le constitue en sujet. L'« homme de parole », celui qui « parle surréaliste », c'est donc l'homme qui est vivant grâce à sa parole, qui ne subit pas la déperdition d'énergie causée par une parole morne. Les

1 Marc Crépon, *La Vocation de l'écriture*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 87.

2 Michel Leiris, *Fibrilles*, [1948], dans *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 746.

nombreuses métaphores énergétiques viennent rappeler les impératifs de cette parole, que ce soit en termes de transfert d'énergie, dans les vases communicants de la parole et de la pensée, ou de conduction électrique, comme cela apparaît chez Artaud, en 1935 : « le Surréalisme a libéré la vie, il a décongestionné physiquement de la vie, il a permis à un filet d'électricité précieuse de venir animer des pierres, des sédiments inanimés<sup>1</sup>. » La circulation de l'électricité vient non seulement rappeler que la langue est avant tout une *energeia* qui unit le sujet et le monde, mais aussi qu'il y a une *dépense* énergétique de tout sujet parlant qui est aussi de l'ordre du désir.

C'est sur les traces de ce « crime de lèse-langage », celui qui anéantit l'énergie de la parole, que nous avons commencé ce travail, cherchant dans différentes instances de production des discours des exemples de paroles satisfaites, complaisantes ou même serviles voire dénaturées. Nous avons voulu montrer que les détournements et réinvestissement poétiques d'énoncés stéréotypés comme en produit l'école n'est pas qu'un jeu à partir d'un modèle, c'est aussi une façon de conjurer, par monstration, la stérilité d'une parole. Si l'aspect ludique reste une forme privilégiée, c'est aussi une posture éthique : certes on joue avec les mots, mais on joue tout, jusqu'à la possibilité de continuer à énoncer sans que cette capacité ne soit frelatée dans le tout-venant des facilités de langue. Dès lors, « l'homme de parole » offre une alternative à la figure déliquescence de « l'homme de lettres », plus usagée encore que ne l'est la langue qu'il donne à lire. Cet homme de parole est aussi celui qui entend laisser place au silence plutôt que de dégrader sa langue, afin de ne pas faire céder la parole aux tentatives de falsification. Ce silence permet, en contrepoint, de redonner sens aux mots, de faire en sorte qu'ils soient vraiment signifiants et qu'ils ne soient pas que les ossements d'une pensée fossilisée. En cela, l'originalité du Surréalisme comme mouvement culturel se manifeste non pas dans l'émergence d'un style, mais dans la tentative de créer des zones de résistance poétiques qui prennent à rebours la langue normale, afin d'affirmer une vitalité qui soit un contre-pouvoir langagier contre les « paroles toutes faites » et la facilité de « l'unisson ».

Contre ceux qui « aboient avec les chiens », les surréalistes s'engagent donc dans la création de « paroles jamais faites », ils font jouer l'inédit et la trouvaille poétique, pour

---

1 Antonin Artaud, *Messages Révolutionnaires*, [1936], *Œuvres*, éd. cit. p. 688.

explorer les territoires impensés. Si c'est dans la langue que cette exploration prend corps, c'est que la langue, dans son rapport étroit au réel, est vue à la fois comme moyen de connaissance, et comme une instance de production du réel.

En effet, nous pouvons lire ces recherches poétiques à la lumière de la distinction de Renée Balibar, au sujet de la littérature, entre « figuration » et « production d'une certaine réalité » :

[I]a littérature n'est pas fiction, image fictive du réel, parce qu'elle ne peut se définir simplement comme figuration, apparence d'une réalité. Elle est, de façon plus complexe, production d'une certaine réalité, non pas certes (on n'insistera jamais trop sur ce point) d'une réalité autonome, originelle, mais d'une réalité cependant matérielle, et production d'un certain effet social<sup>1</sup>.

C'est par la langue que cet effet opère : la matérialité de la langue rencontre le monde réel. Les surréalistes vont donc s'impliquer par la langue dans ce que Char a nommé « [I]a connaissance productive du Réel<sup>2</sup> », celle qui ne se contente pas de la répétition, mais qui permet au sujet de donner la mesure de son agentivité.

Répétition et conservation sont ainsi mises à mal par cette « connaissance productive » qui, en inscrivant la prééminence de la subjectivité et de l'imagination, « est proposée au surgissement du grand réel<sup>3</sup> ». Dans cette optique, nous avons lu les expérimentations visant à agrandir le réel de la langue comme un moyen d'accéder au « grand réel », ces deux actions étant deux versants inaliénables d'une même quête.

Si nous pouvons parler d'accroissement du réel de la langue, c'est que Milner a expliqué, dans *L'Amour de la langue*, que l'on « suppose au réel de la langue un certain savoir, dit "compétence"<sup>4</sup> ». Cette compétence – entendue dans son opposition à la performance dans la dichotomie chomskyenne – définit l'étendue de la « grammaire interne » censément commune aux sujets parlants une même langue. Cela nous permet d'envisager la créativité poétique des surréalistes non pas comme une performance accrue, mais selon une volonté de mettre au jour de nouvelles compétences. L'accroissement des compétences passe donc par l'attestation de nouveaux possibles de langue, qui font vaciller les « limites non-

1 Renée Balibar, *Les Français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1994, p. 39.

2 René Char, *Le Marteau sans maître*, suivi de *Moulin premier*, [1934], OC, p. 61.

3 René Char, « Madeleine qui veillait », dans *Recherches de la base et du sommet*, [1955], OC, p. 665.

4 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, op. cit., p. 42.

frontières » du possible et de l'impossible, et augmentent les capacités de la langue à dire le monde. Cet accroissement des compétences se fait selon différents modèles ; que ce soit par création de nouvelles unités lexicales, redéploiement des structures argumentales, ruptures de collocations ou intégration d'une syntaxe double, l'enjeu est d'éprouver la raison grammaticale pour engager le sujet dans une énonciation vive, authentique. De nouvelles compétences peuvent également être envisagées par la mise en contact avec une altérité, que ce soit une autre langue (comme nous l'avons vu chez Leonora Carrington), un autre de la langue, comme on le trouve chez Artaud, ou une langue imaginaire, trace d'une conscience linguistique qui ne cesse d'être productive.

Intimement liée à la question de l'imagination, la question de la création de possibles de langue est centrale pour le renouvellement de la langue et, partant, pour l'émancipation des sujets parlants, dans la mesure où, dans le lien au réel, elle fait bouger les cloisonnements grammaticaux qui maintiennent l'ordre de la langue, ce qui, comme une secousse sismique, peut provoquer les plus belles éruptions de la langue et de la langue. C'est donc, par le détour normatif, l'accès aux territoires reclus de l'inconscient, de l'inédit et de l'impossible qui est en jeu : « [d]où suit que la langue, inscrite comme tout, se substantifie en un réseau d'obligations et d'interdits : l'impossible dans la langue, qui l'institue en réel, s'écrit dans le chiffre de la prohibition. C'est là l'énigme ; car la locution interdite, qui nierait qu'elle ne soit aussi de la langue<sup>1</sup> ? » Cet interdit, nous le considérons comme un pôle d'attraction qui oriente, par le défi qu'il représente, la poésie surréaliste et préside aux trouvailles expressives qui en ont émergé. Les surréalistes sont fascinés par cet interdit dans la mesure où il permet de risquer, dans la langue, un autre rapport au réel. L'interdit n'est pas nié dans son essence – ce que l'on ne saurait faire sans détruire la langue – mais il est modulé, négocié, pour bousculer les lignes de partage qui organisent la société instituée. Ce rapport à l'interdit semble en cela préfigurer les analyses de Foucault, qui nous ont servi pour comprendre la portée de la création de discours hors-normes. Foucault explique la fonction de l'interdit en terme d'exclusion :

[d]ans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire [...]. Tabou de l'objet, rituel de la

---

1 *Ibid.*, p. 80.

circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier<sup>1</sup>.

Il nous semble que ce principe d'exclusion constitue une des pierres angulaires du rapport des surréalistes à la langue, contre lequel il vont œuvrer à une inclusion maximale de ce qui est traditionnellement exclu. Des fautes d'orthographe aux énoncés démentiels en passant par les états intermédiaires de la traduction, il est question d'ouvrir un espace langagier à ce qui heurte, pour donner à lire une parole normalement défendue, et ainsi provoquer des mises en contact imprévues, propres à déstabiliser l'organisation consensuelle du discours et de la société.

Ainsi ces rapports d'exclusion-inclusion dans la société et dans la langue se télescopent, articulés qu'ils sont par une même normativité qui cloisonne le possible et l'impossible, l'autorisé et le défendu, le correct et l'incorrect. Si la poésie surréaliste s'est pensée en prise sur le monde et capable d'agir sur lui, c'est précisément par le fait que par la langue, elle entend redéfinir les contours de cette partition héritée, et réorganiser selon d'autres critères les enjeux de pouvoir qui lui sont liés, comme l'analyse Jacqueline Chénieux-Gendron :

[le] vaste refus de l'interdit [...] est aussi un jeu de *déplacement*. L'ambition de déjouer l'implication de la parole et les conduites humaines avec l'interdit et avec les pouvoirs se retourne en une immense confiance faite au désir « pur » à la révolte « absolue », aux pouvoirs non de la société mais de la *parole*<sup>2</sup>.

Cet investissement de la parole afin d'exercer un pouvoir, par les « déplacement[s] » qu'il provoque, révèle ainsi la substance de l'imaginaire linguistique du surréalisme : il met en jeu un rapport affectif, parfois magique voire mystique à la langue, pour redessiner, d'un coup de crayon affectif, les fondements de l'organisation sociale.

L'empire de la parole, pour les surréalistes, est inconditionnel : « [p]as d'autre moyen de me justifier que le suivant : poser la parole en absolu contre lequel aucune espèce d'atteinte ne saurait être tolérée<sup>3</sup>. » Cet absolu est l'exigence avec laquelle les surréalistes articulent l'expressivité de la langue à l'émancipation de la pensée, c'est donc un acte poétique

1 Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, op. cit. p. 10-11.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes*, op. cit. p. 17.

3 Michel Leiris, *Fibrilles*, [1948], dans *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 752.

radical ; il est pensée par Milner comme moyen de « transcrire dans la langue même et par ses voies propres un point de cessation du manque à s'écrire. C'est en quoi la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit<sup>1</sup>. » Ce problème du rapport à la vérité est aussi celui que développe Foucault avec la notion de *parrhêsia*, qu'il analyse, dans son dernier cours au Collège de France<sup>2</sup>, comme un « dire-vrai » qui requiert un certain courage, et qui révèle « les pratiques que le sujet entreprend lui-même et par lesquelles il se transforme et se constitue lui-même dans un rapport déterminé à la vérité<sup>3</sup>. »

Les analyses de Milner et de Foucault cherchent toutes deux façon de situer le sujet dans le caractère « vrai » de sa parole : que la poésie soit vérité, ou que le sujet parlant se détermine en rapport à la vérité, il y a à la fois une nécessité et un risque pris par la parole. Or pour les surréalistes, il nous semble que la question se pose différemment. Si l'on retrouve le caractère nécessaire de la parole et le fait qu'elle gagne sa valeur du risque qu'elle prend à sortir des cadres assurés pour, au contraire, provoquer l'inquiétude de la pensée, la parole ne s'envisage pas tant en termes de vérité que d'authenticité, et ce, en dehors des catégories du vrai et du faux. Cette authenticité, garante de la mise à distance avec les « pensées toutes faites », est ainsi une caractéristique de « l'homme de parole » évoqué par Leiris ; les surréalistes vont en chercher des manifestations partout où elle peut apparaître, avec une prédilection pour les pensées hautement inspirantes que sont celles des enfants, des peuples primitifs et des fous. C'est ainsi que Breton déclare

[j]e ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jours en jour plus altérés<sup>4</sup>.

---

1 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, op. cit. p. 38.

2 Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Frédéric Gros (éd.), Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2009, 351 p.

3 Maria Andrea Rojas, *Michel Foucault : la parrêsia, une éthique de la vérité*, Thèse de doctorat, Paris-Est Créteil, 2012, p. 6, [En ligne].

4 André Breton, « L'Art des fous, la clé des champs », [1948], dans *Le Surréalisme et la peinture*, OC, t. IV, p. 730.

Ce rapport authentique, c'est donc celui qui fait de la poésie une parole libre, émancipatrice, une parole « qui prépare[...] les voies à la rupture de ce qui, socialement, ligote notre vie<sup>1</sup> », une parole qui réalise la conjonction des aspirations, jusqu'à pouvoir qualifier l'ensemble des surréalistes, à la suite de Benjamin Péret, de « poètes, *c'est-à-dire* révolutionnaires ».

La quête de cette expressivité authentique fait que, pour Julien Gracq :

[i]l n'est pas de *preuves* du bien-fondé du surréalisme – il n'y en aura peut-être jamais – et pourtant la démarche de Breton, qui n'a jamais entendu se faire croire que sur parole, laisse derrière elle un appel d'air auquel on ne reste pas insensible, et pourtant il n'est pas d'aiguille un peu aimantée qui ne se soit sentie, ne fût-ce qu'un instant, désorientée à la traversée de ses champs magnétiques<sup>2</sup>.

Cet « appel d'air », n'est autre que l'élan authentiquement libérateur qu'a engendré l'aventure surréaliste, qui a permis au sujet parlant de *vivre* au risque de sa pensée. Et c'est avec tout cet arrière-plan que nous comprenons l'adresse de Breton, « Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas<sup>3</sup>. »

---

1 Michel Leiris, *Frêle bruit*, [1976], dans *La Règle du jeu*, éd. cit. p. 888.

2 Julien Gracq, *André Breton. Op. cit.* p. 130.

3 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, [1924], *OC*, t. I, p. 312.



## Annexes

### Annexe 1

Liste non-exhaustive des ouvrages scolaires dans lesquels nous trouvons les énoncés mis en scène par Benjamin Péret dans son conte *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923], publié dans les *Œuvres complètes, Tome 3*, Paris, E. Losfeld, 1979 :

#### - Ouvrages scolaires

DROZ P., *Le Petit lecteur français, ou Nouvelle méthode d'apprendre à lire en français en très-peu de temps*, 1840, 42 p.

FORNASARI-VERCE A.J. de, *Cours théorique et pratique de la langue italienne simplifiée et réduite à ses vrais principes*, Frédéric Manz, 1853, 406 p.

HAMEL N., *Clef, ou thèmes traduits d'après la Grammaire comparée de Nicolas Hamel*, 1844, 116 p.

LAROUSSE P., *L'École normale : journal de l'enseignement pratique*, 1861, 428 p.

MUNIER F., *Cacologie Méthodique*, Mme Thiel, 1833, 208 p.

VAUCHER L., *Cours de Thèmes Grecs, Part : Syntaxe et Thèmes* 1824, 208 p.

WAILLY N.F. de, *Abrégé de la grammaire française*, J. Barbou, 1806, 182 p.

#### - Grammaires de français langue étrangère

AHN F. *The first French reading-book*, 1855, 134 p.

DELILLE C.J. *French grammar; third edition*, 1840, 88 p.

MAGILL E.H., *A French grammar: presenting, in a concise and systematic form, the essential principles of the French language ... to which is added a French, English, and Latin vocabulary, containing the most common words in French which are derived from Latin*, Woolworth, Ainsworth, & Company, 1869, 443 p.

#### - Recueils moraux :

CHAVIGNÉ F.A.D. de, *Leçons d'un père à ses enfants, ou Recueil de sentences et de pensées morales, extraites des meilleurs auteurs latins et français, et mises en ordre pour servir à l'instruction de la jeunesse*, Le Normant, 1800, 323 p.

CHESNEL A. marquis de et MIGNE J.P., *Dictionnaire de la sagesse populaire : recueil moral d'apophtegmes, axiomes, aphorismes, maximes, préceptes ... etc., de tous les temps et de tous les pays ...*, J.P. Migne, 1855, 638 p.

---

## Annexe 2

Liste non-exhaustive des ouvrages scolaires dans lesquels se retrouve l'énoncé scolaire mis en scène par Leonora Carrington dans *Pigeon vole : contes retrouvés*, Cognac, le Temps qu'il fait, 1986, trad. Didier Vidal et Jacqueline Chénieux.

- BRUCE M.S., *Grammaire française*, DC Heath, 1904  
CHARDENAL C.A., *First French course, or; Rules and exercises for beginners*, Allyn and Bacon, 1886  
CHARDENAL C.A., *Complete french course*, Allyn and Bacon, 1920  
DE SAUZÉ E.B. et TRUE H.M., *Grammaire française*, John C. Winston Company, 1920  
DETWILER J.B., *Soldiers' French Course*, Foreign trade Press, 1917  
FASQUELLE L., *A New Method of Learning the French Language...*, Ivison, Blakeman, Taylor & Company, 1876  
FRASER W.H. et SQUAIR J., *A French Grammar for Schools and Colleges Together with a Brief Reader and English Exercises*, DC Heath, 1901  
HUGUENET A.P., *Hossfeld's New Practical Method for Learning the French Language*, Hirschfeld, 1892  
MAURON A. et VERRIER P., *Nouvelle grammaire anglaise: avec de nombreux exercices de traduction, de lecture et de conversation, suivie de vocabulaires indiquant la prononciation figurée de tous les mots anglais employés dans l'ouvrage*, J. Groos, 1901  
WRIGHT J., *Elementary French Grammar*, J. Groos, 1900

## Annexe 3

Retranscription du cahier de Dalí comportant le conte « Le cul de jatte O L'Espunnic astique d'asticots stadistiques », avec, sur la page de gauche, la version de Gala, et sur celle de droite, celle de Dalí. Document archivé au Centre d'Études Daliniennes.

Nous reproduisons ce texte en deux colonnes.

Inscription de Dalí :

Salvador Dalí

Peintre et écrivain mod.

« Le Cul-de-Jatte »

Manuscrit autographe de ce conte, avec, en regard, la « traduction » (ou mieux : transcription) en français correct de la main de sa femme Gala (ex-Éluard)

Dalí	Gala
<p>Cette famme turbulente, aux gestes brusques au corps potele s'apelle Teresse. Teresse etait une de ces robustes filles portugaises, si frecentes dans la campagne qui envrone Lisbone filles venus au monde pour servir toute leur vie de betes de travaill. En plus de sa resistance fhisique a toute epreuve Terese possaidait encore un esprit altruiste, le quel arrivait s'ouvent jusqu'à l'abnegation, et la poussait tout au moins a une suite ininterrompu de devouments esteriles, et vesognes suplementaires non retribues, qu'elle efectue toujours avec la meme complaisance, d'une façon presque automatique, et surtout avec une turbulence inconciente, espece de grace parfois geniale qui la caracterisait- Après plussieur aventures nomades et sordides Teresse avait etet recoilli a l'age de 16 ans,</p>	<p>Cette femme turbulente, aux gestes brusques, au corps potelé s'appelait Thérèse. Thérèse était une de ces robustes filles portugaises, comme on en voit tant dans la campagne, aux environs de Lisbonne et qui ne semblent venues au monde que pour servir toute leur vie de bêtes de somme. C'est non seulement d'une résistance physique à toute épreuve que Thérèse se trouvait douée, mais encore d'un esprit d'altruisme qui allait souvent jusqu'à l'abnégation et la poussait tout au moins à une suite ininterrompue de dévouements stériles et besognes supplémentaires non rétribuées qu'elle accomplissait toujours presque automatiquement avec la même complaisance, et surtout cette turbulence inconsciente, sorte de grâce parfois géniale qui la caractérisait.</p>

<p>par un vieux ménage exesivement miserable, a Barcelone, ce ménage vivait presque excusivement de l'amoine qu'il leur raportait, un</p>	<p>Après plusieurs aventures sordides et nomades, Thérèse avait été recueillie à l'âge de 16 ans par un vieu ménage des plus misérables, à Barcelone. Ce ménage n'avait, pour ainsi dire, d'autre ressource que le fruit des mendicités</p>
<p>parent pobre que succesivement tout le monte avait regete ; ce paubre n'avait ni bras ni jambes, etait fixe par des courrois a une petite caisse carre sur un cousein, il etait muet, tres petit et regarde toutes les chosses avec un doux regard d'un arrivisme infini et repugnan</p> <p>On le prenet dans les bras pour le place dans les coins des trottoirs avec une assiete de metal tres propre et luisante devant lui - Cete encore le tour a Teresse a pres le long travailles domestiques de la journal qui efectue a compte des vieux, tenir comte du petit cul de jate, la nuit venu, l'enlever de la caisse, le l'avait come a un enfan, (car suvent il efectue ses vessoins intimes sur lui meme) ect. Ect. Une fois le vieux ménage fu mort Teresse resta seule avec le cul de jate, sa pitie caracterisque la poussa a realisser certaines inovations, il aporta a mendi son pobre bocoub moins souvent</p>	<p>d'un parent pauvre rejeté tour à tour par les uns et les autres.</p> <p>Le pauvre n'avait ni bras, ni jambes. Il était fixé par des courroies à une petite caisse carrée, sur un coussin. Il était muet, très petit et regardait toute chose avec un doux regard d'un arrivisme infini et répugnant.</p> <p>On le prenait dans les bras, on le plaçait au coin des trottoirs, avec, devant lui une assiette de métal luisante de propreté.</p> <p>Après le long travail domestique de la journée qu'elle faisait pour le service des vieux, c'était encore à Thérèse de s'occuper du petit cul de jatte, la nuit venue, de l'enlever de sa caisse, de le laver comme un enfant (car souvent il faisait ses besoins sous lui), etc. etc.</p> <p>Quand le vieux ménage fut mort, Thérèse resta seule avec le cul de jatte. Sa pitié caractéristique lui conseilla de réaliser certaines innovations. Elle mit beaucoup moins souvent son pauvre à mendier, par crainte du plus</p>
<p>a cause du plus problematique mauvais temps ou du moindre pretexte fortuit. Comme Teresse, sorti souvent faire le ménage dans les maissons parfois aux environs de Barcelone devant reste parfois pusieurs jours meme sens rentrai a la maison, il avait pris mintenan l'abitude, de ne jamais sortir sans avan avoir laise sur une chaisse recouverte par un journal, et a la hauteur du visage du paubre, un tas melange d'aricots bouillis, de restes de poison, et encore une grappe de raissins</p>	<p>problématique mauvais temps ou à cause du moindre prétexte fortuit.</p> <p>Thérèse allait souvent faire le ménage en ville et parfois même aux environs de Barcelone, ce qui la forçait à rester plusieurs jours sans rentrer à la maison. Aussi avait-elle pris l'habitude de ne jamais sortir sans avoir disposé sur une chaise recouverte d'un journal, à la hauteur du visage du pauvre, un tas mélangé de haricots bouillis, de restes de poisson, ainsi qu'une grappe de raisins secs qu'elle</p>

<p>secs, que Teresse achete expres etant ceux ci la douceur et le mange predilecte du pobre, de cette façon pendant les longues journées u Teresse etait apsante, le paubre en alonjon son cou pouvait se nourrir a son grai. Une trop l'ongue indisposition intestinale du paubre decida un soir a Teresse de le demointe definitivemant de sa</p>	<p>achetait expres car ils étaient la douceur et le manger de prédilection du pauvre. Ainsi durant les absences de Thérèse, le pauvre en allongeant le cou, pouvait se nourrir à son gré. Une trop longue indisposition intestinale du pauvre décida un soir Thérèse à le démonter définitivement de sa caisse et de son oreiller qui malgré toutes ses précautions ne cessait de pourrir.</p>
<p>caisse et de son oreiller malgré toutes les precautions continuellement pourri et le laisser pendant quelques jours place sur le trou de l'endroit reserve, pour cette operation simple en aparance il dut travailler jusqu'à tres tard de la nuit, car come la vasse du pobre etait d'un diametre vien plus petit que celui de l'endroit en question, il falut qu'il entourasse la vase et ceinture du pobre avec de vieux et humides torchons de cuisine, formant de cette façon autour de son petit corps, une espèce de ceinture de sauvetage qui en le fixant au trou asure aussi son estabilite. Apres quelques jours Terese du renoncer a cette invention, car dans cet endroit le poubre etait veritablement et constamment mange par une infinite grouillante de mouches a merde et encore, la presque obscurite de l'endroit acompagne des torchons de sa ceinture toujours humides et pourris qui le presait brutalement et penetrerait dans sa chair, car Teresse, pour le</p>	<p>Elle résolut donc de le laisser pendant quelques jours sur le trou de l'endroit réservé. Pour cette opération simple en apparence, elle dut travailler très tard dans la nuit, car la base du pauvre était d'un diamètre bien inférieur à celui de l'endroit en question, et il lui fallut l'entourer de vieux et humides torchons de cuisine. Ainsi son petit corps se trouvait pris dans une sorte de ceinture de sauvetage qui, en le fixant au trou, lui assurait aussi sa stabilité. Après quelques jours Thérèse dut renoncer à cette invention, car dans cet endroit, le pauvre était littéralement dévoré par une infinité grouillante et jamais lasse de mouches à merde. Et d'autre part, comme pour le bien fixer dans le trou, elle l'avait enfoncé de toutes ses forces, avec la turbulence et décision qu'elle mettait toujours dans les plus consciencieux de ses travaux, l'humidité et la</p>
<p>bien fixer dans le trou l'avait enfoncé en le pressant de toutes ses forces avec la turbuence et decision qui acompagne toujours les travaux qui voulait efectue le plus consancissement – Tout cela disge, etait des raissons plus que suffisantes pour apres quelques jours abutir a l'etait d'assombrissement profond au quel ave</p>	<p>pourriture des torchons le pressait brutalement et pénétrait dans sa chair. La quasi obscurité de l'endroit était encore à ajouter à ces raisons plus que suffisantes pour amener en quelques jours l'état d'abrutissement profond auquel était parvenu le pauvre, quand Thérèse, toujours pressée, l'ayant remarqué, se dépêcha de le</p>

<p>parvenu le pauvre jusqu'au moment où Teresse toujours presse l'ayant remarqué s'empressa à le remettre à la salle à manger. Cette fois-ci Terese passa toute la nuit à la réalisation d'une nouvelle idée, il découpa à l'aide d'une pierre et un couteau de cuisine, un rond au fond de la caisse du pauvre de cette façon le pauvre pourrait faire à tout moment et sans se salir ses vêtements urgents – C'était à peine le début du printemps il commençait à faire des jours courts et plus longs, Teresse</p>	<p>remettre à la salle à manger. Cette fois, Thérèse passa toute la nuit à réaliser une nouvelle idée. À l'aide d'une pierre et d'un couteau de cuisine, elle découpa un rond au fond de la caisse du pauvre pour qu'il put à tout moment et sans se salir, faire ses besoins urgents. On était à peine au début du printemps. Les jours commençaient à se faire plus doux et plus longs. Thérèse reprenait l'habitude d'aller placer son pauvre au coin des rues,</p>
<p>reprenait l'habitude d'aller placer son pauvre aux coins des rues, très sûrement, plus pour lui faire prendre l'air, que pour le peu d'argent qu'il pouvait lui rapporter – À la fin des soirs de plus en plus douces, les rues arrosées, remplies de cris d'hirondelles et de l'approche du plein lune, les avocats âgés, restaient énigmatiquement hiératiquement retenus collés aux fers forgés, des premiers balcons ouverts, des maisons modern style – Terese venait emporter le pauvre, et souvent sur le trottoir et à sa place restait un tas d'excréments couleur de vin, pointillait de petits grains de raisin sec et où se mélangeait encore quelque aricot sans digérer – d'autres fois quand Teresse emportait le pauvre on pouvait voir un long fil qui sortait de dessous la caisse du pauvre traînant par terre au long du retour il s'agissait de la ficelle horrible</p>	<p>certainement plutôt pour lui faire prendre l'air qu'en vue du peu d'argent qu'il pouvait lui rapporter. Les soirées s'attédisaient, les rues arrosées s'emplissaient de cris d'hirondelles et de l'approche de la pleine lune, les avocats âgés restaient énigmatiquement, hiératiquement collés aux fers forgés des premiers balcons ouverts des maisons modern style. Thérèse venait reprendre son pauvre et souvent sur le trottoir, à sa place restait un tas d'excréments couleur de vin, pointillé de petits grains de raisins secs mélangés à quelques haricots non digérés. D'autres fois, quand Thérèse emportait le pauvre, on pouvait voir un long fil qui sortait de dessous la caisse du pauvre et qui traînait par terre, tout le chemin du retour. Il s'agissait de la ficelle horrible attachée à la</p>
<p>patte à la patte, d'une énorme et lourde sauterelle à demi écrasée, agrippée aux testicules du pauvre et réfugiée là, après le martyre poussiéreux de la rue et des enfants. Un jour un enfant qui descendait le trottoir en patinette, renversa le pauvre (déjà mal placé du fait de l'inclinaison du sol), de telle sorte que resta à découvert sa partie postérieure. Les organes sexuels qui émergeaient du trou de la caisse étaient fort</p>	<p>d'une énorme et lourde sauterelle à demi écrasée, agrippée aux testicules du pauvre et réfugiée là, après le martyre poussiéreux de la rue et des enfants. Un jour, un enfant qui descendait le trottoir en patinette, renversa le pauvre (déjà mal placé du fait de l'inclinaison du sol), de telle sorte que resta à découvert sa partie postérieure. Les organes sexuels qui émergeaient du trou de la caisse étaient fort</p>

<p>la parti posterieure du pobre, avec ses organes sexuelles emerjant du trou de sa caisse, ses organes sexuelles etait fort deboloppes, congestiones meme, ilumines par la lumiere déjà crepusculaire ils aparaisaient presque completement violets, sauf le prepuce le quel exceptionnellement pale, semble cuasi blanc, une jeune bone qui raporter une petite fille du colege la quelle voulait atrapai ça croayant qu'il s'agissait d'une poupe japonaise, ou le soin de [mot illisible]</p>	<p>développés, congestionnés même et illuminés par la lumière déjà crépusculaire, ils apparaissaient presque déjà violets, sauf le prépuce, d'une paleur exceptionnelle qui semblait quasi blanc. Une petite fille que sa jeune bonne ramenait du collège voulait attraper ça, croyant qu'il s'agissait d'une poupée japonaise</p>
<p>avec hâte et escrupule tout en repetan la genuflexion du fils de noe re couvrir le trou impudique avec le petit plataut de metal du paubre qui servait a ramaser les sous et lequel etait insufisan pour cela et augmentait le gene de lespectacle, a cause de la resemblance d'obget surrealiste que tout cela prenait – Ce facheux incidan decida a Teresse de ne plus sortir le poubre, lequel d'ailleur a la suite de se jour ne soirtait plus d'un lourd et epais engourdisement. Les necesites du travail obligeren a Teresse a s'absenter de plus en plus de la maison, des jours entiers, des semaines entieres, car il avait trouvait du travail fort avantageux dans une petite ville industrielle aux environs de Barcelone, Teresse dans ces cas l'aissait de la nourriture pour toute la semaine. Le samedi soir il arrivait</p>	<p>La bonne répéta la genuflexion du fils de Noë et s'empressa de recouvrir scrupuleusement le trou impudique avec le petit plateau de métal où le pauvre ramassait ses sous. Les dimensions insuffisantes du plateau augmentaient la gêne du spectacle du fait de la ressemblance d'objet surréaliste que tout cela prenait. À la suite de ce fâcheux incident, Thérèse décida de ne plus sortir le pauvre qui d'ailleurs à partir de ce jour, demeurait au fond d'un lourd et épais engourdissement. Les nécessités du travail obligèrent Thérèse à des absences de plus en plus fréquentes : des jours entiers, de semaines entières. Elle avait en effet trouvé du travail, du travail fort avantageux dans une petite ville industrielle des environs de Barcelone. Elle laissait alors de la nourriture pour toute la semaine. Le samedi soir, elle arrivait et portait toujours de quoi faire au pauvre un souper exceptionnellement bon.</p>
<p>il arribe en hate et portait toujours de coi faire partager au paubre un bon soupe espectionel il allume rapidement le feu de la cuisine, metaoit tout en ordre, enleve la poussiere den desus les meubles, les</p>	<p>Elle allumait rapidement le feu de la cuisine, mettait tout en ordre, époussetait les meubles, les étagères, le pauvre, etc. À cette époque, il faisait déjà fort chaud à Barcelone. On étouffait. Thérèse se mettait</p>

<p>etageres d'en desu le pbre ect, a cette epoque il faissait déjà fort chaud a Barcelone, on etoufe, Teraisse se metait a son aisse enleve tout ses vetements et reste uniquement avec un peinoir de crétone aux couleurs vives et au motifs cubistes, le samedi Teresse change aussi le linge du paubre, mais il le laissai pendant tout le soupe entierement nue, a cause de la chaleur et pour quil puisse bien s'aeree. Apre le souper le travaill netait pas encore fini pour Teresse car avec l'au qu'il venait</p>	<p>à son aise, enlevait tous ses vêtements et restait sans rien d'autre qu'un peignoir de crétonne de couleurs vives et à motifs cubistes. Ce jour là, elle changeait aussi le linge du pauvre. Tout le temps du souper, elle le laissait entièrement nu, pour bien l'aérer. Après le souper, le travail n'était pas encore fini pour Thérèse. À l'eau dont elle s'était servi pour laver les assiettes, elle ajoutait un peu d'eau de javel, pour frotter les carreaux avec une rage et un entrain inaugural.</p>
<p>de laver les asiètes, melange a un peu d'au de javel, il frote encore les carros de par terre avec une rage et un entrain inogurals, can il arrivait aux carros ocupes par le pobre, il metait celui ci sur la table, le paubre suive de ces petits ieux déjà enfièvres par le vin et le repas exeptionels Teresse acroupi sur les carros avec son magnifique cul tres saillant. Terese se grate, et faissait tout, come sil eu ete absolument seul, l'aisan boir parfois dans ces mouvements brusques, meme un tout petit peu de poil noir tout cela provoquait au paubre des interminables erections, vu come cela sur la table terese pense que son pobre ressemble a une montre, minuit sone alors Teresse finissait son travaill, pour détroubler le paubre, chause qui aurai difficile de l'abiller, il lui gete</p>	<p>Quand elle arrivait aux carreaux occupés par le pauvre, elle mettait ce dernier sur la table. Le pauvre suivait de ses petits yeux déjà enfiévrés par le vin et le repas exceptionnels, Thérèse accroupie, avec son magnifique cul très saillant. Thérèse se grattait et faisait comme si elle avait été absolument seule, laissant même voir parfois dans ses mouvements brusques un tout petit peu de poil noir, ce qui valait au pauvre d'interminables érections. Vu comme cela, sur la table, Thérèse pensait que son pauvre ressemblait à une montre. Minuit sonnait. Alors Thérèse finissait son travail. Pour mettre fin à cette érection qui d'ailleurs l'aurait gêné pour l'habiller, elle lui jetait une partie de l'eau sale dont elle s'était servie pour faire sa vaisselle et laver</p>
<p>une partie de l'au sale qui avait servi pour laver les plats et par terre et l'autre parti la gete dans la cuisiniere pour eteindre les catre charbons qui restait allumes, le pobre restai moulle, un morço de mome de terre sur la tete, et un reste d'epine de poison entre les poils de sa poitrine ruiselante d'au sale et grasse. A mesure que l'ete s'aproche le paubre alle de pir en pir, a un moment donc il restait toujours les ieux fermes pasant</p>	<p>par terre. Le reste de l'eau, elle le jetait dans la cuisinière pour éteindre les quatre charbons qui restaient allumés. Le pauvre restait mouillé, un morceau de pomme de terre sur la tête, et un reste d'arête entre les poils de sa poitrine ruiselante d'eau sale et grasse. Au fur et à mesure que l'été s'approchait, le pauvre allait de pire en pire. Il en vint à rester les yeux fermés, passant des jours et des jours, sans vouloir prendre</p>

<p>des jour et jours sans vouloir prendre le moindre aliment. Ses organes sexuels s'avait alourdis maladivement et pendait congestionnes oscillant legerement, chaque fois qu'une courant d'air faisait craquer intermitenment une des portes mal fermes, avec gran fracas.</p> <p>Le paubre il allait chaque jour pir et Teresse cru qu'il allait mourir, il avait dit a quelcun</p>	<p>le moindre aliment. Ses organes sexuels s'étaient alourdis maladivement et pendaient congestionnés, oscillant légèrement, chaque fois qu'un courant d'air faisait claquer à grand fracas une des portes mal fermées.</p> <p>Le pauvre allait chaque jour de mal en pis.</p> <p>Thérèse</p>
<p>que s'on paubre aller s'arreter d'un jour a un autre comme une pendule – Il i avait un moi que le paubre n'oubrait plus les ieux, pourtant il vivait il respirait encore le queur marche faible m'ai presque normalement – Un s'amedi soir Teresse arriva a la maisson aletante et suentante apres toute la semaine de travailler en deors de Barcelone, et trouva son paubre cette fois ci les ieux ouberts converti en une boule de viande crise de fourmis et de vers, il commence a bouger.</p>	<p>crut qu'il allait mourir. Elle dit à quelqu'un que son pauvre allait s'arrêter d'un jour à l'autre comme une pendule.</p> <p>Il y avait un mois que le pauvre n'ouvrait plus les yeux. Pourtant, il vivait, il respirait encore. Le cœur était faible mais presque normal. Un samedi soir, Thérèse arriva à la maison haletante et suintante, après toute une semaine de travail hors de Barcelone, et trouva son pauvre, cette fois-ci, les yeux ouverts, converti en une boule de viande grise de fourmis et de vers. Il commençait à bouger.</p>

#### Annexe 4

Poème « L'Amour et la mémoire », tel qu'il est rédigé par Dalí, et retravaillé par Gala. Documents conservés au Centre d'Études Daliniennes. L'édition de 1931, et la réédition de 1998 respectent la version de Gala.

Manuscrit de Dalí	Version recopiée par Gala
L'amour et la mémoire	L'amour et la mémoire
(il i ha des choses immobiles come un pain)	(il y a des choses immobiles comme un pain)
Dans des chers endroits pas exesivement chers demarques tres vite civilement predisposes aux influences coloniales une visiere entoure come un emprunt etait presque mal mise sans etre melange a cet endroit colonial ou il i avait plusieurs baguettes departamentales * departamentalles de pain le pain bien dore semblable au pleur le pleur semblable a l'image reproduite en tricomie d'un ni. Le ni semblable a la parole embleme *	Dans les endroits chéris mais sans excès chéris démarqués très vite civilement prédisposés aux influences coloniales une visièr entourée comme un emprunt était presque mal mise sans être mélangée à cet endroit colonial où il y avait plusieurs baguettes départementales.  D'autres choses indéterminées départementales en fonction du pain le pain bien doré semblable au pleur le pleur semblable à l'image reproduite en trichomie d'un nid

<p>ge porterai avec rage conditionnellement ou non les choses vises ases varies colonialement senglober ou non tres appreciablement par une seule bordure ou par des pomettes generales ou par plusieurs ensembles ou par des chosses tournes ou par une ance ou par les ances ou par une chose mise ou par une chose place pres dune couture mame ou par l'image de ma seur * l'image de ma seur ..... l'image de ma sœur l'image de ma sœur l'anus rouge de sanglante merde la verge à demi gonflée appuyée avec élégance contre une immense</p>	<p>le nid semblable à la parole-emblème  ** je porterai avec rage conditionnellement ou non les choses visées assez variées colonialement s'englobant ou non très appréciablement par une seule bordure ou par des pomettes générales ou par plusieurs ensembles ou par une chose mise ou par des demi-choses tournées ou par une anse ou par les anses ou par une chose placée près d'une couture tétée pour les chantiers ou pour les croûtons ou par l'image de ma sœur  L'image de ma sœur l'anus rouge de sanglante merde la verge à demi gonflée appuyée avec élégance contre une immense lyre coloniale et personnelle le testicule gauche</p>
--	---

<p>lyre  coloniale  et personnelle  le testicule gauche  à demi plongé  dans un verre  contenant  du lait tiède  le verre de lait  placé  à l'intérieur  d'un soulier de femme  * * *</p> <p>l'image de ma seur  les deux levres exterieures  du sexe  suspendues  respectivement  et pretes à toucher  chacun  des deux compartiments  d'une caisse en paille  l'une contenant  de la farine  et l'autre  de grains de maïs</p> <p>L'image de ma sœur  deux paquets en flanelle  aux fines coutures  pleins  de merde et  attachés sous  chaque  aisselle</p> <p>Une bourse en toile  remplie  de maïs bouilli  impregné  d'urine de cheval</p>	<p>à demi plongé  dans un verre  de lait tiède,  le verre de lait  placé  à l'intérieur  d'un soulier de femme  * * *</p> <p>l'image de ma sœur  les deux lèvres extérieures  du sexe  respectivement  suspendues  et prêtes à toucher  chacune  les deux compartiments d'une caisse en  paille  contenant, l'une  de la farine  et l'autre  des grains de maïs</p> <p>L'image de ma sœur  deux paquets en flanelle  aux fines coutures  pleines  de merde  et attachées  sous chaque aisselle  une bourse en toile  remplie  de maïs bouilli  impregné  d'urine de cheval et placé sur son front  L'image de ma sœur  une paire de petites  bourses  en lin  unies par une ficelle  en guise de boucles d'oreilles  pleines d'épis de blé</p>
--	--

<p>placé sur son front</p> <p>l'image de ma seur une paire de petites bourses en lin mais pour une ficelle en guise de boucles d'oreilles remplies d'épis de blé.</p> <p>Loin de l'image de ma seur, Gala, les yeux ressemblants a son anus son anus ressemblant a ses genoux ses genoux ressemblant a ses oreilles ses oreilles ressemblant a ses seins ses seins ressemblant aux grans levres du con les grandes levres du con ressemblant a son nombril son nombril ressemblant aux doit de la main les dois de sa main ressemblant a sa voi sa voi ressemblant aux doit de son pie les doigts de son pie le poil de ses eselles le poil de ses eselles ressemblant son frond son frond ressemblant ses cuises ses cuises ressemblant ses gencives ses gencives ressemblant ses cheveux ces cheveux ressemblant ses jambes ces jambes ressemblant son clitoris le clitoris ressemblant son miroir son miroir ressemblant a sa démarche sa demarche ressemblant a ces cedres</p> <p>Loin de l'image de ma sœur Gala la femme que j'aime intégralement belle ende ors de la curbe infame de l'armonie me done les notions degradantes</p>	<p>Loin de l'image de ma sœur, Gala ses yeux ressemblant à son anus son anus ressemblant à ses genoux, ses genoux ressemblant à ses oreilles ses oreilles ressemblant à ses seins ses seins ressemblant aux grandes lèvres du sexe les grandes lèvres du sexe ressemblant à son nombril</p> <p>son nombril ressemblant au doigt de sa main, le doigt de sa main ressemblant à sa voix, sa voix ressemblant au doigt de son pied, le doigt de son pied ressemblant au poil de ses aisselles, le poil de ses aisselles ressemblant à son front, son front ressemblant à ses cuisses, ses cuisses ressemblant à ses gencives ses gencives ressemblant à ses cheveux ses cheveux ressemblant à ses jambes ses jambes ressemblant à son clitoris son clitoris ressemblant à son miroir son miroir ressemblant à sa démarche sa démarche ressemblant à ses cèdres Loin de l'image de ma sœur Gala la femme que j'aime intégralement</p> <p>belle en dehors de la courbe infâme de l'harmonie me donne des notions dégradantes de l'égoïsme du manque absolu de pitié de la cruauté désirable car étant Gala tous les fantasmes</p>
--	--

<p>de l'egoisme de la manque absolue de pitie de la cruauté desirable car étant Gala tous les fantasmes et représentations de ma propre vie rien en dehors de sa souffrance qui est ma souffrance en dehors de sa mort qui représente la mienne peu me toucher vitalemment car je ne peux observer la torture la plus atroce de l'ami que j'admire le plus et ressentir plus tôt ma verge prête à l'érection que mon esprit trouble par la plus faible et imperceptible des douleurs morales</p> <p>Gala les signes de ton visage n'expriment aucun sentiment car tu es en dehors des perspectives éclairées car rien m'apparaît plus vide de sens que la toute illusoire fixation qu'on vérifie quand dans l'histoire de la culture on signale l'apparition des conflits affectifs par la naissance des contractions des muscles surcilliers dans l'esculpture égyptienne consistant en un angle le vertice duquel</p>	<p>et représentations de ma propre vie rien en dehors de sa souffrance qui est ma souffrance en dehors de sa mort qui représente la mienne ne peut me toucher vitalemment car me serait-il donné d'observer la torture la plus atroce de l'ami le plus admiré je sentirais ma verge plutôt prête à l'érection que mon esprit troublé par une infinie douleur morale</p> <p>Gala mon amour me prouve le manque de souvenirs que j'ai de toi car je ne me souviens pas de toi tu ne changes pas tu es en dehors de ma mémoire car tu es ma vie et scientifiquement « <u>la notion même</u> de la durée du temps naît de la comparaison entre les phénomènes extérieurs (mouvements et changements d'états) et les phénomènes de notre propre vie comparaison possible par la fixation indépendante du devenir les représentations respectives lesquelles permettent la mémoire »</p> <p>Gala les signes de ton visage n'expriment aucun sentiment car tu es en dehors des perspectives illuminées car rien</p>
---	--

<p>se situeraient vers le centre du front  les cotes duquel  seraient formées  par des courbes asymétriques  s'originant  immédiatement au-dessus  des sourcils  car sans besoin de signaler  l'origine physique  de telles contractions  dans la série éloquente des gladiateurs  blessés  ni le caractère substitutif  et extensif  d'une Niobé meurtrie  la relativité par excellence  de ces signes faciaux  en rapport avec les notions du temps et de l'espace  et tellement évidente  que l'intuition poétique la plus primaire  retrouve dans le regard nostalgique  la supposition  du regard lointain  et grandiose</p> <p>Endeors des inexpressifs  simulacres musculaires anatomiques  je voulais commencer  l'histoire des sentiments  et de la nostalgie  dans le moment  ou dans l'histoire de la culture  son pour la première fois  rendus sensibles  endeors des temps subjectifs  de nos montres molles et en panne  les notions du temps et de l'espace  dans l'invention  de la perspective  conjointe à l'illumination  car tous les troubles</p>	<p>ne m'apparaît  plus vide de sens  que la toute illusoire</p> <p>fixation qu'on vérifie  quand  dans l'histoire de la culture  on signale  l'apparition des conflits affectifs  par la naissance  dans la sculpture hellénistique  des contractions des muscles sourciliers  en un angle  qui serait situé vers le haut du front  et dont les côtés  seraient formés  par des courbes asymétriques.  Car sans besoin de signaler  ni l'origine physique  de telles contractions  dans la série éloquente des gladiateurs  blessés  ni le caractère substitutif  et extensif  d'une Niobé meurtrie  la relativité par excellence  de ces signes faciaux  en rapport avec les notions du temps et de  l'espace  est d'une telle évidence  qu'une très primaire intuition poétique  retrouve dans le regard nostalgique  la supposition  du regard lointain et grandiose  en dehors des inexpressifs  simulacres anatomiques  je commencerais</p> <p>l'histoire des sentiments  et de la nostalgie  lorsque</p>
---	--

<p>des mesures  dans le sens de l'espace  toute interception modifiant les mesures  dans le sens  des lignes qui vont à l'infini  constituent le principe  et  le devenir  des représentations sentimentales</p> <p>Gala  mon amour me prouve  la manque de souvenirs que j'ai de toi  car je ne me souviens pas de toi  tu ne changes pas  tu es en-dehors de ma mémoire  car tu es ma vie  et  scientifiquement  « la notion même  de la dureté du temps  n'a  de la comparaison  entre les phénomènes extérieurs  « mouvements et changements de état)  et le phénomène de notre propre vie  comparaison possible  par la fixation indépendante  du devenir  les représentations respectives du quel  permettent la mémoire ».</p> <p>* * *</p> <p>Gala  tu n'es pas inclus  dans le cercle  de mes objets de relation  ton amour est en-dehors  des notions comparatives et médiantes  des sentiments humains  car je n'ai aucun sentiment envers toi  car les sentiments supposent l'absence de</p>	<p>dans l'histoire de la culture  deviennent pour la première fois  sensibles  en-dehors des temps subjectifs  de nos montres molles et en paille  les notions du temps et de l'espace  dans l'invention de la perspective  conjugée à l'illumination  car tous les troubles  des mesures  dans le sens de l'espace  toute interception modifiant les mesures  dans le sens  des lignes qui vont à l'infini  constituent  le principe  et  le devenir  des représentations sentimentales</p> <p>Gala  tu n'es pas incluse  dans le cercle de mes objets de relation  ton amour est en-dehors  des notions comparatives et médiantes  des sentiments humains  car je n'ai aucun sentiment envers toi  car les sentiments supposent l'absence de  l'amour  ou leur faiblesse  et c'est en-dehors de tout sentiment  que ta représentation pure et unique  de mes désirs  me relie sans crainte  aux représentations violentes de ma mort  et c'est encore  en-dehors des sentiments  que ta représentation pure et unique  me fait bander et décharger  en-dehors  des images hypnagogiques supplémentaires</p>
--	---

<p>l'amour  ou leur faiblaise  et cet endeors de tout sentiment  que ta representation pure et unique  de mes desirs  me relie sans crainte  os representations violentes de ma mor  et cet encore  endeors des sentiments  que ta representation pure et unique  me fait bander et decharger  endeors  des images hipnagogiques suplementaires  de la masturbation  endeors  la courbe nostalgique  des lieux comuns pervers  en deors  des orloges  posibles a sensibiliser  au moayen  d'une multitude d'encriers  coloques en equilibre  au long de ton corps allonge  sur un oreiller d'algues marines  couleur de merde  endeors  les estratifications mentales  qui n'aissent  des origines hipotetiquement sensibles  de la fixation narciciste  dans mes propres odeurs  ierarchiquement  celle de mes pies  celle du deçus mes testicules  celle de mon anus propre  celle de mon gland  celle de mais eixelles  et finalement  celle de ma merde  representation pure et unique</p>	<p>de la masturbation  en dehors  de la courbe nostalgique  des lieux communs pervers  en dehors  des horloges  possibles à sensibiliser  au moyen  d'une multitude d'encriers  colloqués en équilibre  le long de ton corps allongé  sur un oreiller d'algues marines  couleur de merde  en dehors  des stratifications mentales  qui naissent  des origines hypothétiquement sensibles  de la fixation narcissiste  de mes propres odeurs  hiérarchiquement  l'odeur de mes pieds  l'odeur du dessus de mes couilles  l'odeur de mon gland  l'odeur de mes aisselles  l'odeur de ma propre merde</p> <p>Représentation pure et unique  qui me fait bander et décharger  en dehors  de cette scène indécente  lorsque le Guillaume Tell  la rage au coeur  les dents mordant l'étoffe  qui entoure  comme d'une ceinture  un pain  assez long,  donc,  les mains libres  grimpe  à</p>
--	---

<p>qui me fait bander et decharger  endeors  l'escene indescente  .....  en dehors  de l'escene indecente  reprentan  les fases sucsecives  ou  le Guillaume Tell  la rage au coeur  les dents mordent letoffe  qui entoure  comme par une ceinture  un pain  ases long  a fin  de pouvoir  de cette façon  le transporter  avec les mains  libres et disponibles  pour grimper  a  l'arbre  de la façon suivante  * * *  Le Guillaume Tell  leve son bras  et saissi avec sa faible main velue  la robuste branche  avec la quelle  le pain conyera  vien tot  à l'instant  où  grâce a la contraction  qui lui permetra enjamber un sortan du  tronc  l'etofe qui sutien le pain premierement  et le pain apres</p>	<p>l'arbre  Le Guillaume Tell  lève son bras  et saisit d'une faible main velue  la robuste branche  contre laquelle  le pain cognera  bientôt  quand  grâce à la concentration  qui lui permettra d'enjamber une bosse du  tronc  d'abord l'étoffe qui soutient le pain  puis le pain  atteindront  la hauteur suffisante  à partir de laquelle  Le Guillaume Tell  de moins en moins coléreux  mais pourtant  avec l'expression du plus sincère mépris  peinte sur son visage  continuera avec un calme  non exempt de nervosité  l'ascension de l'arbre  le pain  toujours pendu à ses dents  grâce à la ceinture d'étoffe  déjà décrite  le visage exprimant  encore  la contrariété  le genou herculéen  toujours prêt  à la contraction paresseuse  Le Guillaume Tell  une fois debout  sur la branche  qu'il vient d'enjamber  étréint de ses deux mains libres  le tronc</p>
---	--

<p> ateindront  la auteur sufisante  a partir de la quelle  Le Guillaume Tell  de moins en moins chollereus  me pourtan  avec l'expresion du plus sincere mepris  peinte  dans son visage  continuera avec calme  non exempte de nervosite  l'ascension a l'arbre  toujours le pain pendu a ces dents  au moayen de l'efofe  déjà decrit  toujoursle visage  expriman la contrariete  toujours le genou  Herculeen  prêt a a contraction  paresseuse    Le Guillaume Tell  une fois debu  sur la branche  qu'il venait d'engember  embrasse de ces deux bras libres  le tronc  car  etant deporbu cette partie de l'arbre  de branches au accidens  sufisans  pour  l'ascention escalade  doi  profiter  de la rugosite aderante  du  tronc  et de la presion des bras et jambes  en l'entouran </p>	<p> car cette partie de l'arbre  est dépourvue  de branches ou accidents  suffisants  pour  l'ascension escalade  et le Guillaume Tell doit profiter  de la rugosité adhérente  du  tronc  et l'entourer  d'une pression  des bras et des jambes  pour  pouvoir monter monter  par contractions saccadées et convulsives  conséquence  d'un manque d'habitude et entrainement  car avec l'habitude et l'entrainement  des contractions  plus rythmiques  et solennelles  lui eussent été  permises.  Le Guillaume Tell  effectue  cette partie de l'ascension en deux temps  dans l'intervalle  il reste immobile  pour se reposer  et prendre des forces  le corps  agrippé à l'arbre  le visage sombre  contracté  par un faible et méprisant sourire  qui n'exclut pas  la haine  la fureur  et le dégoût  le plus irritant. </p>
--	--

<p>pour pouvoir monter monter  à l'aide  de contractions saccadées et convulsives  conséquence  de la manque d'habitude et entraînement  car suffisamment entraîne  des contractions  plus rythmiques  et solennelles  lui hurent etes  permises.</p> <p>Le Guillaume Tell  effectue  cette partie de l'ascension  en deux  interballles  pendant lesquels  reste immobile  pour se reposer  et prendre des forces  le corps  agrippe à l'arbre  le visage sombre  contracte  par un faible et méprisant sourire  qui n'exclut pas  la haine  la fureur  et le dégoût  les plus irritants  mais  la difficulté  qui rend  spécialement pénible  l'ascension du tronc  beaucoup plus que la manque d'entraînement  (remplaçable par un plus grand effort  musculaire)  réside  dans la presque impossibilité de monter</p>	<p>Mais la difficulté  qui rend  spécialement pénible  l'ascension du tronc  beaucoup plus  que le manque d'entraînement  (remplaçable par un plus grand effort  musculaire)  réside  dans  la quasi-nécessité de monter  la tête en arrière  renversée  jusqu'à rupture  des muscles et artères de la gorge  pour élever le pain  et le poser sur les plateformes des clavicules  car sinon  le pain  reste  pris  entre le corps et l'écorce  rendant difficile tout mouvement  et pire encore  forçant le front à se cogner contre l'arbre  quand  la poitrine en sueur  parvient  à glisser quelque peu  sur le pain fixé fortement  aux rugosités de l'écorce.</p> <p>Le Guillaume Tell  parvenu  à l'endroit  où le tronc se partage en deux branches  monte précipitamment  à la branche la plus courte  se servant  de la profusion  de petites branches</p>
---	--

<p>sans être obligé de renverser la tête en arrière jusqu'à casse les muscles et artères de la gorge à fin de faire remonter le pain jusqu'à le faire reposer dans le bas de la clavicule car autrement le pain reste pris entre son corps et l'écorce de l'arbre difficultant tout mouvement et encore lui faisant conyer son front contre l'arbre quand la poitrine suante parvient à glisser quelque peu sur le pain fixé fortement aux rugosités de l'écorce</p> <p>Le Guillaume Tell une fois monte à l'endroit où le tronc se divise en deux autres branches monte précipitamment la branche la plus courte se servant de la profusion de petites branches comme des marches d'un escalier car toujours une branche était à la mesure de sa démarche insure finalement Le Guillaume Tell une fois arrive</p>	<p>comme des marches d'un escalier car il y a toujours une branche à la mesure de la démarche incertaine</p> <p>Enfin le Guillaume Tell parvenu au sommet de la branche le visage ébloui par le soleil couchant les yeux furieux et congestionnés la lèvre inférieure mordue jusqu'au sang place le pain debout au milieu du nid ... ...</p> <p>En dehors de la pas très ancienne allégorie corporative de l'amour et de la mémoire femme nue qui scie du bois dans haut d'une escalerie et la bête qui passe sans la regarder et lui dit madame je n'ai pas beaucoup de dents.</p>
--	---

---

a la parti la plus ahute de la branche  
le visage ebloi par le soleill couchand  
les yeux furiex et congestiones  
le lebre inferieur mordu jusque au  
sanglanteplace  
le pain  
debu  
au milieu dun ni

en deors  
de la  
pas tres enciene  
allegorie corporative  
de lamour et de la memoire  
representan  
une fame nu  
qui scie du bois  
dans le aut dune escalanade  
et une bete  
qui pase sens la regarder  
et lui dit  
madamme  
ge n'ai pas boucoub de dents

Salvador Dali  
Vernet les bains  
Hotel du Portugal  
aut 1931

## Annexe 5

Comparaison des deux versions du texte de Paulhan.

Dans la colonne de gauche, *Si les mots sont des signes ou Jacob Cow le pirate*, paru dans la revue *Littérature*, dans la colonne de droite, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, paru en 1921 au Sans Pareil.

Nous reproduisons en police bleue les passages identiques, en police noire les modifications, et en gras les changements intéressants.

<i>Littérature</i> , n°14	
<p>p. 5 A Monsieur Paul Valéry.</p> <p>Il est difficile de parler des mots de façon détachée, comme un peintre décrit le broyage des couleurs : ils touchent de trop près à notre vie, et tantôt favorables ou néfastes, ou bien insensibles et se refusant à porter sens. Ainsi se trouvent-ils mêlés à notre souci de les faire servir, et connus à travers ce souci.</p> <p>Plus haut, il n'est pas de différence visible, et de fossé, du mot à la phrase, de la phrase au récit. L'écrivain, qui se paraît à lui-même faiseur de langage - comme il arrive à l'enfant, ou dans notre langue à l'étranger - c'est en imitant sa première opinion sur la nature et le jeu des mots qu'il se prévoit ou se compose.</p>	<p>A Paul Valéry</p> <p>« J'ai accoutumé de me demander si les mots ne sont pas la chose du monde la moins faite pour parler. » Le P. Botzarro, Op. XIII B. 225</p> <p>Il est difficile de parler des mots de façon détachée, comme un peintre décrit le broyage des couleurs : ils se mêlent de si près à notre souci de les faire servir que l'on ne distingue jamais très bien où le souci commence et où finit le mot.</p> <p>Cependant il n'est pas de différence sensible et de fossé du mot à la phrase, de la phrase au récit. <b>Les philosophes remarquent que l'on se peigne et lace ses souliers suivant l'idée que l'on a du monde : l'écrivain, faiseur de langage, c'est en imitant sa première opinion sur le jeu des mots qu'il se prévoit et se compose.</b></p>

<p>D'où vient la gravité de cette opinion, et la portée singulière de toute erreur qu'elle peut enfermer.</p> <p>I. SI LES MOTS SONT DES SIGNES.</p> <p>L'on suppose le plus volontiers - <b>j'entends les grammairiens ou les critiques</b> - que les mots servent aux gens à s'exprimer. Ils sont signes de pensées ; et, avec eux, ces jonctions et ces fibres qui les viennent unir en toute phrase ; et jusqu'à leurs plus menues variations : l'imparfait du verbe, dit la grammaire, exprime...</p>	<p>D'où vient la gravité de cette opinion et la portée de toute erreur qu'elle enferme ; on ne redresse pas les gens qui font de mauvais livres en leur répétant qu'ils sont des sabots : il y faut les aider à inventer sur le langage deux ou trois idées justes.</p> <p>SI LES MOTS SONT DES SIGNES</p> <p>On suppose le plus volontiers que les mots servent aux gens à s'exprimer. Ils sont, <b>par nature</b>, signes de pensées ; et, avec eux, ces jonctions ou ces fibres qui les viennent unir ; et jusqu'à leurs plus menues variations : l'imparfait du verbe, dit la grammaire, exprime...</p>
<p>p. 6 Une pareille idée du signe n'est pas si tranchée qu'elle ne puisse offrir double figure : de méfiance à l'égard des mots isolés. Car ces mots ne se suffisent pas, mais la pensée, que l'on découvre sous eux, est seule raison d'être et source de leur sens. Hors de cette pensée, ils nous peuvent abuser : “ Ce ne sont là, dit-on, que des mots... ”, ou : “ réfléchir avant de parler ” ; et figure de confiance pourtant, aussitôt que l'on a réuni la pensée au mot. Il semble alors que chaque mot se puisse éclairer de cette pensée ; (il n'en est pas d'irréductible : l'on a peine ainsi à supposer une phrase qui ne voudrait rien dire du tout). Ou bien, à l'inverse, que toute pensée possède son mot. “ Cherchez le mot propre ”, conseillent les <b>critiques</b>, et : “ Tout peut se dire ”.</p>	<p>Une pareille idée du signe n'est pas si tranchée qu'elle ne puisse offrir double figure : de méfiance à l'égard des mots séparés. Car les mots ne se suffisent pas, mais la pensée, que l'on découvre sous eux, est seule raison d'être et source de leur sens. Privés de cette pensée, ils nous peuvent abuser : “ Ce ne sont là, dit-on, que des mots... ”, ou : “ réfléchir avant de parler ” ; et figure de confiance pourtant, aussitôt que l'on a réuni la pensée au mot. Il semble alors que chaque mot se puisse éclairer de cette pensée ; (il n'en est pas d'irréductible : l'on a peine ainsi à supposer une phrase qui ne voudrait rien dire du tout) ; ou bien, à l'inverse, que toute pensée possède son mot. “ Cherchez le mot propre ”, conseillent les <b>grammairiens</b>, et : “ Tout peut se dire. ”</p> <p>Cette façon de voir entraîne quelque obscurité :</p>

<p>Cette façon de voir entraîne quelque obscurité. Si le mot est apparence, l'idée réalité, il devient délicat d'expliquer que cette idée parfois suive le mot, sorte de lui, le traduise. Cilia, qui tâche à expliquer au médecin le mal dont souffre son enfant, à mesure qu'elle parle découvre sa crainte véritable, et s'étonne d'elle-même. Ou bien Atys, lorsqu'il est parvenu à dire à Chryse : « Alors tu as menti », chacun d'eux recompose à partir d'un mot sa réelle pensée. Leur idée est signe ici de ce mot, et manière de le partager, loin que le mot le soit de l'idée. (De tel poète encore, nous savons qu'il est d'abord jeté parmi les mots, les presse, les épie, les attend).</p>	<p>il devient délicat d'expliquer que l'idée parfois suive le mot, sorte de lui, le traduise. Cilia, qui tâche à expliquer au médecin le mal dont souffre sa petite fille, à mesure qu'elle parle découvre sa crainte véritable, et s'étonne d'elle-même. Atys, lorsqu'il est parvenu à dire à Chryse : « Alors tu as menti », chacun d'eux recompose à partir du mot sa réelle pensée. Une idée est signe ici de ce mot, et manière de la partager, loin qu'un mot le soit de l'idée. De tel poète encore, nous savons qu'il est d'abord jeté parmi les mots, les presse, les écoute, les attend.</p>
<p>p. 7 II. CINQ KILOS DE SUCRE POUR RIEN.</p> <p>L'opinion comme la critique se peuvent dépasser : c'est où l'on saisit l'usage spontané des mots, grossier, sans réserves.</p> <p>L'on a vu :</p> <p>CINQ KILOS DE SUCRE à tout lecteur de “ L'AVENIR ”</p> <p>Démonstration</p> <p>Un acheteur au numéro débourse par an 365 exemplaires à 0 fr. 10, soit .... 36 50</p> <p>Un abonnement d'un an pour Paris coûte .... 25 ”</p> <p>et donne droit à un achat de 5 kil. de sucre à 2 fr. 20 le kilo .... 11 40 soit 36 ”</p> <p>C'est donc POUR RIEN que tout lecteur de “ L'AVENIR ” peut obtenir 5 kilos de sucre.</p> <p>Il est sensible que le seul lecteur qui obtienne, à</p>	<p>CINQ KILOS DE SUCRE POUR RIEN.</p> <p>L'opinion comme la critique se peuvent dépasser. C'est où l'on saisit l'usage spontané des mots, grossier, sans réserve.</p> <p>On a pu lire :</p> <p>CINQ KILOS DE SUCRE à tout lecteur de “ L'AVENIR ”</p> <p>Démonstration</p> <p>Un acheteur au numéro débourse par an 365 exemplaires à 0,10 F, soit .... 36, 50 F</p> <p>Un abonnement d'un an pour Paris coûte .... 25 F</p> <p>et donne droit à un achat de 5 kilos de sucre à 2, 20 F le kilo .... 11 F soit 36 F</p> <p>C'est donc <i>pour rien</i> que tout lecteur de “ L'AVENIR ” peut obtenir 5 kilos de sucre.</p> <p>Il est sensible que le seul lecteur qui obtienne, à</p>

<p>peu près, cinq kilos pour rien, est l'acheteur au numéro qui s'abonne, à la faveur de ce changement. L'abonné peut bien dépenser onze francs, s'il veut du sucre, et l'acheteur au numéro le plus fidèle n'aura rien.</p> <p>(À suivre)</p>	<p>peu près, cinq kilos pour rien, est l'acheteur au numéro qui s'abonne, à la faveur de ce changement. L'abonné peut bien dépenser onze francs, s'il veut du sucre, et l'acheteur au numéro le plus fidèle n'aura rien.</p>
<p><i>Littérature</i>, n°15.</p>	
<p>p. 15 Or tous trois cependant se devaient entendre sous le mot « lecteur ». A quoi tient la démonstration : elle ne reçoit sa valeur et son sens propre qu'à la condition de paraître dire d'abord un peu plus qu'elle ne tient.</p> <p>Nous penserons : « L'on a voulu se jouer de nous », tout sera dit. Elle ne serait pas réclame, si chacun pouvait facilement se débarrasser d'elle. A l'observer sans malveillance, l'on éprouvera sa vertu : elle est que notre première erreur, pour une part, nous compromet, et plus loin nous engage à faire que n'importe quel lecteur (et celui par exemple dont nous disposons, nous-même) obtienne pour rien... ; ainsi nous invite-t-elle à la faire vraie.</p> <p>Tout se passe comme s'il nous était peu naturel d'admettre, sous le mot unique de lecteur, quelques réalités, et précisément de tenir ce mot pour un signe.</p> <p>III. RUSE DE MARC-AURELE</p> <p><i>Je me suis souvent demandé avec étonnement, écrit Marc-Aurèle, pourquoi chacun de nous s'aime plus que tous les autres, et attache</i></p>	<p>Or tous trois cependant se devaient entendre sous le mot de <i>lecteur</i> ; à quoi tient la démonstration : elle ne reçoit sa valeur et son sens propre qu'à la condition de promettre d'abord un peu plus qu'elle ne tient.</p> <p>Nous penserons : « On a voulu se jouer de nous », tout sera dit. Elle ne serait pas réclame, si chacun pouvait <b>aussi</b> facilement se débarrasser d'elle. A l'observer sans malveillance, l'on éprouvera sa vertu : elle est que notre première erreur, pour une part, nous compromet, et plus loin nous engage à faire que n'importe quel lecteur (et celui par exemple dont nous disposons, nous-même) obtienne pour rien... ; ainsi nous invite-t-elle à la faire vraie.</p> <p>Tout se passe comme si les mots n'étaient pas signes par nature : il les faut aider. Une erreur seulement, qui fait obstacle à cette aide et, l'exigeant trop grande, la peut rebuter, dévoile ici notre concours.</p> <p>RUSE DE MARC-AURELE</p> <p><i>Je me suis souvent demandé avec étonnement, écrit Marc-Aurèle, pourquoi chacun de nous s'aime plus que tous les autres, et attache</i></p>

<p><i>pendant moins de prix à son propre jugement sur soi-même qu'à celui des autres. Il est certain que si un Dieu ou un maître sage</i></p>	<p><i>pendant moins de prix à son propre jugement sur soi-même qu'à celui des autres. Il est certain que si un Dieu ou un maître sage</i></p>
<p>p. 16 <i>venait nous ordonner de ne jamais rien concevoir, ni rien penser en nous-mêmes sans aussitôt l'exprimer au dehors, le crier même, nous ne le supporterions pas un seul jour. Il est donc vrai que nous appréhendons l'opinion du voisin sur nous-mêmes plus que la nôtre.</i></p> <p>L'on éprouve du raisonnement le passage, et l'endroit difficile. Il faut admettre, ou le reste s'effondre, que c'est sur la même pensée que les autres se prononcent, et nous – et donc que cette pensée se peut, à volonté, porter du dedans au dehors, ou l'inverse : les mots ne marquent pas sur elle, ces mots sont comme s'ils n'étaient pas.</p> <p>(Je suppose qu'une idée aussi aiguë, et à chaque instant menacée, faisait le souci de Marc-Aurèle. Seulement il la voulait faire passer en proposant à l'attention un paradoxe plaisant.)</p> <p>Les jugements communs sur le mensonge ou la sincérité supposent le même fond : c'est à savoir que l'on parle sa pensée directement, sans intermédiaires, plutôt que de parler ses mots (dont l'enchaînement et les jeux peuvent suivre des lois différentes, donner trois cents combinaisons inattendues.)</p> <p>Il vient de là quelques sentiments : celui, entr'autres, de la duplicité du menteur qui dans le même moment, suppose la morale, pense le vrai et dit le faux – (mais il suffit d'une légère habitude du mensonge, pour reconnaître ici une illusion misérable). Et tous autres jugements</p>	<p><i>venait nous ordonner de ne jamais rien concevoir, ni rien penser en nous-mêmes sans aussitôt l'exprimer au dehors, le crier même, nous ne le supporterions pas un seul jour. Il est donc vrai que nous appréhendons l'opinion du voisin sur nous-mêmes plus que la nôtre.</i></p> <p>On éprouve du raisonnement le passage, et l'endroit difficile. Il faut admettre, ou le reste s'effondre, que c'est sur la même pensée que les autres se prononcent, et nous-mêmes, et donc que cette pensée se peut à volonté porter du dedans au dehors, ou l'inverse : les mots ne marquent pas sur elle, ces mots sont comme s'ils n'étaient pas.</p> <p>(Je suppose qu'une idée aussi aiguë, et à chaque instant menacée, faisait le souci principal de Marc-Aurèle. Seulement il la voulait faire passer en proposant à l'attention un paradoxe plaisant.)</p> <p>Les jugements communs sur le mensonge ou la sincérité supposent le même fond : c'est à savoir que l'on parle sa pensée directement, sans intermédiaires, plutôt que de parler ses mots dont l'enchaînement et les jeux pourraient, suivant des lois variées, donner mille combinaisons étonnantes.</p> <p>Il vient de là quelques sentiments curieux : celui, entre autres, de la duplicité du menteur qui dans le même moment, suppose la morale, pense le vrai et dit le faux. Mais il suffit d'une légère habitude du mensonge, pour reconnaître ici une</p>

<p>du, comme il arrivait pour la réclame du sucre, à ce que nous nous conduisons avec les mots comme s'ils étaient les choses mêmes.</p> <p>IV RAISON DE LA RIME</p> <p><b>Agrys</b>, lorsqu'il a suivi depuis les Romains les aventures d'un mot, parle fièrement de son sens véritable : la religion, dit-il, est lien des citoyens, puisque <i>religio</i>... (il espère ainsi mieux connaître la chose dans le même temps que le mot).</p>	<p>illusion misérable.</p> <p>[Ici figure « Un langage de paradis »]</p> <p>RAISON DE LA RIME</p> <p><b>Atys</b>, lorsqu'il a suivi depuis les Romains les variations d'un mot, parle fièrement de son sens véritable : la religion, dit-il, est le lien des citoyens, puisque <i>religio</i>... (il espère ainsi mieux connaître la chose, dans le même temps que le mot.)</p>
<p>p. 17 Mais qu'est-il besoin d'aller chercher <b>Agrys</b>. Mire dit : « on a bien raison de les appeler protestants, ils protestent tout le temps », et Béril : « Savez-vous pourquoi je ne peux pas souffrir les menuisiers ? c'est parce qu'ils me nuisent ». Répondra-t-on que Béril veut rire, je ne suis pas sûr qu'<b>Agrys</b> parle sérieusement. Toute la science du monde quel droit peut-elle ici fonder ? Tel mot a changé de sens, c'était pour échapper à sa première erreur ou confusion (ainsi ne trait-on plus une image, les cheveux, les yeux de la tête, mais le lait seul) ; tel autre, ç'a été à la faveur d'une confusion nouvelle, d'un jeu de mots : en sorte que l'étymologie exacte nous va renseigner sur son sens moins exactement que ne fait l'étymologie supposée (<i>legs</i>, de la sorte, ne reçoit pas sa signification de <i>laisser</i>, dont il sort, mais de <i>léguer</i>, qu'il imite).</p> <p>Il reste que cette étymologie, où elle use de mots épuisés, court peu de risques d'être prise en</p>	<p>Qu'est-il besoin d'aller chercher <b>Atys</b>. Mire dit : <i>on a bien raison de les appeler protestants, ils protestent tout le temps</i>, et Béril : <i>Savez-vous pourquoi je ne peux pas souffrir les menuisiers ? c'est parce qu'ils me nuisent</i>. Mais Béril veut rire ? Je ne suis pas sûr qu'<b>Atys</b> parle sérieusement. Et quel droit peut ici fonder toute la science du monde ; tel mot a changé de sens, c'était pour échapper à sa première erreur ou confusion (ainsi ne trait-on plus une image, les cheveux, les yeux de la tête, mais le lait seulement) ; tel autre, ç'a été à la faveur d'une confusion nouvelle, d'un jeu de mots : en sorte que l'étymologie véritable nous va renseigner sur son sens moins exactement que ne fait l'étymologie supposée (<i>legs</i>, de la sorte, ne reçoit pas sa signification de <i>laisser</i>, dont il sort, mais de <i>léguer</i>, qu'il imite).</p> <p>Il reste que cette étymologie, où elle use de mots anciens, épuisés, court peu de risques d'être prise en défaut : nul de ces mots que l'on puisse</p>

<p>défaut : nul de ces mots que l'on puisse retrouver, l'instant d'après, muni d'un sens trop différent (comme il arrive pour le calembour). Mais ceci est déjà question de mesure, et de réussite : et précisément de la réussite de cette conviction, de ce souhait – dont relèvent pareillement l'analyse du grammairien, les jeux de mots divins de la Pythie – que les pensées et les mots sont confondus au point qu'il n'est pas un fragment de mot qui ne conserve, en toute aventure, SON fragment de pensée.</p> <p>L'on parle volontiers du charme de la rime : faute, peut-être, de raisons. Il ne nous surprendra pas, il entre dans la ligne exacte de nos remarques, que la tâche de cette rime soit de fonder, pour un moment, une prétention des sons voisins aux pensées voisines – et flatter par là notre souci d'un langage parfait. On ne lui ferait point reproche, à l'occasion, de nuire au sens, si l'on n'avait compté qu'elle le favoriserait. <b>L'on n'aurait pas cette déception</b>, si l'on n'avait eu cet espoir.</p> <p>(À suivre)</p>	<p>retrouver, l'instant d'après, muni d'un sens trop différent (comme il arrive pour le calembour). Mais cela est déjà question de mesure, et de réussite : et précisément de la réussite de cette conviction, de ce souhait – dont relèvent pareillement l'analyse du grammairien, les jeux de mots divins de la Pythie – que les pensées et les mots sont confondus au point qu'il n'est pas un fragment de mot qui ne conserve, en toute aventure, son fragment de pensée.</p> <p>On parle volontiers du charme de la rime : faute, peut-être, de raisons. Il ne nous surprend pas, il entre dans la ligne exacte de nos remarques, que la tâche de cette rime soit de fonder, pour un moment, une prétention des sons voisins aux pensées voisines – et flatter par là notre souci d'un langage parfait. On ne lui ferait point reproche, à l'occasion, de nuire au sens, si l'on n'avait compté qu'elle le favoriserait. <b>On a cette déception</b>, c'est que l'on avait eu cet espoir.</p>
<p><i>Littérature</i>, n°16</p>	
<p>p. 33 V. JACOB COW LE PIRATE.</p> <p>Mac Orlan avait coutume de raconter qu'étant tombé, avec ses marins et ses nègres, au mains de Cow, ce pirate les fit ranger sur le pont. Il passait ensuite de l'un à l'autre :</p> <p>- « Comment t'appelles-tu ? »</p> <p>- Dick Smith, de Chicago.</p>	<p>JACOB COW LE PIRATE.</p> <p>Mac Orlan avait coutume de raconter qu'étant tombé, avec ses marins et ses nègres, au mains de Cow, ce pirate les fit ranger sur le pont. Il passait ensuite de l'un à l'autre :</p> <p>- <i>Comment t'appelles-tu ?</i></p> <p>- <i>Dick Smith, de Chicago.</i></p>

<p>- Bien. A la mer ! »</p> <p>On jette Dick Smith. Quand c'est au tour de Mac Orlan :</p> <p>- « Je m'appelle Jacob Cow », dit-il.</p> <p>Alors, tant est grande la terreur que ce nom inspire, Jacob Cow lui-même regagne en hâte son bateau corsaire, fait larguer les voiles et disparaît.</p> <p>Nous en usons avec les mots comme si Jacob Cow à chaque fois devait s'enfuir. Aussi bien est-il des termes défendus, ceux qui touchent aux diables et aux bêtes dangereuses. <i>Belette</i> n'offre qu'un compliment : petite belle l'autre nom étant égaré. Les anciennes maladies qui reviennent, c'est sous de nouveaux mots : la censure, l'an dernier, interdisait que l'on parlât de la peste. Et les jeunes filles, à qui l'on parle la première fois, refusent de nous abandonner leurs noms (redoutant de donner ainsi quelque prise sur elles). « Je n'avais jamais eu le cafard, dit Alcée, avant de connaître le mot ». Etrange exigence, à tout moment menacée, à tout moment maintenue : nous ne supporterions plus de parler, faut-il croire, si les mots un instant cessaient d'être les choses mêmes.</p> <p>- Cow cependant, dans le vrai, ne s'enfuit pas. Béril ne se laisse pas séduire à la rime, non plus qu'à la réclame du sucre. « Ils nous achètent », pense-t-il.</p>	<p>- <i>Bien. A la mer !</i></p> <p>On jette Dick Smith. Quand c'est au tour de Mac Orlan :</p> <p>- <i>Je m'appelle Jacob Cow</i>, dit-il.</p> <p>Alors, tant est grande la terreur que ce nom inspire, Jacob Cow lui-même regagne en hâte son bateau corsaire, fait larguer les voiles et disparaît.</p> <p>Nous en usons avec les mots comme si Jacob Cow à chaque fois devait s'enfuir. Aussi bien est-il des mots défendus, ceux qui touchent aux diables et aux bêtes dangereuses : <i>belette</i> offre un compliment, l'autre nom étant égaré. Les anciennes maladies qui reviennent, c'est sous de nouveaux mots : la censure, il y a deux ans, interdisait que l'on parlât de la peste. Et les jeunes filles, avec qui l'on cause la première fois, refusent de nous abandonner leurs noms (redoutant de donner ainsi quelque prise sur elles). « Je n'avais jamais eu le cafard, dit Alcée, avant de connaître le mot ». Etrange exigence, à tout moment menacée, à tout moment maintenue : nous ne supporterions plus de parler, faut-il croire, si les mots un instant cessaient pour nous d'être signes, et signes si parfaits qu'il les faut confondre avec les choses mêmes. Cow cependant, dans le vrai, ne s'enfuit pas. Béril ne se laisse pas séduire à la rime, non plus qu'à la réclame du sucre. « Ils nous achètent », pense-t-il.</p>
<p>p. 34 Sans doute ; et la réflexion de Marc-Aurèle n'est point telle qu'on ne la puisse aisément réfuter. Le calembour est peu considéré. Par où</p>	<p>Sans doute ; et la réflexion de Marc-Aurèle n'est point telle qu'on ne la puisse aisément réfuter. Le calembour est peu considéré. Par</p>

l'on remarquerait que les cas, où l'on supposait prendre sur le fait cette confusion des mots avec les choses, étaient aussi bien ceux où la confusion déjà menaçait ruine : comme si son défaut seul, et déjà sa fissure retenait notre attention.

Notre exigence aussi bien, avec ce défaut, prend un nouvel aspect.

#### VI. FLATTERIES AU LANGAGE

Mire parle, et se laisse parler. Sans effort, il déplace et rapproche ou bien écarte les villes, de l'or les jours ou les nuits. La langue cependant vient à lui fourcher, et nous demandons : « Est-ce bien ce mot qu'il cherchait ? » Quelque auditeur se plaint : « Nous ne nous entendons pas, réplique Mire ; comprenez mieux mes paroles, j'ai voulu dire... » Aussitôt se montrent les mots, et tels que des signes : c'est où le sens se trouve menacé, ne joue pas, retombe de son haut, de façon que l'on y distingue la pensée d'un côté, de l'autre le mot inerte. Comme un joueur de tennis, qui vient de manquer son coup, regarde avec étonnement un bras, une raquette, tout à l'heure parties de lui, à présent étrangers, et faits d'une matière difficile.

L'idée du signe porte, à côté de cet échec et juste à son occasion, la marque d'une confiance. Elle nous informe que les mots, quoi qu'il en semble – et celui-là même qui vient de décevoir – appartiennent aux idées, qu'il est entre eux une convenance naturelle, qu'ils vont refaire sens. Idée pratique, de défense, et non pas la simple

où l'on remarquerait que les cas, où l'on supposait prendre sur le fait cette confusion des mots avec les choses, étaient aussi bien ceux où la confusion déjà menaçait ruine : comme si son défaut seul, et déjà sa fissure retenait notre attention.

Notre exigence aussi bien, avec ce défaut, va prendre un nouvel aspect.

#### FLATTERIES AU LANGAGE

Mire parle, et se laisse parler. Sans effort, il déplace et rapproche ou bien écarte les villes, de l'or, quelques jours et nuits. La langue cependant vient à lui fourcher, et nous demandons : « Est-ce bien *ce mot* qu'il voulait dire ? » Ou quelque auditeur se plaint : « Nous ne nous entendons pas, réplique Mire ; comprenez mieux *mes paroles...* » Aussitôt se montrent les mots, et tels que des signes : c'est où le sens se trouve menacé, ne joue pas, retombe de son haut, de façon que l'on y distingue la pensée d'un côté, de l'autre le mot inerte. Comme un joueur de tennis, qui vient de manquer son coup, regarde avec étonnement un bras, une raquette, tout à l'heure parties de lui, à présent étrangers, et faits d'une matière difficile.

L'idée du signe porte, à côté de cet échec et justement à son occasion, la marque d'une confiance. Elle nous informe que les mots, quoi qu'il en semble – et celui-là même qui vient de décevoir – appartiennent aux pensées, qu'ils vont refaire sens. Idée pratique, de défense, et non pas la simple observation que l'on avait pu croire ; elle répète : chaque pensée a son mot,

<p>observation que l'on avait pu croire ; elle répète : chaque idée a son mot, chaque mot son idée. Un peureux ainsi se dit : « comme je suis calme, s'est surprenant comme je suis calme », et s'encourage.</p> <p>Par là se rejoignent les faits que tout d'abord l'on opposait. C'est bien parce qu'ils veulent le rendre signe, et sur lui obtenir ce succès, que Cilia et Atlys, à partir du mot qui les déroutent, vont imaginer quelque pensée, dont ce mot ne soit plus que l'apparence ; telle est leur défense contre un langage, dangereux ou gênant, où il se</p>	<p>chaque mot sa pensée. Le peureux ainsi se dit : « comme je suis calme », et s'encourage.</p> <p>Par là se rejoignent et s'accordent les faits que tout d'abord l'on opposait. C'est bien parce qu'ils veulent le rendre signe, et sur lui obtenir ce succès, que Cilia et Atlys, à partir du mot qui les déroutent, vont imaginer quelque pensée, dont ce mot ne soit plus que l'apparence. Telle est leur défense contre un langage, dangereux ou gênant, aussitôt qu'il s'impose à l'attention,</p>
<p>p. 35 doit remarquer pour tel, au point qu'il convient de dire que les gens parlent et s'expriment contre ce langage – au lieu que ce soit par lui.</p> <p>Tel homme pratique estime que l'humanité, dans son ensemble, est composée de canailles ; il ajoute que chaque canaille est bonne à quelque chose, quand on sait la prendre. Or notre idée du signe relève d'une sagesse de même ordre. Je veux qu'elle nous évite de lourdes déceptions : tout de même, trop défiante, soucieuse toujours d'imaginer le pire, elle néglige la première ressource des mots, leur naïve ressource.</p> <p>(Ces deux hommes qui se rencontrent, et disent : « Comment ça va ? – Ah, Sadoul a été condamné à mort », ou cette jeune femme à son ami : « On m'appelle qui ? – Georgette chère, Georgette en or – L'avare ! Pas plus ? », il faut admirer à quelle réalité leur langage du premier coup atteint. Où les œuvres littéraires, qui</p>	<p>au point qu'il convient de dire que les gens parlent et s'expriment contre ce langage – au lieu que ce soit par lui.</p> <p>Tel homme pratique estime que l'humanité, dans son ensemble, est composée de canailles ; il ajoute que chaque canaille est bonne à quelque chose, quand on sait la prendre. Or notre idée du signe relève d'une sagesse de même ordre. Je veux qu'elle nous évite de lourdes déceptions : tout de même, trop défiante, soucieuse toujours d'imaginer le pire, elle néglige la première ressource des mots, leur ressource naïve.</p> <p>Ces deux hommes qui se rencontrent, « Comment ça va ? – Ah, Sadoul a été condamné à mort », ou cette jeune femme à son ami : « On m'appelle qui ? – Georgette chère, Georgette en or – L'avare ! Pas plus ? », il faut admirer à quelle réalité leur langage du premier coup atteint. Où les œuvres littéraires, qui devraient prétendre à une réalité voisine, ou plus</p>

<p>devraient prétendre à une réalité voisine, ou plus indépendante encore, cependant semblent hésitantes, et comme effacées, l'on insinuera que c'est pour avoir trop facilement accepté comme idéal cet état du langage le plus faible, où les mots à chaque moment font signe de nous manquer, et le seul dont tiennent compte les doctrines suivant lesquelles l'écrivain exprime les choses, ou s'exprime lui-même, la sincérité est sa vertu maîtresse et l'émotion son état de grâce, plus elle est intense, et, dit-on, personnelle – quelques autres encore...)</p>	<p>indépendante encore, cependant semblent hésitantes, et comme effacées, l'on insinuera que c'est pour avoir trop facilement accepté comme idéal cet état du langage où les mots à chaque moment font signe de nous manquer, et le seul dont tiennent compte les doctrines suivant lesquelles l'écrivain exprime les choses, ou s'exprime lui-même, la sincérité est sa vertu maîtresse et l'émotion son état de grâce, plus elle est intense, et, dit-on, personnelle – d'autres encore. Il semble qu'ayant voulu profiter de cet étrange événement que les mots font sens, l'on ait été condamné à le saisir dans son état le plus faible et alors qu'il se défait. Un homme dont il faut tirer quelque service, on attend ainsi qu'il soit malade ou affaibli d'idées. On se flatte alors de le tenir. Mais il arrive bien un jour où quelque phrase de lui plus grossière ou difficile donne à entendre qu'il va mieux, et nous échappe.</p>
---	---

Au compte des changements significatifs, l'exergue de Botzarro est intéressante. Outre le paradoxe qu'il présente, nous remarquons que l'auteur est également présent en exergue des *Fleurs de Tarbes*, qui mentionnent : « Comme j'allais répéter les mots que m'apprenait cette aimable indigène : "Arrêtez ! s'écria-t-elle. Chacun ne peut servir qu'une fois..." (Voyages de Botzarro, XV)<sup>1</sup> ». Entre temps, Paulhan y fait référence en introduction du texte « D'un langage sacré » qui est « vraisemblablement [...] une conférence [qui] doit dater de 1939 et a peut-être été lu[e] au Collège de Sociologie<sup>2</sup> ».

- 
- 1 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, [1941], *Œuvres, tome III*, Maurice-Jean Lefebvre (éd.), Paris, Cercle du livre précieux, 1967, p. 13.  
Cette citation est d'ailleurs reprise par Compagnon, qui lui accorde la même place, la mettant en exergue du chapitre « la préhistoire de la citation » de *La Seconde main*, avant de tracer la filiation avec Paulhan, voir Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 93 et 95.
  - 2 *Jean Paulhan et Madagascar, 1908-1910*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Jean Paulhan » n° 2, 1982, p. 312.

---

Le texte commence par la mention de Botzarro :

Botzarro s'étant tu vingt ans, on le sait, son langage prit une telle vertu qu'il lui suffisait d'un mot désormais pour éteindre un incendie, de dix mots pour faire croître un cèdre.

Je ne l'ai pas connu. Mais j'ai vécu quatre ans dans un pays où chaque homme pouvait, au prix d'un léger effort, se croire Botzarro. Je raconterai dans le détail l'expérience, vieille de trente ans, que j'ai faite, à Madagascar, du proverbe [...]¹.

Ainsi le Père Botzarro, sorte de mesure du poids de la parole, semble important dans la réflexion de Paulhan sur les mots, et semble intimement lié à son travail, fondamental, sur le proverbe. Cependant, il est à remarquer qu'hormis la reprise par Compagnon, et une mention par Paul Nougé², ce Botzarro est inconnu des catalogues de bibliothèques, encyclopédies, fonds d'archives et autres moteurs de recherche. S'agit-il d'un hétéronyme ? d'une mystification dont on sait que Paulhan était friand ?

Notons que dans ses archives, Botzarro est présent deux fois dans les carnets de citations pour la préparation de *Clef de la poésie*, avec une seule et même citation : « [l]a vision de l'esprit est stéréoscopique, comme la vision du corps », or il apparaît que Paulhan a adressé deux de ses ouvrages, dédiés, au Général de Gaulle, la *Lettre aux Directeurs de la Résistance*, et le *Discours de réception à l'Académie française*, dont l'envoi est accompagné de cette même citation... attribuée à Joubert, qu'il mentionne souvent dans ses carnets de citations.

---

1 Jean Paulhan, « D'un langage sacré », [circa 1939], *Jean Paulhan et Madagascar, 1908-1910*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Jean Paulhan » n° 2, 1982, p. 312.

2 Dans « À beau répondre qui vient de loin », où il reprend la question « Pourquoi écrivez-vous ? », Nougé explique que « une fois de plus, il convient d'attirer l'attention sur la nature et sur les fonctions du langage. Mais l'on se fatigue un peu à répéter les mêmes choses, depuis le Père Botzarro et Jean Paulhan. » « À beau répondre qui vient de loin », [1941], *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 129.

## Annexe 6

Texte de Maxime Alexandre, conservé à la bibliothèque municipale de Saint-Dié des Vosges.

MA 17.2, MS 875.2

*Une Tour de Babel*

*Deux langues deux univers*

*Français et allemand comparés*

*Peut-on être bilingue ?*

La naissance du langage n'est pas plus facile à expliquer que la naissance de l'univers. Les hypothèses les plus variées ont été proposées où, bien entendu, le vrai et le faux s'entremêlent ; l'hypothèse entre autres selon laquelle le langage a été inventé en vue de la recherche du partenaire sexuel (sans qu'il soit précisé, que je sache, si l'initiative a appartenu à l'homme ou à la femme). Pourquoi ne pas adopter d'emblée l'aphorisme de Jacob Grimm : « Le langage, commun à tous, est un mystère ».

Aussi me contenterai-je de tirer les leçons d'une expérience personnelle, sans négliger tout de même, et en essayant de profiter d'un certain nombre d'expériences ou de réflexions générales. Je ne dispose pas, hélas ! des moyens matériels (ni peut-être intellectuels) de Catherine de Russie, oui, de la bouillante Grande Catherine, qui s'était mis en tête d'écrire un ouvrage de linguistique. C'est Max Müller qui le raconte dans sa *Science du langage*. Lorsqu'elle monta sur le trône, ses études philologiques l'occupèrent à peu près tout autant que ses projets de conquête, et elle s'enferma pendant presque une année entière afin de se consacrer à la rédaction d'un dictionnaire comparatif. Le 9 mai 1785, elle écrivit à Johann Georg Zimmermann, médecin et philosophe suisse :

Votre lettre m'a tirée de la solitude dans laquelle près de neuf mois je m'étais confinée, et dont j'ai eu de la peine à sortir. Vous ne vous douteriez guère de ce que j'y faisais : pour la rareté du fait, je vous le dirai. J'ai fait un registre de deux à trois cents mots radicaux de la langue russe ; ceux-ci, je les ai fait traduire dans autant de langues et jargons que j'ai pu trouver ; le nombre déjà en dépasse la seconde centaine. Tous les jours je prenais un de ces mots, et je l'écrivais dans toutes les langues que je pouvais ramasser. Ceci m'a appris que le celtique ressemble à l'ostiaque ; que ce qui veut dire ciel dans une langue signifie nuage, brouillard, voûte, dans d'autres ; que le mot Dieu dans certains dialectes, signifie le Très-Haut ou le Bon dans d'autres, le soleil ou le feu...

Non seulement elle invita tous ses ambassadeurs à rassembler des matériaux, non seulement des professeurs allemands lui fournirent des grammaires et des dictionnaires, mais le Président Washington lui-même, pour faire plaisir à l'Impératrice, envoya la liste des mots établie par elle, à tous les gouverneurs et à tous les généraux des États-Unis, avec l'ordre d'en donner les équivalents dans les dialectes américains. En 1787 parut, à Saint-Petersbourg, le dictionnaire impérial, contenant une liste de deux cent quatre-vingt-cinq mots, en cinquante et une langues de l'Europe et cent quarante-neuf langues de l'Asie (*Glossarium comparativum linguarum totius Orbis*).

Il ne m'a pas fallu, à moi, cinquante et une langues plus cent quarante-neuf, deux langues ont suffi à me tracasser tout le long de ma vie. Chemin faisant (un très long chemin), je me suis

heurté à cette difficulté qu'au fur et à mesure de leur destination et de leur emploi, les mots de chacune des deux langues ont pris un sens, une couleur et, bien sûr, un son et une résonance tellement uniques qu'en fin de compte ils se révèlent à peu près aussi intraduisibles les uns que les autres. Les mots ont une mémoire, où se conserve la vie ouverte et cachée des hommes qui la parlent et qui l'ont parlée, avec leurs qualités et leurs défauts, leurs désirs et leurs regrets, leurs rêves et leurs actions. Connaître une langue, par conséquent, c'est se trouver enraciné dans les images, les sentiments, les sensations et les pensées qui l'ont créée et continuent au jour le jour à la créer.

Wilhelm von Humboldt a dit que chaque langue reflète sa vision du monde propre, et il en a conclu dans une lettre adressée aux frères Schlegel, que « toute traduction, ne paraît décidément qu'une tentative de résoudre une tâche impossible ; car chaque traducteur échouera sur l'un ou l'autre des deux écueils : ou de s'en tenir trop étroitement au texte original au détriment du goût et de la langue de sa nation, ou de s'en tenir trop étroitement au caractère distinctif de sa nation au détriment du texte original ». (Alles übersetzen scheint nur schlechterdings ein Versuch zur Lösung einer unmöglichen Aufgabe; denn Jeder Übersetzer muss immer an der einen der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an das Original oder auf Kosten des Originals zu sehr an die Eigentümlichkeit seiner Nation zu halten.)

Une constatation semblable, fondée sur la pratique forcée du bilinguisme, fut le point de départ des pages qui suivent.

## LES PARFUMS LES COULEURS ET LES SONS

Il est permis de supposer que les serviteurs du mot, écrivains et poètes, ont des intuitions et des connaissances concernant leur instrument de travail, même si l'on est disposé à accorder aux théoriciens du langage le privilège des idées générales. Quant aux écrivains et poètes, si la langue garde pour eux, comme pour tout le monde, une partie de ses secrets, ils prouvent, dans la mesure où ils connaissent leur métier, qu'ils sont capables de les élucider. Rimbaud, s'écriant : « J'inventai la couleur des voyelles : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert », et se flattant d'avoir inventé « un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », n'est pas aussi

loin que l'on croirait des découvertes de certains linguistes : Bachoffen, par exemple, jugeant que la voyelle A est celle de l'eau. Eh bien, en allemand, A est à la fois la voyelle de l'eau et la voyelle de la nuit (l'eau et la nuit réunies dans le ventre de la mère ! ) ; dans ces mots entre autres : Wasser, Bach, Nass, Bad (eau, ruisseau, mouillé, bain), pour l'eau, et schwarz Nacht, Wald, Grab, Graben, Rabe, Amsel, Nachtigall, Bahre (noir, nuit, forêt, tombe, fossé, corbeau, merle, rossignol, cercueil), pour la nuit... Aal, l'anguille, c'est à la fois l'eau et la nuit. Elle est noire et elle se met en chasse la nuit... (À noter qu'en hébreu, l'eau s'appelle mayim, la nuit laylah ! ) La forêt (française), avec son ô de lever du soleil, est-elle donc moins sombre que der Wald, la forêt allemande ? Jacob Grimm remarque que le O est un A accentué et, d'ailleurs, Wald se dit aussi Forst. Comment ne pas songer ici au vers célèbre de Racine, avec ses deux A bien lourds et épais joints à l'O : « Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! »

L'allégation de Rimbaud a donné lieu à toutes sortes d'interprétations, de la plus simple à la plus abstruse. Celle de Verlaine: « il le voyait comme ça, c'est tout », a le mérite de n'exclure aucune hypothèse et de ne décourager personne.

Chateaubriand fut très attentif au lien entre le son et le sens. Dans le *Génie du Christianisme*<sup>1</sup> il dit dans une note en bas de page, comme en passant : « On peut remarquer que la première voyelle de l'alphabet se trouve dans presque tous les mots qui peignent les scènes de la campagne, comme dans charrue, vache, cheval, labourage, vallée, montagne, arbre, pâturage, laitage, etc. » (Il en omet un, le plus beau : paradis !) Et dans les épithètes qui ordinairement accompagnent ces noms, tels que pesante, champêtre, laborieux, grasse, agreste, frais, délectable, etc... Cette observation tombe avec la même justesse sur tous les idiomes connus. La lettre A ayant été découverte la première, comme étant la première émission de la voix (c'est Chateaubriand qui le dit), les hommes alors pasteurs, l'ont employée dans tous les mots qui composaient le simple dictionnaire de leur vie. L'égalité de leurs mœurs et le peu de variété de leurs idées, nécessairement teintées des images des champs (Rousseau a passé par là), devaient aussi rappeler le retour des mêmes sons dans le langage. Le son de l'A convient au calme d'un cœur champêtre et à la paix des tableaux rustiques. L'accent d'une âme passionnée est aigu, sifflant, précipité ; l'A est trop long pour elle : il faut une bouche pastorale qui puisse prendre le temps de le prononcer avec lenteur. Mais toutefois il entre fort bien encore dans les plaintes, dans les larmes amoureuses, et dans les naïfs hélas d'un chevrier. Enfin, la nature fait entendre cette lettre rurale dans ses bruits, et une oreille attentive peut la reconnaître diversement accentuée, dans les murmures de certains ombrages, comme dans celui du tremble et du lierre,

1 Seconde partie, Livre III, chap. VI: « Le Cyclope et Galatée », édit.oeuvres, 1860, p. 82

dans la première voix ou la finale du bêlement des troupeaux, et la nuit dans les aboiements du chien rustique.

De son côté, Goethe, préoccupé des analogies entre les couleurs et les sentiments, fait remarquer non sans malice que « le noir est la couleur de l'égalité républicaine », et il rapporte l'observation d'un « Français spirituel » – qu'il ne nomme pas – selon lequel « le ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui avait été bleu auparavant ».

Baudelaire, qui ne connaissait sans doute pas les études de Goethe sur les couleurs, mais qui avait lu *Le Génie du Christianisme*, écrivit à l'occasion du Salon de 1846 : « Il y a des tons gais et folâtres, folâtres et tristes, riches et gais, riches et tristes... J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une couleur délicieuse ». Et il cite à l'appui un passage des *Kreisleriana* d'E.T.A. Hoffmann, en appliquant au langage ce que celui-ci avait dit de la musique :

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges (le parfum des œillets rouge foncé, serait peut-être plus exact) produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois<sup>1</sup>.

L'idée lui tenait à cœur et il l'a exprimée superbement dans son poème des « Correspondances » : les parfums, les couleurs et les sons se répondent...

Charles Nodier, parlant des figures et des signes du langage<sup>2</sup> prétend qu'un aveugle né, interrogé sur l'opinion qu'il se formait de la couleur rouge, répondit sans hésiter qu'elle devait ressembler beaucoup au bruit de la trompette. N'est-ce pas évident pour peu que l'on éprouve la vitalité des mots ! Il fait aussi cette remarque d'amoureux du langage, que ce sont les bergers qui ont donné des noms aux étoiles : voie lactée, chariot, dragon, étoile du berger ; de même, dit-il, sont-ce les petites filles qui ont donné aux fleurs des champs des noms comme marguerite, pâquerette, narcisse, anémone des bois, ou sylvie...

1 Ed. de la Pléiade, p. 615

2 Dans la Préface de son *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1808, il cite ces vers en guise d'épigraphe : Quels qu'ils soient, aux objets conformez votre ton.

Reprenant les vues de Chateaubriand, Charles Nodier écrit:

Non seulement je ne regarde pas les effets d'harmonie imitative comme une grande difficulté du style, mais je trouverais une immense difficulté à nommer les êtres sensibles sans les faire percevoir plus ou moins à la pensée. Que le poète l'essaye : qu'il fasse bruir les brises à travers les bruyères, murmurer les ruisseaux qui roulent lentement leurs eaux entre les rivages fleuris, soupirer les scions ondoyants qui se balancent, qui gémissent ; frémir et frissonner les frais feuillages ; roucouler la tourterelle ou hurler au loin le hibou ; qu'il fasse se lamenter les vents plaintifs, qu'il les fasse rugir furieux ; qu'il mêle leur clameur effrayante à la sourde rumeur de l'ouragan, au fracas des torrents qui se brisent de roc en roc, au tumulte des cataractes qui tombent, aux éclats des tonnerres qui grondent, aux cris des pins qui se rompent. Il ne pourra se dérober à la nécessité d'une imitation qui surgit des éléments mêmes de la parole, et il en sera ainsi dans toutes les nomenclatures des langues dont l'homme a reçu le secret. On ne peut guère supposer que le poète ait pris une grande part aux terminologies des arts et métiers, par exemple ; il est cependant tout aussi difficile de parler d'eux sans rencontrer le nom véritable des choses : la flèche vibre, siffle et fuit ; la fronde froisse l'air et gronde ; le tympan tinte ; le tocsin tinte et sonne à grands bonds ; le feu pétille sous l'eau qui boutonne, bout et bouillonne ; le marteau retentit, la cognée ronfle et le bronze du bourdon s'ébranle en mugissant. Tout cela n'est pas du style en vérité, car le style serait trop aisé s'il était là-dedans ; c'est tout bonnement la parole comme l'homme l'a trouvée et comme il l'a prise<sup>3</sup>.

Ce que Nodier appelle « harmonie imitative » est particulièrement sensible dans la langue allemande. Je choisis, un peu au hasard, l'exemple du beau poème de Matthias Claudius, *Abendlied* (Chant du soir). Le début, évoquant le ciel nocturne illuminé par la lune et les étoiles, repose sur les voyelles *o* et *a* ; et la suite : la nuit qui descend sur la forêt et les champs, comporte six fois le *w*, consonne du silence et de l'impénétrable :

---

Ainsi que par les mots exprimez par le son.  
Peignez en vers légers l'amant léger de Flore.  
Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux encore.  
Entend-on d'un torrent les ondes bouillonner ?  
Le vers tumultueux en roulant doit tonner ;  
Que d'un pas lent et sourd le bœuf fende la plaine ;  
Chaque syllabe pèse, et chaque mot se traîne.  
Mais si le daim léger bondit, vole et fend l'air,  
le vers vole et le suit aussi prompt que l'éclair.  
Ainsi de votre chant la marche cadencée  
imite l'action et note la pensée.

3 *Notions élémentaires de linguistique*, Bruxelles, 1838, p. 40-41

Der Mond ist aufgegangen,  
Die goldnen Sternlein prangen  
Am Himmel hell und klar ;  
Der Wald steht schwarz und schweiget  
Und aus den Wiesen steigt  
Der weisse Nebel wunderbar.

(La traduction, comme toute traduction de poème, disons-le tout de suite, est impossible. Tant pis ! « La lune s'est levée à l'horizon, les étoiles d'or au ciel clair et pur font éclater leur magnificence ; le bois dans l'ombre se tait, et des prairies monte, étrange, le brouillard blanc ».)

Un de mes anciens amis, philosophe, mais sans doute plus poète que philosophe, Gaston Bachelard, s'est mis à rêver à voix haute à propos des rapports du signe et de la signification dans le langage, et il a eu le courage d'écrire que « dès qu'une expression poétique se révèle à la fois pure et dominante, on peut être sûr qu'elle a un rapport direct avec les sources matérielles élémentaires de la langue ». Dans *L'Eau et les rêves*, il va jusqu'au bout de sa pensées :

Il y a, d'après nous, dans l'activité poétique une sorte de réflexe conditionné, réflexe étrange, car il a trois racines : il réunit les impressions visuelles, les impressions auditives et les impressions vocales. Et la joie d'exprimer est si exubérante que, finalement, c'est l'expression vocale qui marque le paysage de ses « touches » dominantes. La voix projette des visions. Lèvres et dents produisent alors des spectacles différents. Il est des paysages qui se conçoivent avec les poings et les mâchoires... Il est des paysages labiés, si doux, si bons, si faciles à prononcer ... Le son, le son natif, le son naturel - c'est-à-dire la voix - place les choses à leur rang. (p. 254)

« L'oeil écoute, mais la voix voit » dit Paul Claudel. Charles Dullin, que je rencontrais souvent entre 1946 et la fin de sa vie, exprimait à sa façon une idée semblable. « Le contenu du texte ? me disait-il, mais il n'a aucune importance ! » Il s'en remettait au son et à la mimique et, comme le professeur Bachelard, à la projection des *visions* par la seule inflexion de la voix. J'y joins un souvenir personnel : une nuit de Pâques, à Assise, nous avons assisté, ma femme et moi, à la messe de minuit. Ma femme ne sait pas un mot d'italien. Or, le sermon de Don Rossi – pourquoi ne pas le nommer ? – était si fougueux et si persuasif que ma femme l'a compris de bout en bout. On me dira que les Italiens parlent avec les mains autant qu'avec la bouche. L'explication est insuffisante. Ce qui s'est vérifié ici, c'est que « l'imitation du bruit naturel », comme dit Charles Nodier, est « partout restée patente dans la parole », le même Nodier citant, pour illustrer sa thèse, ces vers de Racine :

À travers les rochers la peur le précipite,  
L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte  
Voit voler en éclats tout son char fracassé  
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.  
(*Phèdre*, V, 6)

Douze fois la consonne de la roue fracassée ! Autre exemple : dans *Andromaque*, l'intensité du *s*, cette « spirante dentale forte et sourde », comme disent les grammairiens, est répétée cinq fois en une ligne :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ?  
(V, 5)

« L'imitation du bruit naturel », pour reprendre ce terme, est assez souvent identique dans les deux langues : fifre, siffler – Pfeifer, pfeifen, et dans les deux langues on dit : le vent siffle – der Wind pfeift ; flûte – Flöte ; flacon – Flasche ; fracas, craquer, claquer, crisser – Krach, krachen, klirren, knacken ; glisser – Klitschen ; harpe – Harfe ; miauler – miauen ; murmurer – murmeln ; rêche – rauch ; scie – Säge ; sucer – saugen ; susurrer – säuseln ; tonnerre – Donner, ce qui a donné à peu près le même juron de part et d'autre : tonnerre de Dieu – Donnerwetter ; tourterelle – Turteltaube ; tousser – husten... (Georg Lichtenberg cite les verbes suivants : "Es donnert, heult, brüllt, zischt, pfeift, braust, saust, summet, brummet, rumpelt, quäkt, ächzt, singt, rappelt ; prasselt, knallt, rasselt, knistert, klappert, knurrt, poltert, winselt, wimmert, rausht, murmelt, kracht, gluckset, röchelt, klingelt, bläset, schnarcht, klatscht, lispeln, keuchen, es kocht, schreien, weinen, schluchzen, krächzen, stottern, lallen, girren, hauchen, klirren, blöken, wiehern, schnarren, scharren, sprudeln...") Et il conclut : « Ces mots, ainsi que bien d'autres, qui expriment des sons ne sont pas de simples signes, mais une sorte d'écriture d'images pour l'oreille ».)

On peut ajouter d'autres exemples : Peitsche (fouet), zwitschern (gazouiller), zupfen (tirailleur), faseln (délirer) knappern (grignoter), brodeln (bouillonner), flimmern (scintiller), strudeln (tourbillonner)... De même en français : cocasse, gouailler, goguenard, bambocher, chahut, charivari, jacasser, gigoter... Johann Gottfried Herder a prétendu que le premier dictionnaire devait être composé de sons provenant de tous les points de la terre : Der Gedanke an die Sache Selbst schwebte noch zwischen dem Handelnden und der Handlung : der Ton musste die Sache bezeichnen, so wie die Sache den Ton gab...

(L'idée de la chose balançait encore entre celui qui agissait et l'action elle-même : le son était fait pour désigner l'événement – ou la chose –, de même que l'événement – ou la chose – déterminait le son.)

Bachelard fait de bien jolies observations à ce sujet. Du mot gargouille, il dit qu'il a été « un son avant d'être une image ou, pour le moins, un son qui a trouvé tout de suite son image de pierre ». Quant au mot ruisseau, « le ruisseau rigole, et la rigole ruisselle ». Et il cite un poète qui a nommé la source « le Verbe se faisant eaux » (*L'eau et les rêves*, p. 257).

Paul Valéry estime également que la vraie poésie est fondée sur le son : « séparer le son et le sens, dit-il, est une manière de meurtre de la poésie ». (*Iues*, p. 161)

Une de mes amies, Régine Lacroix, me signale ce poème de Ruteboeuf, « Li dis des Cordeliers », rédigé à une époque où le français était encore en pleine mutation :

Quand un cordier cordant veut corder une corde  
Pour sa corde corder trois cordons il accorde  
Mais si l'un des cordons de la corde décorde  
Ce cordon décordant fait décorder la corde  
Oh hisse et haut  
Et que le Grand Cordier d'En Haut  
Nous fasse Miséricorde

Taine, dans un livre injustement tombé dans l'oubli, *De l'intelligence*, développe des vues très proches de celles de Lichtenberg, de Herder ou de Bachelard :

Pour désigner une allée de vieux chênes, la taille se dresse droite, les pieds se prennent au sol, les bras s'étendent raides, puis se cassent aux coudes en angles noueux ; pour désigner un fourré de chèvrefeuille et de lierre, les dix doigts étendus se recourbent et tracent des arabesques dans l'air, pendant que les muscles du visage se recourbent en petits plis mouvants...

Pour le langage primitif, chez les peuples enfants, à l'origine de la parole, la tendance qui provoque une expression, et entre autres expressions, un nom ; est une image poétique et figurative... Aujourd'hui, elle est un simple mot appris, pure notation, reste desséché du petit drame symbolique et de la mimique vivante par laquelle les premiers inventeurs, véritables artistes, traduisent leurs impressions.

Les mots et les associations de mots naissent, s'imposent, déclinent et meurent, avant de céder la place à des mots nouveaux, à des combinaisons de mots nouvelles. À leurs débuts – Taine

l'affirme – les mots sont comparables à des bourgeons pleins de sève, pour devenir, en finissant, du bois mort. Selon Jacob Grimm, ils naissent innocents, sans toujours le rester.

Le langage moderne a l'air d'avoir honte de sa nudité : les commis voyageurs sont devenus techniciens commerciaux, les p..., conseillères de beauté ; là où l'on disait par exemple ceci est plus mauvais, on préférera dire ceci est moins bon. De même la langue diplomatique et administrative est composée d'euphémismes et de litotes. Quelqu'un qui s'y connaissait bien a dit plaisamment à propos du Quai d'Orsay : « Ses animaux symboliques sont le bœuf sur la langue, l'âne qui a tondu ce pré et la vache espagnole, sans parler de l'autruche qui fournit à la fois la politique du gouvernement et les plumes des ambassadeurs. »

## LES ARMES DU POÈTE

Les écrivains français se plaignent de la rigidité des mots, qui sont, comme dit Goethe, « les armes du poète ». Comment exprimer quoi que ce soit de neuf, d'excitant, quand il faut calculer, aligner, tailler dans ce « jardin français » où pas une feuille ne doit dépasser les droites et les verticales tirées au cordeau, où pas une fleur n'est libre de pousser à sa fantaisie. Les écrivains allemands par contre se lamentent de ce que le jardin qu'il leur faut cultiver, appelé « paysager » ou... « anglais », donne trop de prise à l'imprévu et à l'arbitraire : l'allemand, disent-ils, bon pour des génies exceptionnels qui se résignent à l'isolement, n'est pas fait pour le rapprochement et l'échange. Placé comme je suis entre les deux langues, j'essaierai d'en juger avec détachement, quoique le problème me touche de trop près pour que je puisse y parvenir.

L'origine grecque ou latine des mots français les rend insaisissables, même si nous avons fait du grec et du latin. Je ne sens et ne vois pas grand'chose, en prononçant le mot inoxydable, tandis que rostfrei (littéralement : libre de toute rouille) me fournit instantanément l'image correspondante ; il en est de même pour le mot prolix, qui fait appel à ma réflexion plutôt qu'à mes rêves, mais qui, traduit en allemand : weitschweifig (se perdre, s'envoler au loin), évoque un spectacle auquel je participe. Inoxydable et prolix c'est de l'algèbre, rostfrei et weitschweifig, c'est de la vie.

Le français peut sembler le comble de l'artificiel si l'on n'est pas sensible à la musique pure, celle de Bach ou de Gluck (et même de Mozart, qui passait, au début du siècle, pour de la musique abstraite), mais telle est la poésie française, de Racine à Gérard de Nerval ou à Paul Éluard. Le

vocabulaire est composé de mots le plus souvent abstraits, rendus concrets grâce à l'agencement de la phrase.

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière ;  
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :  
C'est la Mort - ou la Morte... O délice, ô tourment!  
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

(Nerval)

Voyelle timbre immense  
Sanglot d'étain rire de bonne terre  
Rues fatales on n'y ferme les yeux  
Que pour mieux savoir ce que l'on va voir  
La peur et le courage de vivre et de mourir  
La mort si difficile et si facile

(Éluard)

Voici le rôle de l'harmonie imitative, qui, sous le nom d'onomatopée, a si mauvaise presse chez certains linguistes contemporains. Victor Hugo, jouant avec les mots et se jouant d'eux était passionné par le son et la forme. « Les mots ont des figures, écrit-il. Souvent la configuration des mots, la forme et le choix des lettres révèlent pour ainsi dire le soin d'arrangement d'une intelligence préexistante et contiennent un sens profond, visible pour les seuls rêveurs ». Et il propose des exemples : « Y a-t-il rien de plus saisissant, quand on l'examine, que cet étrange mot de Phoebé, presque entièrement composé de pleines lunes, de demi-lunes et de croissants ? » Victor Hugo regrettait « cette magnifique orthographe du XVII<sup>e</sup> siècle qui prescrivait d'écrire trône : ôter l'h de trône, c'est en ôter le fauteuil ; H majuscule : c'est le fauteuil vu de face ; h minuscule, c'est le fauteuil vu de profil. Et ceci: NUIT. Quel mot ! Tout y est ! Ce n'est pas un mot, c'est un paysage : N, c'est la montagne, U, c'est la vallée ; I, c'est le clocher ; T, c'est le gibet. Et le point ? C'est la lune ». Ouvert à toutes les bizarreries, il note : « Y. Défieez-vous de cette lettre-là. L'Y exprime l'inondation. Regardez ! Qu'est-ce qu'un Y ? deux courants qui se réunissent. Un Y de plus, NOÉ était NOYÉ. »

Les chiffres non plus ne manquent pas, selon Victor Hugo, d'une certaine éloquence : « Le numéro 22 se promène sur l'étang sous la forme d'un couple de canards ».

Paul Claudel, dont le génie verbal fut tout proche de celui de Victor Hugo (quoiqu'il s'en défendit violemment), se délectait lui aussi à ce genre de jeux. Dans le tome II de son *Journal*, il cite ces vers d'Antoine-Pierre-Augustin de Piis, auteur d'un poème en quatre chants sur « L'Harmonie imitative de la langue française », paru en 1788 :

L'R en roulant approche ; elle rend à souhait  
Et le bruit de la roue et le refrain du rouet ;  
Elle imite surtout le fracas du tonnerre ;  
Vous l'entendez parfois riante et débonnaire,  
Du ruisseau qu'en sa course arrêtant les cailloux,  
Retracer le murmure et le léger courroux ;  
Mais bientôt l'Eridan, la Loire, la Garonne,  
L'Euphrate, la Dordogne et le Rhin et le Rhône  
La forcent d'exprimer par ses redoublements  
La rage de leurs flots grossis de noirs torrents<sup>1</sup>.

Tout comme Victor Hugo, Claudel joint à l'étude du son l'analyse de la forme : « Oiseau : mot fait de cinq voyelles et d'une seule consonne, moins d'une consonne qu'un souffle : s. Le reste est fait d'horizons et d'ailes. Il y a un cri aigü: i, et des ailes: u. Peut-être un oeuf. Aviculus ».

La langue française, surtout la poésie, reste dans l'ensemble soumise à l'intelligence ; sa musique, lorsque musique il y a, reste voilée, feutrée. Tandis que l'allemand, est une musique devenue concrète et significative.

J'en ai fait l'expérience, il y a trente ans, en essayant tant bien que mal de transcrire en français un poème de Hölderlin, difficile il est vrai : « Patmos ». Il débute ainsi :

Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott.

Comment rendre cette inversion : l'adjectif nah, qui est ici l'action dominante, placé en tête, le sujet Gott (der Gott) à la fin ? Imiter la construction de la phrase en français n'est pas possible. Voilà de quoi j'ai dû me contenter :

<sup>1</sup> On peut comparer en allemand : regnen (pleuvoir), Wasserfall (cascade, cataracte), rinnen (ruisseler), Rinne (gouttière), rauschen (murmurer), zerschnettern (fracasser), Rad (roue), rollen (rouler), murren (grogner)...

Dieu se tient à nos côtés,  
Nous ne l'atteignons guère.

Puis :

Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.

Allez donc traduire le mouvement souligné par un participe présent élevé à la dignité de substantif : Das Rettende (littéralement : le secourant) ! Le mouvement est rendu plus perceptible encore grâce au verbe inattendu : wächst (das Rettende wächst), pousse, croît – comme une plante, comme un arbre. La traduction ? Disons plutôt l'interprétation :

Mais près du danger apparaît  
Aussi le secours.

Ne fallait-il pas plutôt : le salut ? Hélas! le terme, dont on a usé dans les domaines les plus divers, est devenu imprononçable. Pitié pour le pauvre traducteur !

Im Finstern wohnen  
Die Adler...

Ici, c'est l'adjectif qui est devenu substantif, Hölderlin refusant de se servir du substantif ordinaire : Finsternis.

Les aigles habitent dans l'ombre...

Plus loin :

Es liebte der Gewittertragende die Einfalt  
Des Jüngers...

Der Gewittertragende, mot composé du substantif : Gewitter, et du participe présent substantivé : der Tragende. Devais-je rester fidèle au texte et traduire : celui qui porte les orages? J'ai choisi :

Le maître des orages aimait la candeur  
Du disciple...

Jünger ayant en allemand le sens restrictif de disciple du Christ, il aurait peut-être fallu : Le Seigneur, maître des orages, aimait... Suite de l'exégèse :

... das Zürnen der Welt ...

Cette fois, c'est le verbe, zürnen, qui a été pris substantivement, parce qu'ayant plus de force que le substantif habituel : der Zorn, le seul vraiment traduisible :

... la fureur du monde ...

Après cela :

Denn Grossentschiedenes hatten in der Seele Die Männer...

Une inversion, pour mettre l'accent sur ce qui est important : la résolution, la décision de suivre le Christ, et un participe passé devenu substantif :

Car il y avait dans leur âme  
Une grande décision...

Ensuite, coup sur coup, j'ai dû me rabattre sur des substantifs presque abstraits comparés à la vigueur des adjectifs transformés en substantifs : die Himmlischen, que j'ai traduit par : les dieux (habitants du ciel aurait-ce été meilleur ?) ; dem Klaren zu, par : vers la clarté ; vom Rohen, par de la brutalité... Enfin :

... Der Vater aber liebt... dass...  
Bestehendes gut gedeutet...

... mais le Père aime que...  
l'on interprète fidèlement ce qui existe...

Ce qui existe ? comme c'est lourd et flou à côté de Bestehendes !

Le philosophe Schopenhauer tourne le couteau dans la plaie : « On ne peut pour ainsi dire jamais traduire correctement une tournure tant soit peu caractéristique ou expressive ». Quant aux poèmes, c'est tout à fait impossible, on peut seulement, ajoute-t-il, les... umdichten (adapter? ce n'est pas ça ; puis-je risquer : recréer poétiquement ?) C'est pourquoi, d'après Schopenhauer, « toute traduction n'est qu'un cadavre... Une bibliothèque ne contenant que des traductions est comme une galerie de tableaux où on exposerait uniquement des copies... » (*Parerga et Paralipomena*, paragr. 299)

Seuls des poètes réussissent parfois l'exploit de « recréer poétiquement » ce qui a été créé dans une autre langue, à condition, oserai-je dire, de se permettre une certaine désinvolture. C'est ainsi que Stefan George, il y a une cinquantaine d'années, s'est risqué à traduire *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire.

Stefan George fut un grand poète et un excellent traducteur, mais tellement grand poète que ses *Blumen des Bösen* sont plus proches de Stefan George que de Baudelaire. C'est un compliment, car seul un George pouvait atteindre cette perfection, jointe à une fidélité malgré tout exceptionnelle.

Choisissons parmi ses traductions : « Le Balcon »

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses, Ô toi, tous mes plaisirs ! Ô toi, tous mes devoirs ! Tu te rappelleras la beauté des caresses, La douceur du foyer et le charme des soirs, Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !	O Mutter der Erinnerung, Frau der Frauen Mein ganzes Glück und meine ganze Acht ! Kannst du im Geist die schönen Freuden schauen, Des Heimes Frieden und den Reiz der Nacht ? O Mutter der Erinnerung, Frau der Frauen !
---	--

Quelle merveilleuse interprétation ! On pourrait chipoter sur un ou deux détails, là où George a employé son langage personnel – particulièrement personnel. Il a mis Glück (bonheur) pour plaisirs, alors que Lust conviendrait mieux, et Freuden (joie) pour caresses, ce qui est trop et pas assez (excusez-moi !) Aurait-il dû dire : Liebkosungen, ou Zärtlichkeiten ? Ne boudons pas notre plaisir !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon, Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses. Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon Nous avons dit souvent d'impérissables choses Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.	In Nächten leuchtend von der Kohle Glut, In Nächten am Balkon die rosig wallten. Wie war dein Busen süß ! dein Herz mir gut ! Und unvergängliche Gespäche hallten In Nächten leuchtend von der Kohle Glut.
---	--

Le verbe wallen pour voiler est une trouvaille phonétique, mais le sens n'est pas le même, et : hallen pour : dire frôle la préciosité. Un traducteur plus moderne, Wilhelm Hausenstein, a su rester plus près de l'original :

...Auf dem Balkon in rosenroten Duft verwoben !  
Wir haben Unvergängliches ins Wort gehogen.

Troisième strophe :

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées ! Que l'espace est profond ! Que le cœur est puissant ! En me penchant vers toi, reine des adorées, Je croyais respirer le parfum de ton sang.	An heißen Abenden, wie schön die Sonnen ! Wie stark das Herz ! wie weit die Himmelsluft. Ich ruhte bei dir, Königin der Wonnen, Zu atmen glaubt ich deines Blutes Duft.
Que les soleils sont chauds dans les chaudes soirées !	An heißen Abenden wie schön die Sonnen !

Il ne reste plus qu'à admirer !

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison, Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles, Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison ! Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles. La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.	Dann ward es dunkler, wie in dichtem Rauch, Mein Auge forschte, ob es deines fände, Ich trank, Ô Gift ! o Süsse ! deinen Hauch. Dein Fuss entschlief in meine Bruderhände. Dann ward es dunkler, wie in dichtem Rauch.
--	--

Le premier vers, chez George, ne suis Baudelaire que de loin ; cette image formidable : s'épaississait ainsi qu'une cloison, est entièrement escamotée ; in dichtem Rauch, dans une fumée épaisse, non ! Le deuxième vers ne rend pas non plus le ton baudelairien : Mes yeux cherchaient à trouver les tiens, supprimant: dans le noir et : devinaient tes prunelles. Hausenstein a su les transposer :

Mein Blick erriet im Schwarzen deine Augensterne...

Cinquième strophe :

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses, Et revis mon passé blotti dans tes genoux. Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !	Ich weiss in Glückes Zeit mich zu versenken, Wo mein Geschick in deinen Knieen lag. Wer soll so zarter Reize Freuden schenken, Wenn es dein Leib, dein lindes Herz nicht mag ? Ich weiss in Glückes Zeit mich zu versenken !
---	--

Glückes Zeit (le temps du bonheur) pour les minutes heureuses, c'est remplacer la trouvaille par la banalité, sans compter que George se sert ici d'une tournure baroque, caractéristique de l'époque 1900.

Écoutons la dernière strophe :

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?  
- Ô serments, ô parfums, ô baisers infinis !

Ihr Schwüre, Düfte ; Küsse ohne Zahl,  
Ersteht ihr auf aus unerspähnten Schlünden,  
Wie junge Sonnen, die zum Wolkensaal  
Sich heben nach dem Bad in Meeresgründen ?  
O Schwüre, Düfte, Küsse ohne Zahl !

Est-il blasphématoire d'insinuer que, dans cette péroraison, Stefan George surpasse Baudelaire ? Après tout – et c'est un conclusion provisoire – la langue allemande offre tant de ressources, grâce à l'accouplement des mots, la gamme des prépositions, le jeu des préfixes et des suffixes, que le cas n'est peut-être pas unique. La langue française, au contraire, dont la grammaire est plus rigide, le vocabulaire plus réduit, se prête plus difficilement à des prouesses pareilles. Exception à cette règle – exception tout court – la traduction, ou plutôt la géniale adaptation de la « Lore Lay » de Clemens Brentano par Guillaume Apollinaire.

« La Loreley »

À Bacharach il y avait une sorcière blonde  
Qui laissait mourir tous les hommes à la ronde  
Devant son tribunal, l'évêque la fit citer  
D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté  
Ô belle Loreley aux yeux pleins de pierreries  
De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie  
Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits  
Ceux qui m'ont regardée évêque en ont péri  
Mes yeux ce sont des flammes et non des pierreries  
Jetez jetez aux flammes cette sorcellerie  
Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley

Qu'un autre te condamne tu m'as ensorcelé  
Évêque vous riez Priez plutôt pour moi la Vierge  
Faites-moi donc mourir et que Dieu vous protège  
Mon amant est parti pour un pays lointain  
Faites-moi donc mourir puisque je n'aime rien  
Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure  
Si je me regardais il faudrait que j'en meure  
Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là  
Mon cœur me fait si mal du jour où il s'en alla  
L'évêque fit venir trois chevaliers avec leurs lances  
Menez jusqu'au couvent cette femme en démençe

Va-t-en Lore en folie va Lore aux yeux tremblants	Là-haut le vent tordait les cheveux déroulés
Tu seras une nonne vêtue de noir et blanc	Les chevaliers criaient Loreley Loreley
Puis ils s'en allèrent sur la route tous les quatre	Tout là-bas sur le Rhin s'en vient une nacelle
La Loreley les implorait et ses yeux brillaient comme des astres	Et mon amant s'y tient il m'a vue il m'appelle
Chevaliers laissez-moi monter sur ce rocher si haut	Mon cœur devient si doux c'est mon amant qui vient
Pour voir une fois encore mon beau château	Elle se penche alors et tombe dans le Rhin
Pour me mirer une fois encore dans le fleuve	Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Puis j'irai au couvent des vierges et des veuves	Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

Ne dirait-on pas une authentique chanson populaire ? Française, allemande ? Qu'est-ce qui distingue la version française de son modèle allemand que voici ?

„Die Lore Lay“

Zu Bacharach am Rheine  
Wohnt eine Zauberin,  
Sie war so schön und feine  
Und riss viel Herzen hin.

Und machte viel zu schänden  
Der Männer rings umher,  
Aus ihren Liebesbanden  
War keine Rettung mehr.

Der Bischof liess sie laden  
Vor geistliche Gewalt –  
Und musste sie begnaden,  
So schön war ihr Gestalt.

Er sprach zu ihr gerühret :  
"Du arme Lore Lay!  
Wer hat dich denn verführet  
Zu böser Zauberei?"

"Herr Bischof, lasst mich sterben,  
Ich bin des Lebens müd,  
Wei jeder muss verderben,  
Der meine Augen sieht!"

Die Augen sind zwei Flammen,  
Mein Arm ein Zauberstab --  
O legt mich in die Flammen,  
O brechet mir den Stab!"

"Ich kann dich nicht verdammen,  
Bis du mir erst bekennt,  
Warum in deinen Flammen  
Mein eigen Herz schon brennt.

Den Stab kann ich nicht brechen,  
Du schöne Lore Ley!  
Ich müsste denn zerbrechen  
Mein eigen Herz entzwei!"

"Herr Bischof, mit mir Armen  
Treibt nicht so bösen Spott,  
Und bittet um Erbarmen  
Für mich den lieben Gott!"

Ich darf nicht länger leben,  
Ich liebe keinen mehr –  
Den Fod sollt ihr mir geben,  
Drum kam ich zu euch her!"

Mein Schatz hat mich betrogen,  
Hat sich von mir gewandt,  
Ist fort von hier gezogen,  
Fort in ein fremdes Land,

Die Augen sanft und wilde,  
Die Wangen rot und weiss,  
Die Worte still und milde,  
Das ist mein Zauberkreis,

Ich selbst muss drin verderben,  
Das Herz tut mir so weh ;  
Vor Schmerzen möht ich sterben,  
Wenn ich mein Bildnis seh'.

Drum lasst mein Recht mich finden,  
Mich sterben, wie ein Christ,  
Denn alles muss verschwinden,  
Weil er nicht bei mir ist!"

Drei Ritter lässt er holen ;  
"Bringt sie ins Kloster hin!  
Geh Lore ! Gott befohlen  
Sei dein berückter Sinn!

Du sollst ein Nönnchen werden,  
Ein Nönnchen schwarz und weiss,  
Bereite dich auf Erden  
Zu deines Todes Reis"

Zum Kloster sie nun ritten,  
Die Ritter alle drei,  
Und traurig In der Mitten  
Die schöne Lore Lay.

"O Ritter, lasst mich gehen  
Auf diesen Felsen gross,  
Ich will noch einmal sehen  
Nach meines Lieben Schloss.

Ich will noch einmal sehen  
Wohl in den tiefen Rhein,  
Und dann ins Kloster gehen  
Und Gottes Jungfrau sein."

Der Felsen ist so jähe,  
So steil ist seine Wand,  
Doch klimmt sie in die Höhe,  
Bis dass sie oben stand.

Es binden die drei Reiter  
Die Rosse unten an,  
Und klettern immer weiter  
Zum Felsen auch hinan.

Die Jungfrau sprach : "Da gehet  
Ein Schifflin auf dem Rhein,  
Der in dem Schifflin stehet,  
Der soll mein Liebster sein !

Mein Herz wird mir so munter,  
Er muss mein Liebster sein !"  
Da lehnt sie sich hinunter  
Und stürzt in den Rhein.

Die Ritter mussten sterben,  
Sie konnten nicht hinab :  
Sie mussten all verderben,  
Ohn Priester und ohn Grab.

Wer hat dies Lied gesungen ?  
Ein Schiffer auf dem Rhein,  
Und immer hats geklungen  
Von dem Dreiritterstein :

Lore Lay !  
Lore Lay !  
Lore Lay !  
Als wären es meiner drei.

Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley  
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

Apollinaire ne fait aucune mention de l'origine de sa « Loreley ». Certains commentateurs disent à voix basse qu'il s'est « inspiré du poème de Brentano et de Heine », ce qui est à la fois vague, euphémique et, surtout, faux. Apollinaire a réussi une traduction parfaite, où pas un mot, pas une virgule, pas un sentiment, pas une tonalité n'a de rapport avec les vers de Heine, qui s'est contenté, lui, d'emprunter le titre et le thème à son prédécesseur Brentano, le poète le plus accompli du romantisme allemand.

#### LES MOTS S'AMUSENT

Aucune langue, je veux dire aucune langue vivante, ne saurait rester immobile, en dépit des tentatives de quelques collectionneurs d'antiquités. Le français, après tout, est-il autre chose que de l'argot latin ? L'auteur d'un dictionnaire du langage populaire, Henri Bauche, fait à ce propos remarquer : « Le jour où les peuples de France se sont aperçus qu'ils ne parlaient plus latin, ils auraient dû alors renoncer à leurs langues vulgaires ; on n'aurait jamais dû écrire en français, on aurait laissé cette langue au peuple et à l'usage familial. Et le français n'aurait pas eu d'existence littéraire ». Le recours à l'argot et aux dialectes, de même que le recours aux surnoms, aux calembours et aux contrepèteries, répond au penchant qui nous fait remplacer par des images, c'est-à-dire par une semence nouvelle, ce qui s'est desséché à l'usure.

Je citerai le joli mot de Mistral qui, rencontrant Théophile Gautier, lui fit de grands compliments à propos de ses œuvres. « Dommage seulement, dit Mistral, que vous écriviez dans un dialecte qui n'est compris que par cinquante personnes ». Stupeur de Théophile Gautier. Et Mistral d'enchaîner : « Oui, je veux dire la langue française ».

C'est François Villon qui le premier a su tirer parti de l'argot. De nombreux poètes, après lui, ont compris quel enrichissement ils pouvaient y trouver. Que de mots, par exemple, pour désigner la tête, l'un plus ravissant que l'autre : la poire, la tronche, la trombine, la terrine, le cigare, le coconas, la couetsche, la cafetière... Ou pour dire, ce que le français avait pourtant déjà traduit par une métaphore, il déraille : il a des chauve-souris dans le beffroi, il grésille du trolley, il yoyote de la toiture, il bouillonne de la lessiveuse, il ondule du couvercle, il a un petit oiseau dans son arbre de Noël...

Sans rien laisser perdre du mouvement, de l'entrain, de la mélancolique énigme du chant populaire, Apollinaire raccourcit, et toujours avec bonheur, ce qui lui paraît parfois un peu délayé, en supprimant les généralités du début, l'auto-portrait de l'héroïne, et en remplaçant la moralité des dernières strophes par cette pathétique cadence finale :

Le recours à l'argot correspond à un besoin de renouveau du langage, à un besoin de fraîcheur et d'innocence. Certains mots, certaines images, à force d'être rabâchés, sont devenus inutilisables. « Encore une métaphore » a dit Victor Hugo « qui a fait le trottoir depuis longtemps ». Le mot automobile a vite cédé la place à bagnole, qui ayant à son tour pris de l'âge, a été remplacé par charrette. Pour combien de temps?

Quel écrivain, pour éviter le mot cœur, mou et élastique, hésiterait à écrire : il en a gros sur la patate ? N'est-ce pas plus joli – plus poétique – de dire : « Y a du lait sur le feu » que : « Il y a quelque chose qui est en train » ? Giono emploie couramment le mot : fiston, et Pierre Mac-Orlan dit : toubib, bougnat, maquereau... Si costaud ne figure pas dans le Littré et si le Larousse le considère comme de l'argot, le mot n'a déjà plus rien d'inhabituel. D'autres expressions ont, si l'on peut dire, passé comme une lettre à la poste : ratatiner, cafard, vadrouiller, être verni...

Langage secret des hors-la-loi à l'origine, l'argot acquiert plus ou moins vite droit de cité.

À l'heure où j'écris, seuls les mauvais garçons disent : le valseur, ou le prosinard pour le postérieur ; elle ondule de l'anneau, pour elle se balance en marchant ; est-il nécessaire de traduire : il se fend la terrine ? Au lieu de sourd (ou sourdingue), ils disent aujourd'hui : avoir les portugaises ensablées, les termes : être constipé des écoutes ou dur de la feuille étant déjà démodés. Je ne sais si le commun des mortels adoptera un jour cette expression, pourtant si... percutante : allumer les perdraux, qui signifie : tirer sur les policiers, et je voudrais recommander le charmant synonyme argotique de travail : le chagrin !

Nombre de mots d'argot, définitivement assimilés, sont entrés dans notre dictionnaire : gueux, fourbe, polisson, cabotin, fumiste, larbin, roublard, type, cocotte, pékin, béguin, gosse, dupe, gaffe, jugeotte, toquade, trac, tuyaux, bagou, bataclan, gueuleton, balade, baluchon, frousse, pagaye, piston, frusquin, narquois, grivois, épatant, esbrouffe, trimer, blaguer, chic, bourlinguer, camoufler, esquinter...

L'allemand a sa langue des truands, appelée Rotwelsch (le velche rouge), où la prison se nomme schwedische Gardinen (rideaux suédois) ou Kittchen (petite maison); le bistrot : Kneipe (dont l'étymologie est incertaine), la faillite : Pleite, râler : meckern, l'argent : Blech (ce qui brille, littéralement : fer-blanc) ou Heu (foin), payer : blechen, l'enfant : Schreiling (brailleux), la voiture d'enfant : Ehestandslokomotive (locomotive du mariage), le mégot : Strassburger (sans rapport avec les habitants de la ville de Strasbourg, mais avec la rue, Strasse, où on les ramasse) ...

Chaque profession, chaque corps de métier (même légal !), chaque institution contribuent à l'enrichissement du langage. « Autant de professions, autant d'argots », a dit Balzac, et Jacob

Grimm, à sa façon, a exprimé la même idée : Ich bin eifrig allen Wörtern der ältesten Stände des Volks nachgegangen, in der sicher begründeten Meinung, dass sie für die Geschichte der Sprache und Sitte die ergiebigste Ausbeute gewähren. (J'ai recherché infatigablement tous les mots des corporations les plus anciennes, dans la conviction, certainement fondée, qu'ils constituent un réservoir inépuisable pour l'histoire du langage et des mœurs.)

Grimm rappelle le langage des bergers, des oiseleurs, des paysans, des pêcheurs, des vigneron, des ouvriers mineurs, des apiculteurs, des jardiniers... en insistant sur les points de suspension, et il a consacré un opuscule au seul langage juridique, *De la poésie dans le droit (Von der Poesie im Recht)*, ce qui est pousser loin, me semble-t-il, l'amour de la poésie. Il est vrai que Jacob Grimm, après s'être demandé s'il faut admettre également dans le dictionnaire des mots obscènes, y répond par l'affirmative : « Il n'existe pas un mot de la langue qui ne soit d'une certaine manière le meilleur et le plus juste. En soi tous les mots sont purs et innocents ». (Es gibt kein Wort in der Sprache, das nicht Irgendwo das beste wäre und an seiner rechten Stelle An sich sind alle Wörter rein und unschuldig.)

Autre source d'enrichissement : le patois<sup>1</sup> ou le dialecte, la seule différence entre l'un et l'autre, selon Littré, c'est que le patois « est un dialecte qui a cessé d'être littéralement cultivé ». Le mot abeille, par exemple, a été emprunté au provençal abelha. En allemand, l'influence du patois saute aux yeux... et aux oreilles. Wasser (l'eau) vient de l'Allemagne du Sud, de même le verbe : machen (faire), sans lequel l'allemand ne serait pas l'allemand.

Le langage jouit de toutes les libertés. En français, plus rarement certes qu'en allemand, le substantif se transforme en verbe ou le verbe en substantif : se carapater (de : carapace), tire-au-flanc (de tirer au flanc)... Paul Claudel recourt délibérément à ce procédé. Dans sa traduction des Psaumes, il écrit : je germine, la terre permène, seigneuriser ; ailleurs il écrit : truculer, exubérer, pétuler, la piaffe, le souleveur, l'exaltitude, et même la superexaltitude. Ailleurs encore, cet adjectif ravissant : elfique.

Il arrive que l'adjectif soit employé comme substantif. Claudel dit : une efficace. Jean Giono (dans *Jean le Bleu*) : le chaud, le profond, le perméable, le douillet, le tressaut, le noir de l'hiver et le blanc de l'hiver...

En allemand, les libertés d'adaptation et de transformation sont innombrables. Il existe cent synonymes pour vite (schnell) et cent autres pour toutes les nuances de la vitesse, du trot au

---

1 À l'origine, patois voulait dire : chant des oiseaux.

galop, et chaque écrivain allemand innove selon son goût et son talent. Ludwig Tieck a inventé ce mot composé qui a fait fortune : Waldeinsamkeit (solitude de la forêt), Goethe : morgenschön (beau comme le matin), et un poète nommé Justus Möser a dit du vin de la Moselle qu'il moselle (er moselt).

Dans le village (alsacien) où je suis né, personne n'était désigné par son vrai nom. Il y avait la tribu des Béliers et la tribu des Boucs, sans doute à cause de la barbichette des uns et du nez arrondi des autres. Un de mes amis d'enfance était le Bricherfreddel (Alfred de la Bruche), et je n'ai appris qu'il s'appelait Schaer que trente après avoir quitté le village, le jour où j'ai eu à demander un certificat de naissance à M. le maire que le Bricherfreddel était devenu. Le marchand de bestiaux habitant en face de nous n'était connu que sous le sobriquet de Fresser (glouton), un compagnon de jeux, sous le nom de Goschel (grande gueule), comme son père et son grand-père ; nous avions un ami et voisin, le Sattler (le sellier), ce qui en effet était sa profession, et j'ignore encore aujourd'hui son nom d'état-civil ; pendant la guerre de trente-neuf quarante, j'ai rencontré au régiment un copain de village, que j'avais perdu de vue depuis mon enfance : Bierel, ce qui signifie petit paysan – en réalité il se nommait Bastian. Dans mon entourage immédiat, on trouvait le Sommierhüpser (qui sautille sur un sommier), façon de dire qu'il était professeur de danse ; le Stilzermännle (petit homme à la jambe de bois), le Mummel (grognon), le Glüri (bigleux), le Schierebirzler (qui fait des cabrioles dans la grange, c'est-à-dire l'amuseur public.)

Au lycée, les professeurs et camarades avaient tous leur surnom ; les professeurs : le barbu, le ventru, la vache à lait, la danseuse, le beignet de carnaval ; les camarades : pif-qui-coule, pied-plat, souris blanche, canari, tête d'œuf... Je les ai presque tous oubliés. (En littérature, il y a bien Poil-de-Carotte, Petit Chose...) L'enfant vit dans un monde d'images, et il arrive à animer les mots les plus abstraits, et même les chiffres. 48 était pour moi un gros bonhomme : le 8 ayant près de lui ce parapluie renversé qu'est le 4, et en même temps 48 était un carrefour un peu magique où se donnaient rendez-vous seize petits nains, seize petits 3... Pour un enfant d'aujourd'hui, le 7 représente sûrement une antenne de télévision.

Une faute de prononciation peut être instructive. Qui sait quelles déformations sont entrées dans notre langage ? On peut entendre d'étranges conversations. Des ouvrières entre elles. Elles ont vu un film : « La retraite des Blanches ». Il y avait des brigands qui ont salopé le bateau. Ce qui les a fait rire à gorge d'employées. Et enfin, le cinéma était si luxueux qu'on montait au balcon en encenseur.

Goethe a dit que chaque fois qu'il apercevait une faute d'impression, cela lui faisait l'effet d'une création nouvelle. Il y a un exemple célèbre, ce vers assez médiocre de Malherbes

Et Rosette a vécu ce que vivent les roses,

qui est devenu, par suite d'une faute d'impression, cette merveille d'harmonie verbale :

Et Rose, elle a vécu ce que vivent les roses.

Calembours et contrepèteries sont des fautes de prononciation (ou d'impression) volontaires. Victor Hugo y excellait. « Un roman poli, a-t-il dit, ne vaut pas un roman policier ». À propos de Talleyrand : « Quand le diable est vieux, il se fait termite ». Ou cette roserie : « En vieillissant, la rose prend deux ss ». Une considération politique : « Ah MM. les Jésuites ! Ah ! MM. les absolutistes ! Vous tenez la queue de la poêle ? Patience ! Frira bien qui frira le dernier ».

Une facétie un peu osée :

J'ai fait le bossu  
Cocu

J'ai fait le beau cu  
Cossu

Les enfants, quand ils vont en classe, continuent à s'amuser avec le vocabulaire, comme ils avaient fait en chantant et mimant les comptines.

Un jour, c'était la nuit,

J'étais couché debout dans mon lit

Lorsque par la porte grande ouverte  
Fermée à double tout,

Un jeune vieillard entra et me dit :  
« Rends-moi, voleur, ce que je t'ai pris. »

Les enfants allemands font de même.

Dunkel wars, der Mond schien helle,  
Schnee lag auf der grünen Flur,  
als ein Wagen blitzesschnelle  
langsam um die Ecke fuhr ;  
drinnen standen sitzend Leute,  
schweigend ins Gespräch vertieft,  
als ein totgeschossener Hase  
übern Sandberg Schlittschuh lief ;  
und auf einer grünen Banke,  
die rot angestrichen war,  
sass ein blondgelockter Jüngling  
mit kohlrabenschwarzem Haar;  
neben ihm eine alte Schrulle,  
die kaum zählte siebzehn Jahr -  
in der Hand eine Butterstulle,  
die mit Schmalz bestrichen war.

il faisait noir, la lune brillait clairement,  
la neige recouvrait les champs verts,  
lorsque rapide comme l'éclair  
une voiture tournait lentement le coin;  
dedans se tenaient debout des gens assis,  
plongés silencieusement dans une conversation,  
lorsqu'un lièvre fraîchement abattu  
fit du patinage sur une montagne de sable ;  
et sur un banc vert,  
peint en rouge,  
il y avait un adolescent blond  
aux cheveux noirs comme un corbeau ;  
à ses côtés une vieille horreur,  
d'à peine dix-sept ans –  
et dans sa main  
une tartine beurrée avec du saindoux.

Le son d'un cornet  
Mangoit à l'égrete  
Le cuer d'un tonnoire,

Quant uns mors bêquet  
Prist au trébuchet  
Le cours d'une estoile ;

En l'air ot un grain de soile,

Quant li abais d'un prochet Et li tronçons d'une toile  
Ont trouvé f... d'un pet,  
Si li ont coupé l'oreille<sup>2</sup>.

Le son d'un cornet  
Mangeait au vinaigre  
Le cœur d'un tonnerre  
Quand un bêquet mort  
Prit au trébuchet  
Le cours d'une étoile;  
En l'air il y eut un grain de seigle,  
Quand l'aboïement d'un brochet  
Et le tronçon d'une toile  
Ont trouvé foutu un pet,  
puis ils lui ont coupé l'oreille.

Au moyen-âge, les grandes personnes également se livraient à ce genre de jeux, appelés fatrasies, autrement dit : poésie débridée.

Uns ours emplumés  
Fist semer un blés  
De Douvres à Wissent,

Uns oignons pelez  
Estait apprestés  
De chanter devant,

Quant sor un rouge olifant

Vint un limeçons armés  
Qui lor alait escriant :

Fil à putain, sà venez !  
Je versifie en dormant<sup>1</sup>.

Un ours emplumé Dit semer du blé  
De Douvres à Oissent.  
Un oignon pelé  
S'était apprêté  
A chanter devant,  
Quand sur un éléphant rouge  
Vint un limaçon armé  
Qui allait leur criant :  
Fils de putain, venez-là !  
Je versifie en dormant.

Il faut rattacher à la même tradition ce poème allemand tiré du merveilleux recueil de poésie populaire : *Das Knaben Wunderhorn (Le Cor Enchanté de l'Enfant)*, de Clemens Brentano et Achim von Arnim :

Was trägt die Gans auf ihrem Schnabel?  
Federgans?  
Einen Ritter, mit sammt dem Sabel,  
Trägt die Gans auf ihrem Schnabel.  
Federgans.  
Was trägt die Gans auf ihrem Kopf?  
Federgans?  
Einen dicken Koch mit sammt dem Topf,  
Trägt die Gans auf ihrem Kopf.  
Federgans.  
Was trägt die Gans auf ihrem Kragen?  
Federgans?  
Einen Fuhrmann, mit Ross und Wagen,  
Trägt die Gans auf ihrem Kragen.  
Federgans.

Qu'y a-t-il sur le bec de l'oie?  
Mère l'oie.  
Un chevalier et son sabre,  
Voilà ce qu'elle porte sur son bec.  
Mère l'oie.  
Qu'y a-t-il sur la tête de l'oie?  
Mère l'oie.  
Un gros cuisinier et sa marmite,  
Voilà ce qu'elle porte sur sa tête.  
Mère l'oie.  
Qu'y a-t-il sur le col de l'oie?  
Mère l'oie.  
Un voiturier, son cheval et sa carriole,  
Voilà ce qu'elle porte sur son col.  
Mère l'oie.

1 *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, par Achille Jubinal, Paris 1842, I, II, p.228

2 *Ibid.*, p. 214

Was trägt die Gans auf ihren Flügeln? Federgans?	Qu'y a-t-il sur les ailes de l'oie? Mère l'oie.
Einen stattlichen Ritter, mit sammt den Bügeln, Trägt die Ganz auf ihren Flügeln. Federgans.	Un superbe chevalier avec ses étriers, Voilà ce qu'elle porte sur ses ailes. Mère l'oie.
Was trägt die Gans auf ihrem Rücken? Federgans?	Qu'y a-t-il sur le dos de l'oie ? Mère l'oie.
Ein altes Weib, mit sammt den Krücken, Trägt die Gans auf ihrem Rücken. Federgans.	Une vieille femme et ses béquilles, Voilà ce qu'elle porte sur son dos. Mère l'oie.
Was trägt die Gans auf ihren Zehen? Federgans.	Qu'y a-t-il sur le pied de l'oie ? Mère l'oie.
Ein Jungfer, die thut Hemdlein nähen, Trägt die Gans auf ihren Zehen. Federgans.	Une pucelle cousant sa chemisette, Voilà ce qu'elle porte sur son pied. Mère l'oie.
Was trägt die Gans auf ihrem Schwanzel? Federgans?	Qu'y a-t-il sur la couette de l'oie ? Mère l'oie.
Ein Jungfrau in dem Hochzeitskranzerl, Trägt die Gans auf ihrem Schwanzel, Federgans.	Une demoiselle dans sa robe de mariée, Voilà ce qu'elle porte sur sa couette. Mère l'oie.

Pascal est-il l'ancêtre du calembour et de la contrepèterie ? « Ne pouvant fortifier la justice, dit-il, on a justifié la force ». Quoiqu'il en soit, le mot n'a rien perdu de sa vérité. Si le calembour et la contrepèterie n'ont pas toujours ce raffinement, ils nous servent, quelle que soit leur forme, à desserrer l'étreinte de certaines conventions sociales, à libérer ce qui dort dans notre inconscient, comme l'a expliqué Freud dans un ouvrage consacré au Witz, qui n'est pas exactement le mot d'esprit, comme on a traduit. Sans vouloir pénétrer dans les arcanes de la psychanalyse, il est certain que le vétéran qui a gardé de son service militaire un pieux souvenir, sera enchanté de lire sous la plume de Léon-Paul Fargue, éminent magicien de la contrepèterie, qu'« Ossitoyar-mezin » remplacerait avantageusement « aux armes citoyens », et que le monsieur qui est obligé chaque matin de prendre le métro à la station Sèvres-Lecourbe appréciera vivement la prononciation de ce nom par Léon-Paul Fargue : « Lèvres qui se courbent ». De Fargue encore : « L'inclos est dent » vaut mieux que l'incident est clos. Une infirmière est plus juste qu'une infirmière. Le biniou va plus loin que le téléphone. J'aime le montsombrou à roulisses, le téléphone. la démon midaine...

En 1922, la revue dadaïste *Littérature* publia les mystérieux messages de Rose Sélavy, dont Marcel Duchamp et Robert Desnos se faisaient les interprètes :

Rose Sélavy se demande si la mort des saisons  
fait tomber un sort sur les maisons  
Croyez-vous que Rose Sélavy  
connaisse ces jeux de fous qui mettent le feu aux joues?  
Dans le sommeil de Rose Sélavy  
il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit

Et cette devise :

Plus que poli pour être honnête  
Plus que poète pour être honni

André Breton enfin, qui avait son côté pince-sans-rire :

La lectrice excitée éteint l'électricité.

Les mots allemands se prêtent, bien entendu, au même genre de jongleries verbales. Tout comme en français, les mieux réussies ont un caractère érotique qui les interdit, hélas ! à mon studieux lecteur. Le philosophe Schopenhauer est l'auteur d'un calembour devenu classique : « Die Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft » (La jalousie est une passion cherchant avec ardeur ce qui fait souffrir.) Contentons-nous d'ajouter un jeu de mots dont Goethe, involontairement, a été l'auteur, avec ces vers tirés du « Divan Oriental-Occidental » :

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses : Stirb und werde !  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.

Il suffit de substituer, dans la première ligne, le mot Gaslicht à das nicht, et cela donne, traduit tant bien que mal :

Et tant que tu auras cette lampe à gaz,  
Ce : meure et deviens !

Tu ne resteras qu'un terne passager  
Sur la terre obscure.

En toute occasion, la langue est prête à prendre la clef des champs et à nous faire participer à ses divertissements, ses cabrioles, ses travestissements, afin que nous rajeunissions ensemble, elle avec nous, nous avec elle. Si nous avons peur d'y perdre notre belle assurance habituelle, un aphorisme de Paul Valéry nous rassurera : « Les gens sérieux sont rarement intelligents, les gens intelligents ne sont jamais sérieux ».

#### LE POINT DE VUE DE SIRIUS

Quand le soleil fait flamboyer la forêt, l'œil ébloui ne voit plus les arbres ; quand l'ombre enveloppe la terre, le plus petit arbuste suffit à nous cacher la forêt. Nous arriverons à nous y reconnaître à condition de ne pas chercher midi à quatorze heures et en recourant, intelligemment si possible, à nos cinq sens. Jean Giono l'a dit mieux que moi, en employant cette métaphore à propos de la mort d'un gardien de bœufs de la Camargue : « Il avait été simplement touché par le doigt de Dieu, ce qui en langage médical de notre époque s'appelle infarctus du myocarde, mais c'est le point de vue de Sirius ».

Je cite ces lignes pour marquer ma modeste résolution d'appeler chat un chat, et non pas carnassier digitigrade, d'appeler jeu un jeu, de préférence à activité ludique, au péril de passer pour un dilettante. Le structuralisme est sans doute utile s'il sert à mettre de l'ordre dans certaines études, mais la mise au goût du jour de ce mot l'est certainement moins. Claude Lévi-Strauss, dans un important article, paru en 1945, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », a été le premier, je crois, à étendre cette notion, ayant fait ses preuves dans d'autres domaines, à la linguistique. Toutefois le même Lévi-Strauss, vingt ans après, a cru devoir lancer cet avertissement : « Les linguistes – et surtout parmi eux les structuralistes – s'interrogent : qu'étudient-ils au juste ? Quelle est cette chose linguistique qui semble se décrocher de la culture, de la vie sociale, de l'histoire et de ces hommes mêmes qui parlent ?<sup>1</sup> » Dans ma simplicité d'âme, je suis tenté de répondre : le squelette.

Cela dit, je ne me prévaudrai pas de la contradiction : il est facile, avec tant soit peu d'habileté, de contester n'importe quelle thèse, le contestataire lui-même étant le plus souvent l'auteur de la thèse contestée, et il serait peu convenable d'écarter d'un revers de main les travaux

1 Cité dans *Ethnologie générale*, « Langage et culture », Encyclopédie de la Pléiade, p. 1401.

des structuralistes sous prétexte qu'ils sont opaques. Qu'est-ce, par exemple que la « haplogogie » ? Étymologiquement, la science du simple. Mais le mot simple a été mis hors d'usage ! Et la « rection » ? Inutile de chercher dans le Littré ou le Larousse, c'est M. Louis Hjelmslev (*Le Langage*, paru en 1966) qui va nous renseigner : « RECTION, relation de présupposition entre deux éléments caractérisants » – et à cet endroit il nous renvoie à son « lexique », au mot caractérisant : « élément qui peut entrer dans une direction comme régi (présupposé) ou qui appartient au même paradigme qu'un tel élément ». Puis il reprend l'explication du mot RECTION : « Pourtant on ne parle pas de rection quand cette relation est intérieure à un mot ». Cette direction où l'élément peut entrer comme régi, qu'esaquo ? Rouvrons le « Lexique » : « DIRECTION, rection servant à établir une proposition ou une unité de propositions ». Nous venons donc d'apprendre que la direction, c'est une rection, et la rection... une direction. Merci pour le renseignement !

Un auteur dramatique, ayant appris sa leçon, nous explique en ces termes sa pièce jouée ces jours-ci au Festival d'Avignon : « Dans..., j'ai essayé de faire coïncider le signifiant, la structure et le signifié, le chiffre thématique : l'ensemble peut s'identifier comme une relation de dépendance ».

Selon la définition généralement admise – que je suis naïf, n'est-ce pas, de prendre pour autre chose qu'une façon de parler – les structuralistes s'efforcent de trier (ils disent, eux : sérier) les unités de l'échafaudage linguistique. N'empêche, comme l'a dit un philosophe, que « le charpentier fait la maison pour que l'on y habite ».

Apportons, en guise d'apologue, notre frivole contribution à ces pesants problèmes : une organisation chargée d'enseigner aux peuplades africaines les bienfaits impitoyables de notre civilisation, présenta devant les habitants d'un village nègre un documentaire montrant une ferme normande. Les projections restèrent pour eux du charabia, jusqu'au moment où du bâtiment agricole sortit une poule ; tous comprirent et s'écrièrent : c'est un poulailler ! Ils étaient savants à leur manière... Nègre, je crois bien l'être demeuré de la même manière devant le malthusianisme linguistique de M. Etiemble, tel qu'il l'a exposé dans *Parlez-vous français ?*, avec cette réserve que pour m'en tenir à ma spécialité, je devrais substituer frangermain à français. Il est regrettable qu'un esprit fin et pénétrant comme M. Etiemble ait entrepris de réfuter une des lois fondamentales de toute langue vivante, d'autant plus que le français, de toutes les langues que je connaisse, est la moins ouverte, moins ouverte en tout cas que la langue allemande. Pourquoi diable propose-t-il de remplacer fréziahls par fraisies, réussissant ainsi à faire d'un mot qui évoque le parfum et la séduction de la fleur, la triste étiquette d'une marque pharmaceutique ? Il propose fumard (tout de même !) à la place du terme étranger qu'il rejette : smog. Que

préconisera-t-il pour bulldozer, mot si heureusement adapté à l'engin qu'il désigne ? Machine aplanisseuse ? Ou la traduction littérale : toréador ?

Nègre aussi, sans doute, Fénelon, écrivant le 20 novembre 1693 à Mme de Maintenon : « Qu'importe qu'un mot soit né dans notre pays ou qu'il nous vienne d'un pays étranger ? La jalousie serait puérole, quand il ne s'agit que de la manière de mouvoir ses lèvres, et de frapper l'air ». M. Etienne voudrait détrôner dancing, bluff, week-end, parking, leitmotiv, match, camping, meeting, auto-stop, football, cocktail<sup>1</sup>... En passant, il relève comme une faute le titre des *Trois Mousquetaires*, qui sont quatre sans songer que quatre mousquetaires est imprononçable, aussi bien en articulant : quat'mousquetaires que qua-tre mousquetaires. Dans sa campagne contre le « franglais », il ne fait que développer longuement ce que Jean-Pons Guillaume Viennet a dit, plus de cent ans avant lui, dans ce quatrain :

On n'entend que des mots à déchirer le fer.  
Le railway, le tunnel, le ballast, le tender,  
Express, trucks et wagons, une bouche française  
Semble broyer du fer et mâcher de la braise.  
(Epître à Boileau)

Sans doute M. Viennet aurait-il désiré Exprès pour Express, tuyau pour tunnel, repoussoir pour tender, charrette pour wagon...

Pendant les deux dernières guerres, Allemands et Français ont fait la chasse aux mots suspects d'« intelligence avec l'ennemi ». Une langue peut-elle se retrancher sur elle-même ? Jacob Grimm, dans la préface de son dictionnaire, parle d'un précurseur d'Etienne, qui proposait de remplacer Apostel (apôtre) par Lehrbote (littéralement : apprenti messager), Agraffe (agrafe) par Spangenhaken (crochet de fermoir). Et il dit de ces puristes à tout prix : « Ohne an der Schönheit und Fülle unserer Sprache selbst wahre Freude zu empfinden, strebt dieser ärgerliche Purismus das Fremde, wo er seiner nur gewahren kann, feindlich zu verfolgen und zu tilgen, mit plumpem Hammerschlag schmiedet er seine untauglichen Waffen » (Sans éprouver de joie véritable devant la beauté et la richesse de notre langue, ces fâcheux puristes s'efforcent de poursuivre et d'exterminer tout ce qui leur paraît étranger, et ils forgent leurs armes inutilisables à grands coups de marteau.)

<sup>1</sup> Que doit-il penser de klaxon, frigidaire, bikini, fermeture éclair, où le nom du fabricant s'est substitué au produit fabriqué ?

Grimm cite encore deux exemples : "Es klingt, aber es ist nicht deutsch, wenn man für Oper Singschauspiel, für Fassade Antlitzseite empfehlen hört." (Cela sonne comme de l'allemand, mais ça ne l'est pas, si l'on recommande de remplacer opéra, par : spectacle chanté, façade, par : côté du visage.) On a essayé également, sans succès, de remplacer Telefon par Fernsprecher (appareil pour parler au loin), ou Modistin (modiste) par Putzmacherin (faiseuse de toilettes). Au début du siècle, une fabrique de cakes (comment faut-il dire cake en français, M. Etienne ?) ouvrit un concours doté d'un prix de mille marks pour trouver un équivalent germanique à ce mot d'importation. L'entreprise reçut quinze mille trois cent quarante-neuf propositions, contenant cinq mille appellations différentes, dont cent deux fois un mot signifiant petite chose à croquer. Aucun client ne demanda des petites choses à croquer. Un nouveau concours, de nouveau doté d'un prix de mille marks, fut encore plus catastrophique. Et le mot cake triompha et s'imposa sous sa forme allemande : Keks.

Nombreux sont, d'autre part, les mots français d'origine germanique : asticoter, sans rapport avec les appâts pour la pêche mais venant de : dass dich Gott (que Dieu te...) chenapan, de Schnapphahn (bandit de grand chemin), adopté pendant la guerre de Trente Ans. Chiffé, de : Kipfe ou Kippe (qui est en équilibre instable). Coche, ou calèche, de : Kalesche, Kutsche. Coquemar, de kochen (faire la cuisine). Dodine, dodiner, de : schaukeln (balancer) : « Dodiner le vin, en Bourgogne », dit Colette, « c'est l'agiter aux fins de collages... N'aimez-vous pas ce mot de terroir, qui fait image ? Comme le nom de l'instrument (la dodine), le geste est berceur, mesuré, sans hâte ». Fifre, de pfeifen (siffler) ; alors que fifrelin ou fiferlin de Pffifferling (chanterelle) ou diminutif de Pfennig, la plus petite monnaie allemande ; métaphoriquement : qui n'a pas de valeur.

La liste est extensible : hallier, frichti, hameau, hangar, hanneton, happet, harde, hauban, heaume, héberger, haie, haillon, hère, houseau, espiègle, lécher, loge, marcaire, morille, mouise, mousse, reluquer, salle,... sans compter les adoptions pures et simples comme : arquebuse, brandebourgs, flingot, schabraque, schlague, schlitte, schnaps, schnick, schnouff, sabretache, klingstein, loess, blende, quartz, hornblende, feldspath, nickel., kobalt, etc.

Il est moins facile d'énumérer les mots allemands empruntés au français, car le plus souvent il n'y a de certain que leur ascendance latine. Quand l'acquisition est trop nouvelle, les collègues allemands de M. Etienne la qualifient de Fremdwort (mot étranger). Mais en allemand comme

en français, la loi indéfinissable qui préside à la formation et au développement des langues rejette ce qui doit être rejeté et adopte ce qui doit être adopté. Parmi les Fremdwörter ayant définitivement acquis droit de cité, on n'a que l'embaras du choix : Dutzend (douzaine), Engel (ange), Fenster (fenêtre), Flotte (flotte, marchande ou de guerre), forsch (c'est-à-dire énergique, décidé (force), Geschwader (escadre), Kasse (caisse), Lärm (alarme), Meister (maître), Münze (monnaie), Muschel (moule, étymologiquement petit muscle), Post (poste), Preis (prix), sauber (sobre), Segen et segnen (signe), trachten, dans le sens d'aspirer (traiter), Wein (vin)... J'allais oublier le mot Pinsel (pinceau) dont l'origine, même pour le plus médiocre des latinistes, est facile à deviner. En sachant que le mot – pris péjorativement – veut dire : simple d'esprit ou nigaud, et en se rappelant l'injure similaire française, on constate que les deux injures font la paire.

## « LE CUIVRE S'ÉVEILLE CLAIRON<sup>1</sup> »

S'il est un domaine où l'homme n'est rien sans la communauté à laquelle il appartient, c'est bien celui du langage. Des expériences ont montré qu'un enfant qui grandirait parmi des sourds-muets ou parmi des animaux ne serait pas capable de prononcer un ensemble cohérent de sons ni par conséquent d'élaborer une pensée, alors qu'il saurait marcher, manger, boire. Max Müller, que la plupart de ses successeurs traitent avec désinvolture, sans hésiter pourtant à le plagier, a dit :

Quoique l'individu semble jouer le rôle d'agent principal dans la production de nouveaux mots et de nouvelles formes grammaticales, il n'a ce pouvoir que dans le cas où son individualité s'est comme confondue dans l'action commune de la famille, de la peuplade ou de la nation à laquelle il appartient. Seul, il ne peut rien, et la première impulsion pour la création d'une nouvelle forme dans le langage, bien que donnée par un individu, l'est généralement, sinon toujours, sans préméditation et sans conscience de cet acte. L'individu, en tant qu'individu, est impuissant, et les effets qu'il paraît produire dépendent des lois non soumises à son contrôle, et de la coopération de tous ceux qui forment avec lui une seule classe, un seul corps ou un ensemble organique.

---

1 Rimbaud

Sans préméditation et sans conscience, lois non soumises à son contrôle... Les travaux de Freud et de ses principaux disciples ont confirmé la justesse de ces propos.

Max Müller cite une anecdote qui pourrait servir de conclusion au chapitre précédent. « Quand l'empereur Tibère, s'étant trompé sur un mot, fut repris par Marcellus, un autre grammairien, du nom de Capito, qui se trouvait présent, fit observer que le mot employé était latin, et que, s'il ne l'était pas, il ne tarderait pas à le devenir, Marcellus, plus grammairien que courtisan, reprit : Capito est un menteur ; car César, tu as le pouvoir de donner droit de cité aux hommes, non pas aux mots ».

Les mots, en effet, échappent au pouvoir de César et de ses serviteurs. Chaque mot de l'Écriture, a dit un rabbi fameux, cache un mystère ; il entendait par là un sens caché, ce qui est vrai pour le langage en général, truffé de symboles. (Tiens ! dans le verbe truffer, qui d'entre nous respire, au moment de le prononcer, le parfum de la truffe?) Si un journaliste fait remarquer que dans tel discours il n'y a pas de quoi fouetter un chat, il ne pense ni à un fouet ni à un chat. Si un de mes voisins, en revenant furieux de son contrôleur des contributions, lance en alsacien : Es isch fer die Katz gsin (c'était pour le chat), cela ne signifie pas qu'il en rapporte du mou pour son chat, et s'il me le dit en français : c'était pour des prunes, cela ne veut pas dire qu'il revient avec des fruits du prunier.

Je ne refuserais pas si quelqu'un se proposait de mettre du beurre dans mes épinards ; je dirais, en allemand cette fois : Es ist alles in Butter, ce que je serais obligé de traduire par une autre métaphore : tout va comme sur des roulettes.

On peut liquider une question, sans se servir de liquide (à l'aide, éventuellement, de liquidités); on peut donner un tuyau, sans que le tuyau puisse servir à arroser des fleurs ; on peut se mouiller, sans source ni fontaine ; un gouvernement ou une administration peut accoucher d'une souris, sans géniteur ni sage-femme (et celle-ci ne serait pas forcément sage) ; mon fils – et le vôtre – est peut-être capable de voler de ses propres ailes, sans rien avoir d'un volatile, et il peut être aux anges sans aller au ciel ; nous prenons les jambes à notre cou, sans nous les arracher, et nous pouvons avoir un œil au beurre noir, sans nulle trace de produit laitier ; de même, en allemand : mit einem blauen Auge davonkommen (s'en tirer avec un œil bleu), est rarement pris au sens propre ; il arrive que l'addition soit salée, sans qu'il y ait eu du chlorure de sodium dans la viande ; anschwärzen (en allemand) ou noircir (en français), cela peut se faire sans employer encre ni plume ; et (subsidièrement) comment expliquer qu'à force d'avaler des coulevres, un tel est devenu milliardaire, et tel autre, disons, chef du royaume ; on peut avoir un pied dans la tombe, les deux pieds mollement posés sur un coussin et loin de tout cimetière ; on peut encenser un personnage, sans faire brûler de résine ; où est-il allé pêcher ça, ne veut pas dire

qu'on songe à un braconnier ; il peut pleuvoir des cordes, et même des halberdes, sans en subir de dommages, et il faut être acrobate pour déjeuner sur le pouce ou pour dormir sur ses deux oreilles.

L'emploi de certaines de ces métaphores, dont on ignore généralement l'origine, prête à un comique que Pierre Daninos a souligné, sans interdire à quiconque d'en tirer la morale :

Quels sont ces bâtons, se demande-t-il, dont on rompt la conversation, ces gonds dont nous sortons, ces lapins que nous posons, et quelle est cette alouette qui nous tombe toute rôtie dans le bec ? Je voudrais bien voir, une fois seulement, dit-il, un pourpoint qu'on brûle, une fenêtre dont on jette l'argent et un monsieur qui, ayant tiré le diable par la queue, monte sur ses grands chevaux – plusieurs à la fois, c'est formidable – tout en prenant le mors (un seul) aux dents...

C'est ainsi que la France finit par apparaître comme un champ gigantesque où les gens passent leur temps à couper les cheveux en quatre, les poires en deux, en en gardant une pour la soif, à se couper l'herbe sous le pied, à chercher des aiguilles dans une botte de foin, à ne pas mettre tous leurs oeufs dans le même panier, à ruer dans les brancards et finalement, passant du coq à l'âne, à tomber les uns sur les autres à bras raccourcis...

Dans les deux langues, les métaphores, devenues simples locutions, tantôt se ressemblent, tantôt diffèrent. Muet comme une carpe, se dit en allemand *mäuschenstill* (comme une souris) ; innocent comme l'enfant qui vient de naître, se dit : *unschuldig wie ein Kirchendieb* (comme un voleur d'église), mettre quelque chose sur le dos de quelqu'un, peut se traduire : *es ihm in die Schuhe (schütten)* (le lui verser dans les souliers) : en avoir sa claque : *es läuft ihm die Laus über die Leber* (un pou se promène sur son foie) ; bonnet blanc et blanc bonnet : *gehopst wie gesprungen* (qu'il saute ou bien qu'il sautille) ; par-dessus la jambe : *über die Schulter weg* (par-dessus l'épaule) ; à la belle étoile : *unter freiem Himmel* (sous le ciel libre) ; mettre la charrue devant les boeufs se retrouve en allemand, sauf en inversant les substantifs : *die Ochsen hinter den Pflug spannen* (atteler les boeufs derrière la charrue)... Comment trouver l'équivalent de *mutterseelenallein* (seul comme... dans le ventre de sa mère) ? La fortune vient en dormant, est moins précis que *Gott gibts den Seinen im Schlaf* (Dieu favorise les siens pendant leur sommeil)<sup>1</sup> ; voir clair : *ins Reine kommen* (arriver à être limpide)... Alors qu'en héritiers de la Grèce, les Français disent : de Charybde en Scylla, les Allemands, moins classiques, disent : *vom Regen in die Traufe* (se sauver de la pluie en se réfugiant sous une gouttière)... Certaines

<sup>1</sup> Comme de nombreux autres passages de la Bible de Luther, cette expression, tirée du Psaume 127,2, est devenue proverbiale : "seinen Freunden gif er's schlafend" (« il en donne autant à ses bien-aimés pendant leur sommeil ».)

expressions allemandes doivent leur naissance tout simplement au rythme ou à la rime : *in den Schlaf singen* (chanter une berceuse) ; *wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen*, (que l'on peut rendre prosaïquement par : tel père, tel fils).

Le rat de bibliothèque s'appelle en allemand : *Bücherwurm* (ver de bibliothèque), offrant aux uns l'image d'un pilifère au nez en épingle, secoué par des tics nerveux qui l'empêchent de tenir en place, et aux autres, comme un nain lubrique, tenace, patient, qui par dessus tout obstacle, arrive toujours à ses fins inutiles ; la bête à bon Dieu porte des noms plus ravissants les uns que les autres : *Marienkäfer* (bête de Marie), *Brautvögelchen* (petite fiancée ailée), *Flimmflämmchen* (petite flamme brûlante), *Gottesglebchen* (petit don du ciel) *Hergottspferdchen* (petit cheval du bon Dieu), *Maivögelchen* (petit oiseau de mai), *Sonnenscheinchen* (petit rayon de soleil), *Sonnenschirmchen* (petite ombrelle), *Sonnenkindchen* (petit enfant du soleil). La libellule, ou demoiselle : *Franzmadam* (dame française), *Pfaffenköchin* (cuisinière de curé), *Wasserjungfer* (pucelle d'eau).

Le pantoufflard est ein *Pantoffelheld* (héros en pantoufles), mais la traduction d'autres tournures comiques doit s'accompagner d'un double point d'interrogation : *Vereinsmeier* (quelqu'un qui fait partie de toutes les associations de son quartier ou de son village), *Pfennigspalter* (grippe-sou), *Kaffeeschester* (bavardes, buvant leur café), *Schnapsbruder* (ivrogne) littéralement, frère dans l'alcool)...

L'allemand dispose d'innombrables synonymes pour tromper : *einen Bären aufbinden* (lui coller un ours – lui raconter un bobard), *Das Fell über die Ohren ziehen* (lui boucher les oreilles), *in den April schicken* (un poisson d'avril), *auf den Besen laden* (lui attacher un balai à la queue), *blauen Dunst vormachen* (lui faire des contes bleus)...

La plupart de ces tournures remontent à une mythologie universelle, dont elles ont perdu peu à peu la couleur, la saveur et le parfum, en attendant d'être remplacées par une mythologie nouvelle. Devenues simples métaphores, elles ne révèlent leurs origines, souvent lointaines, qu'aux grammairiens, et, d'une autre façon, aux poètes. Dans : *mettre en lumière* (*ins Licht rücken*, ou *ins beste Licht setzen*), on reconnaît sans peine l'image ; dans telle autre expression, l'origine en reste embrouillée : *il vole* (en avion) vers l'Amérique (*er fliegt nach Amerika*), il allume l'électricité (*er zündet das elektrische Licht an*) – et pourtant, il n'y a guère on parlait de la « fée électricité » ! Nous continuons à dire chauffeur de taxi et chauffeur de camion – dans les deux langues – en n'ignorant pas qu'ils ne chauffent plus que leurs sièges. Savons-nous encore que nous parlons par symboles en disant : *la nuit tombe* (*die Nacht sinkt hernieder*), le vent souffle (*der Wind bläst*), le jour s'éveille (*der Tag erwacht*), ou en promettant la lune (*den Mond Vormalen*), ou en demandant ma lune (*nach dem Mond greifen*) ? La lune fut un personnage

mythologique de premier ordre : voyageuse parmi les étoiles elle était amoureuse d'Endymion, le soleil. Lorsqu'elle se levait, elle l'endormait sous ses baisers. Nous parlons encore de la lune de miel (Honigmond) ; les châteaux que les Français placent en Espagne, les Allemands les situent dans la lune (Schlösser, die im Mond liegen). L'image de la nuit y est étroitement associée : la nuit se lève (die Nacht zieht herauf) ; l'aurore également, qui en outre donne lieu à un jeu de mots : aurore et or, d'où : l'aurore a de l'or dans la bouche, que l'Allemand, plus moralisateur, traduit par le proverbe : Morgenstunde hat Gold im Munde. Nous disons : le matin de la vie (der Morgen des Lebens), le matin de la liberté (der Morgen der Freiheit), et en allemand, er ou sie sieht aus wie der frische Morgen, pour frais ou fraîche comme l'aurore.

Si certaines locutions sont identiques dans les deux langues, an der Nase herumführen (mener par le bout du nez), par exemple, ou Sand in die Augen streuen (jeter du sable – de la poudre – aux yeux), l'usage leur a donné une signification différente. Chaque langue, chaque mot de la langue a ses lois propres, la plupart inconscientes, et sa propre histoire. D'où vient le sort fabuleux fait au mot Brunnen (la fontaine) ? Que de chansons populaires autour de cette fontaine ! Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum (Près de la fontaine, à la porte du village, il y a un tilleul), Und In dem Schneegebirge, da fließt ein Brunnlein kalt (dans les montagnes neigeuses coule une fraîche fontaine)... Qu'est-ce qui a valu au mot wandern (marcher, vagabonder) ce succès, ce succès durable, quoique l'on marche ou vagabonde de moins en moins ? Et à chaque Wanderer (chemineau), sa Müllerin (sa belle meunière)! Das Wandern ist des Müllers Lust (vagabond fait la joie du meunier), Wer recht in Freuden wandern will (celui qui veut marcher joyeusement), In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad (dans une fraîche vallée tourne la roue du moulin)... La belle meunière, rêve et récompense de tout Wandergeselle (compagnon, au sens où on l'entendait jadis), s'est francisée, lorsqu'elle a « jeté son bonnet pardessus les moulins », alors que sa sœur folklorique est restée relativement sage.

Les mots, en apparence les plus proches dans l'une et l'autre langue, ont tous leur nuance unique. Un verbe dont le sens ne devrait pourtant pas varier, que ce soit sous sa forme française, aimer, ou sous sa forme allemande, lieben, ne recouvre pas la même notion. Dans tous les dialectes allemands, ich liebe dich (je t'aime), veut dire en réalité : je t'aime bien. Le soupirant allemand en est réduit à des périphrases : « l'amour, chose merveilleuse qui me bouleverse », « je voudrais que mon regard te communique mon amour »... Il en est de même pour un autre mot dont on pourrait supposer qu'il a la même valeur dans les deux langues : le sang, à propos duquel Pierre Mac-Orlan a fait une remarque intéressante : « L'aventure est dans l'homme. Elle est illimitée. Le sang en est l'effroyable révélateur. Le sang, qui est un mot noble, doit céder, dans ce cas, la place au mot allemand "das Blut", plus épais, plus tragique, plus riche en images immondes » (Mademoiselle Bambù).

Une des singularités de l'allemand, c'est le nombre de proverbes rimés, au point qu'il est difficile de distinguer ceux où la pensée a précédé la rime de ceux où la rime a créé la pensée. Aufgeschoben ist nicht aufgehoben (partie remise n'est pas perdue), Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr (la modestie est une vertu, mais sans elle on arrive plus loin – le rimeur n'a pas hésité devant la faute de grammaire, ihr au lieu de sie, ce qui accentue la pointe), Kein Haus ohne Maus (pas de chez soi sans souris), Im Dunkeln ist gut munkeln (nuit amie des secrets), Einmal ist keinmal (une fois n'est pas coutume), Ehestand Wehestand (mariage - malheur), Geld regiert die Welt (l'argent dirige le monde), Je gelehrter je verkehrter (trop de sagesse nuit), Gut macht Mut (avoir du bien donne du courage), Mit dem Hut in der Hand kommt man durchs ganze Land (signifiant que la courtoisie facilite l'existence), Jugend hat keine Tugend (la jeunesse est insouciante), Not kennt kein Gebot (nécessité n'a pas de loi), Nach der Tat weiss Jeder Rat (on a beau conseiller après coup), Unverhofft kommt oft (souvent l'inattendu arrive), Was ich nicht weiss, macht mir nicht heiss (le contraire de : savoir c'est pouvoir), Wer die Wahl hat, hat die Qual (l'embarras du choix), Wenn man den Wolf nennt, kommt er gerennt (quand on parle du loup on en voit la queue), Würde bringt Bürde (noblesse oblige), Erst gedacht dann gemacht (sitôt dit sitôt fait), Erst besinns dann beginns (pense avant d'agir), Andere Städtchen, andere Mädchen (c'est le ton de la chanson populaire : autres villes, autres filles), Auf Leid folgt Freud (après la pluie le beau temps)... Il y en a d'origine latine, que l'on trouve tels quels en français, par exemple : Einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul (à cheval donné on ne regarde pas à la bouche); Der Mensch denkt, Gott lenkt (l'homme propose, Dieu dispose). D'autres qui sont plus secs en allemand qu'en français, comme celui-ci : Wie gewonnen, so zerronnen, devenant : ce qui vient par la flûte s'en va par le tambour. La sagesse populaire se traduisant dans certains proverbes s'oppose à l'esprit aérien des contes de fée, – c'est la fourmi prenant sa revanche sur la cigale : Ohne Sch Weiss (ou : Fleiss) kein Preis (à peu près ceci : toute peine mérite salaire), Borgen macht Sorgen (emprunter de l'argent donne des soucis), Lehre bringt Ehre (l'étude fait accéder aux honneurs), Träume sind Schäume (tout songe est mensonge)...

La rime renforce les qualité sonores des mots accouplés, d'un emploi si fréquent : rank und schlank (doublement élancé), hart auf hart und Keil auf Klotz (durement riposter), Knall und Fall (brutalement), blitzblatz (avec rapidité), holterdipolter (cul par-dessus tête – il faut reconnaître qu'ici l'expressivité du terme français ne le cède en rien à celle du terme allemand), mit Heissa und Hussa (avec fureur, ou furie)...

## POT POURRI ET POTPOURRI

Même les mots d'origine commune, selon leur fonction dans l'une ou l'autre langue, ont pris une signification particulière. Le mot : pot pourri, venant de l'espagnol *alla podrida*, « différentes sortes de viandes assaisonnées et cuites ensemble avec toutes sortes de légumes », et par extension, dit Littré, « tout ouvrage composé de morceaux assemblés sans ordre, sans liaison, sans choix », est rarement employé, alors qu'en allemand, et écrit en un seul mot : *Potpourri*, il est d'usage courant. Si les Allemands parlent de *Malheur* (l'accent mis sur la seconde syllabe), c'est avec une pointe d'humour, et d'ailleurs une locution extrêmement répandue le souligne : *Es ist blossein Malheur und kein Unglück* (Ce n'est qu'un « malheur » – dans le sens d'accident – et non un malheur). Le coiffeur s'appelle *Friseur*. Le mot *Delikatessen* désigne des charcuteries fines, et non, comme en français, des manières élégantes et raffinées. *Ein Mann von Geist* (un homme d'esprit) est en allemand : un homme cultivé, en français : quelqu'un qui a la répartie vive – Voltaire et Talleyrand sont des hommes d'esprit, Goethe et Schiller, des *Männer von Geist*.

De vulgaires fautes de traduction se sont parfois imposées durablement. Un écrivain allemand du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Hagedorn, a fait du savetier de la fable de La Fontaine un savonnier : *Seifensieder*. Herder, célèbre philologue allemand, ami de Goethe, dans sa traduction de la *Chronique rimée du Cid* a pris les lévriers (*Windhunde*) pour des lièvres (*Hasen*) ; il est également responsable d'une erreur qui, grâce à Goethe et à Schubert, a eu une répercussion universelle : dans l'adaptation d'une ballade danoise, Herder a mal lu ou mal compris en traduisant *Erlkönig* (roi des aulnes), là où le danois dit "*Elverkonge*", *Elfkönig* (roi des elfes). À Strasbourg, non loin de la Cathédrale, il existe deux ruelles baptisées au Moyen-Âge chacune d'après le nom d'une famille éminente qui l'avait habitée ; l'une des deux, la rue *Knobloch* (*Knoblauch* = ail), a été transformée en rue de l'Ail, l'autre, la rue *Kalb* (*Kalb* = veau), en rue des Veaux. L'Alsace, mon cher pays natal, soit dit en passant, n'en est pas à un paradoxe linguistique près !

Certains mots, souvent les mêmes dans les deux langues, ont été intégrés depuis si longtemps au parler ordinaire, qu'on a fini par en oublier la provenance et le sens. *Camélia* (*Kamelie*), d'après le nom de *Camellus*, père jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle, originaire de Moravie, qui l'a importé du Japon. *Chauvin* (*Chauvinist*), d'après le nom de Chauvin, (Nicolas), soldat de la République et de l'Empire. *Draconien* (*drakonisch*), *Dracon*, législateur athénien du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-Ch., renommé pour sa sévérité. *Fuchsia* (*Fuchsia*), dédié par le botaniste français Charles Plumier à son collègue et prédécesseur allemand Leonhard Fuchs. *Gentiane* (*Enzian*), du nom de *Gentius*, roi d'Illyrie, II<sup>e</sup> siècle avant J.-Ch. *Hortensia* (*Hortensia*), dédié par Philibert Commerson,

naturaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Mme Hortense Lepaute, femme d'un célèbre horloger parisien. *Mansarde* (*Mansarde*), d'après l'architecte François Mansart. *Mausolée* (*Mausoleum*), d'après le monument funéraire érigé par Artémise II à son mari Mausole (à Halicarnasse), 352 avant J.-Ch. *Pêche Melba*, employé dans les deux langues ; du nom de Nelly Melba, chanteuse née à Melbourne en 1861, morte à Sidney en 1931. *Pralinés*, du nom du maréchal du Plessis-Praslin, mais ce fut son cuisinier, non le maréchal, qui inventa ce genre de friandises. *Reine-Claude*, du nom de la Reine Claude de France, fille d'Anne de Bretagne, qui épousa son cousin germain, futur François 1<sup>er</sup>. *Silhouette*, en allemand comme en français, d'après Etienne de Silhouette, contrôleur général des Finances par la grâce de la marquise de Pompadour ; il souleva contre lui la noblesse, qui le ridiculisa en donnant d'abord son nom aux culottes sans gousset et aux surtouts sans plis, puis aux dessins indiquant par un simple trait le contour des objets. Dans cette dernière acception, le mot fut admis un siècle plus tard par l'Académie Française. *Saxophone* (*Saxophon*), d'après Antoine Sachs, professeur de Saxophone au Conservatoire de Paris. Il y a le baiser de Judas (*Judaskuss*), le rire homérique (*homerisches Lachen*) et bien d'autres mots formés par des noms propres...

Si les concordances sont plutôt exceptionnelles, les divergences sont à peu près la règle. Comment rendre la coloration, la sonorité, la forme des mots, et à plus forte raison, les images et les idées qu'ils évoquent ? Je prends au hasard, en suivant tout bonnement l'ordre alphabétique, le mot *abdudeln*. Le dictionnaire me propose « flûter une chanson » ou « chanter d'une manière traînante ». Les deux versions sont d'un français douteux, et puis, la cornemuse (*Dudelsack*) n'est pas une flûte, enfin, s'il faut cinq mots vagues et plus ou moins éculés à la place d'un verbe précis et pertinent, peut-on encore parler de traduction ?

*Alfanz* ? Le français : bouffon, correspondrait à *Narr*, et le mot : farceur, à *Possenreisser*. *Allerweltskerl* ? À la fois : génie universel et grand nigaud !

*Anmut* ? Grâce, élégance, charme, beauté ? Tout cela et autre chose. *Besen* ? Le balai. Par extension, le terme a pris un sens qu'il n'a nullement en français, sauf dans la locution : rôtir le balai. *Besen* se dit d'une coureuse, fille ou femme allant d'un garçon à l'autre, allusion au mouvement du balai. Le mot a encore un autre sens, venant de l'image des sorcières chevauchant un balai pour se rendre au bal de Satan : femme acariâtre, méchante, mauvaise. Or, *Besen* et *böse* (méchant) ont la même consonance... *Dudelei*, *Dudeldei*, *Dudeldumdei*. Les trois substantifs viennent de *Dudelsack*, comme *abdudeln*. *Dudeldei*, refrain idiot ? *Dudeldei*, cacophonie ? *Dudeldumdei*, turelure ?

Une des autres particularités de l'allemand, c'est la libre disposition des préfixes et des suffixes, qui permet de passer de l'idée abstraite à l'image concrète. Langweiligkeit exprime l'ennui, Langeweile, l'action de s'ennuyer. Leichtgesinnt (pur de cœur), caractérise un tempérament, leichtsinnig (frivole), leichtfertig (étourdi), leichtlebig (le cœur léger), désignent des comportements ; même différence, à peu près entre geruhig (paisible), geruhsam (serein) et ruhig (tranquille), beruhigt (calmé), ruhelos (inquiet), ruhevoll (olympien); grossherzig (généreux), treuherzig (sincère, confiant), kleinherzig (mesquin), et herzlich (cordial) herzhaf (courageux), beherzt (hardi), herzerfreud (réconfortant), herzerfreulich (réjouissant) herzergreifend (poignant) herzerhebend (sublime), herzerquickend (vivifiant) herzerschütternd (troublant), herzeliebter, hergeliebte bien-aimé, herzwinnend (sympathique) herzerreissend (déchirant); fragwürdig (problématique), umfrage (enquête) et fraglich (douteux), anfragen (s'informer), befragen (consulter), ausfragen (questionner) ; seltsam (étrange) et selten (rare) ; Schauspiel (spectacle), Schaubühne (théâtre), Schauplatz (lieu où se passe quelque chose), Schaufenster (vitrine), Rundschau (panorama ou revue), Schaustellung (exposition), Brautschau (intraduisible ! à peu près : recherche d'une fiancée, ou en argot de 1970, le fait de « draguer »), et schauen, anschauen (regarder), anschaulich (expressif), beschauen (examiner), zuschauen (contempler), durchschauen (démêler, voir clair) ; Ursprung (origine), Sprungbrett (tremplin), Sprunglauf (galop), et springen (sauter), sprungfertig prêt à sauter), sprengen (faire sauter).

Certains préfixes portent la marque de leur origine concrète : hoch- (haut), um- (autour), auf- (direction vers le haut), ab- (vers le bas), an- (près de), neben- (à côté), ver- (en général : user ou éliminer), zu- (proximité), voll- (plein ou entier), grund- (essentiel, fondamental), wunder- (prodigieux, merveilleux, miraculeux)...

Des suffixes : -wert (valeur), -voll (plein de), -mann (homme), -frau (femme), -macher (qui fait, qui fabrique), würdig (digne de), -reich (riche de), -arm (pauvre)...

Il y a le recours aux voyelles intermédiaires ä, ö, ü, les ümlaute, imparfaitement traduits par « flexions » ou « inflexions » : hängen veut dire : suspendre ou être suspendu, hangen exprime l'idée d'un attachement sentimental ou moral, comme dans Anhang (coterie). À confronter aussi : Abhang (coté, versant), Aushang (devanture), Vorhang (rideau), avec : abhängen (détacher), abhängig (dépendant), verhängen (voiler), Verhängnis (destin, destinée), aushängen (afficher), Vorhängen (suspendre devant); grundig (fangeux), avec gründlich (à fond) ; Buch

(livre) avec Büchse (boîte); Flug (envol), avec Flügel (aile) ; Hutung (pâturage) avec Hütung (conservation); kostbar (précieux) avec köstlich (délicieux).

Ce qui est vrai pour les mots allemands, l'est aussi pour les mots français ! Ils sont incommunicables les uns et les autres. Qu'est-ce qui a valu à l'andouille - boyau de porc rempli de tripes provenant du même animal - d'être choisi pour qualifier un pauvre hère, alors qu'en allemand le même catégorie d'hommes est assimilée à un gant de toilette : Waschlappen ? Pourquoi le flâneur parisien est-il un badaud, synonyme de bouche bée, alors que son frère berlinois s'entend traiter de singe : Maulaffe (gueule de singe) ? Faut-il traduire bagatelle par Liebschaft (amourette), trop distingué, ou par Beischlaf (coït) trop brutal ? Le bibi ? Je ne vois d'autre interprétation que Hietchen (déformation de Hütchen), en me rappelant ce début d'une chanson comique :

She hat ein Hietchen auf,  
Mit einer Feder drauf...

Elle porte un petit chapeau  
avec une plume dessus...

Le boui boui? Faute de mieux, je proposerais : Tingeltangel, formé par onomatopée et désignant un café chantant, bien que boui boui soit un petit théâtre ! Bourrique et bourricot se montrent aussi récalcitrants au sens propre qu'au sens figuré du mot. Cocu ? Ce mot-clé et trésor de la langue française ? Hahnrei, venant sous doute de Kapaun (chapon) plutôt que de Hahn (coq), n'est plus d'actualité – je parle du mot – et je crains que, pour une fois, il ne reste aux Allemands qu'à envier notre concision latine. Cul terreux ? Kaffer, expression argotique tirée de l'hébreu ; dingue, son équivalent allemand meschugge a la même double origine... La nomenclature des mots récalcitrants ne s'arrête pas là.

Le langage est plutôt assimilable au sentiment qu'à la raison, à l'imagination qu'à la connaissance, il est, comme le chante Carmen, enfant de Bohême, et s'il ne refuse pas les lois, assurément il refuse la contrainte. Les déformations que l'on cherche à lui faire subir sont nombreuses et de toute nature. J'en signalerai une seule, mais qui est de taille, et permet de servir non pas d'exemple, mais de leçon.

Je veux parler du langage nazi. En tête vient le mot Volk (peuple), qui a traîné dans tous les égouts, avec ses dérivés les plus variés : Volksfest (fête populaire), Volksgemeinschaft (collectivité du peuple), Volksgenosse (camarade national), volksnah (près du peuple), volksfremd (ennemi de la nation), volksensstammt (retranché de la race). Strafexpedition (action

punitive), Gleichschaltung (qui ne figurait pas dans le dictionnaire et signifie : faire marcher au pas). Des mots innocents furent détournés de leur sens, et rendus à jamais inemployables ; Treue (fidélité), Gründlichkeit (solidité), Heimat (patrie), Blut und Erde (sang et terre), mais nous en avons, nous autres, connu la traduction exacte : travail, famille, patrie). Neu aufgeladen (rechargé à bloc), disait, en parlant de lui-même, le docteur Goebbels, et un autre membre éminent de la bande s'identifiait à un moteur tournant toujours à plein régime (wie ein immer auf Hochtouren laufender Motor). Stosstrupp (troupe d'attaque ou d'agression) et Sturmabteilung (section d'assaut) vinrent embellir le vocabulaire.

Une exposition de peinture eut pour mot d'ordre : Vom Stosstrupp der Bewegung zur Kampftruppe für Europa (De la troupe d'agression du mouvement à la troupe de combat pour l'Europe). Il va de soi que les dirigeants nazis enveloppèrent leur camelote de cet étendard à toute épreuve : das ewige Deutschland (L'Allemagne éternelle), dans la certitude qu'il n'existe pas d'instrument plus efficace pour s'emparer du portefeuille et de l'âme des masses. Le mot allemand : Art qui jusqu'alors signifiait espèce, ordre ou classe, fut véritablement réquisitionné comme synonyme de race ; arthaft (racial ou : se sentant lié à la race) étant réservé aux amis, et artvergessen (oubliés de la race) aux adversaires. Leibniz fut qualifié officiellement de deutschgesinnter arthafter Weltkenner (penseur universel de conviction allemande et se sentant lié à la race !)

Tous les discours s'ouvraient par l'appel pathétique : Deutsche Männer, deutsche Frauen (Allemands, Allemandes), et il faut reconnaître que l'expression n'est pas restée sans écho. La gangrène se répandit, gagna la presse, la littérature, le langage judiciaire. Reck-Malleceven, dans son Tagebuch eines Verzweifelten (*Journal d'un désespéré*), en cite un exemple : Un président de tribunal, que l'auteur allemand avait connu comme un homme distingué, juste et sage, quitte son siège, violet de colère, se précipite sur l'accusé, un vieillard, en poussant ce rugissement : "Sie, wenn Sie noch weiter so saudumm daher reden, klebe ich Ihnen eine." (Vous, si vous continuez à débiter ainsi vos insanités de cochon, je vous en colle une...) Après la déconfiture hitlérienne, les écrivains allemands eurent toutes les peines du monde à se débarrasser de ce jargon.

## LES TRADUCTEURS DÉARMÉS

De façon générale, on s'exprime mal si l'on parle « comme un livre », et on écrit bien si l'on écrit wie einem der Schnabel gewachsen ist, traduit mot à mot : tel que le bec vous a poussé. Me voici une fois de plus ramené à mon point de départ : chaque langue étant étroitement liée à la vie et à l'histoire de ceux qui l'emploient, toute traduction se révèle plus désespérante que le rocher de Sisyphe. Et cela me conduit à une petite diversion qui, en fin de compte, me ramènera à mon sujet.

Depuis bientôt deux mois, la neige recouvre le paysage, et les mésanges, des mésanges vertes et des mésanges bleues, viennent se ravitailler sur mon balcon, et contrairement aux autres années, aucun rouge-gorge n'est venu se mêler à la troupe. Il y a deux semaines, un oiseau que j'ai pris au premier abord pour un gros rouge-gorge, vraiment un peu trop gros, est venu se poser sur un arbre, un prunier tout dénudé, près de la maison, et au milieu des petites mésanges, toujours remuantes, il ne bougeait pas pendant de longues minutes. Quelques jours après, un deuxième, un peu plus mince est venu se joindre à lui. On m'a dit que ce devait être un couple de bouvreuils. La description qu'en fait Buffon me l'a confirmé : « ils quittent les bois au temps des neiges, descendent de leurs montagnes, abandonnent les vignes (qui commencent à cent mètres de chez moi), et s'approchent des lieux habités ».

Voici leurs couleurs : « ils ont le dessus de la tête, le tour du bec et la naissance de la gorge, d'un beau noir lustré ; le devant du cou, la poitrine et le haut du ventre, d'un beau rouge ; le bas-ventre et les couvertures inférieures de la queue et des ailes, blancs ; le dessus du cou, le dos et les scapulaires, cendrés ; le croupion, blanc ; les couvertures supérieures et les penes de la queue, d'un beau noir tirant sur le violet, et une tache blanche sur la penne la plus extérieure ; les penes des ailes d'un cendré noirâtre, d'autant plus foncé qu'elles sont plus voisines du corps ; la dernière de toutes, rouge en dehors ».

En allemand, on l'appelle Dompfaff, parfois Domherr, Pfäfflein (petit abbé de cathédrale, monseigneur de cathédrale, minuscule abbé), à cause certainement de ses manières compassées et méditatives. La lecture de Buffon fait comprendre les raisons de ce surnom.

En hiver, on les entend siffler, se répondre ; et égayer par leur chant, quoique un peu triste, le silence encore plus triste qui règne alors dans la nature... Le son du sifflet est pur ; et quand l'oiseau s'anime, il semble articuler cette syllabe répétée, tui, tui, tui, et ses sons ont plus de force. Ensuite il fait entendre un ramage plus suivi, mais plus grave, presque enrroué, et dégénérant en fausset. Il a un petit cri intérieur, sec et coupé, fort aigu, mais en

même temps fort doux, et si doux qu'à peine on l'entend...Ces oiseaux passent pour être attentifs et réfléchis : du moins ils ont l'air pensant...<sup>1</sup>

On me dira que bouvreuil ou Dompfaff, c'est le même oiseau. Eh bien non ! Bouvreuil : parce que plus ou moins légendairement, il suivrait le bouvier pendant qu'il laboure ; voilà, dit-on, l'origine du nom et en tout cas l'image qu'il tend à évoquer. Dans Dompfaff, outre la légère moquerie pas plus méchante que cent autres du même genre - il y a aussi pfeifen (siffler) : le mot allemand s'adresse donc à la fois à nos yeux, nos oreilles et à notre goût du persiflage.

Plaignez, lecteurs, les pauvres traducteurs (ou lisez-lez les yeux fermés) ! Un connaisseur a prétendu qu'il n'existe pas de traducteurs, mais seulement des écrivains qui traduisent. Oserais-je aller plus loin encore en disant qu'il n'existe pas de mots, simples véhicules de la pensée ou du sentiment, mais seulement des hiéroglyphes indéchiffrables ?

Les exceptions sont dues aux initiés, c'est-à-dire à des poètes, par exemple Stefan George ou Guillaume Apollinaire. Il faut revenir à la règle. Même des mots d'un usage aussi banal que « monsieur et madame » sont impossibles à traduire : en allemand, on ne peut les employer qu'au pluriel. Pour constater que les traductions ne sont pas à la portée du premier venu, jetons un coup d'œil sur les éditions destinées en principe au corps enseignant et aux étudiants, à gauche le texte original, à droite... le galimatias. Jeu de société où l'on gagne à tous les coups.

E.T.A. Hoffmann n'est pas un auteur inconnu en France et son style n'a rien d'abyssal. Alors, prenons l'édition bilingue de *La Princesse Brambilla*, parue il n'y a pas longtemps. Côté allemand :

Der Abbate zündete zwei Kerzen an, rückte dem Giglio einen Lehnstuhl vor den Tisch, holte ein ziemlich dickleibiges Manuskript hervor, setzte sich dem Giglio gegenüber und begann sehr feierlich : Il moro bianco, tragedia...

Côté français :

<sup>1</sup> *Œuvres complètes*, 1835, t. VIII, p. 117.

L'abbé alluma deux chandelles, avança pour Giglio un fauteuil près de la table, produisit un manuscrit passablement dodu et débuta solennellement...

Et allez donc ! Il est chouette, l'abbé « produisant un manuscrit passablement dodu » ! L'abbé alla chercher un manuscrit assez volumineux, voilà qui aurait fait trop simple !

Quelques pages plus loin, Hoffmann intercale des vers :

Wo ist das Land ... Wo ist die Stadt ...  
Wo gaukenn froh der Phantasie Gestalten  
In bunter Welt, die klein zum Ei geründet?

À droite :

Où folâtrant gaiement mille formes fantasques  
Dont le monde éclatant n'est qu'un œuf plein de masques ?

« L'œuf plein de masques ». Le traducteur a joint une note en bas de page, expliquant qu'il s'agit d'une « allusion précise » à un théâtre, « dont la salle était en effet ovale ». Pas de bonne traduction, messieurs, dames, sans renvoi en bas de page ? Pédanterie à part, cela aurait donné :

La ville où la libre fantaisie  
Se déploie comme au petit monde du théâtre ?

À « l'œuf plein de masques » s'ajoutent : « de taquines allégresses », « de fraîches bises qui passaient en bouffées », et des « rêveries exquises ». La même collection bilingue a publié *Die Lehrlinge zu Saïs*, conte philosophique de Novalis. Le traducteur, spécialiste renommé, prenant sans doute Saïs pour un nom d'homme, a traduit *Les Disciples de Saïs* ; il lui aurait suffi d'ouvrir le Larousse pour y apprendre que Saïs est une ville, « l'une des plus vieilles cités de l'ancienne Égypte ».

Un poème intercalé dans le texte peut servir d'exemple :

Rosenblütchen, das gute Kind,  
Ist geworden auf einmal blind,  
Denkt, die Mutter sei Hyazinth,  
Fällt ihm um den Hals geschwind ;  
Merkt sie aber das fremde Gesicht,

Bouton-de-Rose, bonne petite,  
Souffre de cécité subite ;  
Croyant embrasser sa maman,  
Se jette au cou de son amant.  
S'apercevant de sa méprise,

Denkt nur an, da erschrickt sie nicht,  
Fährt, als merkte sie kein Wort,  
Immer nur mit Küssen fort.

L'enfant n'en semble pas surprise  
Et, quoi qu'on lui puisse objecter,  
Couvre Hyacinthe de baisers.

Des rimes, rien à dire, elles y sont. Que n'en est-il de même de la poésie ! Pitié pour la « bonne petite » qui « souffre de cécité subite » ! Or, le conte de Novalis fut publié en même temps en Suisse, traduit par Gustave Roud, sous son vrai titre : *Les Disciples à Saïs*, et par-dessus le marché il avait été traduit et publié un demi-siècle plus tôt par un poète : Maurice Maeterlinck.

Version de Gustave Roud :

Rosefleur l'enfant ingénue  
A tout soudain perdu la vue,  
Croit qu'Hyacinthe est sa maman  
Et lui saute au cou vivement.  
Mais sentant sa face étrangère,  
Voyez donc ! Elle persévère,  
Sans s'émouvoir, sans hésiter,  
A la couvrir de chauds baisers.

La première en date, celle de Maurice Maeterlinck, est aussi la meilleure :

Rosenblütchen la belle enfant  
Est soudain devenue aveugle  
Croit que sa mère est Hyacinthe  
Et l'embrasse rapidement.  
S'aperçoit-elle que c'est un visage étranger,  
Remarquez donc : elle ne se trouble pas,  
Et continue de l'embrasser  
Comme si de rien n'était.

Pour traduire, il faut connaître les rapports des mots entre eux et leurs relations – mesurables ou incommensurables – avec les choses qu'ils expriment. Téméraire, celui qui se croirait maître de sa langue habituelle, doublement téméraire celui qui prétendrait maîtriser, même approximativement, une seconde langue, quelle que soit sa familiarité avec elle.

« Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots », lisons-nous dans la Bible, au début du chapitre sur la tour de Babel. Plutôt que la constatation d'une réalité, il faut y voir l'expression d'un désir, de quel sorte de désir ? de domination ou de fraternité ? De l'un ou de l'autre, ou bien – les exilés de l'éden étant ce qu'ils sont – des deux désirs à la fois.

Après le déluge, à peine remis de leurs émotions, et ayant tout oublié, les hommes se dirent : « Faisons-nous un nom » (ce qui signifiait pour eux : escaladons le ciel !), et pour concrétiser cette aspiration où chacun de nous peut facilement se reconnaître, ils chargèrent, disons un entrepreneur de constructions, de leur élaborer le plan d'un immeuble, qu'il n'appelèrent pas encore – ce fut tout juste – une H.L.M. Et ils se mirent au travail.

On va voir ce qu'on va voir... Entre parenthèses, je songe à une autre construction H.L.M., fabriquée il y a une cinquantaine d'années seulement, et qui s'est effondrée tout comme la première, elle s'appelait l'Espéranto.

Comment ne pas faire le rapprochement entre le slogan « faisons-nous un nom » et cet autre, suggéré par un serpent réputé rusé, à une femme non moins rusée, semble-t-il, « vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal », ou entre la « tour dont le sommet pénètre les cieux », et un certain arbre que les enfants de Noé, « déjà nombreux sur la terre » avaient si bien enfoui dans leur inconscient qu'ils refirent tout bêtement l'expérience dont l'issue avait été si fâcheuse. Après quoi, tout penauds, ils acceptèrent la confusion des langues de la même manière qu'ils avaient accepté de perdre l'enfance.

Abstraction faite du symbolisme supplémentaire de ces représentations parallèles de la volonté de puissance, l'arbre en question, « désirable pour acquérir l'entendement » et qu'Eve trouva si « bon à manger et séduisant à voir », préfigure à n'en pas douter la tour sensationnelle où entasser toute la smalah ; et si l'arbre, au lieu de la science du bien et du mal, leur valut le bannissement et l'ignorance, la tour, au lieu de l'unité, leur valut la dispersion, la même cause ayant produit le même effet.

Aussi décidé que je sois à m'en tenir à mon expérience limitée, la lecture de la Bible risque d'élargir le débat. Si l'arbre et la tour, en langage de photographe, peuvent être considérés comme les négatifs on y trouve également les positifs : l'échelle de Jacob et la tour du Temple sur la Montagne Sainte, celle dont parle Isaïe. « Jacob, levé de bon matin, prit la pierre qui lui avait servi de chevet et la dressa comme une stèle et répandit de l'huile sur son sommet »... Isaïe : « Du sommet qui s'élèvera plus haut que les collines, viendra la loi qui unira tous les peuples », et « de leurs épées ils forgeront des socs, et de leurs lances des faucilles... »

La Bible qui ne m'a éloigné de mon sujet qu'en apparence, m'y replonge tout droit : « Au commencement était le Verbe ». Goethe a cru pouvoir y opposer cette conclusion des méditations de Faust (avant son pacte avec le diable) : « Au commencement était l'Action ». L'opposition est fictive : verbe et action, liés entre eux par l'image, sont synonymes. À un poète de mes amis, qui ne se rappelle plus si ce fut à la suite de la lecture du *Faust* ou de l'*Évangile de St Jean*, une voix, allemande, lui a soufflé cette formule : Wort sucht Tat (le mot cherche l'action).

Entrez dans la danse, visions, phantasmes, métaphores, improvisations fugitives et hantises éternelles, entrez dans la danse, en donnant des ailes aux rochers, du poids à la poussière ! Dans un conte de Grimm, « L'Oiseau d'Or », le premier animal venu, un renard, un cheval, vous transporte à travers l'espace... Les ingénieurs aéronautiques sont venus après. Cyrano de Bergerac, il y a trois siècles, puis le Baron de Münchhausen, sont allés dans la lune.

« Je conviens, messieurs, dit le Baron de Münchhausen, que cela doit vous paraître étrange, mais je prie ceux qui douteraient de ma sincérité de s'y rendre eux-mêmes ». C'est ce que les sceptiques d'antan ont fini par faire, d'une façon beaucoup moins amusante !

Le langage s'accompagne de mouvement, de rythme, de mimique. Charles Dullin, dans ses *Conseils aux jeunes acteurs*, recommande à ses élèves d'associer aux mots « la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût ». Louis Jouvet écrit dans *Le Comédien désincarné* : « il n'y a pas de texte assis ». Leur successeur, Jean-Louis Barrault, a fait remarquer que lorsque le texte est bon, « l'action est plastiquement tracée dans la bouche du comédien ».

Le cri et le geste sont des commencements d'action. Regardons les enfants ! quand ils disent : pomme, ils commencent à la croquer, maman signifie caresse, et quand ils disent : marcher, ils commencent à se mettre en marche...

## BONJOUR MADAME LUNDI

L'enfant, avant de savoir lire et écrire, possède les premiers éléments du langage ; des sons qui n'ont pas encore de signification générale, puis le chant dansé et mimé.

Une comptine bretonne :

Du bibi  
Du bobo  
Carafi

Carafu  
Du triage  
Du coco.

Nous en sommes aux premiers balbutiements :

Ams tram gram  
Pite et pite et colégram  
Boure boure rataplam  
Moustram

Ce qui mérite l'attention, c'est la ressemblance entre les comptines d'un pays à l'autre, allant parfois

jusqu'à la similitude. Je me bornerai bien entendu à ce que je connais : les comptines françaises et allemandes.

Eins zwei drei  
Pick' und komm und dreih,  
Bur, und rat' die Deinei  
Du bist frei !

Le jeu de l'enfant abolit les frontières entre le rêve et la réalité, entre le geste et la parole. Son imagination ne connaît pas de limites. Un oiseau le conduit en Papouasie, l'arbre se transforme en berceau ou en moulin à vent.

L'enfant français joue.

Enic benic top très  
Trip trap corn' de mèy  
Aguenau zinguenau  
Tif fan'tousse  
Housse !

Son camarade allemand joue comme lui :

Enige benige toppelte  
Triffel traffel trummer mehr  
Ackerbrot sündler Not, sündler Pfanne  
Doss auf, stoss !

Les mots font naître des jeux, les jeux font naître des mots. D'un côté :

Un deux trois quatre  
Mammelisel, voulez-vatre ?  
Un deux, changez-vous,  
Mammelisel, voulez-vous ?

De l'autre, si proche pourtant :

Une düe, true, katter,  
Mamsel, wule wule watter?  
Mamsel, wule wule, wu  
Ih oder du?

On dirait souvent des traductions. Dans la comptine suivante, seule la couleur a changé ; le tablier, bleu en français, devient, en allemand, rouge (mais le jeu permet de choisir n'importe quelle couleur) :

Un petit bonhomme  
Sur un encier –  
Quelle est la couleur  
De son tablier?  
- Bleu.  
- As-tu du bleu sur toi?  
(Celui qui en a sort de la ronde).

In dem Tintenfass  
Wohnt ein kleiner Herr.  
Er fragt : in welcher Farbe du bist ?  
- Rot.  
- Hast du rot an dir,  
So zeig es mir !

Les mots appris à l'école inspirent à leur tour la chanson :

Bonjour Madame Lundi  
Comment va Madame Mardi ?  
- Très bien, Madame Mercredi ?  
Dites à Madame Jeudi  
De venir Vendredi  
Danser Samedi  
Dans la salle de Dimanche !

Guten Tag, Herr Montag !  
Was macht die Frau Dienstag?  
Ist der Herr Mittwoch zu Haus ?  
Sagen sie der Frau Donnerstag,  
Dass der Herr Freitag  
Eit der Frau Samstag  
Am Sonntag geht aus!

Il y a des comptines bilingues (alsaciennes) :

Un deux trois quatre  
Meine Mutter ist Gevatter  
Cinq six sept huit  
Du gehst jetzt mit!

Comme quoi il est possible d'apprendre le vocabulaire en s'amusant :

Le boeuf, der Ochs,  
La vache die Kuh,  
Ferme la porte  
Mach d'Türe zu!

Puissions-nous retrouver la joie de l'enfant, qui commence à deviner la puissance magique du langage dès qu'il réussit à articuler le nom du lait et du pain ! Le psychologue C.G. Jung, disciple – hérétique – de Freud, parle d'âme « qui se révèle », et il parle d'« archétypes » qui se manifestent. Disons simplement que l'enfant ne sépare pas ce qui lui est personnel de ce qui appartient au fond collectif de l'humanité.

La poésie populaire prolonge et perpétue les rêves de l'enfant. Rien n'empêche la fontaine de receler dans ses profondeurs des oiseaux (dans la chanson française), ou de ravissantes jeunes filles (dans la chanson allemande).

Sur la route de Dijon  
Il y avait une fontaine,  
La digue don-daine,  
Il y avait une fontaine  
Aux oiseaux  
Aux oiseaux.

Hab'ein Brünlein mal gesehen  
Dran tät fließen lauter Gold  
Täten dort drei Jungfern stehen,  
Gar so schön und gar so hold.

Le passé se mêle au présent et le présent n'est pas distinct de l'avenir. Dans ce monde féerique, tout arrive conformément au désir individuel, qui se confond avec le désir de tous. Gérard de Nerval, dans *Chansons et Légendes du Valois*, cite la première strophe de ce qu'il appelle une « célèbre romance du Valois » :

Si j'étais une hirondelle  
Que je puisse voler,  
Sur votre sein, la belle,  
J'irais me reposer !

Il a pu l'entendre, à peine différente, au cours d'un de ses voyages en Allemagne :

Wenn ich ein Vöglein wär,  
Und auch zwei Flügel hätt,  
Flög ich zu dir ;  
Weils aber nicht kann sein,  
Bleib ich all hier.  
Bin ich gleich weit von dir,  
Bin ich doch im Schlaf bei dir,

Und red mit dir ;  
Wenn ich erwachen thu,

Bin ich allein.  
Es vergeht keine Stund in der Nacht,  
Da mein Herze nicht erwacht,  
Und an dich gedenkt,  
Dass du mir viel tausendmal  
Dein Herze geschenkt.

Ce qui nous reste de ces rondes enfantines où la parole est toujours liée à la musique et à la danse, ce sont les gestes dont nous les accompagnerons toujours et qui sont comme des survivances de ce que nous avons perdu au sortir de l'enfance : la spontanéité, l'assurance et la liberté. Un mot du philosophe Schleiermacher m'interdit de m'étendre sur ce sujet. « Des annotations à propos d'un poème, dit-il, c'est comme des cours d'anatomie accompagnant un rôti ».

## CÔTÉ COUR CÔTÉ JARDIN

Comme les chansons populaires, les contes de fée sont les produits spontanés du subconscient collectif. Les frères Grimm, qui ont recueilli et fait connaître les Märchen de la tradition germanique, ont démontré que les Märchen s'apparentent aux contes persans, hindous, asiatique. Un des commentateurs des *Contes* de Perrault, P. Saintyves (de son vrai nom Emile Nourry), a constaté de son côté que les contes français ressemblent aux fables milésiennes, « si célèbres parmi les Grecs et qui ont fait les délices d'Athènes et de Rome ».

Y a-t-il preuve plus convaincante de l'unité du genre humain et de la similitude de ses aspirations ! Pourtant, ce qui est également vrai, et importe ici, c'est que le fonds commun s'exprime différemment dans les deux langues. Charles Perrault se veut spirituel, et il est grivois, il se veut moralisateur, et sa morale est basement utilitaire, le vice, chez lui, est toujours puni, la vertu récompensée, mais le vice y est attirant, et la vertu détestable. Il parle le langage de son siècle, sans la fermeté de touche d'un La Fontaine. Les femmes de son époque portaient le corset, les hommes la perruque : le style de Perrault est enlaidi par les deux déguisements à la fois, et par beaucoup d'autres. Écrivant soi-disant pour les enfants, il semble qu'il n'en a rencontré que des échantillons terrorisés, au fait, est-on sûr qu'il en ait jamais rencontré ?

Voilà sa prose : « Ses discours furent mal rangés, ils en plurent davantage ; peu d'éloquence, beaucoup d'amour... Chacun songeait à faire sa charge, et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim... »

Et voilà comment il versifie :

Souvent de l'Hymen les agréables nœuds,  
Pour être différés, n'en sont pas moins heureux

C'est tiré de « La Belle au Bois Dormant » ; comparons-en le début avec la version des frères Grimm : « Dornröschen » (Petite rose aux épines).

Perrault :

Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde ; vœux, pèlerinages, menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait. Enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d'une fille : on fit un beau baptême ; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des Fées en ce temps-là, la Princesse eut par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les cérémonies du Baptême toute la compagnie revint au Palais du Roi, où il y avait un grand festin pour les Fées. On mit devant chacune d'elle un couvert magnifique, avec un étui d'or massif, où il y avait une cuiller, une fourchette et un couteau de fin or, garni de diamants et de rubis. Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille Fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée. Le Roi lui fit donner un couvert, mais il n'y eut pas moyen de lui donner un étui d'or massif, comme aux autres, parce que l'on n'en avait fait faire que sept pour les sept Fées. La vieille crut qu'on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents...

Grimm :

Il était une fois un roi et une reine qui se disaient chaque jour : « Ah, si seulement nous avions un enfant ! » Mais ils n'en eurent point. Un jour que la reine était dans son bain, une grenouille sauta hors de l'eau et lui dit : « Ton vœu sera réalisé. Avant qu'une année ne soit passée, tu mettras une fillette au monde ».

Ce que la grenouille avait prédit arriva. La reine donna jour à une fille. Elle était si belle que le roi ne se tenait plus de joie. Il organisa une grande fête. Il n'y invita pas seulement sa famille, ses amis et ses connaissances, mais aussi les fées (Grimm dit : die weisen Frauen – littéralement : les femmes mages), afin qu'elles soient favorables à l'enfant. Il y en avait treize dans son royaume ; mais comme il ne possédait que douze assiettes d'or pour leur servir le repas, l'une d'entre elles ne fut pas invitée. La fête fut magnifique, et comme elle touchait à sa fin, les fées offrirent à l'enfant leurs cadeaux enchantés : l'une la vertu, l'autre la beauté, la troisième la richesse, et ainsi de suite avec tout ce qui est désirable au monde. Lorsque onze des fées eurent agi ainsi, la treizième survint tout à coup. Elle voulait se venger de n'avoir pas été invitée et, sans saluer ou seulement regarder quiconque, elle cria à voix haute :

« La fille du roi, dans sa quinzième année, se piquera à un fuseau et tombera raide morte ». Et sans ajouter un seul mot, elle quitta la salle. Tout le monde fut fort effrayé, mais la douzième des fées s'avança alors, celle qui n'avait pas encore formulé son vœu, et comme elle ne pouvait annuler le mauvais sort, mais seulement le rendre moins dangereux, elle dit : « Mais ce ne sera pas la mort, mais un sommeil de cent années dans lequel sera plongée la fille du roi ».

Dans le conte allemand, pas de cures d'eau, très à la mode au XVII<sup>e</sup> siècle, siècle des fées, comme tout le monde sait ; pas de pèlerinages, ni de « petites dévotions », consistant par exemple à « chatouiller les pieds de Saint Guerlichon » ou « à tirer les cordes du clocher de l'église Notre-Dame de Liesse à belles dents », ainsi que le rapporte un ouvrage de l'époque. Ni diamants, ni rubis. Pas de « perfections » abstraites, seulement comptent la vertu, la beauté, la richesse...

Avec Perrault, nous sommes loin de la mythologie populaire et de ses images transparentes. Ce n'est plus le langage des bergers, c'est le langage des bergeries de la cour de Versailles. « Il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie », dit le maître à danser de Monsieur Jourdain<sup>1</sup>.

1 *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2

Chez Grimm, le fils du roi, après avoir traversé la haie d'épines, « vit les chevaux et les chiens qui dormaient. Sur le toit, les pigeons se tenaient, la tête cachée sous l'aile. Et lorsqu'il pénétra dans le palais, il vit les mouches qui dormaient, collées au mur. Le cuisinier, dans sa cuisine, avait encore la main levée comme pour attraper le marmiton, et la servante était assise devant une poule noire qu'elle avait été en train de plumer... »

Dans le conte de Perrault, « il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'étaient que des corps étendus d'hommes, et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. (L'explication rationnelle pour ôter toute illusion aux enfants !) Il passe une grande cour pavée de marbre, il monte l'escalier, il entre dans la salle des Gardes qui étaient rangés en haie, la carabine sur l'épaule, et ronflant de leur mieux. Il traverse plusieurs chambres pleines de Gentilshommes et de Dames, dormants tous, les uns debout les autres assis... »

Nous ne sortons pas du « grand siècle ».

Selon l'interprétation la plus répandue, la princesse condamnée à ce long sommeil représente l'aurore prisonnière de la nuit – de la forêt –, et le prince, le soleil qui la fait revivre. (D'ailleurs, dans la version française, il « vécut avec la Princesse plus de deux ans entiers, et en eut deux enfants, dont le premier, qui fut une fille fut nommé l'Aurore, et le second un fils, qu'on nomma Le Jour ») Sans compter l'adaptation de Mme d'Aulnoy (« La biche au bois »), il existe de nombreuses variantes de ce thème, telle cette vieille chanson française, où il est question d'une jeune fille entrée au bois pour cueillir des noisettes, symbole, dit-on, de l'amour :

Le bois était trop haut  
Guenillon  
La belle trop petite ;  
Elle se mit en main,  
Guenillon  
Une tant verte épine.  
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Saute en la Guenille.  
Elle se mit en main Guenillon  
Une tant verte épine :  
Guenillon  
La belle s'est endormie.

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Saute en la Guenille...<sup>2</sup>

Pour caractériser le traitement que Charles Perrault a fait subir aux contes de fées, il me faut recourir à un mot allemand, malheureusement plus intraduisible encore que d'ordinaire, en disant qu'il a essayé de les rendre *hoffähig*, ce qui signifie : admissible à la Cour.

## LES MUSICIENS MUNICIPAUX DE BRÊME

Aux premiers beaux jours, le plaisir que je ressens en voyant telle fleur de la forêt n'est complet que si j'en sais le nom : anémone, ou sylvie ; de même mon appétit est stimulé lorsqu'on m'annonce un tournedos à la hussarde ; et un certain breuvage fortement alcoolisé, d'un jaune sale, me chauffe le cœur si l'on m'apprend que c'est du whisky. Devenus images, les mots nous échappent, après quoi ils nous sont rendus dans nos rêves : dans les rêves personnels tout comme dans ces rêves collectifs que sont les contes de fée et les chansons populaires.

Dans « Les Musiciens municipaux de Brême » des frères Grimm, il y a un meunier qui possédait un âne, devenu de plus en plus inapte au travail, et son maître voulut s'en débarrasser.

L'âne s'aperçut qu'un vent défavorable commençait à souffler pour lui, il s'échappa donc, en prenant la route pour Brême où, pensa-t-il, un poste de musicien de la ville pourrait lui être offert. Sur son chemin, il rencontra un chien de chasse, qui poussait des jappements comme quelqu'un de très fatigué. « Alors, frère Mords-y, pourquoi gémis-tu ainsi ? » demanda l'âne. « Ah ! dit le chien, c'est parce que je suis vieux et que je m'affaiblis chaque jour davantage et que je ne suis plus bon pour la chasse, mon maître a voulu me tuer, et c'est pourquoi j'ai pris la poudre d'escampette ; mais comment gagner mon pain maintenant ? » - « Sais-tu, dit l'âne, je vais à Brême pour y devenir musicien de la ville, viens avec moi et fais-toi engager toi aussi dans l'orchestre municipal. Moi je jouerai du luth et toi de la timbale. » Le chien fut d'accord et ils repartirent de compagnie. Bientôt ils virent un chat au bord de la route, qui faisait une mine de carême. « Eh bien, qu'est-ce qui ne va pas, vieux suceur de moustache ? » dit l'âne. « Comment être joyeux quand le couperet vous menace », répondit le chat, « parce que je me fais vieux, que mes dents s'émoussent, et que j'aime mieux me tenir derrière le poêle à révaporer que de faire la chasse aux souris, ma maîtresse a voulu me noyer ; j'ai réussi à me défilier, mais

les conseillers ne sont pas les payeurs, comment m'en tirer, où aller ? » « Viens avec nous à Brême, toi, champion de la musique nocturne, tu te feras embaucher dans l'orchestre municipal ». Le chat acquiesça et vint avec eux. Les trois déserteurs arrivèrent à une ferme. Le coq de la maison était perché en haut du portail et coqueriquait de toutes ses forces. « Tu cries à nous casser les oreilles », dit l'âne, « qu'est-ce que tu as ? » - « J'ai prophétisé le beau temps », répondit le coq, « parce que c'est le jour où la Sainte Vierge lave la chemise de l'enfant Jésus et veut la faire sécher ; mais comme demain dimanche il doit venir des invités, la fermière, qui est sans pitié, a dit à la cuisinière qu'elle voulait me manger demain dans la soupe et qu'on devait me couper le cou ce soir. Alors, je crie à plein gosier aussi longtemps que je puis encore le faire. » - « Eh quoi, vieux zouave », dit l'âne, « viens plutôt avec nous, nous allons à Brême, tu y trouveras toujours mieux que la mort ; ta voix est bonne, et si nous faisons de la musique ensemble, ce sera du tonnerre ». Le coq se déclara ravi de la proposition et ils se mirent en chemin tous quatre.

« Mais ils ne pouvaient atteindre la ville de Brême en une seule journée, et le soir, ils arrivèrent dans une forêt où ils décidèrent de passer la nuit. L'âne et le chien se couchèrent sous un gros arbre, le chat et le coq grimperent dans les branches, mais le coq vola jusqu'à la cime, estimant qu'il y serait plus en sécurité. Avant de s'endormir, il jeta un coup d'œil aux quatre coins de l'horizon ; il lui semblait voir au loin une petite lumière, et appelant ses compagnons, il leur dit qu'il devait y avoir une maison tout près. L'âne prit la parole : « En route et allons-y, car l'auberge ici manque de confort ». Le chien estima que quelques os avec un peu de viande autour lui ferait du bien. Les voilà se dirigeant vers la lumière, qu'ils virent grandir au fur et à mesure de leur avance, jusqu'au moment où ils arrivèrent devant une maison brillamment éclairée, qui se révéla un repaire de brigands. L'âne, étant le plus grand, s'approcha de la fenêtre et regarda à l'intérieur.

« Que vois-tu, bourricot ? » demanda le coq. « Ce que je vois ? » riposta l'âne, « une table garnie de nourritures et de boissons, et tout autour des bandits bâfrant à leur aise. » - « Voilà ce qui nous conviendrait », dit le coq. « Bien sûr, bien sûr, ah, si seulement nous y étions ! » Les quatre compagnons animaux délibérèrent sur la meilleure manière de chasser les brigands, et ils finirent par trouver le stratagème. L'âne devait mettre ses pattes de devant sur le bord de la fenêtre, le chien sauter sur son dos, le chat sur celui du chien, et le coq enfin sur la tête du chat. Ainsi installés, et le signal donné, ils commencèrent leur musique : l'âne se mit à braire, le chien aboya, le chat miaula et le coq chanta. Puis ils se précipitèrent par la fenêtre en faisant trembler les vitres. L'épouvantable tintamarre fit sursauter les brigands, qui crurent qu'un fantôme entrait dans la pièce, et pris de panique, ils s'enfuirent dans la forêt. Alors les quatre compagnons se mirent à table et se régalerent comme si une longue famine les menaçait.

2 J. Burjeaud, *Chants et chansons populaires de l'Ouest*, t. 1

« Quand ils eurent terminé, nos quatre musiciens ambulants éteignirent la lumière et chacun choisit son lit selon ses goûts et son confort. L'âne se coucha sur le fumier, le chien derrière la porte, le chat près de la cendre chaude du poêle, et le coq alla se percher sur la barre du poulailler ; et comme ils étaient fatigués de leur long trajet, ils s'endormirent aussitôt. Quand minuit fut passé, les brigands voyant que la lumière avait été éteinte et que tout paraissait tranquille dans la maison, leur capitaine dit : « Nous nous sommes un peu trop dépêchés en prenant des vessies pour des lanternes », et il ordonna à un de ses hommes d'entrer dans la maison et de l'inspecter. Celui-ci trouva que tout était silencieux et il pénétra dans la cuisine pour y chercher de quoi faire de la lumière. Les yeux du chat, brillants comme de la braise, lui parurent du charbon qui brûlait ; il en approcha une allumette pour l'y allumer. Le chat, ne comprenant pas la plaisanterie, lui sauta au visage, griffes en avant et crachant de toutes ses forces. Terrorisé, l'homme se sauva et chercha à s'échapper par la porte de derrière ; le chien, qui se trouvait à cet endroit, bondit et lui mordit les jambes ; puis l'âne, couché sur le fumier, se réveilla et lui asséna un magistral coup de sabot, pendant que le coq, alerté par tout ce vacarme, lança du haut de son perchoir son « cocorico ». Le malheureux patrouilleur prit ses jambes à son cou, et arrivé près de son chef, cria : « il y a dans la maison une abominable sorcière qui m'a soufflé dessus et m'a lacéré la figure ; devant la porte, il y a un homme avec un couteau, qui me l'a enfoncé dans les jambes ; dans la cour il y a un monstre noir qui a tapé sur moi avec une grosse massue ; et là-haut sur le toit se tient le président du tribunal qui a hurlé : amenez-moi la crapule ! Alors j'ai pris la fuite. » Dès lors les brigands n'osèrent plus entrer dans leur baraque. Quant à nos quatre musiciens de la ville de Brême, ils s'y plurent tellement qu'ils ne voulurent plus en sortir. Le dernier qui m'a raconté l'histoire s'en lèche encore les babines.

Chez La Fontaine, l'âne et le chien ne font pas aussi bon ménage. Dans « L'Âne et le Chien », comme dans « l'Âne et le petit chien », le chien se moque de l'âne, surnommé « roussin d'Arcadie ». Pour La Fontaine, contrairement à la tradition biblique qui s'est perpétuée jusqu'à Francis Jammes – celui-ci lui réservant un paradis séparé de celui des hommes – l'âne, pourtant bonne créature, est un lourdaud et un prétentieux ; n'oublions pas non plus que « L'Âne et le petit chien » s'ouvre par cette sentence, à contre-pied de toute l'histoire humaine ;

Ne forçons pas notre talent  
Nous ne ferions rien avec grâce.

Le chien, chez La Fontaine, est celui « qui lâche sa proie pour l'ombre » (dans la fable du même titre), il se fait politicien, en enseignant – aux petits enfants sans doute ? – que lorsque tout le monde triche et vole, il ne faut pas se gêner de faire de même ; et il est « sot et gourmand » (« Les deux Chiens et l'Âne mort »).

Le chat, qui a, lui aussi, un surnom, « Raminagrobis », est un de ses sujets favoris. Malin et rusé, il se laisse cependant rouler par un rat ; dans « Le Vieux Chat et la jeune Souris », nous apprenons que les vieux sont impitoyables, et donnant un autre exemple aux jeunes générations, le chat, déguisé en « juge bien fourré, gros et gras » (« Le Chat, la Belette et le petit Lapin »), dévore les deux parties en présence : le petit lapin et la belette. Quant au coq, il réussit à tromper le trompeur :

Sur la branche d'un arbre était en sentinelle  
Un vieux coq adroit et matois...

(« Le Coq et le Renard »)

Les enfants préféreront, espérons-le ! ce qu'ils ont chanté en dansant. L'âne est un de leurs animaux favoris.

Une vieille bavarde  
Un postillon gris,  
Un âne qui regarde  
La corde du puits ;  
Les roses et les lys  
Dans un pot de moutarde ;  
Voilà le chemin  
Qui mène à Paris<sup>1</sup>.

Ils aiment bien les chiens :

Un petit chien sur un moulin  
Qui buvait un verre de vin.  
J'ai vu des anguilles  
Qui jouaient aux billes;  
J'ai vu un serpent  
Qui mettait des gants.  
Va-t-en !

<sup>1</sup> Improvisé par Lamartine.

Le chat est un ravissant jouet.

A la queue leu leu  
Mon petit chat est bleu.  
S'il est bleu,  
Tant mieux;  
S'il est gris,  
Tant pis.

Le coq et sa dame forment un orchestre.

Co co co !  
Un coq fait cocorico  
Avec un fifre dans le dos.  
Une poule fait cacalaca  
Avec un harmonica.  
A toi !

Âne, chien, chat, coq, mots usuels en allemand et en français, ont été employés dans des situations différentes et selon des événements différents ; aussi déclenchent-ils des associations de pensées, de sentiments, de sensations différentes. S'il est difficile de cataloguer l'ensemble des données humaines qui ont fait naître les contes légendaires et les chansons enfantines, il en est de même pour les dictons ; le mot allemand correspondant : geflügelte Worte (mots ailés), est révélateur ; pour le comprendre il n'est pas besoin d'avoir fait des études de latin.

N'est-il pas significatif qu'en traduisant, plus ou moins correctement, « Les Musiciens de Brême », j'aie trouvé plusieurs de ces mots ailés, qui s'envolent lorsqu'on essaye de les attraper. Reissaus nehmen (prendre la poudre d'escampette), wie drei Tage Regenwetter (faire une mine de carême), nun ist guter Rat teuer (les conseillers ne sont pas les payeurs), durch Mark und Bein (tu nous casses les oreilles), ins Bockshorn jagen (faire prendre des vessies pour des lanternes – littéralement : expédier dans les cornes d'un bouc)...

Dans un autre conte de Grimm, « Le vaillant petit tailleur », le héros, venant d'acheter de la confiture, s'en fit une tartine qu'il posa près de lui; avant de s'en régaler, il voulut terminer de coudre une veste. Les mouches, attirées par la confiture, se posèrent dessus.

« Eh ! qui donc vous a invitées », leur dit le petit tailleur. Celles-ci, ne comprenant pas l'allemand, ne bougèrent pas. Il s'empara alors d'un chiffon et leur tapa dessus. Lorsqu'il vit qu'il

en avait tué sept, « quel fameux gaillard je suis », marmonna-t-il, « il faut que toute la ville le sache ! » Il se tailla une ceinture, la cousit et broda dessus en lettres énormes (comme son courage) : Sieben auf einen Streich (sept d'un seul coup). Le mot a fait fortune, mais ses ailes ne l'ont pas porté de ce côté-ci du Rhin, l'empêchant de devenir un dicton français.

Il nous faut revenir à nos compères les animaux de Brême ! Tous les quatre ont fourni l'occasion de tournures rarement concordantes dans les deux langues. On dit, en allemand : dumm wie ein Esel (bête comme un âne), störrisch wie ein Esel (têtu comme un âne), auquel le français substitue la mule ; et il y a ce distique, si joli à condition de ne pas chercher à le traduire :

Der Esel ist ein dummes Tier Was kann der Elefant dafür?  
(L'âne est un sot animal, est-ce que l'éléphant y est pour quelque chose?)

L'origine des dictons et des proverbes n'est pas toujours pareille dans les deux langues.

L'animal folklorique par excellence s'appelle l'âne de Buridan, nom d'un monsieur, non d'un âne (jeu de mots involontaire), qui, recteur de l'Académie de Paris au XIII<sup>e</sup> siècle, inventa un sophisme selon lequel l'âne – à plus forte raison l'homme – serait condamné à mourir de faim s'il n'était doué du libre arbitre ; un autre âne, celui de la communauté, est souvent le plus mal bâti ; mentionnons également celui, pas très correct, dont on dit que si vous lui chantez, il vous fera des pets.

Le chien, vivant, vaut mieux que le lion mort ; il réussit à être le premier à condition d'être coiffé, vous pouvez promettre à quelqu'un que vous n'aimez pas un chien de sa chienne, mais mieux vaut se contenter soi-même en ayant du chien (ce qui, appliqué de préférence à la femme, se traduit par : sie hat dass gewisse Etwas – elle a le d 'ça, en langage parisien). Et si vous n'êtes pas du même avis, il ne me reste qu'à rompre les chiens.

Leben wie Hund und Katze ; c'est vivre comme chien et chat ; treu wie ein Hund : fidèle comme un chien ; Hunde die viel bellen, belssen nicht ; chiens qui aboient ne mordent pas. Plus spécifiquement allemands : auf den Hund kommen ou : ganz auf dem Hund sein (tomber dans la misère, être tombé dans la misère), er Ist mit allen Hunden gehetzt ou gewaschen (être rusé); da liegt der Hund begraben (c'est le fond de l'affaire), damit lockt man keinen Hund hinter dem Ofen hervor (cela ne prend pas) ; bei dem Wetter jagt man keinen Hund vor die Tür : il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors ; dans la locution ein Hundewetter, un temps de chien, on ne sait pas s'il s'agit d'un temps qui convient ou d'un temps qui déplaît, même à un chien.

Dans les deux langues, la nuit tous les chats sont gris, bei Nacht sind alle Katzen grau ; en français, chat échaudé craint l'eau froide et il retombe toujours sur ses pattes ; le saint homme de chat est une tournure de La Fontaine, et notre Grand Inquisiteur des lettres a formulé la règle d'or du style classique en ces termes : J'appelle un chat un chat et Rollet un fripon.

En allemand, die Katze Im Sack kaufen, veut dire : choisir imprudemment une marchandise, c'est-à-dire sans en voir la couleur, für die Katze arbeiten : travailler pour le chat, entendez : pour rien ; enfin cette comptine :

A B C  
Die Katze lief im Schnee  
(ABC, le chat courut dans la neige).

Le coq en pâte se nomme Hahn im Korb (le coq dans le panier) ; il y a aussi le coq de village qui n'a pas son pareil en allemand, et nous proclamons nos droits de mâle en disant que la poule ne doit pas chanter avant le coq.

Le coq allemand ne se montre pas moins présomptueux : Jeder Hahn ist König auf seinem Mist (chaque coq est roi sur son fumier), wenn der Hahn kräht auf dem Mist, ändert sich's Wetter, oder es bleibt wie es ist (quand le coq chante sur son fumier, le temps change ou bien le temps reste comme il est), er stolziert umher wie der Hahn auf dem Mist (il se pavane comme le coq sur son fumier), den roten Hahn aufs Dach setzen (provoquer un incendie, littéralement : placer le coq rouge sur le toit).

À propos d'animaux, brêmois ou autres, constatons que passer du coq à l'âne définit très justement toute tentative de passer d'une langue à une autre.

## L'OISEAU DEVIENT LÉGENDE

Les bouvreuils continuent à se ravitailler devant ma fenêtre, et ils sont devenus si nombreux que les mésanges n'osent plus s'approcher. L'hiver se prolonge, et puisqu'il m'empêche de courir au-devant des oiseaux dans la forêt ou le vignoble, je me contente de rêver d'eux ou de prononcer leurs noms. Le rossignol, partout où il fait entendre son chant de désir ou de joie, passe traditionnellement pour le symbole de l'amour. En français, il est gai, parfois coquin, ami et conseiller des jeunes filles :

J'ai descendu dans mon jardin,  
Pour y cueillir le romarin,  
Gentil coquelicot, mesdames,  
Gentil coquelicot nouveau.

Je n'en avais pas cueilli trois brins  
Qu'un rossignol vint sur ma main ;  
Gentil coquelicot, mesdames,  
Gentil coquelicot nouveau.

Il me dit trois mots en latin,  
Que les hommes ne valent rien,  
Et les garçons encore bien moins ;  
Des dames il ne me dit rien,  
Mais des demoiselles beaucoup de bien...

Sur la plus haute branche  
le rossignol chantait ;  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

Chante rossignol, chante,  
toi qui as le cœur gai !  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

En allemand, où le rossignol est du genre féminin : die Nachtigall, ce sont de préférence les garçons qui s'adressent à la chanteuse de la nuit :

Nachtigall, ich hör dich singen,  
Das Herz im Leib möcht mir zerspringen ;  
Komm nur bald und sag mirs wohl,  
Wie Ich mich verhalten soll...  
Schönste Jungfrau Nachtigall,  
Grüss mein Schatz vieltausendmal.

Le mien n'est pas de même,  
il est bien affligé ;  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

C'est de mon ami Pierre  
qui ne veut plus m'aimer,  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

Pour un bouton de rose,  
que je lui refusai.  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

Je voudrais que la rose  
fut encore au rosier,  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

Et que mon ami Pierre  
fut encore à m'aimer.  
Ah ! je l'attends, je l'attends,  
celui que mon cœur aime tant.

Rossignol, je t'entends chanter,  
le cœur dans ma poitrine est près d'éclater ;  
viens vite et apprends-moi comment je dois me  
conduire...  
Rossignol, toi la plus belle des jeunes filles,  
salue ma bien-aimée mille et mille fois !

Je ne peux pas passer sous silence le Lied devenu populaire d'un troubadour allemand, Walther von der Vogelweide, contemporain de Chrestien de Troyes, bien que le charme poétique – comme le charme tout court – ne soit pas matière à traduction :

Unter der Linde  
An der Heide,  
Wo unser zweier Bette war,  
Da möget ihr finden  
Schöne beide  
Gebrochen Blumen wie das Gras.  
Vor dem Walde in einem Tal Tandaradei !  
Schön sang die Nachtigall

(En voici la lettre, sans l'esprit, autant dire le squelette : Sous le tilleul, en bordure du pré, vous pourrez trouver les traces du lit que nous partagions tous deux. Près de la forêt, dans un vallon, le rossignol chantait pour nous.)

Lorsque le rossignol s'arrête de chanter, c'est l'alouette, annonciatrice du jour, qui lui succède. Rappelons-nous le dialogue entre Roméo et Juliette : « Tu veux partir », dit Juliette, « ce n'est pas près d'être le jour, c'était le rossignol et non pas l'alouette qui a percé le fond craintif de ton oreille. Il chante la nuit sur ce grenadier ; crois-moi, amour, c'était le rossignol. » Roméo réplique : « C'était l'alouette, messagère de l'aube, et non le rossignol ; vois quelles raies jalouses, amour, brode sur les nuées en l'orient lointain<sup>1</sup> ».

Les enfants, de leur côté, chantent :

Alouette, gentille alouette,  
Alouette, je te plumerai.  
Je te plumerai la tête,  
alouette,  
Alouette, gentille alouette,  
alouette, je te plumerai.  
Je te plumerai le bec,  
et la tête, et le bec,

alouette,  
Alouette, gentille alouette,  
alouette, je te plumerai  
Je te plumerai les ailes  
et la tête, et le bec, et les ailes,  
alouette  
Alouette, gentille alouette, alouette, je te plumerai...

---

1 Trad. P.J. Jouve et Georges Pitoëff.

Buffon dit avec une élégante précision :

Les Allemands l'appellent Lerche, qui se prononce en plusieurs provinces Lerich, et (ce nom) paraît visiblement imité de son chant. Elle est du petit nombre des oiseaux qui chantent en volant : plus elle s'élève, plus elle force la voix ; et souvent elle la force à tel point que, quoiqu'elle se soutienne au haut des airs et à perte de vue, on l'entend encore assez distinctement, soit que ce chant ne soit qu'un simple accent d'amour ou de gaieté, soit que ces petits animaux ne chantent ainsi en volant que par une sorte d'émulation et pour se rappeler entre eux.

Le même savant, à propos du miroir aux alouettes (dont il n'y a pas le terme analogue en allemand, sans doute parce que ce genre de chasse est particulier à nos régions) : « Elles paraissent attirées par le jeu du miroir : non sans doute qu'elles cherchent à se mirer, comme on les en a accusées d'après l'instinct qui leur est commun avec les oiseaux de volière..., mais parce que les éclairs de lumière que jette de toutes parts ce miroir en mouvement, excitent leur curiosité, ou parce qu'elles croient cette lumière renvoyée par la surface mobile des eaux vives qu'elles recherchent en cette saison... »

(Suivent les renseignements les plus détaillés pour MM. les braconniers désireux de perfectionner leurs méthodes<sup>2</sup>).

En allemand, l'alouette, die Lerche, symbolise l'été, la lumière d'été :

Herzlich tut mich erfreuen  
Die fröhlich Sommerzeit,  
All mein Geblüt verneuen  
Der Mai viel Wollust geit.  
Die Lerch tut sich erschwingen  
Mit ihrem hellen Schall ;  
Lieblich die Vöglein singen  
Voraus die Nachtigall.

(Le gai temps d'été réjouit mon cœur, il renouvelle mon sang ; le mois de mai est plein de volupté. L'alouette s'élève en faisant retentir sa voix, les oiseaux chantent avec délices, le rossignol en tête.)

---

2 Voir tome VIII des *Oeuvres complètes*, p. 183 et 184.

Il arrive que l'image de l'alouette soit associée à des sentiments tristes, comme dans cette petite romance réécrite par Goethe d'après un manuscrit ancien :

Gätet Mädchen Hanf  
An dem Herrngarten,  
Spricht zu ihr das Lerchelein  
Warum also traurig ?  
Konnt ich aber fröhlich sein,  
Allerliebste Lerchelein ?  
Den Geliebten führten sie  
Port zum Felsenschlosse.

Une jeune fille arrache du chanvre,  
près d'un jardin princier ;  
la petite alouette lui dit :  
pourquoi es-tu si triste ?  
Comment serais-je joyeuse,  
adorable petite alouette ?  
Ils ont emmené mon bien-aimé  
dans le cachot du château-fort.

L'hirondelle crie, die Schwalbe zwitschert ; c'est pourtant, de ce côté-ci du Rhin comme de l'autre, le même oiseau. Parler de cris me paraît aussi malséant que de parler de babillage, alors que zwitschern correspond admirablement au langage de l'hirondelle. Si les deux noms donnés à l'oiseau sont également beaux et adéquats, leur son diffère radicalement : hirondelle évoquant la modulation d'une flûte, Schwalbe, la note prolongée, douce et moelleuse, d'un violoncelle, et on pourrait se demander si cette différence ne détermine pas leur rôle respectif dans l'imagination des deux peuples.

Les enfants, eux, comme les oiseaux, s'élèvent par-dessus les frontières, même linguistiques, en chantant :

L'hirondelle qui n'a qu'une aile  
Qui s'en va voler. Vole, vole, vole,  
Hirondelle qui n'a qu'une aile,  
Qui s'en va voler. Vole, vole, vole,  
Que mon cœur vole qui s'en va voler.

En regard, une poésie naïve d'almanach, qui a eu ses lettres de noblesse grâce au recueil de Clemens Brentano et Achim von Arnim, « Des Knaben Wunderhorn » (Le cor enchanté de l'enfant) :

Es ist kommen, es ist kommen  
Der gewünschte Frühlingsbot,

So uns alles Leid benommen  
Und die kalte Wintersnot,  
Welcher gute Stunden bringet  
Und ein gutes Jahr bedinget:  
Nämlich die beliebte Schwalbe...

(La naïveté ne supporte pas la transcription : elle est venue, elle est venue, la messagère du printemps tant désirée, qui nous délivre des chagrins et des misères de l'hiver ; elle nous apporte des heures agréables et nous prépare une année heureuse, qui est-elle ? c'est l'hirondelle que tout le monde aime...)

La fragilité de tout bonheur, la crainte – surtout paysanne – du lendemain, qui peut détruire l'espoir de la veille, a créé le proverbe qui veut qu'une hirondelle ne fait pas le printemps. Autant dire que le printemps ne fait pas ce monde !

« Tous les oiseaux du monde », dit la chanson française,

La caille, la tourterelle,  
et la jolie perdrix,  
Et ma jolie colombe  
qui chante jour et nuit,  
Qui chante pour les filles  
qui n'ont point de mari,  
viennent faire leur nid  
Au jardin de mon père,  
où les lilas sont fleuris.

Dans l'anthologie de Brentano et Arnim, une fable a pour sujet un concours de chant entre l'hirondelle et le coucou :

Einstmal in einem Tal  
Der Kukuk und die Nachtigall  
Zu singen um das Meisterstück :  
Wers gewönn aus Kunst oder durchs Glück,  
Dank sollt er davon tragen.

(Jadis, dans une vallée profonde, le coucou et le rossignol engagèrent un pari : celui qui l'emporterait par son chant, que ce soit par son art ou par chance, serait proclamé vainqueur.)

L'âne est choisi comme arbitre, et en âne qu'il est, – à la façon des ânes de La Fontaine – il donne la palme au coucou. Moralité :

Solch Richter das sind diese Gsellen,  
Die von der Musik Urteil fällen,  
Die sie doch gar nit künnten.  
Ein solcher Narr schwieg leichter still,  
Der von der Sach will plappern viel,  
Wie von der Farb die Blinden.

Ces gaillards-là qui se font  
les juges en musique,  
alors qu'ils n'y connaissent rien du tout.  
Des imbéciles pareils feraient mieux de se taire  
plutôt que de palabrer à tort et à travers,  
semblables à des aveugles discourant sur les couleurs.

Un poème populaire allemand fait l'apologie d'un volatile moins fréquemment chanté que ne le sont le rossignol, l'alouette ou le coucou :

Den besten Vogel, den ich weiss,  
Das ist ein Gans,  
Sie hat zwei breite Füß,  
Darzu ein langen Hals.  
Ein Gans gesotten, gebraten bei dem Feur ist gut, Ein guten Wein dazu,  
Ein guten fröhlichen Mut.  
Den selbigen Vogel solln wir loben.

(Le meilleur oiseau que je connaisse c'est l'oie, qui a deux pieds épais et le cou long. Bouillie et rôtie elle est excellente, surtout accompagnée de bon vin et de joyeuse humeur : un pareil oiseau mérite d'être glorifié.)

Cela me rappelle la réponse de Paul Claudel à l'un des paragraphes du fameux « questionnaire de Proust » : « Quel est votre oiseau préféré ? - Les perdreaux sur canapé ».

A-t-il connu la chanson allemande ? Sait-on jamais ! Entre 1909 et 1914, Paul Claudel a été successivement consul à Prague, à Francfort puis à Hambourg.

## TERRE ET AIR

La rose a inspiré au poète le plus doué de l'époque baroque, Johann Christian Günther, un hymne, dont voici la dernière strophe :

Auf Rosen mach ich gute Reime,  
Auf Rosen schläfet meine Brust,  
Auf Rosen hab ich sanfte Träume,  
Von still - und warm - und welcher Lust...  
Und wenn ich einst von hinnen fahre,  
So wünsch Rosen auf die Bahre !

(Sur les roses, je fais mes meilleures rimes, sur les roses, mon cœur repose, sur les roses, je fais de doux rêves, des rêves de chaude, calme et tendre volupté, et lorsque je m'en irai d'ici-bas, je voudrais des roses sur ma bière.)

Dans un conte de fée allemand, le fils du roi, après une escapade de plusieurs années, revient chez lui. « Seigneur mon père, lui dit-il, permettez-moi de vous montrer la jeune fille que j'aime. Elle m'a sauvé de la mort et elle est aussi belle que douée de vertus! » « J'y consens volontiers », dit le père. « Je vais vous la présenter sous la forme d'une fleur ravissante ». Il sort de sa poche un œillet (qui en allemand est du féminin : die Nelke), d'une beauté telle que le roi n'en avait jamais vue. Le conte se termine selon le désir profond des enfants... et des adultes : l'œillet se transforme en une séduisante jeune personne.

La rose et l'œillet représentent la jeune fille ou la femme ; pour de multiples raisons, sans compter la plus simple, que seules les chansons de corps de garde, allemandes ou françaises, nomment par leur nom. Le thème est aussi ancien que la culture de la rose elle-même, et celle-ci, d'après les botanistes, remonte à plus de six mille ans ; pourquoi les Chinois et les Sumériens n'auraient ils pas, plus ou moins simultanément, comparé la femme et la rose qui se ressemblent tant, comme font leurs successeurs, chacun à sa manière ?

La manière française, solennelle et légère :

- Faut-il être auprès du rosier  
Sans pouvoir cueillir la rose?  
- Ceuillissez-la, si vous voulez,  
Car c'est pour vous qu'elle est éclos.

La manière allemande, naïve et perverse comme un divertissement champêtre :

Mitten im Garten ist  
Ein schönes Paradies,  
Ist so schön anzusehn,  
Dass ich möcht drinnen gehn.  
Als ich im Gärtlein war,  
Nahm ich der Blümlein wahr,  
Brach mir ein Röslein,  
Das sollt mein eigen sein.  
Das Röslein glänzt so fein  
Woe Gold und Edelstein,  
War so fein übergültd,  
Dass es mein Herz erfüllt.  
Ich nahm das Röslein fein,

Schloss es ins Kämmerlein,  
Stellt es an einen Ort,  
Da es ja nicht verdorrt.  
Wollt mal ins Kämmerlein gehn,  
Wollt nach dem Röslein sehn,  
Als ich kam an den Ort  
War mein schön Blümlein fort.  
Sass ein schön Jungfrau da,  
Gar freundlich mich ansah,  
Die sprach : "Erschrick nur nicht !  
Denn ich bin dir verpflichtet,  
Denn ich bin deine Braut,  
Du sollst mir sein vertraut.

(Au milieu du jardin il y a un beau paradis, il est si beau que j'aimerais m'y promener. Dans ce petit jardin j'aperçus des fleurs, et je cueillis une petite rose pour l'avoir à moi : elle brillait avec l'éclat de l'or et de la pierre précieuse, si fort qu'elle remplit mon cœur. Je pris la petite rose et je l'emportai chez moi, l'y exposant de telle manière qu'elle ne puisse pas dessécher. Lorsque je revins, ma jolie petite fleur était partie. A sa place, se tint une belle jeune fille qui me regarda gracieusement, et elle me dit : « ne t'effraie surtout pas ! Car nous sommes promis l'un à l'autre, je suis ta fiancée ».)

Les « Filles de la Rochelle » sont des gaillardes, ayant armé un bâtiment

Pour aller faire la course dedans les mers du Levant.

Il y en a une qui pleure, parce que, dit-elle:

- J'ai cueilli la rose blanche, qui s'en fut la voile au vent :  
Elle est partie vent arrière, reviendra-z-en louvoyant.

La chanson allemande est souvent teintée de mélancolie : "Wog schneiet rote Rosen, da regnets Tränen drein." (Là où il neige des roses rouges, les larmes s'y mêlent.) La jeune fille demande à son amant de lui dire quand il reviendra « pour cueillir les roses rouges et boire le vin frais ». Et il lui répond :

Wenns schneiet rote Rosen Wenns regnet kühlen Wein.  
(Lorsqu'il neige des roses rouges, et que le vin frais tombe en pluie.)

En attendant le retour de son fiancé, la jeune fille se construit une maison faite de feuillage, où elle attend cette « neige de roses » promise. Elle s'endort, un rosaire (Rosenkranz – couronne de roses) dans la main.

Der Knabe kehrt zurücke,  
Geht zu dem Garten ein,  
Trägt ein Kranz von Rosen  
Und ein Becher Wein.  
Hat mit dem Fuss gestossen Wohl an das Hügelein,  
Er fiel, da schneit es Rosen,  
Da regnets kühlen Wein.

(Le jeune homme revient, et il va au jardin, en y apportant une couronne de roses et une coupe de vin. Son pied heurte la petite tombe, il trébuche, et alors il neige des roses, il pleut du vin frais.)

Le sujet, que les poètes emprunteront au folklore est resté vivant. Chez Goethe, la rose a été remplacée par l'égantine, appelée en allemand : petite rose des champs ; elle se défend, comme celle des jardins, avec ses épines, mais en vain:

Und der wilde Knabe brach's Röslein auf der Heiden ;  
Röslein wehrte sich und stach,  
Half ihm doch kein Weh und Ach,  
Musst es eben leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

(Et le fougueux jeune homme cueillit la petite rose des champs ; elle se défendit et le piqua, mais cela ne lui servit à rien de pleurer et de gémir, elle ne put se défendre, la petite rose, la petite rose rouge, la petite rose des champs.)

Guillaume Apollinaire, de son côté, dans une lettre à son amie Lou – n'y va pas par quatre chemins :

Le rossignol meurtri par l'amour chante sur  
Le rosier de ton corps où j'ai cueilli des roses.

Apollinaire savait l'allemand, et lorsqu'il écrivit cela, en 1915, il faisait précisément partie d'un corps de garde.

La rose, ne l'oublions pas ! a une vertu curative, à condition qu'il s'agisse d'une rose qui soit une bouche de jeune fille : les témoignages concernant cette vertu-là remontent aux « Carmina burana » du XIII<sup>e</sup> siècle, et ils n'ont jamais été démentis.

Suzer rosenvarwer munt,  
chum unde mache mich gesunt,  
chum unde mache mich gesunt,  
suzer rosenvarwer munt.

(Douce bouche couleur de rose, viens et guéris-moi ! Viens et guéris-moi, douce bouche couleur de rose.)

Les Romains qui avaient découvert la rose en Grèce et en Asie Mineure, la cultivèrent avec passion, au détriment de ce qu'en 1970 nous appelons les biens de consommation, comme le blé par exemple, ce que critiqua le poète Horace. Virgile par contre, dans ses *Géorgiques*, s'émerveilla de ce que « le pauvre vieillard de Corycus » le premier, au printemps « cueillit la rose ». Nous avons de la peine, à notre époque de bureaucratisme des loisirs, à nous faire une idée des quantités de roses qu'ils utilisèrent pour leurs réjouissances privées et publiques. Néron les fit venir par bateaux entiers d'Égypte et de Carthage. Marc-Antoine demanda à la reine Cléopâtre, qui en raffolait comme lui, de planter des roses sur sa tombe.

L'inconscient collectif joint dialectiquement la rose aux épines, l'amour à la mort, la beauté à la souffrance. Les romantiques allemands, si sensibles à la mythologie populaire, n'ont pas manqué le rapprochement entre les Roses de Marie et la Couronne d'épines de son Fils.

Brentano en particulier :

O ihr fünf Rosen glühend,  
Von Heil und Gnade sprühend,  
Nur ihr seid ewig blühend  
Zu heilen, wen ihr rührt.

(Oh ! ces cinq roses brûlantes, d'où jaillissent le salut et la grâce, vous seules fleurissez éternellement et guérissez ceux que vous touchez.)

Le retable de « La Vierge au Buisson de roses » peint par Martin Schongauer, qui se trouve dans une église non loin de chez moi, montre la Vierge tenue captive à la fois et glorifiée par les roses.

Dans la mesure où la poésie unit le mystique au temporel, le conte de "Dornröschen" (Petite rose aux épines) m'en paraît la réplique.

Chez Perrault, pas de roses, pas de « grandes et belles fleurs » sur le passage du prince charmant, seulement des « ronces et des épines » ! Il faut donc s'y résigner : la Belle-au-bois-dormant et Dornröschen sont des personnages différents, des prétextes à rêverie différents. Ce dernier adjectif s'échappe souvent de mon crayon à bille, pour la simple raison que la notion qu'il recouvre est le point de départ de tous les beaux raisonnements qui remplissent ces pages. Tenez ! en allemand, le titre du présent chapitre ne serait correct qu'en l'inversant : il faudrait dire : Luft und Erde (air et terre)... C'est que le son et les prolongements du son de la phrase, du mot, de la syllabe, de la voyelle, de la consonne, suivent, dans chacune des deux langues, leurs lois propres.

Sauf de très rares exceptions : cœur de Jeannette, pied d'alouette, coquelicot, dame de onze heures, belle de jour, belle de nuit, buisson ardent, marjolaine<sup>1</sup>, les fleurs françaises portent des noms latins et ne parlent donc guère à l'imagination, alors qu'en allemand, ces noms sont des descriptions poétiques : Nachtkerze (chandelle de nuit), Hexenkraut (herbe à sorcière), Ziegenbart (barbe de chèvre), Ackerehrenpreis (honneur des champs), Augentrost (consolation des yeux), Köpfchenpippau (petite tête jouant du pipeau), Vergissmeinnicht (ne m'oubliez pas), Jungfer im Grünen (pucelle dans la verdure), Gretel in der Heck (Marguerite dans le buisson), Einjährige Prophetenblume (fleur de prophète d'un an), Witwenblume (fleur de la veuve), Schöngesicht (joli visage), Bährenohr (oreille d'ours), Osterglocken (clochettes de Pâques), Stiefmütterchen (petite belle-mère), Aronstab (bâton d'Aron), Taubenkropf (col de pigeon), Waldmeister (seigneur de la forêt), Waldvögelchen (petit oiseau de la forêt)...

Le lis, comparable à la rose, est un des grands excitants de la sensibilité et de la sentimentalité populaires. Mais drapé dans sa pureté orgueilleuse, le lis interdit toute familiarité. Son nom allemand, Lilie, sonne plus harmonieusement que lis. Un botaniste, Christian Grunert, monte sur le trépied pour en parler : « Ils anoblissent les champs et les jardins, lorsqu'ils ouvrent leurs corolles, tout leur entourage s'enrichit grâce à leur présence – telle la poésie enrichissant la langue. Les lis sont les poèmes que la nature se chante à elle-même ». (« Pflanzenporträts », p. 110)

Les Hébreux y virent le symbole de l'innocence et de la perfection, et ils faisaient des bijoux en forme de lis.

---

<sup>1</sup> langue d'agneau, langue de bœuf, et autres langues d'animaux botaniques.

Regardez les lis, comme ils ne filent ni ne tissent  
Salomon lui-même dans toute sa gloire, n'a pas été vêtu comme l'un d'eux.  
(S.Luc, 12,27)

Le mot de l'Évangile reflète sans doute la mentalité juive de l'époque. Homère compare au lis le chant de la cigale, qui passait pour être d'origine divine. « Lumière de la grâce », comme l'appelait Jacob Boehme... Dans les tableaux de l'Annonciation des frères van Eyck, de Filippo Lippi, de Boticelli, l'ange Gabriel tient un lis à la main. Properce prétend qu'avec les lis on peut gagner la faveur des nymphes. Chez les Romains, toutes les parties de la fleur servaient à des préparations pharmaceutiques, et bien mieux : au moyen âge le lis passait pour le remède universel.

L'expression allemande : Keusch wie eine Lilie (chaste comme un lis) remonte aux Troubadours.

Racine, dans « Athalie », assimile au lis l'enfant Joad, descendant du roi David, appelé à sauver le peuple d'Israël :

Tel en un secret vallon,  
Sur le bord d'une onde pure,  
Croît, à l'abri de l'aiglon,  
Un jeune lis, l'amour de la nature.

(II,9)

Chez Hölderlin, le lis accompagne le souvenir de son amour platonique pour Suzanne Contard, sa Diotima :

Stauend seh ich dich an, Stimmen und süßen Sang  
Wie aus voriger Zeit, hör'ich und Saitenspiel  
Und die Lilie duftet  
Golden über dem Bach uns auf.

(Je te regarde, étonné, j'entends les douces paroles d'un chant, comme autrefois, et le son des cordes : et au-dessus de la rivière le lis d'or pour nous exhale son parfum.)

La comparaison entre les vers, taillés au sécateur, de Racine et le rythme libre, tout intérieur, de Hölderlin, apporte un élément d'appréciation supplémentaire quant à la distance entre les deux langues. Le lis d'or de Hölderlin signifie en réalité l'ibis jaune, celui qui, sauvage, pousse au

bord de l'eau ; la confusion vient sans doute d'une fausse interprétation de l'emblème de la fleur de lis qui figurait sur le sceptre de Charlemagne. Fallait-il traduire : iris ? Quoi qu'il en soit, ce lis jaune allemand tout comme le lis français possède - comme la rose - un pouvoir incantatoire que n'a pas le mot iris. D'autres fleurs ont ce même pouvoir, la violette, le myosotis (Vergissmeinnicht - ne m'oubliez pas). Ce qui est plus surprenant, soit dit pour conclure, c'est que le persil lui aussi a des propriétés magiques, et qu'à ce titre il joue un rôle important dans la mythologie populaire. Il doit être semé, dit-on, par des innocents (ou par des fous, ce qui est un peu synonyme dans le langage courant), et de le repiquer entraîne la mort d'un proche dans l'année. Un poème populaire allemand chante ses vertus :

Petersilie

Was hab ich meinem Schätzlein zu Leide getan? Es geht wohl bei mir her und sieht mich nicht an ; Es schlägt seine Augen wohl unter sich Und sieht einen ändern Schatz wohl lieber als mich. Petersilie, das edle grüne Kraut ! Was hab ich meinem Schätzlein so vieles vertraut ; Vieles Vertrauen tut selten gut,	So wünsch ich meinem Schätzlein alles Guts. Alles Guts und noch viel mehr, Ach wenn ich nur ein Stündlein bei meinem Schätzchen wär ; Ein Viertelstündchen, zwei und drei, Damit ich mit meinem Schatz zufrieden sei.
--	--

(Quel tort ai-je fait à ma petite bien-aimée? Elle passe devant moi sans me regarder ; il lui arrive de baisser les yeux à ce moment-là, préférant sans doute regarder un autre amant. Persil, noble herbe verte ? J'ai tant fait confiance à ma petite bien-aimée, trop de confiance pour en être récompensé, et cependant je lui souhaite d'être heureuse. D'être heureuse et bien plus encore, ah, si seulement pendant une heure je pouvais être auprès d'elle ; un petit quart d'heure, deux ou trois, pour avoir du plaisir avec elle.)

Il faut reconnaître que le rapprochement de l'amour malheureux et du persil nous reste quelque peu obscur. Devient-il plus clair en y ajoutant cette strophe d'une poésie intitulée : Blumenhaus, la maison de fleurs, des maisons semblables, formées de fleurs et de feuillage servant fréquemment, dans la poésie naïve, de refuge aux victimes de l'amour :

So bauet ich mir ein Häuselein  
Von Petersiligen :  
Womit war es bedeckt ?  
Mit roten Liligen.

(C'est ainsi que je me construisis une petite maison de Persil : de quoi était-elle couverte ? De lis rouge.)

La parenté impondérable, en tout cas affective, entre le lis et la rose, a été entrevue par un poète allemand du XVII<sup>e</sup> siècle, Friedrich von Logau, dans un quatrain qui a fourni le point de départ et le thème à un ensemble de nouvelles de Gottfried Keller, publiées sous le titre: Das Sinngedicht (L'Epigramme) :

Wie willst du weisse Lilien  
Zu rote Rosen machen ?  
Küss eine weisse Galathée,  
Sie wird errötend lachen

(Comment feras-tu pour transformer des lis blancs en roses rouges ? Embrasse une blanche Galathée ! elle éclatera de rire en rougissant.<sup>1</sup>)

#### LES SECRETS DE LA NUIT

Le rêve de nos ancêtres, les bergers, transformait les étoiles en les adaptant à leurs besoins quotidiens. Le contact permanent avec ces prodigieux jouets, que dans un premier mouvement ils devaient certainement assimiler aux brebis qu'ils menaient paître, faisait d'eux les égaux des plus grands de ce monde. Une fois de plus, la poésie populaire et les contes de fée permettent de retrouver les traces de l'ancienne création d'images.

Une chanson de mon enfance me trotte dans la tête :

So viel Stern am Himmel stehen,  
An dem goldnen blauen Zelt,  
So viel Schäfflein als da gehen  
In dem grünen grünen Feld,  
So viel Vögel als da fliegen,  
Als da hin und wieder fliegen,  
So viel mal sei du gegrüsst.

---

<sup>1</sup> Le thème est sans doute ancien (et universel) ; ainsi on le trouve chez un poète anonyme du 18<sup>e</sup> siècle : Elle me prit la main / Sans me dire autre chose / Et le lis de son teint / Devint couleur de rose.

(Autant qu'il y a d'étoiles au ciel, sous la voûte bleue et or, autant qu'il y a de brebis qui paissent l'herbe toute verte, autant qu'il y a d'oiseaux voletant de-ci de-là, autant je t'envoie de pensées amoureuses.)

Ce dépaysement dans la familiarité, cet égarement dans l'assurance tranquille, c'est exactement ce que l'enfant apprend à l'adulte. C'est ce que nous apprend également ce conte de Grimm : « Les écus des étoiles ».

Il était une fois une petite fille dont le père et la mère étaient morts, et elle était si pauvre qu'elle n'avait même pas un petit coin de mansarde où loger, de petit lit pour y dormir. Elle ne possédait pour tout bien que le vêtement sur son corps et un croûton de pain qu'un cœur charitable lui avait offert. Mais elle était bonne et pieuse. Comme elle se trouvait abandonnée de tout le monde, elle s'en fut dans les champs, confiante dans le bon Dieu. Là elle rencontra un mendiant qui lui dit : « Oh, donne-moi quelque chose à manger, j'ai si faim ! » Elle lui tendit son croûton en lui souhaitant que Dieu le bénisse, puis elle continua son chemin. Vint un enfant qui se lamenta : « J'ai si froid à la tête, donne-moi quelque chose pour me couvrir ! » Elle prit son bonnet et le lui remit. Quand elle eut marché encore un peu, vint à nouveau un enfant qui ne portait même pas de corsage sur elle et qui grelottait de froid. Elle ôta le sien et le lui donna. Plus loin, une autre lui demanda son jupon qu'elle lui offrit également. Enfin elle arriva dans une forêt, où il faisait déjà sombre. Là elle rencontra une troisième pauvre qui lui demanda sa petite chemise. La pieuse petite fille se dit : il fait nuit noire, personne ne te verra, je peux bien la lui donner, et elle se dépouilla aussi de sa chemisette. Se tenant là sans plus rien posséder, tout à coup les étoiles tombèrent du ciel et c'étaient de vrais et bons écus tout brillants, et en même temps elle se trouva revêtue d'une chemise nouvelle, du lin le plus pur. Elle ramassa les écus et fut riche pour le restant de ses jours ».

La capricieuse imagination des bergers (ou des navigateurs) – qui ne faisait qu'un avec les nécessités de leur vie – donna des noms aux étoiles et aux constellations : Le Grand Chien, le Petit Chien, le Taureau, l'Aigle, le Cygne, le Renard, le Léopard, le Lion, la Petite Ourse, la Grande Ourse, le Scorpion, le Bouvier, le Cocher, la Lyre, l'Épi de la Vierge...

Faites « pour régner sur le jour et sur la nuit », comme dit la Genèse (1, 18), les étoiles réglaient en effet le calendrier. Elles dominaient l'homme et la terre. Job s'entend dire:

Est-ce toi qui serres les liens des Pléiades ?  
Peux-tu détacher les chaînes d'Orion ?  
Fais-tu paraître en leur temps les signes du zodiaque

Et conduis-tu la Grande Ourse avec ses petits ?  
Connais-tu les lois du ciel,  
Ou règles-tu l'action qu'il exerce sur la terre ?  
Suffit-il que tu élèves ta voix vers la nuée  
Pour que des eaux abondantes tombent sur toi ?  
Est—ce toi qui fais partir les éclairs,  
Et te disent-ils: nous voici?

( 38, 31-35)

Le texte biblique indique nettement l'influence des étoiles sur les saisons, la pluie et l'orage :  
« Les eaux abondantes », « les éclairs ».

Luther, dans sa traduction, dit Morgenstern (étoile du matin) au lieu de : signes du zodiaque, et  
Bären samt seinen Jungen (l'ours avec tous ses petits) au lieu de : Grande Ourse avec ses petits :

Kannst du die Bande der Sieben Sterne zusammenbinden  
oder das Band des Orion auflösen ?  
Kannst du den Morgenstern hervorbringen zu seiner Zeit ?  
oder den Bären am Himmel samt seinen Jungen heraufführen ?  
Weisst du des Himmels Ordnungen,  
oder bestimmst du seine Herrschaft über die Erde ?  
Kannst du deine Stimme zu der Wolke erheben  
dass dich die Menge des Wassers bedecke ?  
Kannst du die Blitze auslassen,  
dass sie hinfahren und sprechen zu dir : Hier sind wir ?

Sans pouvoir régler l'action que le ciel étoile exerce sur la terre, les hommes cherchent du moins  
à lire dans sa configuration les présages de cette action. (D'où est née l'astrologie.) À l'expression  
française : né sous une bonne étoile, correspond : unter einem glücklichen Stern geboren, ou: in  
den Sternen steht unser Schicksal geschrieben (notre destin est écrit dans les étoiles).

La lune, pour des raisons évidentes, occupe une place privilégiée parmi les astres, au point de  
symboliser le ciel étoilé dans son ensemble. C'est ainsi que l'ont toujours entendu les poètes.  
Chou King (1000 ans av. J.-Ch.): « Le vent souffle et la pluie tombe selon le cours de la lune  
dans les étoiles. »

Virgile : « Si le quatrième jour, la Lune se lève claire et pure, si les pointes de son croissant ne  
sont pas émoussées, ce jour et les suivants, jusqu'à la fin de la lunaison, seront sans pluie, et sans  
vent. Et les matelots, sauvés des tempêtes, acquitteront sur le rivage, leurs vœux à Panope et  
Mélécerte. » « Et pour qu'à des signes certains il nous fût possible de prévoir les chaleurs et les  
pluies ainsi que les vents poussant les froids devant eux, Jupiter lui-même a établi quel signe  
fournirait chaque mois la lune, quel pronostic annoncerait la chute des autans, et quel  
phénomène souvent aperçu ferait tenir aux laboureurs leurs troupeaux plus près des étables. »

Novalis : « La création de la lune aura causé maintes transformations sur la terre. »

Gérard de Nerval (*Aurélia*): « La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui,  
délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers... Je  
m'attribuai à moi-même une influence sur la marche de la lune. »

Plus platement (ce qui ne veut pas dire avec plus de précision), un astronome, M. Pierre  
Rousseau fait ces remarques : « L'observation du ciel avait été utile quand les hommes s'étaient  
fait agriculteurs ; elle devint indispensable quand ils se firent navigateurs. C'est qu'il n'y a pas de  
repère, pas de route tracée pour se guider sur la mer... » La conclusion de cela : « Pendant très  
longtemps, l'humanité s'est désintéressée de l'univers extérieur. » Qu'en sait-il ? Bref : « Or, un  
être vivant n'est, après tout, qu'une agglomération de cellules, c'est-à-dire, en dernière analyse,  
une combinaison d'éléments chimiques... L'homme apparaît comme une modeste goutte de  
matière organique plongée dans un formidable et complexe réseau de radiations. Que celui-ci  
influe sur celle-là, rien de plus compréhensible, de sorte que nous subissons, dans nos cellules  
mêmes, l'action sournoise de ces rayons et de ces astres que nous ignorons avec une magnifique  
sérénité. »

Voilà, pourrait-on dire, en paraphrasant Giono, le point de vue de ... l'Observatoire.

Les paysans continuent à faire grand cas de l'influence lunaire. Les graines semées à la pleine  
lune lèvent, disent-ils, mieux que celles semées à son déclin. Dans de nombreuses régions, la  
lapine est menée au mâle en période de pleine lune. Un spécialiste du folklore français, M. L.  
Guillois, rapporte que les vieux bûcherons du Plessis disaient « qu'il faut couper son bois dans  
les décours de la lune, parce que, alors, il se garde mieux et que les vers ne s'y mettent pas. »  
(*Documents et souvenirs*) Un autre folkloriste par contre, M. A. Franklin, dans un ouvrage sur  
les Parisiens au XVI<sup>e</sup> siècle, mentionne que d'après une croyance très répandue, « une blessure  
au bras reçue pendant que la lune séjournait dans le signe des Gémeaux était, par cela seul, très  
dangereuse. Il fallait s'abstenir surtout de la saignée. Celle-ci, d'ailleurs ne pouvait être pratiquée  
absolument sans risques que quatre jours par an ; à la Saint-Martin, à la Saint-Blaise, à la Saint-

Philippe et à la Saint-Barthélémy. Le premier jour de la lunaison passait, en toute circonstance, comme défavorable ; on hésitait même à se baigner ce jour-là. » Le pêcheur passionné qu'est votre serviteur peut-il ajouter frivolement - c'est-à-dire sans base scientifique que ni les brochets ni les truites ne mordent en période de pleine lune ?

Des observations de cet ordre peuvent être multipliées à l'infini. Dans telle région du Languedoc, pour prévoir le temps, on se base toujours sur la lune, la marche des étoiles, le soleil. Un cercle jaune autour de la lune, lorsqu'il se rompt du côté Nord, annonce le vent et le froid ; au midi, la pluie. Dans telle autre région, l'éclosion des poussins ne devra pas se produire pendant le premier quartier de la lune, car les poussins manqueraient de vigueur et auraient de la peine à percer la coquille. Les semis et plantations effectués quand il n'y a pas de lune, ne donnent rien. M. Claude Seignolle, dans *Le Folklore du Languedoc*, précise : Les oignons, en particulier doivent être repiqués en vieille lune et arrachés de même au mois d'août, sinon ils germent et ne peuvent se conserver. Les jeunes vignes sont taillées en nouvelle lune. Le contraire a lieu pour celles qui sont en pleine production.

Les arbres à feuilles caduques comme le chêne blanc sont abattus en vieille lune, les sarments coupés de même afin qu'ils se conservent l'hiver. Les arbres à feuilles persistantes comme le buis sont réservés pour la nouvelle lune...

Dans telle autre contrée, les chevaux doivent porter un luniau. C'est une petite lune blanche, placée sur le front des chevaux, qui doit les empêcher d'avoir peur de la couleur blanche. Ainsi, dit-on, « ils seront bien lunés. »

Celui qui travaillait le dimanche était certain, il n'y a pas longtemps encore, d'aller « dans la lune ». Lorsque le ciel est clair, on distingue sur la lune la silhouette d'une vieille femme portant un lourd fagot de bois sur le dos: punition éternelle pour n'avoir pas respecté le repos dominical.

S. Thomas d'Aquin, tout en faisant la réserve, au nom du libre arbitre, que « la volonté humaine ne saurait dépendre de l'influence des astres », a cependant mentionné, en l'absolvant, la croyance ancienne en ces rapports entre le cours des étoiles et celui des saisons : « Si quelqu'un s'autorise du jugement des astres pour prévoir des événements tels que tempête ou beau temps, santé ou maladie, abondance ou insuffisance des récoltes et d'autres semblables qui dépendent des corps physiques et des causes naturelles, il ne commet aucun péché. Car tous les hommes dans ce domaine se guident sur l'observation des corps célestes ; c'est ainsi que les agriculteurs sèment et récoltent en certains temps déterminés par les mouvements du soleil... »

En cette matière, comme dans d'autres, il y a des sceptiques. Jean de la Quintinie, célèbre jardinier de Louis XIV, en est un exemple : « Greffez, semez, plantez en quel quartier de lune

que ce sera, je vous réponds d'un égal succès pourvu que votre terre soit bonne, bien préparée, que vous opérez adroitement, que vos semences soient bonnes, que la saison ne s'y oppose pas. Le premier jour de la lune comme le dernier sont également favorables. »

Il serait surprenant que le langage n'ait pas conservé des réminiscences de tout ce mélange de réalité et d'imagination ! À lunatique correspond launisch ou launenhaft, et le substantif : die Laune (l'humeur, le caprice). On dit être dans sa bonne ou dans sa mauvaise lune, guter ou schlechter Laune. En français, il y a le visage de pleine lune, en allemand - presque à l'opposé – so ein trauriger Mond (signifiant: quel baloud !). Si la lune de miel nous est commune, Honigmonat ou Honigmond, l'allemand a ses locutions propres : Den Mond anbellern (injurer vainement) Mondgucker (un fantasque), in den Mond gucken (se trouver lésé), deine Uhr geht nach dem Mond (ta montre marche mal).

Sternhagelvoll... c'est difficile à traduire. Hasardons-nous y tout de même : ivre mort, littéralement : plein à ne plus voir ni grêle ni étoiles (ou au contraire : plein à ne plus voir qu'une pluie d'étoiles) ; nach den Sternen greifen, littéralement ; essayer d'attraper les étoiles, en français : viser haut. L'Allemand dit à celle qu'il aime : du bist mein Stern, et la pupille des yeux se traduit Augensterne (étoile des yeux), ce qui me rappelle une opérette d'avant-guerre où l'on chantait ce refrain: Puppchen, du bist mein Augensterne.

Les uns et les autres par contre nous avons nos étoiles de théâtre ou de cinéma : Theater- und Kinosterne, et nos restaurants, hôtels, sites ou monuments - à une ou plusieurs étoiles...

Ces tournures métaphoriques sont restées vivantes grâce aux poètes. Comme André Breton, transcrivant cette réflexion de Nadja: « Cette grande idée ? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais ; elle est comme le cœur d'une fleur sans cœur. »

## VESSIES ET LANTERNES

De même que le sacré dépérit lorsque le geste fait oublier le symbole dont il n'avait été que la représentation, de même le langage se désacralise quand la métaphore devient cliché. Il est curieux d'observer que la révolte contre la dégradation du sacré coïncide souvent, et à y regarder de plus près : peut-être toujours, avec une mise en cause du langage.

Vers l'an 1500 parut à Strasbourg le premier recueil en haut-allemand, d'après un texte antérieur en bas-allemand, des aventures burlesques du nommé Till Eulenspiegel, sage et farceur, farceur parce que sage et sage parce que doué d'humour. On dit qu'il a vécu au XIV<sup>e</sup> siècle, et une pierre tombale se trouvant au cimetière de la petite ville de Moelln sur l'Elbe porte cette inscription :

Diesen Stein soll niemand erhaben  
Hie tat Ulenspiegel begraben  
Anno domini MCCCL iahr

(Personne ne doit soulever cette pierre, ici Ulenspiegel se tient debout dans sa tombe, an 1350.)

Le mot Eulenspiegel veut dire : miroir aux hiboux, le hibou (Eule) – ou la chouette – symbolisant la sagesse et l'esprit prophétique. « On représente Minerve ayant à ses pieds une chouette ou un hibou, oiseaux vigilants, calmes et réfléchis », dit M. Jean Humbert, auteur d'une Mythologie grecque et romaine. Les diseuses de bonne aventure cherchent protection (et inspiration) auprès de l'un ou de l'autre de ces doux rapaces.

Les farces de Till Eulenspiegel, ou Ulenspiegel, proviennent toutes de ce qu'il s'obstine à prendre à la lettre les phrases qu'on lui adresse, c'est-à-dire à montrer par l'absurde ce qui subsiste de séloisé et de flétri dans tout langage. Trois cent cinquante ans après l'entrée de Till Eulenspiegel dans le folklore de l'Europe septentrionale, Charles de Coster, employé aux Archives du royaume de Belgique, publie *La Légende et les Aventures joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedsack au pays de Flandres et ailleurs* ; l'auteur réussit le tour de force de rajeunir son héros de quelques deux siècles et, en lui adjoignant un Sancho Pança baptisé pour la circonstance Lamme Goedsack, d'en faire le porte-drapeau de la révolte politique et religieuse des Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle. M. Joseph Hanse, dans son Introduction à « l'édition définitive » de l'ouvrage, parue en 1959, explique tout naïvement cette substitution : « Si l'œuvre de Charles de Coster choisit pour héros un vagabond allemand depuis longtemps naturalisé flamand, si elle reprend quelques-unes de ses farces, La Légende d'Ulenspiegel est l'œuvre originale d'un écrivain français de Belgique, incapable d'ailleurs d'écrire en flamand ». Mais il savait peut-être

le lire, des éditions de toutes sortes, néerlandaises entre autres, ayant suivi de près la publication de Till Eulenspiegel en haut-allemand.

Voici quelques-unes des farces caractéristiques d'Eulenspiegel, toutes « reprises », comme dit M. Joseph Hanse, par Charles de Coster : Ayant joué des tours à un boulanger, celui-ci lui dit : - « Tu verras ! je t'accuserai devant le bourgmestre. »

Der Bürgermeister stand auf dem Marktplatze, der Bäcker fing seine Klage an. Eulenspiegel stand, als sein Meister zu sprechen beginnen wollte, nebe ihm und sperrte seine beiden Augen weit auf. Der Bäcker, der Eulenspiegel vor sich sah, erzürnte so sehr, dass er darüber vergass, was er sagen wollte und fragte seinen Knecht : "Was willst du hier?" Eulenspiegel antwortete : "Ihr sagtet ich sollte sehen, ihr werdet mich beim Bürgermeister verklagen. Und wenn ich dies aber sehen soll, so muss ich die Augen weit aufsperrn, sonst entgeht mir einiges." Der Bäcker sagte : "Geh mir aus den Augen, du bist ein Schalk !" Eulenspiegel sagte : "Wenn ich in deinen Augen sässe, müsste ich aus deinen Nasenlöchern herauskriechen."

La traduction de Coster est assez fidèle :

« Tu verras que tu as enfreint le droit du Seigneur (dit le Boulanger à Ulenspiegel). Quand ils se trouvèrent à deux devant le bourgmestre, le Kwaebakker (le boulanger), voulant défilier le chapelet des méfaits d'Ulenspiegel, vit qu'il ouvrait des yeux tout grands. Il en devint si colère qu'interrompant sa déposition, il lui dit : - Que te faut-il?

Ulenspiegel répondit : - Tu m'as dit que tu m'accuserais de telle façon que je verrais. Je cherche à voir, et c'est pourquoi je regarde.

- Sors de mes yeux, s'écria le boulanger.

- Si j'étais dans tes yeux, répondit Ulenspiegel, je ne pourrais, lorsque tu les fermes, sortir que par tes narines.

Chez un tailleur : Als er in der Werkstatt sass, sagte der Meister zu ihm: "Gesell, willst du nähen, so nähe eng und fein, dass man es nicht sehe." Eulenspiegel nahm Nadel und Zwirn, kroch mit einem Gewand unter eine Bütte, steppte eine Naht übers Knie und hub es an zu nähen. Der Schneider, der das sah, fragte : "Was ist das für eine seltsame Näherei?" Eulenspiegel antwortete : "Meister, ihr habt gesagt, ich solle nähen, dass man es nicht sieht ; so sieht es niemand."

De Coster transcrit:

« Ulenspiegel se loua à un tailleur qui lui dit : - Lorsque tu coudras, couds serré, afin que je n'y voie rien. Ulenspiegel alla s'asseoir sous un tonneau et là commença à coudre.

- Ce n'est pas cela que je veux dire, cria le tailleur.

- Je me serre en un tonneau ; comment voulez-vous que l'on y voie ? répondit Ulenspiegel ».

La controverse linguistique entre le tailleur et son compagnon se poursuit.

Ici de Coster, devenu impatient, résume : - Viens, dit le tailleur, rassieds-toi là sur la table et pique des points serrés l'un près de l'autre, et fais l'habit comme ce loup. - Loup était le nom d'un justaucorps de paysan.

« Ulenspiegel prit le justaucorps, le tailla en pièces et le cousit de façon à lui donner la ressemblante figure d'un loup. Le tailleur, voyant cela, s'écria : - Qu'as-tu fait, de par le diable?

- Un loup, répondit Ulenspiegel.

- Méchant gausseur, repartit le tailleur, je t'avais dit un loup, c'est vrai, mais tu sais que loup se dit d'un justaucorps de paysan.

Quelque temps après il lui dit : - Garçon, jette ses manches à ce pourpoint avant que tu n'aïles te mettre au lit. Ulenspiegel accrocha le pourpoint à un clou et passa toute la nuit à y jeter les manches. Le tailleur vint au bruit.

« Vaurien, lui dit-il, quel nouveau et méchant tour me joues-tu là ?

- Est-ce là un méchant tour? répondit Ulenspiegel.

Voyez ces manches, je les ai jetées toute la nuit contre le pourpoint, et elles ne tiennent pas encore.

- Cela va de soi, dit le tailleur, c'est pourquoi je te jette à la rue ; vois si tu y tiendras davantage.

Le procédé de Till Eulenspiegel ne fait que traduire la tendance des gens simples à tout ramener au particulier et à refuser ce qui leur paraît abstrait ou sur le point de le devenir. Les grands écrivains, soit dit en passant, font comme eux. Paul Claudel, par exemple, lorsqu'il écrit, dans L'Évangile d'Isaïe : « Les torrents qui de verset en verset cascaded à travers le chapitre 57, ce sont ces noirs

tourbillons humains sur lesquels il pleut du papier, ça et là pompés par les ascenseurs ou engloutis dans la bouche du métro, qui usent la berge de nos rues et de nos boulevards ». Ou un peu plus loin : « En fait de sac et de cendre, je demande ce qu'on pourrait trouver de mieux que le smoking et les dîners en ville ».

Les dictons et proverbes témoignent de cette loi fondamentale du langage ; c'est tellement vrai que Pierre Brueghel le Vieux a composé une de ses toiles les plus célèbres : l'île aux Proverbes, en juxtaposant comme dans une mosaïque une centaine de proverbes de son époque. Je serais bien incapable d'expliquer par quels moyens techniques le peintre a su donner une portée mythologique à chacune des scènes figurant soit un proverbe soit une locution courante, toujours est-il qu'il y a réussi. À côté d'une maison paysanne s'élève une petite chapelle aux piliers aériens, couleur de nacre, faisant penser à ce ravissant proverbe allemand, qui a peut-être inspiré le conte de « Cendrillon », à moins que ce ne soit l'inverse :

Wenn die Keuschheit zum Tanze kommt, Tanzt sie auf gläsernen Schuhen.  
(Quand l'innocence va au bal, elle porte des souliers de verre pour danser.)

L'Île aux Proverbes de Brueghel est une œuvre complexe et harmonieusement ordonnée. Tout au fond de la chapelle aux piliers de nacre, on voit le Diable écoutant la confession d'un paysan minable, illustration du dicton : beim Teufel zur Beichte gehn (aller chez le diable en confession). La locution : jemand den blauen Mantel überhängen (mettre le manteau bleu sur la tête de quelqu'un - en bon français : cocufier son conjoint) est symbolisé par une jeune femme au plantureux décolleté, recouvrant d'un capuchon la tête de son vieil éclopé de mari ; un sourire provocant sur les lèvres, elle le pousse en avant, avec l'air de dire : Va, va, va te promener ! La locution : Er lässt die Welt auf seinem Daumen tanzen (il fait danser le monde sur son pouce), est symbolisée par un jeune gandin faisant tourner au bout de son pouce le globe terrestre surmonté d'une croix. Le dicton : Unterm Besen getraut (mariés sous le balai - en français, mariés de la main gauche), est transposé sans fioriture : derrière une lucarne ouverte, et protégés par un énorme balai noir, un jeune homme et une jeune fille s'embrassent.

Une démarche de l'esprit semblable se manifeste chez Rabelais, dans le Cinquième Livre de *Pantagruel*<sup>1</sup>, lorsque Pantagruel fait escale au royaume de la Quinte essence, ou Entelechie : la reine nommée Entelechie possédait le pouvoir de guérir les maladies, avec pour

---

1 Chapitre XXI

tout potage les catégories de pensée et les abstractions. Les officiers de la Reine Entelechie, disposant du même pouvoir miraculeux que leur soubrette, blanchissent les Ethiopiens, « du fond d'un panier leur frottant seulement le ventre », tondent les ânes « et y trouvoient toison de laine bien bonne », tirent du lait des boucs, attellent les renards sous le joug pour labourer le rivage sablonneux, prennent des écrevisses en leur tendant des filets en plein vent, coupent le feu avec un couteau, font pousser des raisins sur les épines et des figues sur les chardons... « Autres faisoient de vessies lanternes, de nécessité vertu, et me sembloit l'ouvrage bien beau et à propos... »

Un autre putréfiait des abstractions. « O la belle viande ! » Survient la Dame avec sa noble compagnie « jà reluisant le clair Hesperus ». S'adressant à ses officiers, elle leur dit : « Voyez, entendez, contemplez à votre libre arbitre, tout ce que ma maison contient ; vous peu à peu émancipans du servage d'ignorance. Le cas me siet en volonté. Pour de laquelle vous donner renseignement non feint, en contemplation des studieux désirs desquels me semblez avoir en vos coeurs fait insigne mont-joye<sup>1</sup> et suffisante preuve, je vous retiens présentement en estat et office de mes abstracteurs ». Et ils la remercient humblement sans mot dire, acceptant « l'offre du bel estat qu'elle nous donnait ».

Faisant écho à Brueghel le Vieux, Rabelais a groupé dans ce chapitre XXI du Cinquième Livre de *Pantagruel* des dictons et proverbes populaires, le moraliste tout comme le peintre, chacun à sa manière, projetant ainsi des lumières sur la création et le développement du langage.

De même, c'est du pur Till Eulenspiegel lorsque Victor Hago se livre à cette espièglerie :

Vaurien, tu viens de prendre la taille à ma femme.  
-Moi, monsieur ! Fouillez-moi !

Ou lorsqu'il écrit : « C'est une effroyable et admirable chose qu'un incendie vu à brûle-pourpoint. Car qui parle encore de pourpoint ? » Mais « brûle-pourpoint » (a « brûlé-tout-le-foin », comme Maupassant fait dire à un paysan normand !) est resté ! Victor Hugo - comme après lui Daninos - nous oblige à réfléchir à ce que nous disons et à consulter éventuellement un dictionnaire.

Une petite explication s'impose. Le mot calembour vient du nom d'un personnage excentrique de conte populaire allemand, tout comme espiègle vient d'Eulenspiegel. Chez un auteur du XVI<sup>e</sup>

---

1 Monceau de pierres jetées confusément, dit Littré

siècle, dit Littré, on trouve mention de Calemborg à côté d'Eulenspiegel, « un fils qui n'étoit si habile que un Ulyspiegel ou un curé de Kallenberg ». (Bonivart, de Noblesse, p. 252).

Dans la même lignée, n'oublions pas Alphonse Allais, le cœur sur la main et l'estomac dans les talons, qui fait raconter à un simple chercheur, comme il dit, une « Histoire de la pipe à travers les siècles », dont nous retiendrons ce passage: « On admettra, si l'on est logique que pendant le siège de Troie, Achille irrité fumait aussi sous la tente, mais avec plus de précipitation. Dans son double chagrin d'amour et d'orgueil, il eut cassé sa pipe s'il ne l'eut point fumée ».

## PAROLES PARABOLES

Baudelaire, dans *Mon cœur mis à nu*, parle des métaphores françaises, en dénonçant celles qu'il appelle militaires : « La presse militante. Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde... » Le paradoxe, c'est que militer, d'après M. Albert Dauzat (Dictionnaire étymologique), a pris au XVII<sup>e</sup> siècle un sens religieux et que Baudelaire, tout en surveillant de près ses métaphores – comme tout vrai poète – n'a pas échappé à l'influence du langage religieux...

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
Ô Beauté ? ton regard infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,  
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !  
L'amoureux, pantelant incliné sur sa belle  
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe  
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends - fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! -  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?

Ciel, enfer et infernal, abîme, divin, chandelle, bénissons, tombeau, Satan, Dieu, Ange, sans compter sirène et fée, qui pour le moins appartiennent à la mythologie ! Que dire d'Alfred de Musset, que l'on croyait pourtant plus libertin que bien-pensant ! Tout le poème est de la même veine, je ne citerai que ces derniers vers : « Stances »

Que j'aime à voir dans les veillées  
Empourprées,  
Jaillir en veines diaprées  
Les rosaces d'or des couvents !  
Oh ! que j'aime, aux voûtes gothiques  
Des portiques,  
Les vieux saints de pierre athlétiques  
Priant tout bas pour les vivants!

Ces vers datent des dix-huit ans de Musset, et ils paraissent difficiles à concilier avec certaines affirmations des *Confessions d'un enfant du siècle* : « Ni enfant, ni au collège, ni homme, je n'avais hanté les églises ; ma religion, si j'en avais une, n'avait ni rite ni symbole, et je ne croyais qu'à un Dieu sans forme, sans culte et sans révélation... » Ses poèmes pourraient cependant laisser supposer qu'enfant, collégien ou homme, il avait hanté les églises, dont les symboles le poursuivaient. Il n'avait plus dix-huit ans en s'exclamant, dans « La Nuit de Mai » :

... ta douleur est à Dieu.  
Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,  
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure  
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur:  
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.

Le français, dialecte latin, est tout bourré d'expressions d'origine chrétienne, les unes venant directement de la Bible, les autres, des rites et cérémonies d'église. En parlant d'une des locutions les plus courantes : la semaine des quatre jeudis, savons-nous d'où elle provient ? Au V<sup>e</sup> siècle, à la suite de calamités météorologiques qui s'étaient abattues sur le Dauphiné, S. Mamert ordonna une pénitence, trois jours de prières de supplication, les Rogations, le lundi, le mardi et le mercredi précédant l'Ascension. Le jeudi, clôturant le jeûne, on mangeait du mouton et l'on buvait, dansait, chantait. D'où les quatre jeudis d'une semaine qui ne vient jamais. Les écoliers français s'approprient le terme en rêvant de quatre jours de liberté par semaine.

La Bible et la pratique religieuse ont laissé des traces nombreuses. Le colosse aux pieds d'argile, la mâchoire d'âne de Samson, le diable qui se fait ermite, tirer le diable par la queue, mettre sous le boisseau, boire le calice jusqu'à la lie, porter sa croix, aller au diable, la beauté du diable, trouver son chemin de Damas, séparer le bon grain de l'ivraie, tuer le veau gras, le denier de la veuve, pleurer comme une madeleine, nul n'est prophète dans son pays, prophète de malheur (il y a même : le prophète de la mort de Dieu), sépulcre blanchi, avoir une mine de carême, paré(e) comme une chasse, c'est pain bénit, pisser au bénitier, donner de l'encensoir, ex cathedra, sentir le fagot, long comme un prêche, être en odeur de sainteté...

Quant aux simples mots directement ou indirectement empruntés à la terminologie ecclésiastique, ils sont innombrables, et je n'en citerai que quelques-uns, en commençant par ceux qui sont aisément reconnaissables : autel, anathème, baptême, bedeau, chapelet, hostie, mandement, messe, moine, oblation, oraison, reliques, vêture, consistoire, pèlerin, acolyte, agapes, chérubin, benjamin, manne, moïse, balthazar, macchabée, satanique, satané, jérémiade, sodomie, abjurer, ablution ; parmi ceux devenus d'usage courant (en notant à cette occasion que parler vient du latin d'Église : parabolare) ; abnégation, abominable, absoudre, adversité, abyssal, abîme, antienne, appariteur, collation, fulminer, obéissance, prébende, préconiser, prôner, sinécure, thuriféraire...

En allemand, les exhortations et les promesses des prédicateurs trouvent leur prolongement dans les termes comme heillos (abominable, ou littéralement : privé de salut), höllisch (infernal), verdammt (maudit), kreuzunglücklich (malheureux comme les pierres), kreuzbrav (honnête), kreuzfidel (gai comme un pinson)...

Les métaphores d'origine religieuse se glissent le plus insidieusement du monde jusque sous la plume d'écrivains tenant à tout prix à passer pour des esprits forts. Ainsi Barrès, le Barrès anarchisant d'avant ses trente ans qui, dans la préface – intitulée « Traitement de l'âme » ! – de *Trois stations de psychothérapie*<sup>1</sup>, après avoir pris la précaution de traiter les néo-catholiques (terme de l'époque), « d'esprits vagues auxquels il ne convient pas de prêter plus d'importance qu'à la tasse de thé où ils se noieront » (p. XI), qualifiera, quelques lignes plus loin, les trois « stations de psychothérapie » de « pèlerinages », puis se déclarera, à la page XIV, le « confesseur » de ses amis ; après cela, se citant lui-même, il affirmera son besoin de « se mettre un Dieu dans les bras » (p. XVI) ; prétendant ensuite qu'il a « concouru à la direction des temps qui sont proches » (p. XIX), le jeune libertaire Barrès termine cette préface en faisant appel au « diable » (p. XX).

---

1 Perrin et Cie, 1891.

Même chez André Breton, qui se proclamait si superbement athée, je trouve cette phrase, en feuilletant une réédition de *Point du Jour* : « Le Dieu qui nous habite n'est pas près d'observer le repos du septième jour. Nous en sommes encore à lire les toutes premières pages de la Genèse. Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre ». (« Introduction au discours sur le peu de réalité, p. 25. ) Il manque seulement les majuscules à septième jour et à paradis ! Breton lui-même se rendait si bien compte de l'impossibilité d'échapper à l'imagerie religieuse qu'il lui arrivait de tonner : « Dire qu'on ne peut pas jurer son nom de D... sans être taxé de croyant ! » Son subconscient ne lui a-t-il pas joué un tour en lui dictant ces vers d'un poème intitulé « Au regard des divinités » :

Voici les Pères blancs qui reviennent des vèpres  
Avec l'immense clé pendue au-dessus d'eux.  
Voici les hérauts gris ; enfin voici sa lettre  
Ou sa lèvres: mon cœur est un coucou pour Dieu.  
(Poèmes, N.R.P.)

Nietzsche n'a pas réussi non plus à mettre son langage en accord avec sa proclamation de la mort de Dieu. Dans un poème célèbre, « An den Mistral » (le mistral incarnant pour lui la danse libératrice), on lit ces vers :

Jagen wir die Himmelstrüber,  
Welten-Schwärzer, Wolken-Schieber,  
Hellen wir das Himmelreich !  
[... ]Stürm empor die Himmelsleiter !

Chassons les embrouilleurs du ciel,  
Les noircisseurs des univers, les manieurs de nuages,  
Eclairons le royaume du ciel !  
... Escaladons l'échelle céleste, pareils à l'ouragan!

J'ai sous les yeux un recueil de poèmes venant de la République démocratique allemande. Johannes R. Becher, anciennement très grand poète, et ensuite Président de l'Union culturelle pour le renouvellement démocratique de l'Allemagne, Vice-Président de l'Académie allemande

des Arts à Berlin, et ministre des Affaires culturelles à partir de 1954, parle, dans des vers dédiés à Lénine, du « Verbe » qui se « transforme en pain » :

... mit Worten, die wurden Brot.

À la page suivante du même recueil, Kurt Barthel, docteur *honoris causa* de l'université de Rostock, dans une Cantate à Staline, chante « le chemin de croix des douleurs » du Père des Peuples :

Das Buch in den Händen, die Augen darauf, nahm er eine Welt voller Bosheit in Kauf, Ging aufrecht den Kreuzgang der Schmerzen hinauf, voll Mitleid, voll Zorn und voll Liebe.	Le Livre dans la main, le fixant du regard, il assumait un monde plein de méchanceté. Tête haute, il gravit le chemin de croix des douleurs, plein de pitié, plein de colère et plein d'amour.
--	---

C'est le marteau et la faucille, plus le goupillon ! L'allemand moderne, le neuhochdeutsch (nouvel-haut-allemand), est sorti tout entier, tout le monde le sait, de la Bible de Luther. La révolution, ce fut de traduire l'Ancien Testament d'après le texte hébreu, et les Évangiles d'après le texte grec, et de ne plus se servir de la seule Vulgate, comme ses prédécesseurs. D'avoir créé cette langue nouvelle à partir du jargon administratif de la province de Saxe, selon la remarque de mon compatriote René Schickelé, voilà qui ne manque pas d'humour.

Selon Luther, « toutes les villes d'Empire, toutes les cours princières écrivent la langue de la chancellerie de Saxe et de notre prince, c'est par conséquent la langue allemande la plus courante... » (Alle Rechstete, Fürsten- höfe schreiben nach der sechsischen und unsers Fürsten Cantzelei. darumb ists auch die gemeinste deutsche Sprache. "Tischreden") Mais il a beaucoup voyagé à travers tout le pays et son mot d'ordre est plutôt : écris comme tu parles !

Si effectivement il est parti du style bureaucratique de la province de Saxe, d'où lui vient cette langue juteuse, plongeant ses racines dans la collectivité et restée vivante après cinq siècles ? On a dit de lui qu'il fut le premier journaliste allemand à disposer de ce moyen de diffusion révolutionnaire : l'invention de Gutenberg. Quel journaliste ! un journaliste qui a mis dix-sept ans à traduire la Bible et qui, selon son propre aveu, cherchait pendant des semaines le mot juste, et il le cherchait bien là où il fallait, - parfois, comme il l'a malicieusement fait observer lui-même, sans le trouver. « Il faut questionner la mère au foyer, l'enfant jouant dans la rue, le paysan à la foire, et regarder leurs lèvres pour apprendre comment les mots se forment ».

(Sendbrief vom Dolmetschen. Lettre sur la traduction, 1530 : Man mus nicht die buch - staben in der lateinischen sprachen fragen wie man sol deutsch reden, wie diese Esel thun, sondern man muss die Mutter im Hause, die Kinder auff der gassen, den gemeinen man auff den marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetzchen, so verstehen sie es denn und mercken das man Deutsch mit yn redet.)

Luther disposait de toutes les ressources de la langue : l'allitération, la rime, et ce moyen de renforcer l'expression si particulier en allemand : le synonyme et l'opposition. Synonymes (basés sur la rime et l'allitération) : Wasserwogen und Wellen (ondes et vagues), Hülle und Fülle (abondance), Hab und Gut (fortune), Zeit und Weile (loisir), Spott und Hohn (mépris), Ruh und Frieden (paix, calme), Wehr und Waffen (armes), Leib und Leben (vie) , Schutz und Trutz (defense), Schutz und Schirm (protection), Schirm und Schild (protection armée), Sang und Klang (chant), Disteln und Dornen (chardons et épines), Weg und Steg (chemins et sentiers), Lug und Trug (mensonge et tromperie), blind und bloss (aveugle et nu), angst und bange (avoir peur), los und ledig (libre et détaché), ganz und gar (entièrement), wild und wüst (sauvage et désert), schelden und meiden (éviter et se séparer)...

Oppositions (verbales) : Liebe und Leid (amour et peine), Wohl und Wehe (bonheur et malheur), Fürst und Volk (prince et peuple), Dorf und Stadt (village et ville), Palast und Hütte (palais et chaumière), Himmel und Hölle (ciel et enfer), Mann und Maus (homme et souris)...

La plupart de ces locutions adoptées ou inventées par Luther ont gardé quelque chose de leur fraîcheur primitive. Parmi tant de traductions de la Bible, la sienne se distingue par l'originalité et la puissance du langage. Il suffit de confronter un passage quelconque de la Bible avec une traduction française, celle de la Bible de Jérusalem ; par exemple le Psaume 73, 25-26 :

Qui donc aurais-je dans le ciel?  
Avec toi, je suis sans désir sur la terre.  
Et ma chair et mon cœur sont consumés :  
Roc de mon cœur, ma part, Dieu à jamais.

Luther, traduisant littéralement de l'hébreu, en donna d'abord cette version :

Wen hab ich im Himmel  
Und auf Erden gefällt mir nichts, wenn ich bei dir bin  
Mein Fleisch und mein Herz ist verschmacht,  
Gott ist meines Herzens Hort und mein Teil ewiglich.

Elle lui parut insuffisante, et il en rédigea une seconde :

Wenn ich nur dich habe,  
So frage ich nichts nach Himmel und Erde.  
Wenn mir gleich Leib und Seele verschmachtet,  
So bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost  
und Teil.

La progression va du terme abstrait et conventionnel à l'expression spontanée et concrète.

Le début du magnifique Psaume 119, dans la Bible de Jérusalem :

Heureux, impeccables en leur voie, ceux qui marchent  
dans la loi de Yahvé.  
Heureux, gardant son témoignage, ceux qui le cherchent  
de tout coeur.

Luther:

Wohl denen, die ohne Tadel leben, die im Gesetz des Herrn wandeln!  
Wohl denen, die seine Zeugnisse halten, die ihn von ganzem Herzen suchen.

Paul Claudel, conscient de la médiocrité des traductions françaises, a essayé de retrouver, comme l'avait fait Luther, le sens concret de l'original, et son adaptation me semble réussie. Me pardonnera-t-il dans sa tombe d'avoir osé ce rapprochement ? Voici la version de Claudel :

Heureux ceux qui ont choisi pour y cheminer dans la  
Loi le chemin immaculé,

Qui s'appliquent à Tes instructions, ô mon Dieu, et qui mettent tout ce qu'ils ont de cœur à  
les pratiquer.

Luther, répondant au reproche de n'avoir pas traduit (dans l' « Annonciation ») les paroles de l'Ange s'adressant à la Vierge Marie : gratia plena par voll Gnaden (pleine de grâce), mais par cette interjection plus familière : du Holdselige (toi, douce et bénie), s'en est longuement expliqué en prétendant, entre autres, que voll Gnaden (synonyme absolu de : remplie de grâce)

ferait penser à un « tonneau rempli de bière » (ein fas vol bier) dans l'orthographe de Luther) ou à une « bourse remplie de sous » (beutel vol geldes), et qu'en réalité, pour mieux encore en faire comprendre le sens, il aurait dû traduire : « que Dieu te salue Marie bien-aimée » (Gott grüsse dich du liebe Maria).

J. Nadler, dans son *Histoire de la littérature du peuple allemand*<sup>1</sup>, dit que Luther, d'une part, a eu l'habileté de se servir des mots qui sortent de la bouche du peuple, mais que, d'autre part, « si l'imprimerie n'avait pas existé, les traductions antérieures à la sienne seraient devenues tout aussi populaires, de même que sans l'imprimerie, le chef d'œuvre de Luther n'aurait eu que des effets limités ». Du vivant du réformateur, sa traduction de la Bible s'est vendue à cent mille exemplaires. En 1523, à l'apogée de sa carrière, sur neuf cents ouvrages qui ont paru en Allemagne, trois cents sont dus à sa plume.

Son action entraîne la rupture, non seulement avec l'Eglise romaine, mais avec le latin, et Nietzsche crut pouvoir dire : avec la civilisation latine. Les conséquences qui en résultèrent peuvent être interprétées diversement - elles furent et demeurent immenses.

Pardonnez au braconnier

Il y eut un moment de l'histoire où le rapprochement entre les deux langues parut se concrétiser. Le 14 février 842, Louis le Germanique et Charles le Chauve se réunirent à Strasbourg pour y sceller une alliance qu'ils proclamèrent éternelle et qui dura vingt ans ! L'important, c'est que Louis, roi des Germains, s'adressa aux soldats de Charles dans leur langue, qui était le roman – et c'est le premier texte connu de langue française, et que Charles le Chauve, pour être compris par les soldats de son frère, prononça son serment en allemand, langue également nouvelle.

Cette heureuse manifestation mise à part, l'influence du christianisme sur les deux langues et les deux peuples me paraît semblable – si je puis me permettre une allégorie – à l'influence d'un grand vin sur deux buveurs, éloignés l'un de l'autre par les goûts, les manières de vivre, les sentiments, la sensibilité : à l'un, des ailes lui en auraient poussé, l'autre en aurait eu les ailes rognées.

Le rêve d'une langue unique, précédant ou réalisant la communauté des esprits et des cœurs, fait partie de notre héritage commun. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre !

Dans sa lutte avec la langue, avec sa langue maternelle, il arrive à tout écrivain de désespérer. Que dire d'un écrivain bilingue ? La Cathédrale de Strasbourg est sa Tour de Babel familière. Devant tant d'horizons inexplorés, de perspectives lointaines qui se multiplient à l'infini comme les reflets d'une ombre dans une galerie des miroirs, il ne se risquera qu'à soulever des questions. Les réponses ne lui appartiennent pas.

La gravité de cette conclusion – si conclusion il y a – n'est-elle pas sans commune mesure avec le résultat modeste de ma recherche ? Qu'ai-je fait d'autre que de transcrire mes mécomptes de bilingue, en les assortissant de quelques commentaires hasardeux ? Pour me consoler, je m'accroche à l'exemple d'un profane illustre, qui n'a pas hésité, de son côté, à franchir les clôtures d'une chasse gardée. Goethe, à la fin de ses *Études sur la théorie des couleurs*, dit que les sciences ne peuvent se passer du concours de personne. Les non-professionnels (les braconniers), croit-il pouvoir affirmer, ont très souvent contribué efficacement au progrès des sciences. « Quels que soient le penchant, le hasard ou l'occasion qui conduisent l'homme à vérifier certaines hypothèses, ce sera au profit de la connaissance. Car chaque mise à jour de rapports inattendus des choses entre elles, chaque méthode nouvelle, et même ce qui est insuffisant, même ce qui est erroné, tout est utilisable ou stimulant et ne saurait être perdu pour l'avenir ». (Wohin irgend die Neigung, Zufall oder Gelegenheit den Menschen führt, welche Phänomene besonders ihm auffallen, ihm einen Anteil abgewinnen, ihn festhalten, ihn beschäftigen, immer wird es zum Vorteil der Wissenschaft sein. Denn jedes neue Verhältnis, das an den Tag kommt, jede neue Behandlungsart, selbst das Unzulängliche, selbst der Irrtum ist brauchbar und für die Folge nicht verloren.)

1 *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, Berlin, 1938

## Bibliographie

### Bibliographie primaire

#### Outils numériques

- Bibliothèque numérique surréaliste, disponible sur le site du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III, [www.melusine-surrealisme.fr/wp/](http://www.melusine-surrealisme.fr/wp/)
- Site André Breton, <http://andrebreton.fr>
- The Dada international archive, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/index.htm>

#### Revue

- Commune*, Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, [1933-1939]  
*La Révolution Surréaliste*, [1924-1929], reprint Jean-Michel Place, 1991.  
*Le Surréalisme au service de la révolution*, [1930-1933], Jean-Michel Place, 1976.  
*Littérature*, [1919-1924], reprint Jean-Michel Place, 1978.  
*Medium*, communication surréaliste, [1953-1955]  
*Minotaure*, [1933-1939], reprint Albert Skira, 1981.  
*Nord-Sud*, [1917-1918], reprint Jean-Michel Place, 1980.  
*Proverbe : feuille mensuelle pour la justification des mots*, [1920-1921], reprint Dilecta, 2008.  
*Variétés, Le Surréalisme en 1929*, Bruxelles, Belgique, D.Devillez, 1994, 69 p.

#### Collectifs

- Bureau de recherches surréalistes : cahier de la permanence, octobre 1924-avril 1925*, Paule Thévenin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme » n°1, 1988, 165 p.  
*Les Jeux surréalistes : mars 1921-septembre 1962*, Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme » n°5, 1995.  
*Vers l'action politique*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme » n°2, 1988, 166 p.

#### Catalogues d'exposition

- Max Ernst : écrits et œuvre gravé. Tours, Bibliothèque municipale 30 novembre - 31 décembre 1963*, Tours, Mame, 1963, 83 p.  
*Unica Zürn : Dessins-Gouaches. 9-31 janvier 1962. Le Point Cardinal*, Paris, Le Point Cardinal, 1962.

---

## Correspondances

- ARAGON Louis et BRETON André, *Lettres à André Breton : 1918-1931*, Lionel Follet (éd.), Paris, Gallimard, 2011, 469 p.
- ARAGON Louis, PAULHAN Jean et TRIOLET Elsa, *Le Temps traversé : correspondance, 1920-1964*, Bernard Leuilliot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1994, 247 p.
- BRETON Simone, *Lettres à Denise Lévy, 1919-1929 : et autres textes, 1924-1975*, Georgiana Colvile (éd.), Paris, J. Losfeld, 2005, 314 p.
- BRIK Lili et TRIOLET Elsa, *Correspondance : 1921-1970*, Léon Robel (éd.), Paris, Gallimard, 1999, 1630 p.
- ÉLUARD Paul et PAULHAN Jean, *Correspondance 1919-1944*, Odile Felgine et Claude-Pierre Perez (éds.), Paris, Claire Paulhan, coll. « Correspondances de Jean Paulhan », 2003, 206 p.
- LEIRIS Michel et PAULHAN Jean, *Leiris & Paulhan : Correspondance 1926-1962*, Louis Yvert (éd.), Paris, Claire Paulhan, 2000, 248 p.

## Corpus

### ALEXANDRE Maxime

- Journal 1951-1975*, Paris, Corti, 1976, 252 p.
- Hölderlin le poète*, Marseille, Robert Laffont, 1942, 191 p.
- Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, 223 p.
- P. R. Présumé révolutionnaire*, Paris, Sagittaire, 1945, 179 p.
- Une Tour de Babel. Deux langues deux univers : français et allemand comparés*, s. p.

### ARAGON Louis

- Œuvres poétiques complètes I*, édition établie par Olivier Barbarant, avec la collaboration de Daniel Bougnoux, François Eychart, et Marie-Thérèse Eychart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, 1639 p.
- Écritures automatiques*, [1920-1926]
- Une vague de rêves*, [1924]
- Le Paysan de Paris*, [1925]
- Le Mouvement perpétuel*, [1926]
- Les Yeux d'Elsa*, [1942]
- Œuvres poétiques complètes II*, édition établie par Olivier Barbarant avec la collaboration de Jamel Eddine Bencheikh, François Eychart, et Marie-Thérèse Eychart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, 1700 p.
- Le Roman inachevé*, [1956]
- Le Fou d'Elsa*, [1963]
- « Un roman commence sous vos yeux », *Le Mentir-vrai*
- Chroniques de la pluie et du beau temps, [1979]
- Œuvres romanesques complètes I*, édition établie par Daniel Bougnoux, avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1317 p.
- Anicet ou le panorama, roman*, [1921]
- Les Aventures de Télémaque*, [1922]

- Le Libertinage*, [1924]  
 « Le Cahier noir », [1926], *La Défense de l'infini*  
 « Le Con d'Irène », [1928], *La Défense de l'infini*  
*Les Cloches de Bâle*, [1934]  
 « Le Mauvais plaisant », *En marge de « La Défense de l'infini »*  
 « Les Aventures de Jean-Foutre La Bite », *En marge de « La Défense de l'infini »*
- Œuvres romanesques complètes IV*, édition établie par Daniel Bournoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1691 p.
- Les Histoires*, [1964]  
 « Chproumpph », *Le Mentir-vrai*  
 « La Machine à tuer le temps », *Le Mentir-vrai*  
 « Le Mentir-vrai », [1964]
- Œuvres romanesques complètes V*, édition établie par Daniel Bournoux, avec la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, 1536 p.
- « Le Contraire-dit », *Le Mentir-vrai*  
*Blanche ou l'Oubli*, [1967]
- Autres éditions
- L'Œuvre poétique, tome X, 1943-1945*, Jean Ristat (éd.), Paris, Livre Club Diderot, 1979, 413 p.  
*La Conjonction et*, [1942]
- L'Œuvre poétique, tome XI*, Jean Ristat (éd.), Paris, Livre club Diderot, 1980, 398 ; 10 p.  
 « La Culture et les hommes », [1947]
- « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », *Europe*, n° 421-422, 1964, p. 132-137.  
 « La Nouvelle aventure terrestre de Tristan Tzara », *Le Monde*, 17 octobre 1975.
- Aragon parle avec Dominique Arban*, [1968], Paris, Seghers, 2012, 243 p.
- En étrange pays dans mon pays lui-même, En Français dans le texte et Brocéliande, précédés de : De l'Exactitude historique en poésie*, Monaco, Les Livres merveilleux, 1945, 118 p.
- Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, 184 p.
- Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, [1969], Genève, Skira, 1981, 148 p.
- La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, 269 p.
- Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989, 69 p.
- Projet d'histoire littéraire contemporaine*, [1922], Marc Dachy (éd.), Paris, Gallimard, 1994, 159 p.
- Traité du style*, [1928], Paris, Gallimard, 1983, 236 p.
- ARP Hans**, *Jours effeuillés*, [1966], Paris, Gallimard, 1985, 669 p.
- ARTAUD Antonin**, *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, 2004, 1786 p.
- « Correspondance avec Jacques Rivière », [1923-1924]  
 « Lettre à Jacques Rivière », [29 janvier 1924]  
 « Déclaration du 27 Janvier 1925 »  
 « Lettre au docteur Allendy », [30 novembre 1927]  
 « Préface pour un livre d'eaux-fortes de Jean de Bosschère », [1928]  
 « Lettre à Jean Paulhan », [28 mai 1933]  
 « Appel à l'esprit aristocratique des Français », [1934]

---

« Variations à propos d'un thème d'après Lewis Carroll », [1944]

« Le Surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », [1945]

« Lettres à André Parisot » [septembre-octobre 1945]

« Préambule », [1946]

« Lettre contre la Cabbale », [4 juin 1947]

*Le Pèse-nerfs*, [1925]

*Lettres et notes intimes* [1929-1932]

*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, [1934]

*Messages révolutionnaires*, [1936]

*Le Théâtre et son double*, [1938]

*Suppôts et supplications*, [1947]

*Van Gogh le suicidé de la société*, [1947]

*Pour en finir avec le jugement de dieu*, [1948]

**BELLMER Hans**, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, [1957], Paris, le Terrain vague, 1978, 71 p.

**BOUSQUET Joë**, *Lettres à Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1967, 230 p.

*Œuvre romanesque complète*, René Nelli (éd.), Paris, Albin Michel, 1979, 544 p.

*Paroles du lépreux sans nom*, [1924]

*Une passante bleue et blonde*, [1934]

*La Tisane de sarments*, [1936]

### **BRETON André**

*Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1798 p.

*Les Champs magnétiques*, avec Philippe Soupault, [1920]

*Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet*, [1922]

*Clair de terre*, [1923]

*Les Pas perdus*, [1924]

*Manifeste du Surréalisme*, [1924]

*Poisson Soluble*, [1924]

« Le Cinquantenaire de l'hystérie, 1878-1928 », avec Louis Aragon, *Alentours III*

*Nadja*, [1928]

*Second manifeste du Surréalisme*, [1930]

*Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1857 p.

*Le Revolver à cheveux blancs*, [1932]

*Les Vases communicants*, [1932]

*Misère de la poésie*, [1932]

*Point du jour*, [1934]

*Qu'est-ce que le surréalisme ?*, [1934]

*Position politique du Surréalisme*, [1935]

*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, avec Paul Éluard, [1938]

*Fata Morgana*, [1940]

*Anthologie de l'humour noir*, [1940-1950-1966]

*Œuvres complètes*, tome III, édition établie par Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1492 p.

*Alentours I*

*Inédits I*

*De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, [1942]

*Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non*, [1942]

*Arcane 17*, [1944]

*Les États généraux*, [1944]

*Discours d'Haïti*, [1945-1946]

*Poèmes*, [1948]

*Entretiens*, avec André Parinaud, [1952]

*La Clé des champs*, [1953]

*Œuvres complètes*, tome IV, édition établie par Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1527 p.

*Le Surréalisme et la Peinture*, [1928-1945-1965]

*Alentours*

*Perspective cavalière*, [1952-1966]

*Du Surréalisme en ses œuvres vives*, [1955]

#### **CARRINGTON Leonora**

*En bas*, Paris, E. Losfeld, 1973, 67 p.

*La Maison de la peur*, Paris, Henri Parisot, coll. « Un divertissement », 1938, 16 p.

*La Porte de pierre*, Paris, Flammarion, 1976, 210 p. trad. Henri Parisot.

*Le Cornet acoustique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, 217 p., trad. Henri Parisot.

*Pigeon vole : contes retrouvés*, Cognac, le Temps qu'il fait, 1986, 148 p. trad. Didier Vidal et Jacqueline Chénieux.

#### **CÉSAIRE Aimé**

*La Poésie*, Paris, Le Seuil, 2006, 522 p.

*Cahier d'un retour au pays natal*, [1939]

*Les Armes miraculeuses*, [1946]

*Soleil cou coupé*, [1948]

#### **CHAR René**

*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 1517 p.

*Arsenal*, [1929]

*Dehors la nuit est gouvernée*, [1938]

*Feuillets d'Hypnos*, [1946]

*La Parole en archipel*, [1952-1960]

*Recherche de la base et du sommet*, [1955]

*Le Nu perdu*, [1971]

---

*Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, [1973-1979]

*Aromates chasseurs*, [1975]

*Sous ma casquette amarante*, [1980]

**CREVEL René**

*Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éd. du Sandre, 2014, 861 p.

« Révolution, Surréalisme, spontanéité », *Les Cahiers du mois*, n°8, janvier 1925, p.16-21

*Dalí ou l'anti-obscurantisme*, [1931]

*Le Clavecin de Diderot*, [1932]

*Œuvres complètes*, tome II, Paris, Éd. du Sandre, 2014, 829 p.

*Mon corps et moi*, [1925]

*L'Esprit contre la raison*, [1927]

*Êtes-vous fous*, [1929]

*Les Pieds dans le plat*, [1933]

**DALÍ Salvador**

*Journal d'un génie adolescent*, Félix Fanés (éd.), Monaco, Le Serpent à plumes, 2004, 241 p.

*L'Amour et la mémoire*, Paris, Éditions Surréalistes, 1931, 25 p.

*L'Esputnic du paubre*, Paris, Éditions de La Table ronde, 2008, 166 p.

*La Conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions Surréalistes, 1935, 33 p.

*La Vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie ?*, Frédérique Joseph-Lowery (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2006, 739 p.

*Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1989, 116 p.

*Lettre ouverte à Salvador Dalí*, Paris, Albin Michel, coll. « Lettre ouverte », 1966, 159 p.

*Obra completa III*, Agustín Sánchez Vidal (éd.), Barcelone, Destino, 2004, 1293 p.

**DELTEIL Joseph**, *La Deltheillerie*, Paris, Grasset, 1996, 250 p.

**DESNOS Robert**

*Œuvres*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 1394 p.

*Langage cuit*, [1923]

*L'Aumonyme*, [1923]

*De l'érotisme*, [1923]

« Description d'une révolte prochaine », [1925]

*Deuil pour deuil*, [1927]

*La Liberté ou l'amour !*, [1927]

*Corps et biens*, [1930]

**DUCHAMP Marcel**, *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet et Anne Sanouillet (éds.), Paris, Flammarion, coll. « Écrits », 2008, 430 p.

**ÉLUARD Paul**

*Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 1663 p.

*Le Devoir et l'inquiétude*, [1917]

- Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, [1920]  
*Répétitions*, [1922]  
*Mourir de ne pas mourir*, [1924]  
*152 proverbes mis au goût du jour*, avec Benjamin Péret, [1925]  
*Capitale de la douleur*, [1926]  
*Défense de savoir*, [1928]  
*L'Amour la poésie*, [1929]  
*L'Immaculée conception*, avec André Breton, [1930]  
*La Rose publique*, [1934]  
*Cours naturel*, [1938]  
*Donner à voir*, [1939]  
*Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, [1942]  
*Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 1505 p.  
*Poésie ininterrompue*, [1946]  
*Le Meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918*, [1947]  
*Pouvoir tout dire*, [1951]  
*Première anthologie vivante de la poésie du passé*, [1951]

**ERNST Max**

- Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, 448 p.  
*Première conversation mémorable avec la Chimère*, Thaon, Amiot-Lengane, 1991, 89 p.  
*Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux : roman*, [1934], Paris, J.J. Pauvert, 1963, s.p.  
*L'Art de voir de Guillaume Tempel*, avec Iliazd, Paris, Le degré quarante et un, 1964, 37 p.

**LEIRIS Michel**

- Aurora*, [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973, 193 p.  
*Brisées*, [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1992, 337 p.  
*Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, 954 p.  
*La Langue secrète des Dogon de Sanga*, [1948], Paris, J.-M. Place, coll. « Les Cahiers de Gradhiva », 1992, 530 p.  
*Mots sans mémoire*, [1969], Paris, Gallimard, 1998, 153 p.  
*L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, [1939], Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, 1387 p.  
*La Règle du jeu*, édition établie par Denis Hollier, avec la collaboration de Nathalie Barberger et Jean Jamin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 1755 p.  
*Biffures*, [1948]  
*Fibrilles*, [1948]  
*Frêle Bruit*, [1976]

**LUCA Ghérasim**

- Héros-limite suivi de Le chant de la carpe ; et de Paralipomènes*, Paris, Gallimard, 2002, 309 p.  
*Un loup à travers une loupe*, [1942], Paris, Corti, 1998, 91 p.

---

**MABILLE Pierre**, *Le Miroir du merveilleux*, [1940], Paris, Éd. de Minuit, 1977, 327 p.

**MAGRITTE René**, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2009, 761 p.

**MANSOUR Joyce**

*Carré blanc*, Paris, Le Soleil noir, 1965, 137 p.

*Faire signe au machiniste*, Paris, Le Soleil noir, 1977, 154 p.

*Histoires nocives*, [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2005, 123 p.

*Les Gisants satisfaits*, Paris, J.-J. Pauvert, 1958, 239 p.

*Rapaces*, Paris, P. Seghers, 1960, 127 p.

**MARIËN Marcel**, *L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1969, 508 p.

**MASSON André**

*Anatomie de mon univers*, Marseille, A. Dimanche, 1988, 21 p.

*Le Rebelle du Surréalisme*, Françoise Levailant (éd.), Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1994, 385 p.

**MESENS E. L. T.**, *Troisième front, poèmes de guerre*, suivi de *Pièces détachées*, Londres, London Gallery, 1944, 47 p.

**MIRÓ Joan**, *Écrits et entretiens*, Paris, D. Lelong, 1995, 347 p.

**NOUGÉ Paul**

*Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, 315 p.

*Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968, 152 p.

*L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, 435 p.

*La Musique est dangereuse : écrits autour de la musique*, Bruxelles, Devillez, 2001, 203 p.

**PÉRET Benjamin**

*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, [1959], Paris, Albin Michel, 1989, 409 p.

*Le Déshonneur des poètes*, [1945], Paris, Mille et une nuits, 1996, 63 p.

*Œuvres complètes, Tome 1*, Paris, E. Losfeld, 1969, 316 p.

*Je ne mange pas de ce pain-là*, [1936]

*Le Grand jeu*, [1928]

*Œuvres complètes, Tome 2*, Paris, E. Losfeld, 1971, 336 p.

*Air mexicain*, [1952]

*De derrière les fagots*, [1934]

*Œuvres complètes, Tome 3*, Paris, E. Losfeld, 1979, 300 p.

*Au 125 du boulevard Saint-Germain*, [1923]

*Les Malheurs d'un dollar*, [1922]

*Mort aux vaches et au champ d'honneur*, [1922-1923]

*Œuvres complètes, Tome 4*, Paris, Corti, 1987, 304 p.

*Histoire Naturelle*, [1945]

*152 Proverbes mis au goût du jour*, avec Paul Éluard, [1925]

*La Brebis galante*, [1924]

*Le Gigot, sa vie et son œuvre*, [1957]

*Œuvres complètes, Tome 6*, Association des amis de Benjamin Péret (éd.), Paris, Corti, 1992, 381 p.

« La Soupe déshydratée », [1949]

« Introduction au Livre de Chilám Balám de Chumayel », [1955]

#### **PIEYRE DE MANDIARGUES André**

*Beylamour*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, 45 p.

*Deuxième Belvédère*, Paris, B. Grasset, 1990, 253 p.

*Écriture ineffable* précédé de *Ruisseau des solitudes*, de *L'Ivre Œil*, et suivi de *Gris de perle et de poèmes inédits*, Claude Leroy (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2010, 426 p.

*Feu de braise*, [1959], Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1999, 213 p.

*L'Anglais décrit dans le château fermé*, [1979], Paris, Gallimard, 1993, 168 p.

*Marbre ou les mystères d'Italie*, [1953], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985, 198 p.

*Soleil des loups*, [1951], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1986, 177 p.

#### **PRASSINOS Gisèle**

*Brelin le Frou ou le Portrait de famille*, Paris, P. Belfond, 1975, 150 p.

*Comment écrivez-vous ? ou Ils sont malins les écrivains*, Romillé, France, Folle avoine, 1985, s.p.

*La Vie, la voix*, Paris, Flammarion, 1971, 96 p.

*Mon cœur les écoute*, Forcalquier, le Mot fou, 2014, 173 p.

*Petits Quotidiens*, Paris, Éditions Commune Mesure, 1974, s.p.

*Trouver sans chercher*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1976, 279 p.

#### **PRÉVERT Jacques**

*Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1452 p.

*Histoires et d'autres histoire*, [1946]

*Paroles*, [1946]

*Spectacle*, [1951]

*La Pluie et le beau temps*, [1955]

*Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1553 p.

*Fatras*, [1966]

*Imaginaires*, [1970]

*Choses et autres*, [1972]

#### **RIBEMONT-DESSAIGNES Georges**

*Dada. Manifestes, poèmes, articles, projets, 1915-1930*, Paris, Champ libre, 1974, 192 p.

*Ecce homo*, [1945], Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1987, 214 p.

**RIGAUT Jacques**, *Pensées, Écrits*, Paris, Gallimard, 1970, 285 p.

#### **SOUPAULT Philippe**

*En joue !*, [1925], Paris, Lachenal et Ritter, 1984, 221 p.

*Georgia, Epitaphes, Chansons et autres poèmes*, [1926], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, 313 p.

*Histoire d'un Blanc*, [1927], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2003, 114 p.

*Le Nègre*, [1927], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, 131 p.

---

*Les Dernières nuits de Paris*, [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, 140 p.

*Essai sur la poésie*, Rolle, Eynard, 1950, s.p.

*Profils perdus*, [1963], Paris, Gallimard, 1999, 145 p.

#### **TZARA Tristan**

*Œuvres complètes 1 : 1912 - 1924*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1975, 743 p.

Vingt-cinq poèmes, vingt-cinq et un poèmes, [1918]

*Sept manifestes Dada*, [1924]

*De nos oiseaux*, [1929]

*Œuvres complètes 2 : 1925 - 1933*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1977, 473 p.

*Indicateur des chemins de cœur*, [1928]

*L'Homme approximatif*, [1931]

*Où boivent les loups*, [1932]

*L'Antitête*, [1933]

*Œuvres complètes 3 : 1934 - 1946*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1979, 637 p.

*Personnage d'insomnie*, [1934]

*Grains et Issues*, [1935]

*Midis Gagnés*, [1939]

*Terre sur terre*, [1946]

*Œuvres complètes 6 : Le Secret de Villon*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1991, 636 p.

**VACHÉ Jacques**, *Lettres de guerre*, Paris, E. Losfeld, 1970, 81 p.

**VIAN Boris**, *En avant la zizique .... et par ici les gros sous*, [1958], Paris, Union générale d'éditions, 1971, 185 p.

#### **ZÜRN Unica**

*Sombre printemps*, [1971], Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, 114 p., trad. Ruth Henry et Robert Valancay.

« Notes d'une anémique 1957/1958 », *Vacances à Maison Blanche: derniers écrits et autres inédits*, [1970], Paris, Losfeld, 2000, 191 p., trad. Ruth Henry.

*Vacances à Maison Blanche: derniers écrits et autres inédits*, [1970], Paris, Losfeld, 2000, 191 p., trad. Ruth Henry.

#### Autres auteurs cités

#### **APOLLINAIRE Guillaume**

*Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, 1267 p.

*Le Bestiaire*, [1911]

*Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre*, [1913-1916]

**ARMOR et MAUGES**, *Les Bannis*, Paris, Éd. de Minuit, 1944, 53 p.

**BUTOR Michel**, « Lectures de l'enfance », *Répertoire III*, [1968], *Œuvres complètes*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, 1074 p.

**CARROLL Lewis**

*De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, 315 p. trad. Henri Parisot.

*Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970, 319 p. trad. Henri Parisot.

**CENDRARS Blaise**

*Œuvres complètes*, tome 1, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, 430 p.

*19 poèmes élastiques*, [1919]

*Feuilles de route*, [1924]

Sonnets dénaturés

« En marge de *La Prose du Transsibérien* »,

*Œuvres complètes 7*, Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (éds.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2003, 395 p.

*Moravagine*, [1926]

*Œuvres complètes 11*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001, 552 p.

« Le Principe de l'utilité », [1924]

« Poètes », [Conférence prononcée le 21 février 1924 à São Paulo]

*Œuvres complètes 15*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2006, 410 p.

*Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par Michel Manoll, [1952]

**FONTAINAS André**, *Mes souvenirs du symbolisme*, [1928], Bruxelles, Ed. Labor, 1991, 138 p.

**FRAENKEL Théodore**, *Carnets, 1916-1918*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Cendres, 1990, 153 p.

**GRACQ Julien**

*André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1982, 206 p.

*En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, 302 p.

*Préférences*, Paris, Corti, 1945, 252 p.

**JARRY Alfred**, *Le Surmâle, suivi de Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « L'ange du bizarre », 1979, 197 p.

**LAUTRÉAMONT**, Isidore Ducasse, Comte de, *Les Chants de Maldoror; Poésies, Lettres*, Paris, Le Livre de poche, 1966, 448 p.

**MONNIER Adrienne**, *Les Gazettes : 1923 - 1945*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996, 350 p.

**NIZAN Paul**, *Articles littéraires et politiques*, Nantes, Joseph K, 2005, 566 p.

**PAULHAN Jean**

*Le Guerrier appliqué*, [1917], Paris, Gallimard, 1930, 154 p.

« *L'Illusion de l'étymologie* », Les Cahiers de la Pléiade, XI, hiver 1950, p. 108-130.

*Œuvres, tome II*, Roger Judrin (éd.), Paris, Cercle du livre précieux, 1966, 341 p.

*Les Hain-teny Merinas*, [1913]

*Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, [1921]

*Éléments*, [1938]

*Clef de la poésie*, [1945]

- 
- Traité des figures*, [1953]  
*Œuvres, tome III*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, 436 p.  
*Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, [1941]  
*Jean Paulhan et Madagascar, 1908-1910*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Jean Paulhan » n° 2, 1982, 414 p.  
« Cours de malgache »  
« D'un langage sacré »  
« Quelques réflexions sur le danger ou l'inutilité d'apprendre des langues »  
*Œuvres complètes II, l'art de la contradiction*, Bernard Baillaud (éd.), Paris, Gallimard, 2009, 779 p.  
**PAULHAN Jean et MALLET Robert**, *Les Incertitudes du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, 192 p.
- QUENEAU Raymond**  
*Bâtons, chiffres et lettres*, [1950], Paris, Gallimard, 1994, 337 p.  
*De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans « Sylvie et Bruno »*, Paris, L'Herne, 1971, 25 p.
- REVERDY Pierre**  
*Œuvres complètes, tome I*, édition établie par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010, 1458 p.  
Plupart du temps, [1915-1922]  
Le Voleur de Talan, [1917]  
Self Defence, [1917-1918]  
*Autres écrits sur l'art et la poésie*, [1921-1926]  
*Œuvres complètes, tome II*, édition établie par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010, 1616 p.  
*Le Chant des morts*, [1944-1948],  
« Circonstances de la poésie », [1946], *Écrits sur l'art et sur la poésie*
- ROUSSEL Raymond**  
*La Doublure*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire » n° 637, 2013.  
*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, [1935], Paris, 10/18, 1977, 318 p.
- SALMON André**, *Souvenirs sans fin, Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard, 1955, 392 p.
- VALÉRY Paul**  
« Philosophie », *Cahiers I*, Judith Robinson-Valéry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1491 p.  
*Notes, Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 1726 p.  
*Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, 1757 p.

## Bibliographie secondaire

### Bibliographie spécifique : surréalisme

#### Articles

- ANGENOT Marc, « La Pensée se fait dans la bouche : de Dada au Surréalisme », *Cahiers Dada-Surréalisme*, 1971.
- BÉHAR Henri, « Imagination n'est pas don », *L'Histoire du concept d'imagination en France (1918-1945)*, Lyon, 2013. [En ligne]
- BÉHAR Henri, « À mots découverts », *Europe*, n°555-556, « Tristan Tzara », juillet 1975, p. 95-112.
- BELAVAL Yvon, « La Théorie surréaliste du langage », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, vol. 454.
- BONNET Marguerite et HUBERT Étienne-Alain, « Sur deux types d'écriture surréaliste et leurs finalités dans *L'Immaculée Conception* d'André Breton et Paul Éluard », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 87, n° 4, juillet 1987, p. 753-758.
- BOULESTREAU Nicole, « ...Comme une langue commune. Éluard à l'école de Paulhan », *Littérature*, n°27, 1977, p. 44-54.  
« L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du Surréalisme* », *Littérature*, n°39, 1980, p. 47-53.
- BRIENT Pierrick, « L'insistance sur l'homophonie chez Gherasim Luca : création poétique et association libre », *Le Coq-héron*, n°189, 2007, p. 59.
- BRUN Anne, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 80, 2009, p. 143-158.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, « Bavardage et merveille : Repenser le Surréalisme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Automne 1989, n°40, 1989, p. 273-286.
- CHESNEAU Albert, « André Breton et l'expérimentation poétique », *The French Review*, n° 42, 1969, p. 371-379.
- GROSSMAN Évelyne, « Artaud, oui... Entretien avec Jacques Derrida », *Europe, Antonin Artaud*, n° 873-874, février 2002, p. 23-38.
- JAKOBSON Roman, « Le Métalangage d'Aragon », *L'Arc*, n° 53, mai 1973, p. 79-84.
- JENNY Laurent, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n°16, 1973, p. 499-520  
« Les aventures de l'automatisme », *Littérature*, vol. 72, n° 4, 1988, p. 3-11.
- KIEFER Klaus, « Lingua - Signe, mythe, grammaire et style dans l'œuvre de Carl Einstein », *Les Langages du Surréalisme*, Journée d'étude organisée par l'APRES, 25 mars 2017 [En ligne].
- LALA Marie-Christine, « Le réel en jeu (Artaud / Bataille / Breton) », *Réalisme - Surréalisme, Mélusine*, XXI, 2001, *L'Âge d'homme*, p. 51-61.
- LE RAY Johanne, « Traduction et défamiliarisation créatrice chez l'auteur-traducteur : Aragon et le souci de l'étranger », *Australian journal of french studies*, L, n° 2, 2013, p. 157-176.
- MARTIN Serge, « Ghérasim Luca, sur la corde, sans fin ni commencement », *Europe*, n° 1045, *Ghérasim Luca*, mai 2016, p. 3-17.

- 
- MINGELGRÜN Albert, « Jalons pour une analyse des 152 proverbes d'Éluard et de Péret », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°59, 1981, p. 574-584.
- MURAT Michel, « Aragon, la rime et la nation », *Romanic review*, n°92, mars 2001, p. 185-199.
- PEYTARD Jean, « Aragon, la linguistique et le roman », *Recherches croisées, Aragon / Elsa Triolet*, n° 2, 1988, p. 199-232.
- PIERSSENS Michel, « Écrire en langues : la linguistique d'Artaud », *Langages*, vol.23, n°91, 1988, p. 111-117.
- RIFFATERRE Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, vol. 3, n° 1, 1969, p. 46-60.
- TOMICHE Anne, « Artaud et les langues », *Europe*, n°873-874, *Antonin Artaud*, février 2002, p. 141-154.
- « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 305, 2003, p. 61-72.
- VIGIER Luc, « Aragon/Breton : jeux de coécriture en 1922 et 1928 », *Genesis*, n°41, 2015, p.145-153.

### Revues

- Mélusine*, XII, « Lisible-visible », *L'Âge d'homme*, 1991, 324 p.
- Mélusine*, XIV, « L'Europe surréaliste », Paris, *L'Âge d'homme*, 1994, 342 p.
- Mélusine*, XVII, « Chassé-croisé Tzara-Breton », Paris, *L'Âge d'homme*, 1997, 347 p.
- Mélusine*, XVIII, « Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu », Lausanne, *L'Âge d'homme*, 1998, 335 p.
- Mélusine*, XIX, « Mexique, miroir magnétique », Lausanne, *L'Âge d'homme*, 1999, 400 p.
- Mélusine*, XX, « Merveilleux et Surréalisme », Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2000, 356 p.
- Mélusine*, XXVII, « Le Surréalisme et la science », Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2007, 321 p.
- Mélusine*, XXXI, « Les réseaux du Surréalisme », Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2011, 339 p.
- Recherches croisées, Aragon / Triolet*, n°4, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1992, 302 p.
- Recherches croisées, Aragon / Triolet*, n°7, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001, 312 p.
- Recherches croisées, Aragon / Triolet*, n°15, *Aragon, trente ans après*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, 270 p.

### Ouvrages

- ADAMOWICZ Elza, *Ceci n'est pas un tableau : les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2004, 259 p.
- ALQUIÉ Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1955, 231 p.
- BÉHAR Henri, *André Breton : le grand indésirable*, Paris, Fayard, 2005, 542 p.

- Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1967, 356 p.
- BÉHAR Henri, BARBE Maryvonne, FOURNIER Roland, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988, 362 p.
- BÉHAR Henri et BRIDEL Yves, *Miroirs du Surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988, 201 p.
- BÉHAR Henri et CARASSOU Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Livre de poche, coll. « Le Livre de poche », 1984, 509 p.
- BÉHAR Henri et DUFOUR Catherine, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, 780 p.
- BERRANGER Marie-Paule, *Dépayement de l'aphorisme*, Paris, Corti, 1988, 247 p.  
*Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, PUF, 2004, 271 p.  
*Marie-Paule Berranger commente Corps et biens de Robert Desnos*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque » n° 174, 2010, 234 p.
- BERRANGER Marie-Paule et MURAT Michel, *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, 149 p.
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 347 p.
- BOIREAU Marie-France, *Aragon, romancier de la Grande Guerre et penseur de l'histoire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, 321 p.
- BOMMERTZ Claude, *Le Chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire : essai*, Leuven, Peeters, coll. « Pleine marge », 2004, 184 p.
- BONNEFOY Yves, *Breton à l'avant de soi ; suivi de Tant va Breton à l'avenir... ; et de À l'impossible tenu...*, Tours, Farrago, 2001, 116 p.
- BONNET Marguerite, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, 460 p.
- BOUCHARENC Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004, 243 p.
- BOUNOURE Vincent et LEQUENNE Michel, *L'Événement surréaliste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004, 335 p.
- BOUQUET Dominique, *Le Surréalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 2003, 188 p.
- CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, 334 p.
- CAWS Mary Ann, *Le Manifeste et le caché : langages surréalistes et autres*, Paris, Lettres modernes, 1974, 215 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques Essais », 2014, 374 p.  
*Inventer le réel : le Surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Champion, 2014, 770 p.  
*Lire le regard : André Breton et la peinture*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1993, 279 p.  
*Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, Corti, 1987, 275 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et BLOEDÉ Myriam, *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des Surréalismes et des avant-gardes en Europe*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 2005, 254 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et DUMAS Marie-Claire, *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1993, 329 p.

- 
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et MATHEWS Timothy, *Violence, théorie, Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1994, 220 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, et RIVAS Pierre *Nouveau monde, autres mondes : Surréalisme et Amériques*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1995, 267 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et SPIES Werner, « *Il y aura une fois* » : *une anthologie du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 2004, 750 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et VADÉ Yves, *Pensée mythique et Surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, 284 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, et VIENNE Maïté, *Le Surréalisme autour du monde : 1929-1947*, Paris, CNRS éd, 1994, 463 p.
- CORTANZE Gérard de, *Le Monde du Surréalisme*, Bruxelles, Complexe, coll. « Bibliothèque complexe », 2005, 332 p.
- DADOUN Roger et SCOPELLITI Paolo, *L'Influence du Surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2002, 246 p.
- DEVIGNE Nicolas, DROST Julia, et MOUREAU-MARTINI Ursula, *Max Ernst, l'imagier des poètes*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008, 304 p.
- DUMAS Marie-Claire, *Étude de Corps et biens de Robert Desnos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1984, 163 p.
- Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle », 1980, 680 p.
- DUMAS Marie Claire et VÁSQUEZ Carmen (dir.), *Robert Desnos, le poète libre*, Amiens, Indigo ; Université de Picardie-Jules Verne, 2007, 194 p.
- DUPERRAY Ève (dir.), *René Char dans le miroir des eaux*, Paris, Beauchesne, 2008, 184 p.
- DUPLESSIS Yvonne, *Surréalisme et paranormal : l'aspect expérimental du Surréalisme*, Agnières, JMG, coll. « Démon et merveilles », 2002.
- DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 2004, 759 p.
- Le Surréalisme*, Paris, Hazan, coll. « L'Atelier du monde », 2002, 95 p.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1999.
- FOREST Philippe, *Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF Gallimard », 2015, 891 p.
- FORT Ilene Susan, ARCQ Teresa et GEIS Terri, *Au pays des merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Los Angeles ; Munich, Los Angeles County museum of art ; DelMonico Books, 2012.
- GIRAUDY Danièle, *Le Jeu de Marseille : autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Alors hors du temps, 2003, 142 p.
- GUYARD Marie-Renée, *Le Vocabulaire politique de Paul Éluard*, Paris, Klincksieck, coll. « Etudes linguistiques », 1974.
- HASEGAWA Akiko, *Le Rôle du primitivisme dans la pensée esthétique d'André Breton entre 1920 et 1942*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011.
- HUBERT Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Grand format », 2009, 536 p.
- HULAK Fabienne, *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'édicions, 1992, 207 p.
- JOSEPH-LOWERY Frédérique (dir.), *Lire Dalí*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Revue des sciences humaines » n° 262, 2001, 292 p.
- LAROCHE DAVIS Hélène, *Robert Desnos : une voix, un chant, un cri*, Paris, G. Roblot, 1981, 135 p.

- LÖWY Michael, *L'Étoile du matin : Surréalisme et marxisme*, Paris, Syllepse, coll. « Utopie critique », 2000.
- MAILLARD-CHARY Claude, *Paul Éluard et le thème de l'oiseau : la phénixologie du grain d'aile*, Paris, Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 288 p.  
*Le bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, 369 p.
- MARCEAU Jean-Claude, *Unica Zürn et l'Homme jasmin : le dit-schizophrène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2006, 204 p.
- MARTY Éric, *L'engagement extatique : sur René Char*, Houilles, Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2008, 67 p.
- MICHEL Geneviève, *Paul Nougé : la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, 421 p.
- MILON Alain, *Sous la langue, Artaud : la réalité en folie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2016, 109 p.
- MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2013, 403 p.
- NADEAU Maurice, *Histoire du Surréalisme*, [1945], Paris, Le Seuil, 1954, 365 p.
- NOËL Bernard, *André Masson : la chair du regard*, Paris, Gallimard, coll. « L'Art et l'écrivain », 1993, 179 p.  
*Magritte*, Paris, POL, 1998, 74 p.
- PEREZ Claude-Pierre (dir.), *Jean Paulhan et les poètes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, 198 p.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, 172 p.
- PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS éditions, 2010, 473 p.
- RUBIO Emmanuel, *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2009, 559 p.
- RUFFA Astrid et KAENEL Philippe (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Desjonquères, 2007, 317 p.
- TOMICHE Anne, « *L'intraduisible dont je suis fait* » : *Artaud et les avant-gardes occidentales*, Paris, Ed. le Manuscrit, 2012, 409 p.
- VASSEVIÈRE Maryse, *Aragon romancier intertextuel, ou Les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998, 381 p.

### Thèses

- FRÉMOND Émilie, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2012, 995 p.
- JAUER Annick, *Aux confins de la nostalgie et du devenir : l'Allemagne d'Aragon*, Thèse doctorat, Université de Provence, 2002, 535 p.
- MARCEAU Jean-Claude, *La part du Surréalisme dans la théorie lacanienne des psychoses et dans l'éthique de la psychanalyse*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2004, 565 p.
- MICHEL Geneviève, *Paul Nougé, la réécriture comme éthique de l'écriture*, Université autonome de Barcelone, 2006, 692 p.
- QUEMENER Gaëlle, *Les Contes de Benjamin Péret : réinvention poétique d'un genre en contexte surréaliste*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2013, 564 p.

---

## Bibliographie spécifique : imaginaire linguistique

### Articles

- CANUT Cécile, « Subjectivité, imaginaires et fantasmes des langues : la mise en discours “épilinguistique” », *Langage et société*, n°3, 2000, p. 71–97.
- HOUDEBINE Anne-Marie, « De l’imaginaire des locuteurs et de la dynamique linguistique : aspects théoriques et méthodologiques », *L’insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Michel Francard (dir.), Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, 223 p.
- « Imaginaire linguistique et dynamique langagière : aspects théoriques et méthodologiques », dans *Badume, standard, norme : le double jeu de la langue*, Cahiers du Groupe de Recherche sur l’économie linguistique de la Bretagne Brest, 1994, p. 17.
- « L’imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles », dans *IV<sup>e</sup> colloque international de Sciences du Langage de L’Université de Suceava - Roumanie*, 1997.
- « L’uneS langue », dans *La Qualité de la langue ? : le cas du français*, Jean-Michel Eloy (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Politique linguistique », 1995, p. 463.
- « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain », *Le Français Moderne*, n°50, *La norme, concept sociolinguistique*, 1982, p. 42-51.
- « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La Linguistique*, n° 21, janvier 1985, p. 7-36.
- « Préface », *Travaux de linguistique*, n°7, « L’imaginaire linguistique », 1996.
- « Langue nationale et politique », *Tel Quel*, n°68, 1976, p. 97-101.

### Ouvrages

- ARDELEANU Sanda-Maria et ELOY Jean-Michel, *Dynamique de la langue et imaginaire linguistique : Recueil d’études offert en hommage à Anne-Marie Houdebine-Gravaud*, Iași, Demiurg, 2000, 146 p.
- HOUDEBINE-GRAVAUD Anne-Marie, *L’Imaginaire linguistique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Langue & parole », 2002, 153 p.
- MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique : les concepts de base*, Paris, Mardaga, 1997, 324 p.

## Bibliographie : histoire littéraire et stylistique

### Articles

- BERG Christian, « Marcel Schwob et Willem Byvanck », dans *Retours à Marcel Schwob : D’un siècle à l’autre (1905-2005)*, Alexandre Gefen, Agnès Lhermitte et Monique Jutrin (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 203-218.

- BOUVERESSE Jacques et JARRETY Michel, « Valéry, le langage, la logique », *Littérature moderne*, n°2, numéro spécial Paul Valéry, 1991, *Champion-Slaktine*, p. 1-10.
- COUSTILLE Charles, « Jean Paulhan et Jean Grenier à l'Université », *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, Fabula / Les colloques, 2013, [En ligne].
- DEBENEDETTI Jean-Michel, « Mythe et poésie », *Poésie 1, Le Magazine de la poésie*, n°19, septembre 1999, p. 7-20.
- DÉCIMO Marc, « Jean-Pierre Brisset et "la folie de l'insolite" considérée du point de vue de Marcel Duchamp, d'André Breton, de Raymond Queneau, de Michel Foucault et de quelques autres », *Topique*, vol. 2, n°119, 2012, p. 71-86.
- DEGUY Michel, « Du *Signe Ascendant* au *Sphinx vertébral* », dans *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires Paris*, n°34, avril 1978, p. 226-240.
- DENIS Jean-Pierre, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore », *Langages*, vol. 23, n°91, 1988, p. 75-104.
- FERENCZI Thomas, « Jean Paulhan et la linguistique moderne », *NRF*, n°197, numéro spécial Jean Paulhan, 1<sup>er</sup> mai 1969.  
« Jean Paulhan et les problèmes du langage », *Cahiers Dada-Surréalisme*, n°4, 1970.
- JUTRIN Monique, « Guillaume Apollinaire et Marcel Schwob : une affinité », *La Revue des Lettres modernes*, vol. 15, n°2, 1980, p. 69-75.
- MESSINA Aïcha Liviana, « Publiez-moi, publiez-moi, car je ne suis pas une bête », *Lignes*, n°28, 2009, p. 22-37.
- PHILIPPE Gilles, « Le Discours scolaire sur la littérature », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Théories de la littérature », 2004, 488 p.
- SHERZER Dina, « Dictionnaires/fictionnaires : anamorphoses lexicographiques et encyclopédiques », *The French Review*, vol. 63, n°4, 1990, p. 642-651.

### Ouvrages

- ADAM Jean-Michel, *Le Style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1997, 223 p.
- ALBALAT Antoine, *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Paris, Plon-Nourrit, 1921, 289 p.
- ANOKHINA Olga, *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2012.
- BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Dallas, Dallas Institute Publications, 1986.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1992, 283 p.  
*Le Degré zéro de l'écriture : suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Bibliothèque Médiations », 1970, 181 p.  
*Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Éditions Points, 2015, 46 p.
- BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [1939], *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.  
« Le Conteur », [1936], *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.

- 
- BERLAN Françoise, *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Études linguistiques », 2006, 546 p.
- BRUERA Franca et MEAZZI Barbara, *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2011, 533 p.
- CAPE Anouck, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011, 280 p.
- CAPT Vincent, *Écrivainier : la langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne, Infolio, coll. « L'Art brut », 2012, 105 p.
- CHAUVIN Catherine et KAUFFER Maurice (dir.), *Écart et expressivité, La fonction expressive*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, 240 p.
- CHERVEL André, *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2008, 820 p.
- COLLANI Tania et CUNY Noëlle (dir.), *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 461 p.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, 414 p.
- DEBON Claude, *Doukiplèdonktan ? Etudes sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, 227 p.
- DÉCIMO Marc (dir.), *Jean-Pierre Brisset : prince de penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Presses du Réel, coll. « L'écart absolu », 2001, 796 p.
- FAVRE Pierre, *Jacques Decour : l'oublié des lettres françaises (1910-1942)*, Tours, Farrago, 2002, 379 p.
- GARDES-TAMINE Joëlle ET MONTE Michèle et, *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux*, Besançon, Presses universitaires de Franche Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 2007, 185 p.
- GENETTE Gérard, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976, 427 p.
- GOSZTOLA Matthieu, *Alfred Jarry, critique littéraire et sciences à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. Du Cygne, 2013, 181 p.
- HUBERT Étienne-Alain et MURAT Michel (dir.), *L'Année 1945*, Paris, Honoré Champion, 2004, 326 p.
- INGLIN-ROUTISSEAU Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, l'Harmattan, 2006, 359 p.
- JEY Martine, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Paris, Klincksieck, coll. « Recherches textuelles », 1998, 344 p.
- LÉONI Sylviane, *Les Figures de l'invention*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 227 p.
- LIGNEREUX Cécile et PIAT Julien, *Une langue à soi : propositions*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.
- MARRET SOPHIE (dir.), *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- MARRET Sophie, *Lewis Carroll : de l'autre côté de la logique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.
- MEIZOZ Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2001, 510 p.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la Poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, 180 p.
- MOLINIÉ Georges et CAHNÉ Pierre Alain, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, 354 p.
- PHILIPPE Gilles (dir.), *Flaubert savait-il écrire ? : une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2004, 201 p.

- Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013, 225 p.
- Sujet, verbe, complément : le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, 258 p.
- PHILIPPE Gilles et PIAT Julien, *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, 570 p.
- PIAT Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon) : contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et linguistique, 2011, 501 p.
- ROBINSON-VALÉRY Judith, *Fonctions de l'esprit : treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1983, 300 p.
- RUBIN William Stanley, *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Jean-Louis Paudrat (éd.), Paris, Flammarion, 1991, 703 p.
- SAINT-GÉRARD Jacques-Philippe, *Morales du style*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1993, 418 p.
- SCHMIDT-RADEFELDT Jürgen, *Paul Valéry linguiste dans les « Cahiers »*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1970, 202 p.
- SCHUH Julien, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Honoré Champion, 2014, 646 p.
- TOMICHE Anne et ZARD Philippe (dir.), *Littérature et philosophie*, Arras, Artois Presses Université, 2002, 325 p.
- VIRMAUX Alain et VIRMAUX Odette, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « L'Essentiel », 1992, 461 p.
- WEISGERBER Jean (dir.), *Les Avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, 220 p.

### Bibliographie spécifique : linguistique et histoire de la linguistique

#### Articles

- ANSCOMBRE Jean-Claude, « Les proverbes : un figement du deuxième type ? », *Linx*, n° 53, décembre 2005, p. 17-33.
- ARRIVÉ Michel, « Langage et inconscient chez Freud : représentations de mots et représentations de choses », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 68, 2003, p. 7-21.
- « Un intercesseur après-coup entre Saussure et Freud : Lacan. », *Linx*, n° 7, septembre 1995, p. 425-430.
- « L'anagramme au sens saussurien », *Linx*, n° 60, 2009, p. 17-30.
- AUROUX Sylvain, « Antoine Meillet et la linguistique de son temps », *HEL*, vol. 10, n° 2, 1988.
- « Langage et cognition », *HEL*, vol. 2, n° 14, 1992, p. 1-13.
- « Lois, normes et règles », *HEL*, vol. 13, n° 1, 1991, p. 77-107.
- « Le Paradigme Naturaliste », *HEL*, vol. 29, n° 2, 2007, p. 5-15.

- 
- BALIBAR Étienne, « L'instance de la lettre et la dernière instance », *Actuel Marx*, vol. 1, n° 59, 2016, p. 42-52.
- BALLY Charles, « La contrainte sociale dans le langage », *Revue internationale de sociologie*, vol. 35, 1927, p. 209–218.
- BÉGUELIN Marie-José, « Étymologie "populaire", jeux de langage et construction du savoir lexical », *Semen*, n° 15, 2002.
- BENVENISTE Émile, « Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 21, 1 janvier 1964, p. 93-130.
- BLUMENTHAL Pierre, « Histoires de mots : affinités (s)électives », EDP Sciences, 2008, [En ligne].
- BONHOMME Marc, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, vol. 53, 2009, p. 99–120.
- BOUTAN Pierre, « Michel Bréal, un linguiste homme d'influence sous la IIIe République », *Dossiers d'HEL*, 2014, p. 9.
- CHERVEL André, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, vol. 9, n° 25, 1979, p. 3-33.
- CHEVALIER Jean-Claude, « Henri Frei, La grammaire des fautes », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 1, n° 27, 2005, p. 211-212.
- CHISS Jean-Louis, « Les linguistiques de la langue et du discours face à la littérature : Saussure et l'alternative de la théorie du langage », *Langages*, vol. 39, n° 159, 2005, p. 39-55.
- CHISS Jean-Louis et PUECH Christian, « De l'usage de la crise en matière linguistique : Charles Bally et la crise du français », *Études de linguistique appliquée*, vol. 118, p. 211-226.
- CHOMSKY Noam, « Sur la nature, l'utilisation et l'acquisition du langage », *Recherches linguistiques de Vincennes*, n° 19, 1990, p. 21-44.
- CULIOLI Antoine, « Subjectivité, invariance et déploiement des formes dans la construction des représentations linguistiques », *Diversité des langues et représentations cognitives*, Gap, Ophrys, 1997, p. 43-57.
- DÉCIMO Marc, « Saussure à Paris », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 48, 1995, p. 75-90.
- DOMINICY Marc, « De la pluralité sémantique du langage », *Poétique*, n°80, 1989, p. 499-514.
- FENOGLIO Irène, « Benveniste auteur d'une recherche inachevée sur "le discours poétique" et non d'un "Baudelaire" », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 33, 2012, p. 121-162.
- FLEURY Michel, « Notes et documents sur Ferdinand de Saussure (1880-1891) », *École pratique des hautes Études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*, vol. 97, n° 1, 1964, p. 35-67.
- FUCHS Catherine, « L'ambiguïté : du fait de langue aux stratégies interlocutives », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n°50, 2009, p. 3-16.
- GADET Françoise, « Langue blanche et langue rouge », *Langage et société*, n° 25, 1983, p. 27-40.
- GRÉSILLON Almuth, « Ambiguïté et double sens », *Modèles linguistiques*, n°19, 1988, p. 9–20.
- GRÉSILLON Almuth et MAINGUENEAU Dominique, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, vol. 19, n° 73, 1984, p. 112-125.
- HASSLER Gerda et HÜMMER Christiane, « Figement et défigement polylexical : l'effet des modifications dans des locutions figées », *Linx*, n° 53, 2005, p. 103-119.
- JAKOBSON Roman, « La Première Lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes », *L'Homme*, vol. 11, n° 2, 1 avril 1971, p. 15-24.

- KASSAI Georges, « Iván Fónagy : La vive voix, compte rendu », *Langage et société*, vol. 26, n° 1, 1983, p. 65-69.
- KIM Sungdo, « La mythologie saussurienne : une ouverture sémiologique », *Linx*, n° 7, « Saussure aujourd'hui », septembre 1995, p. 293-300.
- KLEIBER Georges, « Sur le sens des proverbes », *Langages*, vol. 34, n°139, 2000, p. 39-58.
- LALA Marie-Christine, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n°12, 2000, [En ligne].
- MANIGLIER Patrice, « Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 6, « Transferts littéraires », octobre 2005, p. 149-160.
- MARTINET André, « Peut-on dire d'une langue qu'elle est belle ? », *Revue d'esthétique*, vol. 18, 1965, p. 227-239.
- MAZZEO Marco, « Les Voyelles colorées : Saussure et la synesthésie », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 57, 2004, p. 129-143.
- MEJRI Salah, « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement », *Linx*, n° 53, 2005, p. 183-196.
- « Le figement et la linéarité du signe linguistique », *L'Information Grammaticale*, n°2, 1998, p. 17-22.
- « Figement, néologie et renouvellement du lexique », *Linx*, n° 52, 2006, p. 163-174.
- MELEUC Serge, « Le verbe en trois dimensions », *Le Français aujourd'hui*, n°139, 2002, p. 49-57.
- MURAT Michel et CARTIER-BRESSON Bernard, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », *Langue française*, n°73, 1987, p. 5-15.
- NERLICH Brigitte, « Le même et l'autre : le problème de l'identité en linguistique chez Saussure et Wittgenstein », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 37, 1983, p. 13-34.
- NORMAND Claudine, « Le Cours de Linguistique générale, métaphores et métalangage », *Langages*, vol. 29, n° 120, 1995, p. 78-90.
- ONO Aya, « "Le Nom c'est l'être" : les notes préparatoires d'Émile Benveniste à "La blasphémie et l'euphémie" », *Genesis*, n° 35, novembre 2012, p. 77-86.
- PIERSSENS Michel, « Le signe et sa folie : le dispositif Mallarmé/Saussure », *Romantisme*, vol. 9, n° 25, 1979, p. 49-55.
- PRIEUR Jean-Marie, « Linguistique et littérature face à la langue maternelle. », *Études de linguistique appliquée*, vol. 3, n° 147, 2007, p. 289-296.
- PROVENZANO François, « L'Imaginaire politique de la théorie de l'énonciation », *Langage et société*, vol. 1, n° 147, 2014, p. 133-150.
- PUECH Christian, « Langage intérieur et ontologie linguistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 26-47.
- « Le sens entre nature, volonté et inconscient », *Linx*, n° 13, 1985, p. 49-72.
- REY Alain, « Usages, jugements et prescriptions linguistiques », *Langue française*, n° 16, 1972, p. 4-28.
- RICHAUDEAU François, « Paul Valéry, précurseur des sciences du langage. », *Communication et langages*, n° 18, 1973, p. 5-17.
- SAVATOVSKY Dan, « Les linguistes et la langue internationale (1880-1920) », *HEL*, n° 11, 1989, p. 37-65.

- 
- SMADJA Stéphanie, « Les dislocations dans la prose littéraire des années 1920 », EDP Sciences, 2008, [En ligne].
- STAROBINSKI Jean, « Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure, textes inédits », *Mercure de France*, 1964, p. 243–262.
- TESTENOIRE Pierre-Yves, « Sur la conceptualisation de la "langue écrite" dans les théorisations linguistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle », *Dossiers d'HEL, Écriture(s) et représentations du langage et des langues*, n<sup>o</sup> 9, 2016, p. 34-46.  
« Sur une philologie anagrammatique : rencontre d'un linguiste (Saussure) et d'un poète (Tzara) », *Fabula-LhT*, n<sup>o</sup> 5, « Poétique de la philologie », novembre 2008, [En ligne].
- TOUTAIN Anne-Gaëlle, « Valeur, fonctionnement et fonction. La filiation Saussure-Jakobson : un malentendu ? », EDP Sciences, 2008, p. 1029-1042.

### Ouvrages

- ACHARD Pierre, *La Sociologie du langage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, 127 p.
- ANSCOMBRE Jean-Claude et MEJRI Salah, *Le figement linguistique : la parole entravée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lexica » n<sup>o</sup> 18, 2011, 482 p.
- ANTOINE Gérald (dir.), *Morale et langue française*, Paris, PUF, coll. « Cahiers des sciences morales et politiques » n<sup>o</sup> 21, 2004, 190 p.
- ANTOINE Gérald et MARTIN Robert, *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Paris, CNRS éditions, 1999, 639 p.  
*Histoire de la langue française, 1914-1945*, Paris, CNRS éditions, 1995, 1049 p.
- ARRIVÉ Michel, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007, 229 p.  
*Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient : Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, 266 p.  
*Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2008, 187 p.  
*Les langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972, 382 p.  
*Linguistique et psychanalyse : Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1987, coll. « Sémiotique », 1987, 180 p.  
*Verbes sages et verbes fous*, Paris, Belin, 2010, 286 p.
- ARRIVÉ Michel, MUNI TOKE Valelia et NORMAND Claudine, *De la grammaire à l'inconscient : dans les traces de Damourette et Pichon*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010, 309 p.
- ARRIVÉ Michel et NORMAND Claudine, *Linguistique et psychanalyse*, Paris, In Press, coll. « Explorations psychanalytiques », 2001, 418 p.
- AUROUX Sylvain, *Histoire des idées linguistiques*, Liège, Margada, coll. « Philosophie et langage », 1989.  
*Histoire des idées linguistiques. Tome 2, Le développement de la grammaire occidentale*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1992, 683 p.  
*Histoire des idées linguistiques. Tome 3, L'hégémonie du comparatisme*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2000, 594 p.  
*La Linguistique fantastique*, Paris, Denoël, 1984, 380 p.  
*La Philosophie du langage*, Paris, coll. « Que sais-je ? », 2010.  
*La Question de l'origine des langues ; suivi de L'historicité des sciences*, Paris, PUF, coll. « Quadriège. Essais, débats », 2007, 178 p.

- La Raison, le langage et les normes*, Paris, PUF, coll. « Sciences, modernités, philosophies », 1998, 337 p.
- Le Naturalisme linguistique et ses désordres*, Paris, SHESL, 2007, 252 p.
- Les Langues du monde*, Paris, Belin, 1997, 129 p.
- Sciences du langage*, Paris, Ed. du CNRS, 1988.
- Théories linguistiques et opérations mentales*, Paris, SHESL, 1992.
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline (dir.), *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, 383 p.
- BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Marxisme et philosophie du langage : les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010, 600 p., trad. Patrick Sériot.
- BALIBAR Renée, *Les Français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974, 295 p.
- BALIBAR Renée et LAPORTE Dominique, *Le Français national*, Paris, Hachette, coll. « Analyse », 1974, 224 p.
- BALLY Charles, *La Crise du français : notre langue maternelle à l'école*, Jean-Louis Chiss et Christian Puech (éds.), Genève, Droz, 2004, 120 p.
- Le Langage et la vie*, Payot, 1926, 236 p.
- Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1944, 440 p.
- BENVENISTE Émile, *Dernières leçons : Collège de France 1968 et 1969*, Jean-Claude Coquet, Julia Kristeva et Tzvetan Todorov (éds.), Paris, EHESS, coll. « Hautes études », 2012, 210 p.
- Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 356 p.
- Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- BERRENDONNER Alain, *L'Éternel grammairien : étude du discours normatif*, Berne, P. Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1982, 125 p.
- BRÉAL Michel, *Essai de sémantique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, 216 p.
- Excursions pédagogiques*, Paris, Hachette, 359 p.
- Quelques mots sur l'instruction publique en France*, Paris, Hachette, 1872, 151 p.
- Mélanges de mythologie et de linguistique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2005, 257 p.
- BRUNOT Ferdinand, *La Pensée et la langue : méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson, 1922, 954 p.
- CADIOT Pierre et VISETTI Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques : motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2001, 234 p.
- CALVET Louis-Jean, *Pour et contre Saussure : vers une linguistique sociale*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1975, 153 p.
- CHEVALIER Jean-Claude, *Histoire de la grammaire française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? » n° 2904, 1996, 127 p.
- CHEVALIER Jean-Claude et DELESALLE Simone, *La Linguistique, la grammaire et l'école : 1750-1914*, Paris, A. Colin, 1986.
- CHISS Jean-Louis, *Charles Bally (1865-1947) : historicité des débats linguistiques et didactiques : stylistique, énonciation, crise du français*, Louvain, Peeters, 2006.
- CHISS Jean-Louis et PUECH Christian, *Fondations de la linguistique : études d'histoire et d'épistémologie*, Paris, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1997, 219 p.
- CLAVARON Yves, DUTEL Jérôme et LÉVY Clément, *L'Étrangeté des langues*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d'ailleurs », 2011, 351 p.

- 
- COHEN Marcel, *Initiation aux recherches sur société et langage*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1948, 44 p.  
*Instructions d'enquête linguistique*, [1928], Paris, Institut d'ethnologie, 1950, 143 p.  
*Le Langage : structure et évolution*, Paris, Ed. sociales, coll. « La Culture et les hommes », 1950, 144 p.  
*Linguistique et matérialisme dialectique*, Gap, Ophrys, 1948, 19 p.  
*Linguistique moderne et idéalisme*, Paris, Éd. de la Nouvelle critique, 1958.  
*Pour une sociologie du langage*, Paris, Maspéro, coll. « Petite collection Maspéro », 1978, 179 p.
- COLOMBAT Bernard, FOURNIER Jean-Marie et PUECH Christian, *Histoire des idées sur le langage et les langues*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010, 277 p.
- CORDIER Françoise et FRANÇOIS Jacques, *Catégorisation et langage*, Cachan, Hermès, coll. « Traité des sciences cognitives », 2002, 230 p.
- CULIOLI Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, Gap, Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 1990, 225 p.  
*Pour une linguistique de l'énonciation. Tome 2, Formalisation et opérations de repérage*, Gap, Ophrys, 1999, 180 p.
- CULIOLI Antoine et NORMAND Claudine, *Onze rencontres sur le langage et les langues*, Gap, Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 2005, 300 p.
- DANBLON Emmanuelle et DOMINICY Marc, *Rhétorique et rationalité : essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, coll. « Philosophie et société », 2002, 264 p.
- DARMESTER Arsène, *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Ch. Delagrave, 1886, 212 p.
- DESSONS Gérard, *Émile Benveniste*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1993, 126 p.
- DOMINICY Marc, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2011, 403 p.
- DUBOIS Danièle, *Sémantique et cognition : catégories, prototypes, typicalité*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Sciences du langage », 1991, 342 p.
- DUFAYE Lionel et GOURNAY Lucie (dir.), *Benveniste après un demi-siècle : regards sur l'énonciation aujourd'hui*, Paris, Éditions Ophrys, 2013, 244 p.
- FENOGLIO Irène, *L'écriture et le souci de la langue : écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2007, 198 p.
- FLOURNOY Théodore, *Étude sur un cas de somnambulisme. Des Indes à la planète Mars : le cas Hélène Smith*, [1900], Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, 419 p.
- FONAGY Iván, *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », 1991, 346 p.  
*Les bases pulsionnelles de la phonation*, PUF, 1970.
- FOUCAULT Bruno de, *Les Structures linguistiques de la genèse des jeux de mots*, Berne, , coll. « Sciences pour la communication » n° 23, 1988, 142 p.
- FRANCKEL Jean-Jacques et LEBAUD Daniel, *Les figures du sujet*, Gap, Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 1990.
- FRANÇOIS Jacques, *La prédication verbale et les cadres prédictifs*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 2003, 417 p.
- FREI Henri, *La Grammaire des fautes*, Rennes, PUR, 2011, 395 p.

- FUCHS Catherine, *Aspects de l'ambiguïté et de la paraphrase dans les langues naturelles*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1985.  
*Les ambiguïtés du français*, Gap, Ophrys, 1996.
- GADET Françoise et PÊCHEUX Michel, *La Langue introuvable*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », 1981, 245 p.
- GOBARD Henri, *L'Aliénation linguistique (analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976, 298 p.
- GROSS Gaston, *Les expressions figées en français*, Gap, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 1996.
- GUIRAUD Pierre, *La grammaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? » n° 788, 1983, 126 p.
- HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1971.
- HUMBOLDT Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1974, 438 p., trad. Pierre Causat,  
*De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, [1859], Bordeaux, Ducros, 1969, 156 p., Alfred Tonnelé (éd.)
- HUMBOLDT Wilhelm von, RÉMUSAT Abel, *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise : un débat philosophico-grammatical entre Wilhem von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat (1821-1831)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques philosophiques », 1999, 338 p.
- HUMBOLDT Wilhelm von, *Sur le caractère national des langues : et autres écrits sur le langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Points. Série Essais », 2000, 200 p.
- JAKOBSON Roman et WAUGH Linda, *La Charpente phonique du langage*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1980, 336 p., trad. Alain Kihm.
- KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Raymond Queneau (éd.), Paris, Gallimard, 1947, 595 p.
- LAPLANTINE Chloé, *Émile Benveniste : l'inconscient et le poème*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 304 p.
- LAPLANTINE Chloé, *Émile Benveniste, Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 767 p.
- LE GAL Étienne, *Ne dites pas... mais dites...*, Paris, Delagrave, 1924, 111 p.
- LE GUERN Michel et RÉMI-GIRAUD Sylvianne, *Sur le verbe*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie » n° 13, 1986, 357 p.
- LEEMAN Danielle, *Les Fautes de français existent-elles ?*, Paris, Le Seuil, 1994, 148 p.
- MARCELLESI Jean-Baptiste et GARDIN Bernard, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1974.
- MARTINET André, *La Prononciation du français contemporain : témoignages recueillis en 1941 dans un camp d'officiers prisonniers*, Paris, Droz, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1945, 249 p.
- MEILLET Antoine, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, Hachette, 1903, 434 p.  
*Les Langues dans l'Europe nouvelle*, Paris, Payot, 1918, 343 p.  
*Linguistique historique et linguistique générale*, [1921], Genève, Slatkine, coll. « Linguistique », 1982, 334 p.
- MERLE Jean-Marie, *La prédication*, Gap, Ophrys, 2008.
- MILNER Jean-Claude, *Introduction à une science du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Des travaux », 1989, 702 p.  
*L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1978, 132 p.

- 
- Ordres et raisons de langue*, Paris, Le Seuil, 1982, 375 p.
- Le Périple structural - Figures et paradigme*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2002, 244 p.
- MILNER Jean-Claude, KRISTEVA Julia, RUWET Nicolas, *Langue, discours, société*, Paris, Le Seuil, 1975, 400 p.
- MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique : les concepts de base*, Paris, Mardaga, 1997, 324 p.
- NEVEU Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, 316 p.
- PETITJEAN André, *Histoire de l'enseignement du français et textes officiels*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours de l'Université de Metz, 1999.
- PRIEUR Jean-Marie, *Linguistique barbare*, Montpellier, LACIS, langues en contact et incidences subjectives, coll. « Série Langages et cultures », 2005, 199 p.
- PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014, 315 p.
- PRUVOST Jean, *Les Dictionnaires français : outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2006, 199 p.
- RAVELET Claude et SWIGGERS Pierre, *Trois linguistes (trop) oubliés : Antoine Meillet, Sylvain Lévi, Ferdinand Brunot*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- REY Alain, *Des pensées et des mots*, Paris, Hermann, coll. « Vertige de la langue », 2013, 308 p.
- REY Alain, DUVAL Frédéric et SIOUFFI Gilles, *Mille ans de langue française : histoire d'une passion. Tome I, Des origines au français moderne*, Paris, Perrin, 2011, 667 p.
- Mille ans de langue française : histoire d'une passion. Tome II, Nouveaux destins*, Paris, Perrin, 2011, 537 p.
- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979, 284 p.
- SABLAYROLLES Jean-François, *L'Innovation lexicale*, Paris, Champion, 2003, 480 p.
- SAINT-AMAND Denis, *Le dictionnaire détourné. Sociologiques d'un genre au second degré*, Rennes, PU Rennes, 2013.
- SAPIR Edward, *Le langage : introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1967, 232 p.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, [1916], Paris, Payot, 1975.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale. Édition critique, tome 1*, Rudolf Engler (éd.), Wiesbaden, Allemagne, Otto Harrassowitz, 1968, 515 p.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, Simon Bouquet et Rudolf Engler (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, 353 p.
- SIOUFFI Gilles, *Le génie de la langue française : études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de Linguistique », 2010.
- STAROBINSKI Jean, *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, [Paris], Gallimard, coll. « Le Chemin (Paris), ISSN 0768-1682 », 1985.
- TORT Patrick, *Évolutionnisme et linguistique*, Paris, Vrin, 1980, 121 p.
- VENDRYÈS Joseph, *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, [1921], Paris, Albin Michel, 1978, 444 p.
- YAGUELLO Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2008, 157 p.
- Les Fous du langage : des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Le Seuil, 1984, 248 p.
- Les Langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2006, 356 p.

YAGUELLO Marina et VEKEN Cyril, *La langue maternelle*, Paris, Publications de l'Université Denis Diderot, 1999.

## Bibliographie générale : sciences humaines

### Articles – chapitres d'ouvrages

- AKPO Dieudonné, « La ou les frontière.s ? », *TraverSCE*, n° 496, École doctorale SCE, Université de Nantes, Angers, Le Mans, 2017, [En ligne].
- BENHAÏM David, « Freud et la question de la guerre », *Topique*, vol. 2, n° 99, 2007, p. 177-183.
- CRÉPON Marc, « La Traduction entre les cultures », *Revue germanique internationale*, n° 21, 15 janvier 2004, p. 71-82.
- DERRIDA Jacques, « Nature, culture, écriture. La violence de la lettre de Lévi-Strauss à Rousseau », *Cahiers pour l'analyse*, n° 4, octobre 1966.
- JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, zéro, « Théorie et histoire littéraire », février 2005, [En ligne].
- KALINOWSKI Isabelle, « Les limites du champ littéraire national : l'exemple de la réception de Hölderlin en France sous l'Occupation », *Le texte et le contexte : analyses du champ littéraire français (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle)*, Michael Einfalt et Joseph Jurt (éds.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 275-301.
- KREBS Roland, « Le programme de traductions de l'Institut allemand de Paris (1940-1944). Un aspect peu connu de la politique culturelle national-socialiste en France », *Études germaniques*, vol. 275, n° 3, septembre 2014, p. 441-460.
- LETHEN Helmut, « Le vacarme de la bataille et le silence des archives », octobre 2013, [En ligne].
- LOMBEZ Christine, « Pour l'honneur des poètes allemands : la traduction comme acte poétique, politique et critique (le cas des *Bannis*, 1944) », *Critique et plurilinguisme*, Isabelle Poulin (éd.), Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2013, p. 117-130.
- MANNONI Laurent, « La "Eisnerin" et les écrans démoniaques », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 32, 2011, p. 241-251.
- PIOT-MAYOL Geneviève, « Il était une fois Hélène Smith », *Essaim*, vol. 1, n° 18, 2007, p. 133-146.
- ROYNETTE Odile, STIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie et STEUCKARDT Agnès, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale : enjeux et perspectives », *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 64, n° 1, 2014.
- SAPIRO Gisèle, « La Collaboration littéraire », *Les intellectuels et l'Occupation, 1940-1944 : collaborer, partir, résister*, Albrecht Betz, Stefan Martens et Hans Manfred Bock (éds.), Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2004.
- WISEMAN Boris, « Invention mythique et création esthétique : le mytho-poème de Lévi-Strauss », *Les Temps Modernes*, vol. 3, n° 628, 2004, p. 154-177.
- YANKELEVICH Hector, « La Langue maternelle », *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, printemps 1994, p. 141-144.

---

## Ouvrages

- ALBANI Paolo et BUONARROTI Berlinghiero, *Dictionnaire des langues imaginaires*, Paris, Belles lettres, 2001, 576 p.
- ALTHUSSER Louis, *Positions*, Paris, Éd. sociales, 1976.
- ANGENOT Marc, *Dialogue de sourds : traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essai », 2008, 450 p.
- ARISTOTE, *Métaphysique. Tome I*, Paris, Vrin, 1991, 309 p., trad. Jules Tricot.
- ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre la science à l'épreuve de la psychanalyse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2013, 315 p.
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *L'Enfant de l'ennemi (1914-1918)*, Paris, Aubier, 1995.
- AULAGNIER Piera, *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991, 425 p.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, [1938], Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, 305 p.
- BAUDELLOT Christian et ESTABLET Roger, *L'École capitaliste en France*, Paris, Maspero, 1980.
- BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, 346 p.
- BEAUPRÉ Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS Editions, 2006, 292 p.
- BETZ Albrecht, *Exil et engagement : les intellectuels allemands et la France 1930 - 1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, 409 p.
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, 277 p.
- BOYER Alain-Michel, *Littérature et ethnographie*, 2011.
- BOYER Henri, *Sociolinguistique : territoire et objets*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996, 288 p.
- BUISSON Ferdinand, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1882.
- CALVET Louis-Jean, *Marxisme et linguistique*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1977, 196 p.
- CAMPA Laurence, *Poètes de la Grande guerre : expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 200 p.
- CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique*, [1966], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- CASSIN Barbara, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2016, 246 p.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'Imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 2007, 162 p.  
*L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975, 502 p.  
*Les Carrefours du labyrinthe II, Domaines de l'homme*, Paris, Le Seuil, 1986, 454 p.  
*Les Carrefours du labyrinthe III, Le monde morcelé*, Paris, Le Seuil, 1990, 277 p.  
*Les Carrefours du labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*, Paris, Le Seuil, 1996.  
*Les Carrefours du labyrinthe VI, Figures du pensable*, Paris, Le Seuil, 1999.
- CHABOT Hugues et ROUX Sophie (dir.), *La Mathématisation comme problème*, Paris, Archives contemporaines, 2011, 209 p.
- COQUET Jean-Claude, *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, 283 p.

- CORVISIER Jean-Nicolas et VIGNEST Romain, (dir.) *La Grande Guerre des écrivains*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres ; Série Littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2015, 781 p.
- CRÉPON Marc, *La Vocation de l'écriture*, Paris, Odile Jacob, 2014, 276 p.  
*Le Malin génie des langues : Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2000, 224 p.  
*Les Promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2001, 231 p.  
*Terreur et poésie*, Paris, Galilée, 2004, 145 p.
- DAGEN Philippe, *Le Silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, 338 p.
- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1993, 358 p.
- DEHOUE Danièle et VIÉ-WOHRER Anne-Marie, *Le Monde des Aztèques*, Paris, Riveneuve, 2008, 335 p.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 187 p.  
*Le Pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988, 191 p.  
*Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1982.  
*Superpositions*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, 136 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 p.  
*Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, 435 p.  
*La Dissémination*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, 412 p.  
*Le Monolinguisme de l'autre : ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, 135 p.  
*Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, 125 p.
- DEWITTE Jacques, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Michalon, 2007, 262 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 1982, 303 p.
- DURKHEIM Émile, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1969.
- DUROZOI Gérard et ROUSSEL André, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 2004, 407 p.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, Tome I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, 855 p.  
*L'Ordre du discours*, [1971], Paris, Gallimard, 1999, 82 p.  
*Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Frédéric Gros (éd.), Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2009, 351 p.  
*Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.  
*Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1986, 90 p.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, 307 p.  
« Des sens opposés dans les mots primitifs », [1910], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, 59-68 p., trad. Marie Bonaparte.

- 
- Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, trad. S. Jankélévitch.  
*Le Malaise dans la civilisation*, Paris, Points, 2010.  
*Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.  
*Totem et tabou*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2009, 226 p., trad. S. Jankélévitch.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144 p.  
*L'imaginaire des langues : entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010, 116 p.  
*Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 241 p.
- GOODY Jack, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 2010, 274 p., trad. Jean Bazin et Alban Bensa.
- GRAMSCI Antonio, *Gramsci dans le texte*, Paris, Éditions sociales, 1975, 797 p.  
*Guerre de mouvement et guerre de position*, Razmig. Keucheyan (éd.), Paris, la Fabrique éd., 2012.  
*2000 pagine di Gramsci. Volume primo, Nel tempo della lotta (1914-1926)*, Niccolò Gallo et Giansiro Ferrata (éds.), Milano, Il Saggiatore, 1971, 841 p.
- GREEN André, « Le Langage dans la psychanalyse », *Langages : Hés Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1984, 353 p.
- GUATTARI Félix, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, [1979], La Tours d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2011, 363 p.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 100, 2001, 461 p.  
*Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 349 p.  
*Lettre sur l'Humanisme*, [1946], *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 172, 2000, 488 p.
- KAENEL Philippe et VALLOTTON François, *Les images en guerre*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2008, 214 p.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1970, 289 p.  
*Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Éd. de la Martinière, coll. « Le Champ freudien », 2013, 615 p.  
*Le Séminaire XX, Encore : 1972-1973*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Le Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975.
- LAHIRE Bernard, *Culture écrite et inégalités scolaires*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, 310 p.  
*L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1999, 370 p.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, 1323 p.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009, 523 p.
- LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Métissages : de Archimboldo à zombi*, Paris, Pauvert, 2001, 633 p.
- LASNE René et RABUSE Georg, *Anthologie de la poésie allemande*, Paris, Stock, 1943, 287 p.
- LÊ Thành Khôi, *Marx, Engels et l'éducation*, Paris, PUF, 1991, 122 p.
- LE BON Gustave, *Premières conséquences de la guerre : transformation mentale des peuples*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1916, 336 p.

- LEED Eric, *No man's land: combat and identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 257 p.
- LEÓN PORTILLA Miguel, *La Pensée aztèque*, Paris, Le Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1985, 311 p., trad. Carmen Bernand.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1990, 450 p.  
*De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, 269 p.  
« Histoire et ethnologie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 38, n° 6, 1983, p. 1217-1231.  
*Tristes tropiques*, [1955], *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » n° 543, 2008, 2063 p.
- MACHEREY Pierre, *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*, Paris, Fabrique, 2009.  
*Philosopher avec la littérature : exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013.
- MALDONADO Guitemie, *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA, 2006, 340 p.
- MANIER Alain, *Le Jour où l'espace a coupé le temps. Étiologie et clinique de la psychose*, Plancoët, La Tempérance, 1995, 190 p.
- MANIGLIER Patrice, *La Culture*, Paris, Ellipses, 2003.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, 396 p.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Critique de l'éducation et de l'enseignement*, Paris, Maspero, 1976, 285 p.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Lettres sur les sciences de la nature, et les mathématiques*, Paris, Éditions sociales, 1974, 158 p., trad. Jean-Pierre Lefebvre.
- MAYEUR Françoise, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. III, 1789-1930*, Paris, Perrin, 2004.
- MCCONNELL Winder, WUNDERLICH Werner, GENTRY Frank et MUELLER Ulrich, *The Nibelungen Tradition: An Encyclopedia*, Routledge, 2013, 400 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, [1969], Paris, Gallimard, 1992, 212 p.  
*Les Aventures de la dialectique*, [1955], Paris, Gallimard, 1967, 319 p.  
*Sens et non-sens*, [1948], Paris, Nagel, 1966, 331 p.  
*Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 139 p.
- MORIN Edgar, *La Méthode, tome 3. La connaissance de la connaissance : anthropologie de la connaissance*, Paris, Le Seuil, 1992.
- NANCY Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake ; Arts & arts, 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, [1889], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, 151 p., trad. Jean-Claude Hémery.
- NOBLE Stephen A., *Silence et langage : genèse de la phénoménologie de Merleau-Ponty au seuil de l'ontologie*, Leiden ; Boston, Brill, 2014, 285 p.
- OZOUF Mona, *L'École, l'Église et la République 1871-1914*, Paris, Points, 2007.
- PARAIN Brice, *Petite métaphysique de la parole*, Paris, Gallimard, 1969, 172 p.
- PARAIN Brice, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 1954, 187 p.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, 300 p.
- PROCHASSON Christophe et RASMUSSEN Anne, *Au nom de la patrie : les intellectuels et la Première Guerre mondiale, 1910-1919*, Paris, Découverte, 1996, 302 p.

- 
- PROST Antoine et WINTER Jay Murray, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2004.
- PUTNAM Hilary, *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990, 226 p., trad. Claudine Tiercelin.
- RICÉUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, 424 p.
- RODARI Florian, *L'Univers comme alphabet*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2016, 254 p.
- ROJAS Maria Andrea, *Michel Foucault : la parrèsia, une éthique de la vérité*, Thèse de doctorat, Paris-Est Créteil, 2012, 410 p.
- ROUDINESCO Élisabeth, *Un discours au réel*, Tours, Mame, coll. « Repères », 1973, 212 p.
- ROUGEMONT Denis de, *Pamphlets pédagogiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, 175 p.
- ROYNETTE Odile, *Les mots des tranchées : l'invention d'une langue de guerre, 1914-1919*, Paris, A. Colin, 2010, 286 p.
- SARTRE Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, [1946], Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie », 1998, 60 p.  
*Situations II, Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 330 p.
- SCHLANGER Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, 262 p.
- SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008, 523 p.
- STAROBINSKI Jean, *La poésie et la guerre : chroniques 1942-1944*, Genève, Zoé, coll. « Minizoé » n° 40, 1999, 72 p.
- STAROBINSKI Jean, *Remarques sur l'histoire du concept d'imagination*, 1966.
- TAROT Camille, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique : sociologie et science des religions*, La découverte, 2010, 721 p.
- TONNET-LACROIX Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Série Langues et langage », 1991, 374 p.
- VANEIGEM Raoul, *Avertissement aux écoliers et lycéens*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
- VANEIGEM Raoul, *Histoire désinvolte du Surréalisme*, Paris, Libertalia, 2013.
- WISMANN Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, 316 p.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques philosophiques*, Rush Rhees (éd.), Paris, Gallimard, 1984, 330 p., trad. Jacques Fauve.

## Index des noms cités

- Adam Jean-Michel**.....46, 327
- Albani Paolo**.....312
- Albert-Birot Pierre**.....174
- Alexandre Maxime**.....31, 72, 194, 196, 199, 200, 241, 247-252, 254, 256, 257, 267, 268, 353, 444, 480, 486-493, 637
- Alquié Ferdinand**.....242
- Althusser Louis**.....31-33, 53
- Antoine Gérard**.....36, 165
- Apel-Muller Michel**.....292
- Apollinaire Guillaume**.....51, 60, 73, 74, 78, 144-146, 152, 171-173, 175, 301, 327, 328, 351-355, 416, 645, 646, 659, 673
- Apothéloz Denis**.....90
- Aragon Louis**...25, 26, 31, 35, 37, 38, 40, 42-45, 51, 59-62, 69-74, 76, 78, 94, 96, 103, 104, 127, 129, 132, 142-145, 147, 149-153, 158, 162-164, 166-168, 176, 182-184, 188, 190-194, 197, 200, 204-206, 220, 221, 223, 225, 235-237, 239, 241, 243, 244, 247-250, 261, 268, 272, 276, 277, 280, 284, 286, 292-297, 301, 304, 311, 314, 324, 325, 327, 363, 387, 391, 393, 407, 409, 410, 413, 415, 418-422, 436, 441-447, 450, 451, 461, 478-488, 492, 495, 496, 502, 512, 533, 534, 546, 554, 555, 561, 562, 579, 581, 586
- Aristote**.....27, 461, 578
- Armor**.....197, 198
- Arnim Anim von**.....182, 184, 196, 368, 369, 650, 670, 671
- Arp Hans**.....31, 73, 306, 405, 413, 437, 562
- Arrivé Michel**...229, 349, 362, 364, 369, 371, 372
- Artaud Antonin**.....25, 31, 65-68, 84, 94, 95, 209, 210, 212, 219, 231-235, 238-241, 245, 247, 255, 257, 265, 266, 269, 305, 307, 315-318, 322, 334, 372, 374-379, 390, 391, 436, 437, 448-454, 457, 459, 501, 509, 510, 515, 543, 579, 580, 585, 586, 588-590, 596, 598
- Audoin-Rouzeau Stéphane**.....149
- Aulagnier Piera**.....233, 520
- Auroux Sylvain**...298, 316, 334, 410, 412, 441, 487, 560
- Authier-Revuz Jacqueline**.....287
- Bachelard Gaston**.....90, 499, 500, 640, 641
- Baillaud Bernard**.....346, 349, 350
- Bakhtine Mikhail Mikhaïlovitch**.....374
- Balibar Étienne**.....367
- Balibar René**.....36, 597
- Ball Hugo**.....312
- Bally Charles**.....106-112, 346-348, 351, 540
- Barrès Maurice**.....35, 37, 148, 183, 682
- Barthes Roland**.....105
- Baudelaire Charles**...68, 140, 183, 381, 382, 398, 639, 644, 645, 681
- Baudrillard Jean**.....365, 424
- Becchia Cécile**.....180
- Béguelin Marie-José**.....544
- Béguin Albert**.....185, 196, 292
- Béhar Henri**.....91, 96, 129, 323, 366, 367
- Bellmer Hans**.....282
- Benhaïm David**.....187
- Benjamin Walter**.....164, 169, 175
- Benveniste Émile**.....14, 24, 27, 85, 323, 325, 351, 372-385, 421
- Berg Christian**.....353
- Bergerac Cyrano de**.....327, 328, 661

<b>Berranger Marie-Paule</b> .....	58, 59, 75, 82, 87, 439, 532, 545
<b>Betz Albrecht</b> .....	192
<b>Bleikasten Aimée</b> .....	194, 199
<b>Blumenthal Pierre</b> .....	527
<b>Boireau Marie-France</b> .....	152
<b>Bonhomme Marc</b> .....	570
<b>Bonnefoy Yves</b> .....	309
<b>Bonnet Marguerite</b> .....	11, 12, 26, 57, 93, 118, 352, 368, 369, 407, 555, 570
<b>Boucharenc Myriam</b> .....	564
<b>Bouquet Dominique</b> .....	361, 499
<b>Bourdieu Pierre</b> .....	461
<b>Bousquet Joë</b> .....	234, 272, 290
<b>Boutan Pierre</b> .....	100
<b>Boyer Henri</b> .....	79, 346
<b>Brauner Victor</b> .....	222, 312, 318, 343, 401
<b>Bréal Michel</b> .....	27, 89, 100, 271, 277, 346, 347, 350, 351, 353-355, 385-389, 391-393, 408-411, 413
<b>Breton André</b> .....	11, 12, 26, 31, 37, 41, 43, 52, 54-59, 61-65, 73, 78, 91-97, 99, 102, 103, 118, 119, 129, 130, 132, 133, 137-141, 144, 145, 147, 150, 151, 153, 154, 156-161, 168, 169, 185-190, 193, 196, 204, 207, 222, 229, 230, 235, 240-242, 244, 251, 252, 258, 259, 264, 272, 275-278, 280, 283, 284, 287, 306, 307, 318, 319, 321, 327-329, 331, 343, 351, 352, 363, 368, 369, 372, 376, 380, 381, 383, 386, 387, 391, 393, 396-398, 400, 401, 405-408, 410, 418, 445, 447, 448, 453, 454, 456, 480, 481, 495-497, 499-502, 504, 507-511, 524, 528-531, 536, 537, 542, 551, 559, 563, 566, 570, 571, 573-577, 580-582, 584, 586, 600, 601, 650, 678, 682
<b>Brik Lili</b> .....	261
<b>Brisset Jean-Pierre</b> .....	299, 321, 328-334
<b>Brun Anne</b> .....	233
<b>Brunot Ferdinand</b> .....	108, 164, 351
<b>Buisson Ferdinand</b> .....	100, 673
<b>Buonarroti Berlinghiero</b> .....	312
<b>Butor Michel</b> .....	62
<b>Cadiot Pierre</b> .....	526
<b>Campa Laurence</b> .....	144, 145, 148
<b>Canguilhem Georges</b> .....	585, 587, 589
<b>Cape Anouck</b> .....	589
<b>Capt Vincent</b> .....	449
<b>Carrington Leonora</b> .....	31, 50, 72, 73, 163, 230, 231, 236, 244, 266, 267, 308, 317, 439, 441, 463-465, 488, 598, 604
<b>Carroll Lewis</b> .....	62-69, 246, 323, 324, 357, 436
<b>Cartier-Bresson Bernard</b> .....	155, 156
<b>Cassin Barbara</b> .....	320, 322, 458, 487
<b>Castoriadis Cornelius</b> .....	20-24, 27, 38, 412, 508, 570, 572-574, 576, 591
<b>Cendrars Blaise</b> .....	25, 104-107, 127, 144-147, 173, 178, 220, 319-321, 328, 414-417, 443, 444, 520
<b>Césaire Aimé</b> .....	236, 240, 242, 243, 260, 304, 306, 528, 564
<b>Char René</b> .....	184, 188, 190, 194, 200-205, 241-243, 250-252, 305, 321, 386, 436, 500, 516, 524, 571, 597
<b>Chauvin Catherine</b> .....	656
<b>Chénieux-Gendron Jacqueline</b> .....	12, 28, 73, 218, 334-336, 424, 445, 525, 529, 575, 579, 599
<b>Chervel André</b> .....	36, 44, 100
<b>Chevalier Jean-Claude</b> .....	111, 115
<b>Chiss Jean-Louis</b> .....	110, 365, 410, 411
<b>Cioran Emil</b> .....	398
<b>Cohen Marcel</b> .....	418-421
<b>Compagnon Antoine</b> .....	636
<b>Coquet Jean-Claude</b> .....	396

- Cordier Françoise**.....641
- Corvisier Jean-Nicolas**.....166
- Coustille Charles**.....347
- Crépon Marc**....139, 151, 198, 199, 241, 445, 484, 595
- Crevel René**.....75, 92, 95, 96, 114, 132, 154-157, 161, 162, 223, 224, 236, 279, 285-291, 304, 333, 403, 404, 406, 414, 451, 498, 533, 534, 541, 542, 546, 563, 575, 580
- Culioli Antoine**.....15, 16
- Dalí Salvador**...52, 65, 73, 115-120, 122-124, 126-128, 222, 226, 287, 315, 325, 332, 333, 406, 588, 605, 612
- Darmesteter Arsène**. 271, 346, 347, 351, 385, 386, 388, 391, 393-395, 404, 406, 408, 409, 413, 421
- Debenedetti Jean-Michel**.....467, 470
- Debon Claude**.....324
- Décimo Marc**.....153, 329, 332, 346
- Decour Jacques**.....184, 185, 191, 196, 198
- Deguy Michel**.....321
- Delesalle Simone**.....387, 411
- Deleuze Gilles**.....68, 69, 176, 210, 402, 403, 464-466, 493
- Delteil Joseph**....132, 210, 211, 222, 253, 257
- Déon Michel**.....115, 117
- Déroulède Paul**.....205
- Derrida Jacques**.....113, 187, 222, 233, 488
- Desnos Robert**....31, 44, 45, 83-88, 131, 132, 246, 253, 254, 260, 263, 265, 273, 274, 328, 329, 331, 332, 385, 417, 495, 530, 542, 650
- Dessons Gérard**.....365, 384
- Devigne Nicolas**.....314
- Dewitte Jacques**.....158, 159
- Drost Julia**.....314
- Duchamp Marcel**.....75, 290, 312, 328, 329, 331, 332, 357, 360, 576, 650
- Dumas Marie Claire**...11, 45, 55, 57, 82, 87, 274
- Dupouy Christine**.....305
- Durkheim Émile**.....100-102
- Eco Umberto**.....530
- Einstein Karl**.....363
- Eloy Jean-Michel**.....209
- Éluard Paul**....31, 38, 63, 73, 75, 82, 95, 97, 118, 129, 145, 152, 157, 168, 173, 178, 197, 198, 201, 206, 220, 234, 244, 246, 264, 269, 270, 317, 318, 321, 327, 346, 409, 438, 502, 504, 514, 515, 517, 532, 584, 605, 642
- Engels Friedrich**.61, 182, 184, 186, 403, 404, 406, 486
- Ernst Max**.....36, 37, 45, 54, 64, 72, 73, 128, 131, 136, 178, 181, 182, 184, 211, 218, 313, 314, 318, 337-340, 368, 407, 425, 587
- Favre Pierre**.....184, 198
- Fenoglio Irène**.....381-383
- Fichter Charles**.....194
- Finck Adrien**.....199
- Fleury Michel**.....353
- Flournoy Théodore**.....318, 319, 356, 371
- Fónagy Iván**.....548, 549
- Fontainas André**.....409
- Forest Philippe**....26, 43, 143, 144, 153, 183, 190
- Foucault Michel**..28, 97, 292, 329, 331, 410, 411, 552, 598, 600
- Fraenkel Théodore**.....73, 178
- Frei Henri**.....111, 127, 128
- Frémond Émilie**.....396, 401
- Freud Sigmund**...24, 38, 63, 67, 98, 99, 187, 189, 209, 213, 226, 229, 349, 366, 371, 379-381, 447, 650, 653, 656, 662

<b>Fuchs Catherine</b> .....	286, 514, 517, 656
<b>Gadet Françoise</b> .....	336, 566, 593
<b>Gardin Bernard</b> .....	419
<b>Giraudy Danièle</b> .....	63
<b>Glissant Édouard</b> .....	199, 493, 494
<b>Gobard Henri</b> .....	210
<b>Goody Jack</b> .....	520, 522
<b>Gracq Julien</b> .....	276, 277, 283, 510-512, 531, 537, 577-579, 601
<b>Gramsci Antonio</b> .....	56, 321, 322, 592
<b>Green André</b> .....	353, 380, 381
<b>Grossman Évelyne</b> .....	65, 233
<b>Guattari Félix</b> .....	99, 210, 493, 524
<b>Guedj Colette</b> .....	346
<b>Hamon Philippe</b> .....	103
<b>Haßler Gerda</b> .....	527
<b>Heidegger Martin</b> .....	113, 138, 139, 151, 206, 242
<b>Hjelmslev Louis</b> .....	349, 351, 421, 458, 488, 651
<b>Hölderlin Friedrich</b> .....	113, 137-139, 182, 184, 194-197, 480, 643, 674
<b>Honorat Michel</b> .....	153, 154
<b>Houdebine Anne-Marie</b> .....	13-16, 18-22, 24, 39, 180, 209
<b>Hubert Étienne-Alain</b> .....	11, 12, 26, 57, 189, 203-205, 418, 524
<b>Humboldt Wilhelm von</b> .....	458, 461, 491, 506, 638
<b>Hümmer Christiane</b> .....	527
<b>Ianovski Iouri</b> .....	481, 483, 484, 487, 492
<b>Iliazd</b> .....	313, 314, 339, 340, 342
<b>Inglin-Routisseau Marie-Hélène</b> .....	63
<b>Jakobson Roman</b> .....	316, 350, 421, 422
<b>Jarry Alfred</b> .....	155, 327, 362, 409
<b>Jey Martine</b> .....	59
<b>Joseph-Lowery Frédérique</b> .....	115, 117
<b>Joubert Claire</b> .....	636
<b>Jünger Ernst</b> .....	178, 643
<b>Juranville Clarisse</b> .....	77-81, 83
<b>Jutrin Monique</b> .....	353
<b>Kalinowski Isabelle</b> .....	184, 188, 190, 197
<b>Kiefer Klaus</b> .....	363
<b>Kim Sungdo</b> .....	369, 370
<b>Kleiber Georges</b> .....	532
<b>Kojève Alexandre</b> .....	247-252, 254
<b>Krebs Roland</b> .....	195
<b>Kristeva Julia</b> .....	82, 373, 374
<b>Lacan Jacques</b> .....	20, 23, 65-69, 158, 209, 253, 326, 332, 333, 349, 371, 379, 572
<b>Lahire Bernard</b> .....	44, 212
<b>Lala Marie-Christine</b> .....	235, 566
<b>Lalande André</b> .....	585
<b>Laplanche Jean</b> .....	98, 227
<b>Laplantine Chloé</b> .....	381
<b>Lasne René</b> .....	194, 195
<b>Lautréamont (Isidore Ducasse comte de)</b> .....	40, 41, 75, 78, 277, 398, 400, 401
<b>Le Ray Johanne</b> .....	481
<b>Leeman Danielle</b> .....	88
<b>Lefebvre Henri</b> .....	403
<b>Legrand Stéphane</b> .....	325
<b>Leiris Michel</b> .....	27, 31, 45, 73, 101, 126, 131, 225-228, 241, 256, 258, 259, 265, 277-279, 292, 298-300, 302, 331, 332, 342, 392, 393, 418, 419, 456, 539, 544-553, 567, 595, 599- 601
<b>León Portilla Miguel</b> .....	472
<b>Leroy Claude</b> .....	104, 105, 146, 281, 319
<b>Lethen Helmut</b> .....	177, 178
<b>Leuilliot Bernard</b> .....	35, 162, 205

- Lévi-Strauss Claude.** 220-222, 334, 370, 371, 383, 425, 651
- Lévy Clément.**.....345
- Lombez Christine.**.....194
- Luca Ghérasim.**.....352, 565, 566
- Mabille Pierre.**.....538, 540
- Macé Jean.**.....34, 35
- Macherey Pierre.**.....588
- Magritte René.**...64, 78, 96-99, 101, 102, 134-136, 372, 552
- Maillard-Chary Claude.**.....244
- Maistre Joseph de.**.....398-400, 405, 454
- Maldonado Guitemie.**.....405
- Malkine Georges.**.....568, 569
- Manier Alain.**.....449
- Maniglier Patrice.**.....366, 367
- Mannoni Laurent.**.....368
- Mansour Joyce.**...31, 113, 223, 224, 249, 250, 257, 258, 264, 300, 301, 303, 304, 309, 326, 437, 440, 497
- Mariën Marcel.**.....77, 82, 254, 255
- Marin Louis.**.....96
- Martin Robert.**.....36, 165
- Martin Serge.**.....565
- Martinet André.**.....13, 14
- Marty Éric.**.....205
- Marx Karl.** 12, 27, 32, 61, 182, 184-186, 367, 403, 555
- Masson André.**.....218, 219, 401, 410
- Mauges.**.....197, 198
- Maurer Evan.**.....313, 314
- Meillet Antoine.** 179, 180, 271, 275, 345, 346, 351, 373, 419, 539
- Meizoz Jérôme.**.....106
- Meleuc Serge.**.....87, 88
- Merleau-Ponty Maurice.**...241, 396, 440, 582
- Meschonnic Henri.**.....443
- Mesens E. L. T.**.....205
- Messina Aïcha Liviana.**.....238
- Michel Geneviève.**.....82
- Milner Jean-Claude.**...82, 214, 364, 365, 373, 383, 425, 559, 560, 597, 600
- Milon Alain.**.....232, 317
- Miró Joan.** .140, 218, 253, 268, 269, 405, 410
- Monnier Adrienne.**.....139-141
- Moreau Marie-Louise.**.....17
- Morin Edgar.**.....17, 18
- Moureau-Martini Ursula.**.....314
- Murat Michel.**.....154-156, 192, 203
- Nadeau Maurice.**.....168, 295
- Neveu Franck.**.....488, 578
- Nietzsche Friedrich.**...183, 242, 266, 682, 684
- Nizan Paul.**.....56, 373
- Noël Bernard.**.....98, 102, 218, 219
- Normand Claudine.**.....15, 361, 362
- Nougé Paul.**.....77-82, 86, 88, 455, 636
- Nouss Alexis.**.....494
- Ono Aya.**.....374, 376-378
- Paulhan Jean** 25, 73, 152, 154, 157, 160, 162, 169, 170, 198, 240, 245, 265, 270-273, 287, 327, 345-351, 355, 380, 387, 390, 391, 393, 409, 410, 421, 455, 459-463, 504-506, 510, 511, 533, 538-540, 558, 559, 625, 635, 636
- Pêcheux Michel.**.....336
- Pellat Jean-Christophe.**.....84
- Péret Benjamin.** 31, 37, 38, 45-48, 50, 53, 63, 73, 76, 93, 94, 118, 158, 160, 168, 170, 171, 200, 205-207, 289, 327, 466-468, 470-477, 488, 496, 532, 537, 538, 553, 554, 556-558, 564, 572, 601, 603

<b>Perez Claude-Pierre</b> .....	152	<b>Rimbaud Arthur</b> ..	12, 40, 71, 74, 75, 183, 194, 225, 384, 489, 490, 547, 638
<b>Petitjean André</b> .....	59	<b>Rioul René</b> .....	84
<b>Peytard Jean</b> .....	421	<b>Robinson-Valéry Judith</b> .....	360, 389
<b>Philippe Gilles</b> .....	271, 281, 296, 297	<b>Rodari Florian</b> .....	223
<b>Piat Julien</b> .....	271, 281, 282	<b>Roudinesco Élisabeth</b> .....	335
<b>Picabia Francis</b> .....	73, 75, 357	<b>Rougemont Denis de</b> .....	51-53
<b>Piégay-Gros Nathalie</b> .....	35, 445	<b>Rousseau Frédéric</b> .....	100, 222, 332, 638, 677
<b>Pierre José</b> .....	12, 26, 57, 133, 397	<b>Roussel Raymond</b> .....	327, 328, 332, 357
<b>Pierssens Michel</b> .....	318, 334, 335	<b>Roynette Odile</b> .....	146, 148, 149, 176-179
<b>Pieyre de Mandiargues André</b> ..	224, 237, 244, 251, 259, 261, 262, 281, 305, 536, 537, 540	<b>Rubio Emmanuel</b> .....	242
<b>Piot-Mayol Geneviève</b> .....	318	<b>Ruwet Nicolas</b> .....	81, 82
<b>Pontalis Jean-Bertrand</b> .....	227	<b>Salmon André</b> .....	145, 354
<b>Prassinos Gisèle</b> ..	63, 249, 269, 288, 402, 452, 555-557, 563, 568, 569	<b>Sanouillet Michel</b> .....	312
<b>Prévert Jacques</b> .....	43, 46, 47, 76, 77, 88, 89, 130, 253, 258, 354, 355, 384, 385, 513, 530, 531, 557, 558, 563, 565, 566	<b>Sapiro Gisèle</b> .....	192, 193
<b>Prochasson Christophe</b> .....	148	<b>Sartre Jean-Paul</b> .....	200-202, 206
<b>Prost Antoine</b> .....	149	<b>Saussure Ferdinand de</b> ..	14, 20, 108, 283, 319, 345-351, 353, 355-372, 385, 421, 518, 519, 550, 551
<b>Provenzano François</b> .....	383	<b>Schlanger Judith</b> .....	401, 406
<b>Puech Christian</b> .....	110, 410-412	<b>Schuh Julien</b> .....	409
<b>Quemener Gaëlle</b> .....	47, 48, 63	<b>Schuster Jean</b> .....	181, 182
<b>Queneau Raymond</b> ....	106-108, 247, 260, 323, 324, 329, 332, 418, 455	<b>Schwob Marcel</b> .....	353-355, 388
<b>Rabuse Georg</b> .....	194, 195	<b>Sebbag Georges</b> .....	150, 151
<b>Rasmussen Anne</b> .....	148	<b>Simonin Anne</b> .....	197
<b>Reverdy Pierre</b> .....	25, 203-205, 242-244, 265, 503, 504, 511, 523	<b>Siouffi Gilles</b> .....	165, 179
<b>Rey Alain</b> .....	165	<b>Smadja Stéphanie</b> .....	179
<b>Reynaud Paligot Carole</b> .....	55, 159	<b>Smith Hélène</b> .....	316, 318, 319, 343, 353, 356, 631, 632
<b>Ribemont-Dessaignes Georges</b> .....	37	<b>Soupault Philippe</b> ..	39-42, 47, 51, 73, 132, 168, 257, 283, 284, 293, 298, 301, 306, 327, 407
<b>Riegel Martin</b> .....	84	<b>Staiber Maryse</b> .....	199
<b>Riffaterre Michael</b> .....	525	<b>Starobinski Jean</b> .....	364
<b>Rigaut Jacques</b> .....	157	<b>Tarot Camille</b> .....	63

---

<b>Testenoire Pierre-Yves</b> .....	362, 366, 367	<b>Varo Remedios</b> .....	206, 391
<b>Tomiche Anne</b> .....	316, 317	<b>Vassevière Maryse</b> .....	58, 311, 363, 421
<b>Toutain Anne-Gaëlle</b> .....	350	<b>Vendryès Joseph</b>	346, 351, 414-418, 443, 444
<b>Toyen</b> .....	133	<b>Vian Boris</b> .....	310, 311
<b>Triolet Elsa</b> .....	162, 190, 261, 292, 422	<b>Vignest Romain</b> .....	166
<b>Tzara Tristan</b> .	37, 91, 96, 172-176, 211, 219, 222, 223, 225, 240, 241, 250, 262-264, 269, 270, 276, 290, 300-303, 306, 313, 320, 321, 363-367, 372, 386, 401, 406, 435, 436, 439, 441, 444, 498, 500, 513, 519, 521, 522, 540, 558, 592	<b>Virmaux Alain</b> .....	312
<b>Vaché Jacques</b> .....	104, 161, 178	<b>Virmaux Odette</b> .....	312
<b>Valentin Albert</b> .....	54	<b>Visetti Yves-Marie</b> .....	526
<b>Valéry Paul</b> ....	25, 91, 296, 297, 353-355, 359, 360, 388, 389, 391, 625, 641, 651	<b>Wagner Bernard</b> .....	323, 370
<b>Vanci-Perahim Marina</b> .....	312	<b>Winter Jay Murray</b> .....	149
<b>Vaneigem Raoul</b> .....	53	<b>Wismann Heinz</b> .....	543
		<b>Wittgenstein Ludwig</b> .....	360, 535
		<b>Yaguello Marina</b> .....	308, 316, 321
		<b>Yankelevich Hector</b> .....	209
		<b>Zürn Unica</b> .....	282, 303, 310, 313, 337



## Table des illustrations

Illustration 1 : René Magritte, « La femme cachée », photomontage paru dans La Révolution surréaliste, n°12, décembre 1929.....	134
Illustration 2 : Magritte, « La Trahison des images », 1928.....	134
Illustration 3 : Magritte, « La Clé des songes », 1930.....	135
Illustration 4 : Magritte, « La Clé des songes », 1927.....	135
Illustration 5 : Magritte, « Les Vacances de Hegel », 1958.....	136
Illustration 6 : Max Ernst, « Corps enseignant pour une école de tueurs », 1967, Max Ernst Museum, Brühl.....	136
Illustration 7 : Max Ernst, « Préface » à Unica Zürn : Dessins-Gouaches. Exposition à la galerie Le Point Cardinal, 9-31 janvier 1962.....	337
Illustration 8 : Max Ernst, « Introduction », Écrits et œuvre gravé, Catalogue de l'exposition de Tours, 1963.....	338
Illustration 9 : Ernst Max et Iliazd, L'Art de voir de Guillaume Tempel, Paris, Le Degré quarante et un, 1964.....	339
Illustration 10 : Max Ernst et Iliazd, Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie, 1974.....	340
Illustration 11 : Tablette avec inscriptions, île de Pâques. Bois, h : 9 cm. Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Institute.....	340
Illustration 12 : « Le monde au temps des surréalistes », Variétés, 1929.....	341
Illustration 13 : Picasso, Poèmes et lithographies, Galerie Louise Leiris, 1954.....	342
Illustration 14 : Picasso, in Iliazd, Poésie de mots inconnus, 1949.....	342
Illustration 15 : Hélène Smith, par Victor Brauner, 1941.....	343
Illustration 16 : Hélène Smith - Écriture martienne, dans André Breton, De la persistance de certains mythes... [1942].....	343
Illustration 17 : Remedios Varo, « La Creación de las aves », 1957.....	427
Illustration 18 : Remedios Varo, « Creación con rayos astrales », 1955.....	428
Illustration 19 : André Masson, « Éclosions et germinations », Anatomie de mon univers, « Chapitre I, Le Démon de l'analogie », 1942.....	429
Illustration 20 : Brassäi, « Magique circonstancielle (Pomme de terre germée) », 1931.....	429
Illustration 21 : Victor Brauner, « Germination », 1955.....	430
Illustration 22 : Marcel Duchamp, « Les Joueurs d'échecs », 1911.....	431
Illustration 23 : Ève Babitz et Marcel Duchamp jouant aux échecs, Pasadena Art Museum, 1963.....	431



## Table des matières

Remerciements.....	7
Sommaire.....	9
<b>Introduction.....</b>	<b>11</b>
<b>Première partie Circonstances d'un imaginaire linguistique.....</b>	<b>29</b>
Chapitre 1 L'école de la pensée.....	31
1.1 Apprendre-désapprendre.....	31
1.1.1 La pensée embrigadée.....	53
1.1.2 Alice, initiatrice de l'école buissonnière.....	63
1.2 Vers une écriture buissonnière.....	69
1.2.1 L'orthographe maltraitée.....	69
1.2.2 La conjugaison déformée.....	77
Conjugaison et stéréotype : réinventer l'exemple.....	77
Quand la conjugaison s'emmêle.....	83
Être-sujet : participer au monde.....	85
1.2.3 La description, une mise en (bon) ordre des perceptions.....	89
Abolir la description.....	89
Perturber le rapport des mots et des choses : l'exemple de Magritte.....	96
Des « leçons de mots » aux « leçons de choses ».....	99
1.2.4 Plaisir de la faute.....	103
Primauté de la langue dans sa réalisation orale.....	107
Poétique de la faute.....	109
1.2.5 Singularité de l'écriture dalinienne.....	115
Chapitre 2 La guerre la poésie.....	137
2.1 Dire ou taire la guerre ?.....	142
2.1.1 L'impact des mots à l'épreuve de la guerre.....	142
2.1.2 La langue, un outil pour falsifier la réalité.....	153
2.2 La recherche d'un langage nouveau.....	165
2.2.1 Créer dans la langue : une riposte à la guerre.....	166
2.2.2 Une poésie du « bruit et de la fureur », reconfiguration sensorielle.....	172
2.3 Langue et idéologie.....	181
2.3.1 Penser la culture au vif des tourments historiques.....	181
2.3.2 La question de la transmission de la culture allemande.....	193
2.3.3 Être poète en temps de guerre.....	200
Conclusion.....	208
<b>Deuxième partie Penser la langue.....</b>	<b>215</b>
Chapitre 1 Représentations du langage.....	217
1.1 La langue à la lettre.....	217

---

1.2 Le mot.....	229
1.2.1 Les mots – mes mots.....	231
1.2.2 L’ancrage physique des mots.....	237
1.2.3 Dialectique du maître et de l’esclave.....	245
1.2.4 Des mots autonomes ?.....	255
1.2.5 Les mots et leurs sens, les sens et leurs mots.....	259
1.2.6 L’érosion des mots : phénomène naturel et intervention poétique.....	265
1.3 La phrase.....	276
1.4 Poétique du métalangage.....	285
1.4.1 Dans les textes méta-littéraires.....	286
1.4.2 Dans les textes littéraires.....	287
1.5 L’idiome et l’organe.....	301
Chapitre 2 Les langues imaginaires.....	308
2.1 Inventer une langue.....	310
2.2 Langue imaginaire et aspirations universalistes.....	315
2.3 Le fantasme des langues animales.....	323
2.4 L’héritage de Jean-Pierre Brisset.....	328
Chapitre 3 La linguistique au service du Surréalisme.....	345
3.1 Paulhan, passeur d’idées linguistiques.....	346
3.2 La linguistique, source d’inspiration.....	351
3.3 Saussure : la pensée sans la lettre.....	356
3.3.1 Métaphores saussuriennes.....	356
3.3.2 Les anagrammes : Saussure et Tzara.....	364
3.3.3 La légende des Nibelungen, entre mythologie et linguistique.....	368
3.4 Benveniste, révolutionnaire « d’abord et toujours ».....	373
3.5 Bréal et Darmesteter : la filiation revendiquée.....	386
3.5.1 Vigilance sémantique.....	386
3.5.2 Bréal expliqué par Valéry.....	388
3.5.3 Présences de Bréal chez les surréalistes.....	391
3.5.4 Bréal et Darmesteter.....	393
3.6 Influences diffuses.....	414
Conclusion.....	424
<b>Troisième partie Changer la langue : le langage comme praxis révolutionnaire.....</b>	<b>433</b>
Chapitre 1 « La pensée se fait dans la bouche ».....	435
1.1 La pensée et sa langue.....	445
1.1.1 La langue détermine la pensée.....	445
1.1.2 Agir sur la pensée par la langue.....	453
1.2 Expérimenter une pensée autre.....	458
1.2.1 Penser en langue étrangère.....	459
1.2.2 Leonora Carrington, <i>La Maison de la peur</i> .....	463
1.2.3 Benjamin Péret, <i>Air Mexicain</i> .....	466
1.3 Dépaysement dans et par la langue : la question de la traduction.....	477

---

1.3.1 Aragon et le « ton traduction ».....	478
1.3.2 Maxime Alexandre, « Deux langues, deux univers ».....	486
Chapitre 2 « Parler surréaliste ».....	495
2.1 Essai de syntaxe surréaliste.....	503
2.1.1 « Manque de syntaxe » ou nouvelle syntaxe ?.....	503
2.1.2 Pour une syntaxe exploratrice.....	510
2.1.3 L'ambiguïté syntaxique comme excès de sens.....	513
2.1.4 Linéarité et bifurcations.....	518
2.2 Sémantique surréaliste.....	525
2.2.1 Contrarier la fixité : jeux de défigements.....	526
2.2.2 Déjouer l'étymologie.....	537
2.2.3 La tentation cratylienne.....	545
2.2.4 Sonder l'arbitraire.....	550
2.3 Parler hors-normes.....	560
2.3.1 Faire reculer les limites du possible de langue.....	560
2.3.2 L'imagination instituante : Breton et Castoriadis.....	570
2.3.3 Échapper aux catégories.....	578
2.3.4 Abolir la distinction normal - pathologique.....	583
Conclusion.....	592
<b>Conclusion</b> .....	<b>595</b>
Annexes.....	603
Annexe 1.....	603
Annexe 2.....	604
Annexe 3.....	605
Annexe 4.....	612
Annexe 5.....	625
Annexe 6.....	637
Bibliographie.....	687
Index des noms cités.....	721
Table des illustrations.....	729
Table des matières.....	731



## **Résumé** : L'imaginaire linguistique du Surréalisme

La thèse interroge la façon dont les conceptions linguistiques – explicites comme implicites – des surréalistes ont conféré au langage la fonction d'opérateur principal d'un bouleversement de l'ordre établi. Dans leur entreprise de subversion de la pensée dominante d'après-guerre, les surréalistes se sont emparés du langage pour transformer la société : un nouvel emploi du langage devait libérer la pensée d'entraves héritées, et émanciper l'homme, afin de « changer la vie », de « transformer le monde » selon les mots d'ordre de Rimbaud et de Marx. Cette « Révolution Surréaliste » s'est dotée du langage comme arme première pour affirmer le refus des normes, s'extraire du déjà-pensé, et laisser dépérir les vieilles représentations véhiculées par le langage, qui bornent l'espace mental et portent atteinte aux capacités créatrices de l'imagination. Il s'agit de perturber les structures par trop évidentes de la langue, d'intégrer de l'hétérogénéité dans la parole pour empêcher la pensée dominante de s'immiscer dans la chaîne linguistique. Non pas changer le matériau de la langue, fondement de notre pensée, mais changer l'usage que l'on en fait, pour instituer un nouveau rapport au monde. C'est donc l'articulation des ambitions politiques et poétiques qui est la pierre angulaire de notre recherche sur cette affirmation éclatante du pouvoir des mots sur les choses, et sur la quête inébranlable d'une pensée libre, puissante, qu'a constitué l'aventure surréaliste.

**Mots-clés** : Surréalisme, Imaginaire linguistique, représentations de la langue, émancipation, poésie.

## **Abstract** : The Surrealists' « linguistic imaginary »

This thesis questions the way the Surrealists' linguistic conceptions, both explicit and implicit, gave language a central role in the movement's attempt to overthrow the established order. With the goal of subverting post-war mainstream thinking, the Surrealists seized language to transform society : through a new use of language, thought was to be freed from inherited obstacles and men were to be emancipated, so as to « change life » and « transform the world », as proclaimed in Rimbaud's and Marx's respective slogans. This « surrealist revolution » used language as its main weapon to refuse norms, reject all preconceptions and undermine the old representations conveyed by language, as they were seen to constrict mental space and bar creative apprehensions. The aim was to disrupt conventional linguistic patterns, to give speech heterogeneity and thus to prevent mainstream thinking from intruding into the linguistic chain, not by changing the material of language as the basis of our thinking, but by changing the way we use it, in order to transform our relationship to the world. The articulation of those political and poetical ambitions is the cornerstone of our research work, which explores the Surrealists' quest for unrestrained, free thought, founded on their strong belief in the power of words over things.

**Keywords** : Surrealism, linguistic imaginary, language representations, emancipation, poetry.