



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6000>

« Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve » ; ou l'image par-dessus tout

Tania Collani

Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris : Librairie Klincksieck, 2009 [2000], 536 p., EAN 9782252037416.



Pour citer cet article

Tania Collani, « « Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve » ; ou l'image par-dessus tout », *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6000.php>, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.6000

« Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve » ; ou l'image par-dessus tout

Tania Collani

Le présent recueil d'essais reprend et augmente l'édition que Klincksieck avait fait paraître dans la collection « Bibliothèque du XX^e siècle » en 2000 ; il s'agit d'une heureuse initiative, car plusieurs réflexions contenues dans ce volume restent peu connues ou citées, surtout si l'on considère la profondeur qui les caractérise. L'auteur, quant à lui, n'a pas besoin d'être présenté dans le milieu des spécialistes de l'avant-garde et du surréalisme : il est l'éditeur avec Marguerite Bonnet des *Œuvres complètes* d'André Breton dans la Bibliothèque de la Pléiade et l'éditeur de Pierre Reverdy pour Flammarion ; bref, Étienne-Alain Hubert rentre à plein titre dans l'Olympe des grands spécialistes de la poésie et de la littérature moderne qui ont laissé une trace indélébile dans les études littéraires du XX^e et XXI^e siècle — avec lui, entre autres, Pierre Caizergues, Michel Décaudin, Henri Béhar, Marguerite Bonnet, Jean Burgos et Marie-Claire Dumas. Dans le présent volume, *Circonstances de la poésie*, Hubert reprend une série d'articles publiés entre 1979 et 2007, consacrés à des poètes et des mouvements qui ont contribué au renouvellement poétique du XX^e siècle. Le lecteur pourra suivre le chemin théorique de l'auteur à travers les quatre parties qui composent le volume : la première partie, la plus importante, intitulée « Pierre Reverdy et alentours » ; la deuxième et la troisième partie, d'une centaine de pages chacune, consacrées respectivement à « Apollinaire » et au « Surréalisme » ; la quatrième et dernière partie, « D'ailleurs », composée d'un seul article.

Le style des articles d'Étienne-Alain Hubert reprend mimétiquement celui des œuvres dont il parle : le langage est simple, dépourvu de toute lourdeur rhétorique, concentré qu'il est sur la richesse et la densité de ce qui est défini à plusieurs reprises de « réalité poétique ». En effet, on pourrait citer un passage de Reverdy qui réfléchit sur l'essence de la littérature, pour retrouver une démarche qui est propre aussi à Hubert : « Je crois que la profondeur poétique exige des mots simples (éléments) familiers à l'auteur parce qu'ils sont sa vie verbale indivisible de sa vie propre [...] ; les mots sont à tout le monde » (p. 42). Et le style antirhétorique de Reverdy se présente avec la même cohérence et la même volonté à distance d'une trentaine d'années, preuve évidente que la démarche herméneutique

d'Hubert est fondée sur la clarté et sur l'honnêteté vis-à-vis de son lecteur. Ainsi, le contenu ne se fonde jamais seulement sur des adages théoriques, car l'auteur réserve toujours un espace important aux citations érudites et enthousiastes des textes littéraires et critiques analysés ; les textes sont abordés non seulement comme des objets de dissection scientifique, mais aussi et surtout comme des sujets toujours vivants, capables de parler avec éloquence au lecteur contemporain. Les articles de Reverdy, les poèmes d'Apollinaire, les manifestes de Breton deviennent subséquemment des lieux de fascination et de réflexion, des corps à aimer dans la spéculation du détail.

Plusieurs thèmes pourraient fédérer ce volume, dont la quantité d'articles ne suffit pas à fragmenter l'intégrité de la pensée et de la démarche analytique de son auteur : Hubert est toujours très attentif à la poétique et à l'esthétique de la période qui ouvre le XX^e siècle — il analyse notamment les liens entre art et littérature, la définition de l'image en littérature et de la poésie dans les arts ; il se penche souvent sur l'analyse des revues « marginales » publiées dans cette période féconde (*Nord-Sud*, *Z*, *L'Élan*, *Sic*, *Littérature*, *Connaissance*, *L'Europe nouvelle*, etc.) ; et il se montre particulièrement attentif à toutes ces productions et à tous ces personnages qui ont contribué à changer le cours des choses — d'où la tripartition essentielle du volume : Reverdy, Apollinaire et le surréalisme.

Pierre Reverdy et alentours

Les trois premiers articles qui ouvrent le volume — « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy » (1981), « La "grande réalité" » (1989), « *Nord-Sud*, revue littéraire » (1980) — abordent plusieurs aspects de la poétique-esthétique de Reverdy. On découvre ainsi que « Reverdy n'aimait pas le mot "théorie", auquel il associait l'idée d'une activité parasitaire par rapport à l'art, et lui préférait celui d'"esthétique" » (p. 13). C'est sur la base de cette vérité qu'on peut justifier et comprendre le recours fréquent de Reverdy aux notions d'« image », de « création », de « lumière » et de « plasticité » pour parler de la littérature ; et c'est à l'analyse du célèbre article « L'Image » (publié en 1918 et devenu un texte « canonique » grâce à la vitrine surréaliste), que l'étude d'Hubert se poursuit. Ainsi, selon Reverdy, l'image se fonde sur un rapprochement qui ne peut pas être diminué à la catégorie d'une comparaison ou d'une métaphore. En reprenant des termes de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote, Reverdy s'insère donc dans un débat qui anime la scène littéraire contemporaine — de Remy de Gourmont qui s'intéresse aux « images hétéroclites » à Apollinaire qui se penche sur la « poétique de la surprise », de Duhamel qui parle du « rapport des idées » à Jules Romains qui présente l'idée des « analogies imprévues », sans oublier Marinetti, qui dans son manifeste de 1912, *Destruction de la syntaxe. Manifeste technique de la littérature futuriste*, saisit des caractères de l'image qui sera seulement par la suite reverdienne : « le style

analogique est donc le maître absolu de toute matière et de sa vie intense »¹ ; et plus loin : « pour donner les mouvements successifs d'un objet, il faut donner la chaîne des analogies qu'il évoque, chacune condensée, ramassée en un mot essentiel »².

La définition de l'image pour Reverdy se situerait donc quelque part entre une attitude platement mimétique (la comparaison) et une tendance déformante de la réalité (la métaphore), d'où l'importance cruciale que prend la définition philosophique, littéraire et artistique de la « réalité » au sein de la réflexion du poète : qu'est-ce que le poète envisage avec sa notion de « réel » ? Pourquoi parle-t-il à plusieurs reprises de « réalités » au pluriel ? Et est-ce que tout ceci a un rapport quelconque avec la déformation qui est en train de se faire, dans le milieu littéraire et artistique, de la définition de réalité — Apollinaire qui parle de « surnaturalisme » et de « naturalisme supérieur » (p. 35) ; Fernand Léger écrit que « la valeur réaliste d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute valeur imitative » (p. 35) ; le peintre Severini qui parle de « nouveau réalisme » (p. 36) ? Étienne-Alain Hubert répond à ces questions, parfois en avançant une hypothèse, et il arrive à la conclusion que l'image pour Reverdy « correspond à cette poésie qui impose sa présence en structurant des éléments du réel sans que pour autant ceux-ci soient au service de la référentialité » (p. 25).

Pierre Reverdy est présenté, dans toutes les études de cette première partie, comme un poète fortement impliqué dans les dynamiques culturelles de son époque, même s'il ne céda jamais à la tentation de s'intégrer à l'intérieur d'un groupe ou d'un courant : comme Étienne-Alain Hubert le fait remarquer, il « ne partagea jamais l'orgueil naïf de ceux qui s'imaginent en avance sur leur temps et se proclament *d'avant-garde* : ce mot galvaudé ne surgit jamais sous sa plume » (p. 53). C'est pour cette raison, entre autres, qu'Hubert s'oppose fermement à la définition de « cubisme littéraire » ou de « poésie cubiste » à propos de Reverdy : à plusieurs reprises dans ses articles (p. 29, 33, 64-65, 84-85, 100-113, 218-219), il condamne les propos simplistes tenus par Frédéric Lefèvre en 1917 sur le poète qu'il définit de « cubiste », en se basant sur une définition des œuvres cubistes comme des « suites incohérentes d'idées ou de traits descriptifs » (p. 65). Cependant la définition de « cubisme littéraire » connut un grand succès chez de nombreux intellectuels et poètes de l'époque : Max Jacob se déclare plutôt favorable à « l'idée de "cubisme littéraire" » (p. 102) ; Fernand Vanderem considère Cendrars, Cocteau, Apollinaire, Reverdy et Max Jacob « comme des cubistes à part entière » (p. 109) ; Malraux, en 1920, publie un article intitulé « Des origines de la poésie cubiste » ; Drieu de la

¹ Dans *Tuons le Clair de lune !!*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 48.

² *Ibid.*, p. 49.

Rochelle, toujours en 1920, consacre une étude aux « "Groupements littéraires". Les poètes cubistes et la revue *Littérature* ».

Étienne-Alain Hubert quant à lui ne se fatigue jamais de souligner que cette antériorité des artistes sous-entendue par le concept du « cubisme littéraire » par rapport aux poètes est fautive, car il s'agit d'une « perspective contestée par Reverdy, Severini, Raynal, etc., qui insistent au contraire sur le rôle de catalyseur joué auprès des artistes cubistes par les œuvres de Rimbaud et de Mallarmé » (p. 65). C'est pour cette raison qu'il reprend à plusieurs reprises les positions de Reverdy, selon lequel « la poésie cubiste n'existe pas » (p. 84) et pour qui c'est la peinture qui s'est inspirée de la poésie : « on trouva cette idée énorme que la poésie moderne découlait de la peinture. On l'écrivit. C'est exactement le contraire qui est vrai » (p. 85) ; et encore : « Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif » (p. 86). Une position celle de Reverdy qui trouve un écho dans les positions du peintre futuriste-cubiste italien Gino Severini : « La Littérature a devancé les arts plastiques en exprimant une esthétique correspondant à notre psychologie moderne » (p. 85).

Si Reverdy ne voulait pas être considéré comme un « poète cubiste », il n'était cependant pas imperméable aux idées et aux acquis du courant artistique : « nul doute que le voisinage des peintres encouragea Reverdy à réfléchir sur les problèmes des moyens d'expression par quoi l'œuvre d'art prend réalité » (p. 50). Hubert consacre trois articles à la relation entretenue par Reverdy avec les peintres du mouvement cubiste : « Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917 » (1979), « Pierre Reverdy et la "poésie plastique" de son temps » (1982) et « Petit historique d'une appellation : "Cubisme littéraire" » (1982, article écrit en collaboration avec Michel Décaudin). Dans les trois articles, on rappelle l'importance de l'exposition *À la rencontre de Pierre Reverdy* organisée en 1970 par la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence et on découvre que non seulement Reverdy était attentif et curieux vis-à-vis des nouvelles tendances de l'art, mais aussi que les artistes étaient particulièrement sensibles à la production du poète : ainsi Juan Gris « place Reverdy au premier rang » (p. 82) parmi les poètes qui entretenaient des liens avec la peinture cubiste ; Picasso voit en Reverdy « un peintre né qui a su se frayer un chemin dans la poésie » (p. 83) ; Braque appréciait chez Reverdy sa façon de parler d'art comme un peintre (p. 83). Si le lecteur et le critique avertis n'auront aucune difficulté à trouver de nombreux rapports entre art et poésie du début du XX^e siècle, Reverdy, « trop épris de *pureté* » (p. 89), est très critique vis-à-vis des « mélanges impurs », tels que les « poèmes-tableaux » de Huidobro, les « poèmes-paysages » d'Albert-Birot ou les calligrammes d'Apollinaire.

Après cette réflexion sur les liens entre art et poésie, cubisme et littérature, le volume se poursuit avec trois articles chacun consacré à un conte de Pierre

Reverdy : « Pierre Reverdy au vent contraire de 1919 : le conte “Médaille neuve” » (1994), « Pierre Reverdy en 1919 : la découverte des “hommes inconnus” » (1988) et « Reverdy et le “Passant bleu” » (2003). Les trois proses poétiques tirées du recueil *La Guitare endormie, contes et poèmes* (1919) présentent des caractéristiques similaires aux futures proses surréalistes, comme *Anicet ou le panorama, roman* (1921) d'Aragon par exemple : « les “contes” de Reverdy furent sans doute lus et sont lus comme des récits instaurés dans l'irréel, comme des successions de scènes imaginées ou recrées par un visionnaire » (p. 116). Dès l'introduction du premier des trois articles, Étienne-Alain Hubert souligne la cohérence des trois fictions (« La Guitare endormie », qui donne son titre au livre, a reçu successivement un autre titre : « Les Hommes inconnus »), qui se donnent comme « une critique crispée de l'avant-garde littéraire » (p. 117). Ainsi le récit « Médaille neuve » dresserait un portrait ironique de la vieille littérature, incarnée par la figure d'un « bon vieillard » qui se promène « tous les matins en tunique de lin », et derrière lequel se cache André Gide : c'est la manière de Reverdy pour exprimer sa désapprobation pour la publication d'un fragment des *Nouvelles nourritures* dans le premier numéro de *Littérature*. Le poète, depuis toujours hostile aux égards de tout ce qui est mondanité, succès et prolixité de la littérature, « n'approuvait guère l'attachement de Breton et de Soupault pour l'œuvre de Gide qui, de même que celle de Valéry, appartenait à ses yeux au passé » (p. 144) : c'est avec des modalités analogues, que le conte « La Guitare endormie » (en 1930 « Les Hommes inconnus ») met en scène les transpositions d'Aragon, Breton et Radiguet sous les initiales de M.A., M.B. et M.R. (p. 144) et que le « Passant bleu » cache le personnage de Cocteau, « qui a écrit l'argument du *Dieu Bleu* pour les Ballets russes en 1912 » (p. 163).

Les six derniers articles reprennent des thématiques et des suppositions théoriques avancées en précédence, tout en leur accordant un contexte nouveau. Ainsi, « Envergure de Léger selon Reverdy » (1997) est une occasion pour Étienne-Alain Hubert de revenir sur les différents nuances que l'idée de réalité (« réalisme visuel », « réalisme de conception », « réalisme pictural », p. 168) prend au sein de la réflexion reverdienne, en regardant au problème du point de vue du peintre cubiste : les affirmations de Léger — « La valeur *réaliste* d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute valeur imitative » (p. 168) — ne diffèrent pas trop des positions que Reverdy publiait toujours dans les années 10 — « Notre époque est une époque de réalité artistique et non de réalisme » (p. 169). Dans l'article « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud : la querelle du poème en prose » (1993), Hubert analyse la dispute littéraire qui opposait les deux poètes sur la place accordée à Rimbaud comme initiateur du genre du poème en prose et sur « la question de savoir à qui, de Max Jacob ou de Reverdy, revient la paternité du genre sous sa forme moderne » (p. 174). Et toujours en analysant la question des poètes-phares de la nouvelle génération, dans sa contribution « Devenir de l'œuvre :

Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton » (1998), Hubert cherche à définir le rôle de Mallarmé dans l'œuvre des trois poètes qui dominèrent la scène du début du XX^e siècle. Dans « La revue *Les Trois roses* (1918-1919) » (1985), « Le "Bois vert" de Pierre Reverdy » (2004) et « Reverdy étrange et familier » (2004) Reverdy est inséré au milieu de la production et du ferment culturel de son époque, qui voit le foisonnement de revues littéraires, dont *Les Trois Roses*, fondée par Justin-Frantz Simon à Grenoble en 1918 : la jeunesse ouverte aux tentatives modernes, mais aussi à l'héritage symboliste, représente le cœur de l'intérêt des nouveaux intellectuels. D'un après-guerre à l'autre, Reverdy est encore une référence pour les jeunes poètes : les poètes de la nouvelle génération se ressemblaient « avec ferveur autour de sa poésie : parmi d'autres, Michel Manoll, Jean Rousselot, René-Guy Cadou, Louis Parrot » (p. 230).

Apollinaire

La question du bagage culturel d'Apollinaire fascine énormément Étienne-Alain Hubert : le lecteur le surprend à plusieurs reprises alors qu'il est en train de repérer l'un des innombrables fils rouges qui parcourent l'œuvre du poète. En effet, Apollinaire n'est pas seulement influencé par des poètes, tels que Rimbaud ou Mallarmé (p. 313) ; son écriture témoigne aussi d'une culture imprégnée d'un savoir varié, hétéroclite, profond, érudit et ironique — « son attirance très générale pour la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, époque sur laquelle il accumule les lectures en vue d'une œuvre à venir » (p. 252).

Ainsi, en partant de la lecture de la correspondance amoureuse de 1915 entre Apollinaire et Madeleine Pagès dans l'article « Apollinaire et l'"art des traces" : de "Cortège" à *Tendre comme le souvenir* » (2007), derrière les différentes définitions de la *lettre-sourire*, de la *lettre-baiser*, de la *lettre-beauté* (p. 338), Hubert perçoit les traits de l'« érudition » du poète (p. 340) et d'une continuité avec ses réflexions poétiques et stylistiques. Si dans l'article « Lilith poursuivie dans les livres » (2004) Hubert se promène « dans les parages de la culture hébraïque d'Apollinaire » (p. 321), pour tenter d'éclairer la figure biblique qui habite *L'Enchanteur pourrissant*, Lilith, « une créature vengeresse, immense, à la recherche de nouveau-nés à exterminer, poursuivie elle-même par des anges vengeurs » (p. 322), dans « Images-mirages chez Apollinaire » (1996) des traités d'occultisme et de légendes sont à la base d'une étude sur le rêve, sur la déformation, sur la fantasmagorie dans certaines œuvres du poète, dont *L'Enchanteur pourrissant* ou le poème « Le Brasier », contenu dans le recueil *Alcools*. Parmi de nombreuses références, le lecteur trouvera de fréquentes allusions au phénomène de la Fée Morgane (*Fata Morgana*) qui témoigne de la fascination du poète pour ce « mirage dit "supérieur" ou "céleste" » (p. 255) — « Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre / Que construit le ver Zamir sans instrument / Puis le soleil revint ensoleiller les places / D'une ville marine apparue

contremont / Sur les toits se reposaient les colombes lasses » (« Le Brasier »). À côté des images et des mirages, le poète est aussi fasciné par les figures de sphinx et de « sphingeries », qui parsèment ses poèmes ; mais, comme le fait remarquer Hubert, « le mirage apollinarien est à l'opposé des visions brumeuses, déceptrives, angoissantes de l'imaginaire symboliste, car il se fait clair, se déclare » (p. 257).

Et justement dans le but d'éclairer quelques unes des compositions du poète, Hubert consacre plusieurs articles à *Alcools* : « Apollinaire et la propreté : autour du "Larron" » (1990), « Scolies sur "Alcools" » (1996), « Autres scolies sur "Alcools" » (1998), « "Moi qui sais..." : les savoirs du poète » (1996). Le lecteur découvrira grâce à ces pages, non seulement la genèse du titre du fameux recueil, qui devait s'intituler à l'origine *Eau de vie* (p. 275), mais aussi les curiosités de poèmes tels que « La Chanson du Mal-aimé », « Merlin et la vieille femme », « 1909 », « Les Colchiques », « Palais » et « Les Fiançailles ». Plus en particulier, le poème de jeunesse « Le Larron » représente l'occasion pour Étienne-Alain Hubert de s'éloigner des interprétations existantes et visant à définir le texte d'Apollinaire comme manifeste anti-parnassien ou anti-symboliste (p. 261) : « le texte est sans ambiguïté aucune [...] : le chœur s'enchant de la fiction d'un Christ sensible à la féminité, porteur d'une morale laxiste, indulgent envers la magie et la démonologie, bref un interlocuteur et un hôte de choix pour ce roi d'Édesse qui l'a invité auprès de lui » (p. 262). À travers ses acrobaties langagières (les *crapauds-carpocratens*, par exemple), ses allusions idéologiques et bibliques, son recours à une forme classique (celle de l'alexandrin), « Le Larron » constitue certainement un texte de référence pour les surréalistes, par exemple.

Dans l'article « Petit cortège pour *Le Bestiaire* » (1998), Hubert essaye de retrouver le parcours de la documentation qui a conduit Apollinaire à composer son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré des gravures de Raoul Dufy, largement critiquées par André Breton (p. 298). Un *Bestiaire* qui présente tous les « traits de l'homogénéité et même de la répétition : scansion d'une disposition identique organisant la page du haut en bas (le titre, l'image, le texte), sagesse de formules strophiques et prosodiques peu variées » (p. 297). Genre littéraire et documentaire largement diffusé au Moyen-Âge, le *Bestiaire* fascinera la nouvelle génération de poètes fascinés par les potentialités fantasmagoriques de la nature : comme l'écrit Claude Maillard-Chary dans son ouvrage consacré au *Bestiaire des surréalistes*, le genre fut « initié à vaste échelle par Apollinaire, avec son cortège d'oiseaux se répondant par le biais du signifiant oral, abstrait du signifiant graphique et du référent imagé, comme l'"oie oua oua" des *Poèmes à Lou* ou l'"ibis" latinisé du *Bestiaire* »³.

³ Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 65.

Quatre articles en particulier s'attardent sur les liens d'Apollinaire avec les courants du passé et du présent — l'impressionnisme et le cubisme — et les mouvements du futur — le surréalisme. Dans « Georges Braque selon Guillaume Apollinaire » (1986), Hubert analyse deux textes qu'Apollinaire consacre à Braque (la préface de 1908 et un chapitre de 1913), en montrant de quelle façon le peintre devient le prétexte pour parler du mouvement cubiste au détriment de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme (p. 353) ; en effet, « la vision qu'Apollinaire a de Braque est inscrite dans une histoire collective — histoire de l'impressionnisme et d'un anti-impressionnisme [...] — alors que l'histoire de Picasso se passe de contexte et est, pour simplifier, l'histoire à lui seul » (p. 354). Et si « Une exposition des "Damoiselles d'Avignon" en 1918 ? » (1994) prend en considération les récits contradictoires d'une exposition Matisse et Picasso présentée par Paul Guillaume à Paris, deux articles closent thématiquement cette partie⁴ : « Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs » (1983) et « Le "surréalisme" d'Apollinaire et l'invention de la roue » (1998) : ces contributions constituent une sorte de transition vers la partie consacrée au surréalisme, étant donné qu'ils analysent les échanges entre Breton et Apollinaire, les moments de réflexion commune et l'influence d'Apollinaire sur les poètes réunis autour de Breton (on pensera à la définition d'Apollinaire du mot « surréalisme », p. 317 : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir »).

Surréalisme

Le surréalisme est avant tout Breton ; et Étienne-Alain Hubert rend hommage, dans la première série d'articles qui ouvre la présente partie, à la production poétique d'un personnage dont les décisions, parfois tranchantes, ont pris le dessus sur ses œuvres : tout en consacrant des textes aussi à Éluard et Desnos, Hubert ne tombe jamais dans l'anecdotique des rapports internes au mouvement, en préférant laisser le centre de la scène à la poésie.

D'ailleurs, et il ne faut pas l'oublier, Étienne-Alain Hubert est l'éditeur avec Marguerite Bonnet des *Œuvres complètes* d'André Breton dans la collection de la Pléiade, et comme s'il voulait rendre hommage à cette collaboration fructueuse, la section consacrée au surréalisme s'ouvre avec un article écrit à quatre mains, « Sur deux types d'écriture surréaliste et leurs finalités dans *L'Immaculée Conception* d'André Breton et Paul Éluard », publié en 1987, quand l'édition de *L'Immaculée conception* par Paolo Scopelliti n'avait pas encore paru⁵. En analysant deux chapitres de la partie appelée « Les Médiations », Hubert et Bonnet dévoilent la technique et les sources de l'écriture des deux poètes surréalistes : pour le chapitre intitulé « Il

⁴ Dans la pratique, ils n'occupent pas la dernière position à l'intérieur de la partie.

⁵ André Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, fac-similé du manuscrit du Musée Picasso de Paris transcrit et présenté par Paolo Scopelliti, avec une préface d'Henri Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.

n'y a rien d'incompréhensible », Breton et Éluard transposent une chronique musicale intitulée « La Musique sur les cimes », en remplaçant, entre autres, les noms des musiciens avec des noms de criminels renommés (p. 374-376) ; alors que pour le chapitre « Le Sentiment de la nature », les deux poètes puisent abondamment dans la célèbre revue *La Nature* (p. 376-378).

Dans « Autour d'un carnet d'André Breton (1920-1921) : écriture automatique et psychanalyse » (1992), Hubert revient sur l'influence de la psychanalyse dans l'œuvre de Breton et il prend plus précisément l'exemple d'un carnet que Breton tient au tout début des années 20 et où il explique aussi la genèse des *Champs magnétiques*. Après avoir écarté peut-être trop rapidement l'influence que Pierre Janet put exercer sur la formation plus ou moins scientifique du pape du surréalisme, Hubert souligne l'influence fondamentale et documentée de Freud ; les influences n'excluent cependant pas une approximation dans l'interprétation des théories : Breton, « esprit particulièrement frémissant aux vents qui se révèlent à lui comme les plus porteurs du moderne, lecteur parfois plus saisi par le pouvoir imageant d'une formule que par le strict contenu des concepts » (p. 382), ne craint pas une interprétation subjective des différentes théories.

« Du poème des événements au "poème-événement" : à propos des "États généraux" d'André Breton » (1998). Le « poème-événement » est une expression dont Breton se souvient en parlant d'Apollinaire, défini comme « le champion du poème-événement, c'est-à-dire l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur » (p. 404). C'est dans ce sens qu'Étienne-Alain Hubert définit le poème de l'exil de Breton « Les États généraux » (1944) comme un « poème-événement », un poème « testamentaire » (p. 391) capable de recueillir la « masse de réflexions, d'émergences de lectures, de rêveries et d'injonctions » (p. 401) qui constitue la trame de la vie du poète, avec une ouverture qui est une phrase de réveil « scindée en éclats » : « Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve ». Dans le vers où le poète se définit — « Je suis celui qui va » — nous reconnaissons l'affirmation de Nadja qui, questionnée sur son identité (« Qui êtes-vous ? »), répond : « Je suis l'âme errante »⁶.

Toujours sur les traces d'un Breton intime, dans l'article « Paysages Breton » (2000) Hubert offre un portrait des lieux qui hantent la poésie du chef de file du surréalisme, en partant de la haine explicite dans le *Manifeste du surréalisme* pour la description comme instrument privilégié du genre narratif au sens large : du Fort-Bloqué de *l'Amour fou* au Rocher Percé d'*Arcane 17*, le lecteur retrouve « comme un empilement de couches géologiques plissées, produites par des soulèvements que

⁶ André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1964], p. 133.

l'histoire du globe ne semble avoir figés que pour que, grâce aux incessants changements d'éclairage, ils paraissent être restitués sous l'œil du spectateur au dynamisme qui les fit naître » (p. 410-411)⁷.

Les deux derniers articles consacrés à André Breton concernent le rapport du poète avec l'art et avec certains artistes. Dans « Breton et Derain, "l'inoubliable" » (2006-2007), Hubert relit les écrits où le poète parle de son appréciation pour l'artiste et, plus en particulier, pour quelques uns de ses tableaux — notamment *Le Portrait du chevalier X* et la *Peinture sur pierre* de Picasso-Derain. Dans « Les surréalistes devant les "œuvres-événements" de Picasso » (2005), Breton parle de l'artiste en dehors de tout contexte critique — « tout se passe comme si la diversité souveraine de la peinture de Picasso interdisait le discours forcément unificateur et généralisant du critique d'art » (p. 422) — et Hubert parcourt avec nous les épisodes qui expriment l'appréciation du poète pour *Le Joueur de clarinette* ou pour *Les Demoiselles d'Avignon*. Sans oublier la célèbre phrase qui ouvre *Le Surréalisme et la peinture*, « l'œil existe à l'état sauvage », l'auteur de ce volume reprend de quelque façon une voie ouverte par l'étude d'Henri Béhar, « André Breton et la beauté convulsive »⁸, qui donnait déjà une image structurée de Breton comme spectateur de l'art moderne : « Tandis que le Mouvement dada fait table rase du passé, Breton est le conseiller littéraire et artistique d'un mécène, le couturier Jacques Doucet. Son intégrité morale lui interdit de tenir deux discours différents : aussi n'adhère-t-il pas au négativisme de dada. Il suggère à Doucet l'achat de *La Baignade* de Seurat, lui fait acquérir *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau (destiné au Louvre) et *Les Demoiselles d'Avignon* »⁹.

Dans « Éluard, la femme de pierre et les filles de chair » (1984), Hubert analyse deux poèmes de *Capitale de la douleur* : « Paris pendant la guerre » (consacré à la femme de pierre) et « Les Gertrude Hoffmann girls » (consacré aux filles de chair qui composait la troupe américaine de music-hall des Gertrude Hoffmann girls). Comme le titre de l'article le suggère, la première composition parle d'une statue de Bartholomé ; l'épigraphe du poème « *Amoureux d'une statue* », entre guillemets, est reliée par Hubert au mythe de Pygmalion et Galathée. Mais on pourrait élargir le champ d'influence de cette figure récurrente de l'imaginaire littéraire en faisant référence aussi à la *Vénus d'Ille* de Mérimée ou à la *Gradiva* de Jensen.

Le lecteur du présent volume pourra ensuite jouir de trois articles consacrés à la poésie de Robert Desnos : « Deux notes sur "Corps et biens" de Robert Desnos » (1985), « La mer, l'amour, la mort dans *Corps et Biens* » (1995) et « Desnos/Cosmos »

⁷ Impossible ne pas voir une affinité avec le contenu de l'article que Breton publie en 1936, et en partie repris dans *L'Amour fou*, « Le Merveilleux contre le mystère » [*Minotaure*, n° 9, oct. 1936], in *La Clé des champs* [1952], Paris, Pauvert, 1967, p. 7-12.

⁸ Dans *Les Enfants perdus. Essais sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 63-74.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

(2000). De nombreuses allusions et références sont faites au recueil *Corps et Biens* : les aphorismes de *Rose Sélavv* sont présentés comme des « jugements transperçants [...] sur les œuvres ou les éléments venus de l'actualité immédiate » (p. 448), capables de résumer prophétiquement toute l'histoire d'une époque ; mais aussi toute la série de poèmes qui clôt le recueil, de « Sirène-anémone » au « Poème à Florence », mettent en avant des traits récurrents de l'écriture de Desnos – les thématiques de la mer, du naufrage, de la femme aimée ; au niveau formel, le recours à l'alexandrin ou au jeu verbaux. En faisant références aux nombreuses et irremplaçables études de Marie-Claire Dumas sur le poète, Hubert invite les lecteurs à la relecture de la « Confession d'un enfant du siècle » (1926), où Desnos revient à son jeune âge pour retrouver la source de l'imaginaire marin : « Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. L'imagination nourrie de catastrophes maritimes, je naviguais sur de beaux navires vers des pays ravissants. Les lames du parquet imitaient à s'y méprendre les vagues tumultueuses et je transformais à mon gré la commode en continent et les chaises en îles désertes. Traversées hasardeuses ! » (p. 456). Cette imagerie enfantine nous fait penser à une autre rêverie enfantine surréaliste, celle de la petite fille de *Babylone* (1927) de René Crevel : « Un fauteuil d'acajou et velours rouge est devenu la coque d'un navire, à la suite de leur éblouissant sillage. Vaisseau fantôme docile aux doux flux et reflux du silence, votre voyage, ce miracle entre ciel et terre, s'achève quand sur les jardins ridicules, tombe la nuit. Alors, l'enfant navigatrice sait que le mieux est d'accoster au sol habituel, d'abandonner le salon de l'après-midi, ses golfes à merveilles, pour le jardin banal des hommes, ses allées, ses pelouses que l'obscurité, lentement, régénère » (ch. 2).

Les deux articles suivants se concentrent sur deux auteurs qui ont largement influencés les surréalistes (Rimbaud et Nerval), alors que le troisième, « "Le silence à l'orée de la forêt peureuse" : Poèmes de Radovan Ivšić » (2004) constitue une conclusion de la partie en guise d'ouverture vers un surréalisme de la deuxième génération. Dans « Rimbaud devant les surréalistes » (1993), nous retrouvons des textes et des thématiques des poèmes du poète des *Illuminations* qui ont particulièrement influencés les surréalistes (notamment le rêve et le merveilleux) ; mais aussi plusieurs fragments de textes où Rimbaud est appelé en cause – de *l'Anicet* d'Aragon, où Rimbaud devient un personnage de la fiction, à *La Liberté ou l'amour !* de Desnos, qui s'ouvre sur un faux poème de Rimbaud, « Les Veilleurs », composé de cinquante alexandrins. Dans « Brilliance du rêve, de Nerval au surréalisme : quatre lectures » (2003) Étienne-Alain Hubert analyse quatre fragments de textes qui peuvent ont en commun leur vision du rêve et du merveilleux : Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (1831) ; Nerval, « Les Poésies de Henri Heine » (1848) ; Nerval, *Aurélia* (1853-55) ; Desnos, *Le Journal Littéraire* (1925).

Conclusion

En décidant de clore son volume d'articles avec une partie intitulée « D'ailleurs » qui contient un seul article — « À propos de "L'Animale" de Saint-John Perse : un tableau de Gauguin » (1982) – Étienne-Alain Hubert témoigne une fois de plus sa fascination pour les « circonstances » de la poésie, c'est-à-dire pour la particularité, l'« élément secondaire qui accompagne, entoure, conditionne ou détermine un fait principal » (*Trésor de la Langue Française*). Dans ce sens, la poésie n'est pas seulement « accompagnée » par la poétique, mais elle l'est aussi et surtout par l'esthétique et la vie, tout court. La poésie dont parle Hubert est vitale, changeante, en mouvement : elle parle de son créateur et elle est le miroir incertain de son époque ; elle est subjective et pourtant réelle ; en dépassant les barrières de la pure imitation, la poésie avec ses circonstances brisent les barrières de la contingence historique et géographique. Au fond, comme écrivait Breton, « il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve ».

« Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve » ; ou l'image par-dessus tout

PLAN

AUTEUR

Tania Collani

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Tania.Collani@uha.fr