

# Quand « le printemps entre subitement dans le monde »

**Adrien Cavallaro**



Émilie Frémond, *[Le Surréalisme au grand air. Tome I. Écrire la nature](#)*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 2016, 576 p., EAN 9782812450167.

---

## **Pour citer cet article**

Adrien Cavallaro, « Quand « le printemps entre subitement dans le monde » », Acta fabula, vol. 20, n° 5, Essais critiques, Mai 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12177.php>, article mis en ligne le 29 Avril 2019, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.12177

---

# Quand « le printemps entre subitement dans le monde »

**Adrien Cavallaro**

---

Que le surréalisme, diversement attaché, dès les temps héroïques, par les voix de Breton, de Desnos ou encore d'Aragon (la bibliothèque est vaste, on le sait), à découvrir les soubassements d'une « mythologie moderne<sup>1</sup> » en formation, ait lui-même très largement contribué à forger sa propre mythologie, la cause est entendue même de ceux qui n'en percevraient qu'un lointain écho. Mythologie formulaire, bercée d'un certain chant des sirènes, « vent de l'éventuel », « l'existence est ailleurs », « stupéfiant image », mots d'ordre — pour peu que l'on en retienne une acception large — qui pour tous, en quelque sorte, n'en feraient qu'un ; mythologie historiographique, si l'on songe à l'abondance des récits personnels et collectifs de l'aventure surréaliste, depuis les années 1920 (ce discours de la méthode réinventé qu'est en partie le premier *Manifeste* bretonien, ou son pendant aragonien, *Une vague de rêves*) jusqu'à l'heure du bilan, à partir de la fin des années 1940 et à divers titres, notamment chez Gracq (*André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, 1948), chez Breton, qui dans les *Entretiens* accordés à André Parinaud (1952) dessine l'armature et fixe l'horizon totalisant d'une histoire endogène canonique et chez l'Aragon des « bout' à la mare<sup>2</sup> », dans les années 1960, qui rouvre le livre débroché des souvenirs surréalistes (*Entretiens avec Francis Crémieux*, 1964 ; *Lautréamont et nous*, 1967 ; *Aragon parle avec Dominique Arban*, 1968) ; mythologie spatiale et affective enfin, avec pour terre d'élection l'espace urbain et ses marges, le marché aux puces de Saint-Ouen, le Paris des passages, ou encore ces grands boulevards où l'on erre, une rose rouge à la main en guise de lanterne diogénique pour s'assurer de la présence de femmes circonspectes.

Ce dernier ensemble a son corrélat négatif que le titre seul de l'ouvrage d'Émilie Frémond, *Le Surréalisme au grand air*, prend à revers : dès ses origines, le surréalisme aurait tourné le dos à la nature, « impératif esthétique, valeur morale, système de lois et avatar religieux » (p. 19) à travers une série de mises à l'index sans équivoque et porté jusqu'à leurs ultimes conséquences les condamnations

---

<sup>1</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2007 [désormais OPC I], p. 145.

<sup>2</sup> Louis Aragon, *Blanche ou l'Oubli* [1967], *Œuvres romanesques complètes*, préface de Jean Ristat, éd. Daniel Bournoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2012, p. 701.

baudelairiennes et mallarméennes, souvent ambivalentes, de la nature romantique. Il faut donc souligner d'emblée l'ambition manifeste d'un ouvrage qui, en contestant et en réévaluant un poncif critique, propose une exploration globale du mouvement, à nouveaux frais, des années 1920 aux années 1960, avec un corpus extrêmement étendu (Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Desnos, Éluard, Gracq, Leiris, Mabille, Mandiargues, Péret et Tzara, sans négliger à l'occasion la peinture de Max Ernst ou de Magritte, auquel un développement spécifique est consacré à la fin de l'ouvrage), et en deux volumes dont le premier, sous-titré *Écrire la nature*, fait l'objet de notre réflexion.

Pour le dire à grands traits, ce poncif d'un rejet surréaliste de la nature et des valeurs qui lui sont attachées, naît d'une perspective doublement réductrice qui s'en tient d'une part à la considération exclusive de discours *sur* la nature — sans interroger les pratiques scripturales qui tiennent de ce que l'on pourrait appeler les discours *de* la nature — et qui d'autre part néglige l'évolution même de ces discours *sur* une nature plus explicitement assumée notamment par Breton à partir de la fin des années 1930. Pour dissiper ce double mirage, ce premier volume fixe un cap, en trois parties nettement ordonnées (« La nature sous contrainte », « La quadrature du cercle anti-mimétique » et « Les paysages et leurs hommes, les hommes et leurs paysages »), ainsi synthétisées dans l'introduction :

étudier d'une part les contraintes idéologiques qui pèsent sur les valeurs de la nature mais aussi les contraintes poétiques que toute représentation de la nature doit affronter, de l'autre examiner les formes de ce qui se donne généralement pour un équivalent de la nature, le paysage, artefact et analogon qui permettra d'envisager comment chacun des surréalistes compose avec cet horizon mental et perceptif qui structure l'expérience du monde physique ou de l'intériorité (p. 44).

Conjurer les séductions d'une approche thématique circonscrite de la nature (d'autant moins pertinente que — et l'un des mérites de l'ouvrage est d'en mettre les enjeux en lumière — la « refonte du concept de nature [...] touche à l'ensemble des champs de la vie humaine, comme à la conception du sujet » (p. 26), et en particulier aux figurations de l'inconscient); tel est l'un des objectifs de ce premier tome. Mais É. Frémond cherche aussi à historiciser son approche pour suivre, non la pente fantasmatiquement téléologique d'une infortune continue, mais la diversité de ses avatars, le parcours sinueux, plutôt que d'une idée transcendante, d'une grande réserve de l'imaginaire surréaliste, indissociablement conceptuelle, discursive, poétique, diversement modulée et exploitée, et corrélativement de pratiques scripturales très diverses.

Au seuil de sa réflexion, celle-ci prend un ensemble de précautions de méthode assurément opportunes dans un champ d'études qui semble parfois offrir les dehors de cette boîte de conserve hérissée de lames de rasoir, impossible à saisir,

dont Alain Jouffroy, dans le deuxième « prologue » de *La Collectionneuse* (Éric Rohmer, 1967), fait le symbole de l'art du peintre joué par Daniel Pommereulle. La principale nous semble précisément résider dans l'étendue d'un corpus que l'on ne manquera pas de mettre en tension avec ce problématique article défini, fallacieusement unifiant, qui précède le substantif « surréalisme ». Comment évoquer, sans négliger leurs aspérités, les reliefs si variés d'un massif dont certains auteurs, et non des moindres (Aragon en tête), ne couvrent qu'une décennie des cinq parcourues par le mouvement ? D'autre part, quelle posture critique adopter face à un ensemble de discours dont l'une des principales originalités, en particulier sous la plume de Breton, réside précisément dans la mise au point et la circulation de régimes discursifs mêlés, où le lyrisme le dispute à l'essai, la prose poétique à la prose d'idées (songeons seulement à *L'Amour fou* ou à *Arcane 17*), où la fiction peut assumer des vertus critiques ou théoriques (certains passages du *Traité du style* aragonien), où le récit merveilleux se fait le dépositaire et comme le miroir des textes d'idées (chez le Desnos de *La Liberté ou l'amour !*) ? L'extrême diversité des postures énonciatives des œuvres d'un tel corpus et de leurs champs d'application, poétique, fictionnel, esthétique, épistémologique, dont l'appréciation est à tout le moins épineuse, est fort heureusement observée de bout en bout de l'ouvrage, sans pour autant niveler la considération des auteurs abordés. É. Frémond se montre par ailleurs attentive à souligner l'écueil chronologique qui aurait consisté à proposer une histoire linéaire et descriptive des discours *sur* la nature comme l'écueil typologique qui aurait confiné l'étude dans des bornes trop étroitement thématiques et négligé les contrastes, parfois les contradictions à l'œuvre dans ces discours. C'est donc à une exploration de la structuration progressive, à la fois individuelle *et* collective, d'une écriture de la nature en prise avec les préoccupations les plus profondes du groupe — ou des groupes successifs —, qui accompagne ces dernières autant qu'elle les informe, que nous sommes conviés.

## Les mots de la nature en liberté

La première partie, « La nature sous contrainte », propose une exploration lexicologique et sémantique fouillée du corpus, partant non d'une définition « absolue » (p. 63) dont il s'agirait de retrouver l'essence dans les textes abordés, mais bien des textes où se fait jour une « nature sujet — véritable actant, indépendamment de toute visée allégorique, ou agent émetteur de signes — et de l'autre, une nature objet, patient de l'action, récepteur de signes, décor ou écran » (p. 64-65). Si « l'ordre de la nature » est globalement contesté par les surréalistes, comme le montre la flânerie aragonienne proposée entre *Le Paysan de Paris*, *Les Aventures de Télémaque* et *Anicet ou le Panorama, roman*, parce qu'il est envisagé

« dans le cadre d'une mimésis aliénante » (p. 76), si le caractère normatif de ses « lois » et l'uniformisation qui en résulte font aussi l'objet d'un opprobre dont le remède serait ce que d'une belle formule, É. Frémond appelle une « chimie du désir » (p. 84), ses « forces » et l'énergie vitale qui lui sont associées sont en revanche valorisées, comme chez le Tzara de *Personnage d'insomnie* (1934) ou le Breton de *L'Art magique* (1957).

L'étude du paradigme sémantique dans lequel s'inscrit la nature, « cosmos », « terre », « campagne » laisse apparaître dans ce sillage, moins des dissonances, nécessairement perceptibles dans un corpus de cette ampleur, que des pentes idiosyncrasiques à laquelle l'approche choisie fait toute leur place. Suggestive, à cet égard, est l'étude proposée des occurrences du « cosmos » chez Tzara (« Ce que je nomme "cosmique" est une qualité essentielle de l'œuvre d'art », lit-on dans *Lampisteries* à propos du *Voleur de Talan* de Reverdy (p. 106). Cette étude est complétée par un « examen des termes analytiques » (p. 120) qui contribuent à orienter la notion. La disqualification de la nature, au début des années 1920, a pour pendant une révocation du « monde extérieur », auquel Breton, au début des années 1930, déclare sans ambages son « hostilité » (« Picasso dans son élément », repris dans *Point du jour*), ou encore une suspicion partagée entourant le « monde sensible ».

À cette approche en quelque sorte externe de la nature, qui fait le vide autour de la notion, succède une approche interne, par « morceaux choisis », qui envisage « les figures, les phénomènes et les lieux de la nature surréaliste », articulée comme « une syntaxe en devenir » (p. 141) dont la richesse alimente abondamment l'imaginaire surréaliste sans contrevenir au développement théorique de la « révolution ». On prendra le développement consacré à « la nature en vitrine » à témoin du *printemps* que l'ouvrage fait entrer dans les études surréalistes en repensant et en faisant dialoguer certains des motifs que l'on croyait les mieux cernés de l'imaginaire surréaliste (en particulier chez Breton et Aragon), de la fougère à l'éponge, en passant par le cristal. Liée à la femme, la fougère s'épanouit de façon continue chez Breton, de *Poisson soluble* à *Nadja* et à *l'Amour fou*, puis à *Arcane 17*; chez Aragon, le fameux morceau de bravoure du *Paysan de Paris* substituant notamment aux « beau comme » de Lautréamont des « blond comme » lancés en gerbes éblouissantes s'ouvre avec une question qui fonde une communauté d'imaginaires, « Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères ? ». Il est tentant d'ajouter, dans un tout autre registre, que le miroir tournant de *La Mise à mort*, bien plus tard, en 1965 donne au reflet d'Elsa ce nom, comme incantatoire, de *Fougère* qui pourrait aussi traduire la permanence d'une atmosphère affective dans l'œuvre d'Aragon. L'éponge, « support métaphorique [...] de [...] l'expression pure de la pensée, qui permet de faire

communiquer librement intériorité et extériorité, matière absorbante et matière absorbée » (p. 167), étudiée dans des textes collectifs (la « Préface » de Boiffard, Éluard et Vitrac du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, en décembre 1924), chez Tzara, Desnos, Péret et jusque dans le domaine pictural avec *Arbre solitaire et arbres conjugaux* de Max Ernst (1940), donne l'exemple d'une analyse concise, multifocale d'un « embrayeur de l'imaginaire ». Les cristaux enfin font pendant à ce paradigme organique en tant que « sources géométriques de la nature », comme l'affirment Éluard et Breton dans *L'Immaculée Conception*<sup>3</sup>. On sera sensible, devant cette « vitrine », à un geste critique où l'on serait enclin à découvrir une manière de *plein air* de la collection surréaliste ; un mode d'investigation qui, sans procéder d'une déconstruction structurale nivelante, porte dans le discours critique une pratique élective des grandes heures du surréalisme et se détache un peu de la photo du masque de Giacometti, dans *L'Amour fou*, pour lui préférer la considération des « cubes de sel gemme<sup>4</sup> ».

Selon un jeu de perspective qui oscille entre vues rapprochées (avec le parcours de la « vitrine ») et vues d'ensemble, le passage en revue des « phénomènes », puis des « lieux du génie surréaliste » élargit enfin l'horizon interprétatif en examinant en particulier la réversibilité axiologique des tremblements de terre, orages et autres aurores boréales. Si les deux premiers se font « métaphores privilégiées d'une révolution en gestation, à la fois politique et poétique » (p. 182), les secondes, admirées dès le texte 7 de *Poisson soluble*, et qui portent le souvenir des lectures de Jules Verne, amorcent l'approche du merveilleux surréaliste, auquel la troisième partie de l'ouvrage consacre des développements importants. L'exploration des « lieux du génie surréaliste », « forêts paniques », « bois magiques », « grottes interlopes », marais et « points sublimes » achève cette première partie. On remarquera dans ce dernier ensemble la prédominance des développements consacrés à Breton et à Aragon : le premier, pour le « délire de la forêt vierge » où « une locomotive de grande allure » aurait été laissée à l'abandon des années durant<sup>5</sup>, rapproché, de façon suggestive, du « Dialogue créole » de *Martinique charmeuse de serpents* (1948), dont É. Frémond fait le symbole d'un « appel de la forêt » invitant à « retrouver en soi la sauvagerie du désir » (p. 199) ; le second, en particulier, pour son usage des marécages que le *Traité du style* (1928) érige en métaphore privilégiée « de la matière inconsciente en attente d'être révélée » (p. 206 ; c'est dire, et les parties suivantes n'ont de cesse de le réaffirmer, si la nature est investie d'un rôle central dans la représentation et dans l'exploration

<sup>3</sup> André Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception* [1930], dans André Breton, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 873.

<sup>4</sup> André Breton, *L'Amour fou* [1937], *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992 [désormais OC II], p. 681.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 680.

des domaines de l'esprit mis à l'honneur par le surréalisme), et que *La Défense de l'infini* retravaille dans toute son ambiguïté.

Il aurait pu être fécond, avec l'investigation de ce lieu aragonien, de mettre en regard la production des années 1920 avec *Le Monde réel*, en particulier avec *Les Voyageurs de l'impériale*, qui dans sa première partie consacre un long chapitre à l'exploration merveilleuse du marécage de Sainteville par le jeune Boniface<sup>6</sup>. É. Frémond remarque à très juste titre que la critique aragonienne, cédant à un réflexe téléologique, a pu avoir tendance à faire converger la production surréaliste vers le cycle du *Monde réel*, comme si les virtualités sérieuses d'une conscience sociale et collective, latente dans les années 1920, trouvait à s'épanouir dans la pratique enfin libérée du roman, à partir des années 1930 (p. 338). La remarque pouvait aussi conduire, nous semble-t-il, à dissiper tout à fait ce mirage en renversant la perspective pour montrer, dans le traitement de l'imaginaire de la nature autant que de son écriture, ce qui pouvait continuer d'alimenter, en quelque sorte à bonne distance, le traitement réservé par Aragon à la nature, à son pouvoir de figuration, aux valeurs qui lui sont associées — étant entendu que *Les Cloches de Bâle* ou *Les Beaux Quartiers* n'étant pas ce que l'on pourrait appeler des romans du plein air, les ambitions d'une telle enquête seraient évidemment à circonscrire. Pour en rester aux *Voyageurs de l'impériale*, le délire final de Dora, hallucinée en sa demeure de Garches parmi les fées et les farfadets, mais aussi le premier *tour dans la banlieue* de la propriétaire des *Hirondelles*<sup>7</sup> — pour reprendre le Rimbaud des *Illuminations* — pourrait offrir un contrepoint suggestif, avec des enjeux évidemment propres, aux développements consacrés, dans la troisième partie, à l'espace de la banlieue.

## Ceci n'est pas la nature

La deuxième partie de l'ouvrage, « La quadrature du cercle anti-mimétique », se situe au point de convergence entre investigation poétique (l'écriture de la nature) et investigation théorique puisqu'elle prend à bras le corps l'une des apories apparentes de la pensée surréaliste : le rejet frontal, éthique et esthétique, non seulement de la mimésis, mais de façon plus générale des représentations, « manière de voir, de sentir ou d'écrire » (p. 218), l'appel à une dénaturation de la représentation au profit notamment (c'est son versant le plus fameux) de l'enregistrement d'une dictée de la pensée à travers les pratiques multiples de l'automatisme, semblent avoir été contredits par des pratiques scripturales qui ont

---

<sup>6</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale* [1942 ; 1947], « Fin de siècle », chap. XLII, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2000, p. 701-707.

<sup>7</sup> *Ibid.*, « Vingtième siècle », chap. XIII et XIV, éd. citée, p. 931-938.

largement recouru à la description et qui ont mis à l'honneur des poétiques originales de spatialisation de la pensée et de l'intériorité.

La dénonciation des prestiges de la description dans *Le Paysan de Paris* sert de point de départ à la réflexion de cette deuxième partie. Aragon, qui dans *Anicet* plaçait dans la bouche du double de Max Jacob, Jean Chipre, cet impératif autoritaire, « Tuez la description », semble ainsi la proscrire en tant que « facilité rhétorique et [...] opération tautologique » (p. 225) en raison de ses limites (impossibilité d'atteindre à l'exhaustivité d'une saisie du monde face au spectacle des « étoiles » qui ne sont « pas de la merde<sup>8</sup> », arbitraire des opérations de sélection qui la fondent, leurre de toute transposition du réel), au profit d'une survalorisation de l'imagination. Toutefois, et la nuance est essentielle, É. Frémond note justement que « le refus de la description tire [...] son origine chez Aragon comme chez Breton de considérations éthiques ou épistémologiques plutôt que poétiques, ce qui explique [...] que l'un et l'autre n'aient pas dédaigné d'y recourir dans leurs propres récits » (p. 228). La tension, réelle, entre mise en cause de la mimésis et persistance du descriptif est donc explorée dans tout l'éventail de ses contradictions apparentes pour envisager un enjeu essentiel, qui

n'est plus — ou plus seulement — comme pour les romantiques d'utiliser une nature organisée par le regard et la sensibilité pour en faire un miroir de l'âme, mais de saisir au contraire dans ce qui échappe à la raison, la manifestation des forces qui permettront de réviser à la fois la saisie du monde extérieur et la place que l'homme peut y occuper (p. 239).

Le rêve est à la fois l'opérateur majeur de cette « manifestation » et le lieu de déploiement, inattendu, d'une « écriture mimétique » bien plus que d'un « modèle narratif tourné vers l'écriture de l'événement » (p. 247). La réflexion prend à témoin un large corpus poétique (qui opère, dans ce chapitre, un rééquilibrage générique salutaire par rapport à la première partie), dont les micro-lectures, nombreuses et précises, mettent en évidence certains invariants rhétoriques et stylistiques, notamment une pente vers l'hypotypose et une prédilection pour les temps du présent ou de l'imparfait finement analysée, comme dans le poème « Vigilance » du *Revolver à cheveux blancs* (Breton, 1932). L'« invasion du descriptif » dans les textes surréalistes est également favorisée par l'approche de la nuit, moins pour ses « prestiges », à la manière romantique d'Aloysius Bertrand, que pour le « trouble » auquel elle introduit, et qui donne lieu à un parallèle entre le Breton des *Vases communicants* et le Gracq de *Liberté grande*. Mais c'est peut-être dans l'exploration de la « merveille » surréaliste que cette approche du descriptif, placée, de façon fort séduisante, à l'enseigne de la métaphore gracquienne du « chemin », trouve son expression la plus aboutie : *chemin* non pas seulement parcouru, mais

<sup>8</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], éd. citée, p. 278.

véritablement *retracé* avec les relectures de la promenade nocturne dans les allées de la « nature aménagée » des Buttes-Chaumont, dans *Le Paysan de Paris*, et surtout de l'ascension du Pic du Teide, dans *L'Amour fou*, qui fait l'objet d'une micro-lecture démontant le mécanisme par lequel, sous l'effet du hasard objectif, « la réalité fournit contre toute attente le modèle d'une représentation que l'on croyait définitivement affranchie de tout objet extérieur » (p. 266). En contrepoint de cette exégèse, deux promenades amoureuses gracquiennes de *Liberté grande*, « Aubrac » et « La Barrière de Ross », sont abordées pour clore l'arpentage de ces sentiers du descriptif, où l'élan amoureux se nourrit du surgissement de la « merveille ».

La seconde tension mise au jour et explorée dans cette partie est solidaire de la première : il s'agit cette fois d'analyser « dans quelle mesure les pouvoirs accordés à l'imagination autorisent ou limitent la présence d'éléments naturels dans les productions surréalistes » (p. 274), autre façon de questionner le rapport entretenu avec la question de la représentation. Que de l'imagination soit attendu un processus d'« invention », de « transformation » ou de « révélation », la « démarche surréaliste, partie à la recherche de nouvelles formes, s'apparente davantage à une découverte qu'à une démiurgie » (p. 275), dans la mesure où l'objectif poursuivi consiste en un *lâchez tout* des « forces de l'inconscient ». Dans cette opération, la nature peut être pourvoyeuse de supports réflexifs, comme le montre l'analyse que Breton livre de l'œuvre d'Yves Tanguy, dans *Le Surréalisme et la Peinture*. É. Frémond note finement que le style critique de Breton, dans l'emploi massif qu'il fait des verbes préfixés en « re- » porte en germe à lui seul ce que l'on serait tenté d'appeler la *duplicité* de l'acte créateur surréaliste, la *réinvention* prenant assurément le pas sur l'invention. Sans doute une mise en perspective avec les réflexions théoriques de Baudelaire sur la question, comme avec la poétique rimbaldienne de l'inouï (qui est obliquement abordée en fin de partie à travers une référence de Breton à *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, mais qui offre surtout en acte, dans les *Illuminations*, bien des caractéristiques qui ont retenu l'attention des surréalistes, s'agissant notamment de l'interpénétration du naturel et de l'urbain ou de ce qu'Aragon appelle les « douces confusions de plans<sup>9</sup> »), ou encore avec l'esthétique apollinarienne de la *trouvaille* aurait-elle eu sa place dans ces pages qui contribuent à nourrir une histoire au long cours de la notion. C'est aussi dans ces pages que la notion de « dépaysement », qui sert de support théorique à un livre important de Marie-Paule Berranger<sup>10</sup>, est envisagée dans son versant naturel, ou plutôt qu'elle est étendue de la sphère des objets, où l'on a coutume de la convoquer, à la sphère d'une surréalité totalisante, comme le montre le texte de Breton consacré aux objets présentés à la Galerie Charles Ratton en 1936 (« Exposition surréaliste

<sup>9</sup> À Breton, 24 mai 1918, *Lettres à André Breton. 1918-1931*, éd. Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011, p. 80.

<sup>10</sup> *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988.

d'objets », repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*), analysé pour l'occasion. Ces opérations de « dépaysement », en redéfinissant l'identité des objets, artefacts et produits naturels, « transforment la causalité naturelle en causalité inventée », si bien que sous des plumes comme celles de Breton, Aragon ou encore Péret, « la nature est partout, mais partout elle est artificialisée » (p. 285). Après un passage par l'après-guerre, où le « Dialogue créole » entre Masson et Breton, faisant resurgir le débat sur l'imagination à partir du cas du Douanier Rousseau, manifeste la permanence d'une préoccupation majeure du mouvement, la partie conclut de façon souple à la coexistence, dans le corpus surréaliste, d'un travail des « deux modalités de l'imagination, créatrice et révélatrice », même si Breton s'engage tôt dans une voie qui le conduit à approfondir la seconde. L'intérêt de ces lignes est de nous rappeler la diversité des partis-pris poétiques et esthétiques, d'Aragon, pour qui les panneaux de signalisation du paysage urbain sont des fleurs « rouge[s] cerclée[s] de blanc<sup>11</sup> », aux fleurs « à l'aspect inquiétant de tranches de foie de veau avarié » qu'évoque Benjamin Péret dans « La Lumière ou la vie » (*Le Surréalisme, même*, n° 5).

## Limites non frontières du paysagesurréaliste

La troisième partie, « Les paysages et leurs hommes, les hommes et leurs paysages », entend « pénétrer au cœur des représentations — autrement dit du devenir-image de la parole surréaliste — pour envisager la manière dont s'écrit la nature, à travers cette structure privilégiée que constitue le paysage » (p. 295). Après une mise au point théorique fort utile sur la notion, qui propose une synthèse du renouveau critique dont elle a bénéficié depuis le début des années 2000, sous les auspices notamment de Jean-Marc Besse<sup>12</sup>, l'auteur se propose d'explorer « les conditions mêmes d'émergence d'un paysage surréaliste » (p. 305), en évitant des confusions notionnelles habituelles entre « espace, lieu et paysage » et des confusions fonctionnelles et discursives, selon que le paysage est pris comme « accessoire du discours lyrique », qu'il se fait « enjeu du discours esthétique » ou donne lieu à une « pratique poétique » (p. 307). L'investigation ambitionne de cerner les contours du paysage et de ses marges, ce que d'une formule heureuse É. Frémond appelle *l'effet-paysage du surréalisme* : celui-ci réclame une approche spécifique, distinguant « discours sur le paysage, qui reste toujours lié au domaine

---

<sup>11</sup> Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman* [1921], *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1997, p. 49.

<sup>12</sup> *Le Goût du monde, exercices de paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2009.

pictural et [...] écriture même du paysage » (p. 311), qui permette notamment d'appréhender un point aveugle de la critique surréaliste, encore mal débrouillé : les phénomènes de spatialisation de ce que Breton appelle, dans *Position politique du surréalisme* (1935) « le monde intérieur de la conscience<sup>13</sup> » auquel le recours aux outils de la figuration par la nature devrait être tout à fait inféodé.

La réflexion se donne pour point de départ un paradoxe, qu'une nouvelle fois Aragon a charge d'éclairer : si la critique est habituellement prompte à projeter l'effet-paysage sur les textes surréalistes, la présence de ces paysages au sein du corpus demeure inégale, et leur approche esthétique est à tout le moins ambivalente. C'est ce que montrent les deux premiers chapitres d'*Anicet ou le Panorama, roman*, œuvre décidément majeure du corpus surréaliste des années 1920, encore trop peu explorée par la critique aragonienne, et qu'É. Frémond investit d'un rôle de premier plan à travers une approche fouillée. À la prise de distance de l'aventure rimbaldienne, ponctuée par la mise en œuvre d'expériences optiques d'hallucination volontaire, ou de *raisonné dérèglement de tous les sens* (chap. I), répondent ainsi, dans le récit d'Anicet (chap. II), les effets de trucage du « Cosmorama », ouvrant une voie nouvelle dans la quête d'une beauté moderne qui, par la suite, prend les traits de Mirabelle. Si l'analyse permet opportunément de déplacer la perspective des décors parcourus vers le « sujet — voyant, transfigurateur ou escamoteur ? — en tant qu'origine du paysage » (p. 324), peut-être prend-elle ici un peu trop au pied de la lettre l'ironie en apparence disqualifiante qui semble miner le discours d'Arthur alors même que la poétique déployée dans ces pages retravaille, avec une grande virtuosité, des schémas narratifs inscrits dans *Une saison en enfer* (en particulier dans les deux « Délires » centraux) et les *Illuminations*, ainsi qu'un matériau offert par la jeune histoire de la réception rimbaldienne pour composer une véritable légende du poète : ce double fond du récit d'Arthur doit conduire à nuancer la prise de distance d'Anicet, personnage lui-même au seuil d'une formation de poète moderne. Ces menues réserves n'invalident pas, en tout état de cause, le recours à ces pages d'une grande saveur comme socle d'un questionnement qui pourrait trouver la plus classique des formulations : comment peut-on composer des paysages ?

Le premier versant exploré par É. Frémond est celui de l'artifice et de ce qu'elle appelle « le paysage aux alouettes », étudié comme en tandem chez Aragon et chez Leiris qui tous deux jouent « la collection contre le paysage ». Le premier donne un exemple de saturation de l'espace par accumulation d'objets et par la manifestation d'une « instabilité du décor » avec le discours performatif d'Anicet, suscitant le « Passage des Cosmoramas<sup>14</sup> », paysage artificiel « qui semble avoir échangé les

<sup>13</sup> André Breton, *Position politique du surréalisme* [1935], OC II, p. 477.

<sup>14</sup> Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman* [1921], éd. citée, p. 28.

vues grandiloquentes et sublimes des pays lointains contre une collection de miniatures dont la disparate résume toute l'esthétique » (p. 330), tandis que chez le second, le mouvement est inverse, qui dans le prologue d'*Aurora*, conduit cette fois de la collection au paysage ; dans les deux cas cependant, la représentation est bousculée, et les valeurs traditionnellement attachées au paysage, contestées, dans le sillage de ces mensonges des paysagistes que dénonçait Baudelaire dans le *Salon de 1859*. Chez ces deux auteurs, la mise en question du paysage par des opérations de trucage a pour pendant un autre type de rejet, à travers la réflexion menée autour du nominalisme dont la conséquence, dans *Aurora*, est de « réduire la réalité physique à une inflexion de la réalité intérieure, psychologique ou en dernière instance, organique » (p. 343). Ce biais permet d'introduire, pour achever ce premier moment de la réflexion sur les paysages, à la notion de « paysage intérieur », qui relève bien plus d'un stéréotype critique que d'un syntagme partagé par les auteurs du corpus. É. Frémond remarque en effet que le « paysage mental » et ses corrélats, « fenêtres mentales », « œil mental », « montagnes mentales » et « ciel mental » sont davantage mentionnés et exploités dans le corpus. Nécessaire, cet ajustement est surtout mis à profit sur un plan métacritique, puisque, derrière l'interrogation sur ce que peuvent recouvrir les paysages mentaux et leurs avatars lexicaux, surgit une difficulté de méthode : comment distinguer les différents paysages composés par les auteurs surréalistes et affiliés ? Aveugle à l'éventail des logiques qui président à l'élaboration de ces paysages, le classement thématique est écarté, de même que le classement référentiel, « selon l'objet auquel [...] renvoient [les paysages] » (p. 350), pour leur préférer des *fonctions* :

[R]enouveler, par l'institution de nouveaux théâtres de verdure, les formes du merveilleux ; renouer, par l'intermédiaire de paysages paniques, avec « ce fond d'images terrifiques qui nagent dans l'Inconscient » et enfin dépayser par la création de « grands paysages d'idées » les formes de la rhétorique. (p. 352<sup>15</sup>)

L'exploration de ces fonctions donne lieu à l'élaboration, facétieuse, d'un « guide bleu des paysages surréalistes » qui témoigne de l'inventivité critique de l'auteur et d'une faculté à forger des catégories souples et justes, participant opportunément de ce qu'elles commentent sans jamais verser dans les facilités d'une critique de sympathie. Ce séduisant « guide bleu » constitue probablement l'apport le plus remarquable de l'ouvrage parce qu'il saisit, analyse, organise un continent notionnel habituellement traité au seul point de vue théorique, ou accepté comme essence, en quelque manière, d'une pensée surréaliste fantasmatiquement immanente aux déclarations du premier *Manifeste* (continent du rêve, du désir, de l'inconscient, de l'intériorité — le vague étant ici préservé à dessein) et suit, dans sa formation, une

<sup>15</sup> Les citations sont respectivement empruntées à Artaud (« Surréalisme et Révolution », *Messages révolutionnaires*, 1936), et à Breton et Soupault (« La Glace sans tain », *Les Champs magnétiques*, 1920).

écriture avant de se porter au ciel des idées. Il s'ouvre sur une approche des « Paysages merveilleux » : paysages du rêve dont les rouages sont dévoilés au gré d'une micro-lecture du « Signe plus », d'Aragon (*La Révolution surréaliste*, n° 7), transmutation de chambres de rêveurs en paysages ambivalents par lesquels « la possibilité d'ouvrir une fenêtre à l'intérieur de la vue devient une valeur plastique en soi » (p. 363), chez Breton, mais qui peuvent également, dans une œuvre comme *Mon corps et moi*, de Crevel (1925), mettre en question les prestiges habituellement reconnus à l'onirisme, ou encore « paysages à coulisse », en dessinent l'horizon. Ces derniers donnent lieu à une ressaisie éclairante du débat autour de la méthode paranoïaque-critique de Dali, qui s'éloigne « des différents automatismes visionnaires [par] la volonté permanente de conquérir l'irrationnel et de ne pas s'en tenir au déchiffrement passif des images obsédantes » (p. 377). Son évaluation dans le domaine poétique passe par un parcours que l'on dirait volontiers *pratiqué à larges coupes* (reprenant une expression dont use Breton devant André Parinaud, en 1952, pour caractériser l'art de Reverdy<sup>16</sup>) des grandes descriptions de plein air d'*Arcane 17* (île Bonaventure, Roché Percé, Laurentides), « paysages à transformation » animés d'un mouvement perpétuel entre exercice d'hallucination, où l'on voit très franchement, à défaut de mosquée à la place d'une usine, une « tête de port altier, à lourde perruque Louis xiv<sup>17</sup> » en place de massifs rocheux, et discours spéculatif. Nul doute que ces pages, analysées avec bonheur, contribueront à conférer à *Arcane 17* une place de premier plan qui ne lui est, nous semble-t-il, pas toujours reconnue dans l'œuvre de Breton, perturbant la préséance d'une trop immuable trilogie composée, on le sait, de *Nadja*, des *Vases communicants* et de *L'Amour fou*.

Second ensemble du « guide bleu », les « paysages paniques » présentent la part obscure de l'écriture du paysage, « partagée entre inquiétude et fascination » (p. 408), après l'exploration d'une part lumineuse irriguant un merveilleux surréaliste dont le dernier avatar nous conviait au cœur d'un espace urbain gagné par la mythologie publicitaire (avec pour emblème le Bébé Cadum immortalisé par Desnos). Leur analyse est distribuée entre « paysages nocturnes de l'inconscient », qui font l'objet d'études de cas, Tzara d'un côté qui, dans la nuit, « plac[e] l'espoir de renouer avec une unité cosmique » (p. 420), comme le montre notamment « Des réalités diurnes et nocturnes », dans *Grains et issues* (1935), Artaud de l'autre chez qui joue l'effet-paysage lorsqu'il s'agit de « décrire l'organisation de ces espaces où la pensée se cherche » (p. 422) ; comme dans « Une

<sup>16</sup> « Pour ma part, j'aimais et j'aime encore — oui, d'amour — cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours, ce halo d'appréhensions et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes » (André Breton, *Entretiens 1913-1952* [1952], *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III [désormais OC III], 1999, p. 450).

<sup>17</sup> André Breton, *Arcane 17 enté d'Ajourns* [1947], OC III, p. 52.

grande ferveur pensante... », dans *L'Ombilic des limbes*, (1925). L'étude des « paysages contrastés du désir », qui s'inscrit en plein dans cette approche poétique, par l'écriture du paysage, de questions centrales de la pensée surréaliste, livre des conclusions au moins aussi probantes, et apporte une importante contribution à l'appréhension de l'érotisme surréaliste. Breton et Aragon impriment une nouvelle fois deux dynamiques essentielles, actualisant deux traditions, l'une « analogique de type idéaliste », l'autre « antique, de type matérialiste, proche de la philosophie héraclitéenne » (p. 430) : *D'Anicet aux Aventures de Télémaque*, plus tard au *Con d'Irène* (on retiendra en particulier, sur ce dernier texte, les lignes consacrées au glissement du « voyeur » vers le « voyageur », p. 448), Aragon développe une série de paysages dionysiaques en quête d'« une notion exacte de la volupté<sup>18</sup> ». À l'inverse, l'érotisation de la nature chez Breton met moins la volupté à l'honneur qu'elle ne procède d'un *credo* fondamental auquel l'Apollinaire des « Collines » pourrait prêter sa bannière : « La grande force est le désir » (« Ondes », *Calligrammes*). Les deux auteurs illustrent la « coexistence, au sein du surréalisme, de paysages dont l'érotisme reste lié à des préoccupations d'ordre esthétique ou moral [...] et de paysages d'un érotisme plus sauvage, d'une portée souvent plus offensive ou polémique » (p. 432). Le dernier ensemble de ces « paysages paniques » réinvestit comme à rebours l'espace urbain, autre *lieu commun* (remotivons pour l'occasion le syntagme) des études surréalistes, « pour faire apparaître la réévaluation progressive de la nature au sein de la modernité urbaine » (p. 455), sous le patronage d'un poème-hommage de Gracq au merveilleux surréaliste, « Surprises-parties de la maison des augustules » (*Liberté grande*). L'image de l'herbe folle envahissant et chassant le pavé urbain nourrit en particulier chez Desnos et chez Crevel une « diatribe lyrique à l'encontre de la civilisation moderne » (p. 458), selon une modalité dynamique de naturalisation de l'espace urbain qu'équilibre une seconde modalité, celle de la désertion, en particulier des lieux électifs que sont la gare et l'Opéra, comme chez Péret (« Ruines : Ruine des Ruines », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939). Ce dessein de « changer la ville » qui travaille le surréalisme, Tzara en donne dans le « Rêve expérimental » de *Grains et issues* une expression ambivalente qui contribue à l'élaboration de « projets d'embellissement irrationnel » (p. 474) sans dissiper une certaine défiance devant le risque de pure gratuité d'entreprises de réinvention urbaine diversement partagées.

L'étude des « grands paysages d'idées », empruntant à Gracq leur caractérisation, referme ce « guide bleu » sur une promenade essentiellement bretonienne qui entend montrer chez l'auteur « comment le paysage [...] constitue une expérience à part entière dans la construction, la formulation et la confirmation des idées » (p. 478), ce qui revient à corroborer localement l'une des grandes

<sup>18</sup> Louis Aragon, « Une notion exacte de la volupté », OPC I, p. 327.

hypothèses de travail de l'ouvrage. Cette approche de l'interpénétration, de la consubstantialité d'une pensée qui se forme en se figurant dans l'expérience du paysage, ouvre une voie à nos yeux extrêmement éclairante dans l'approche de la parole théorique, et plus généralement, du traitement poétique des idées chez Breton. On retiendra à cet égard l'étude consacrée aux sections du « Château étoilé », dans *L'Amour fou*, qui met en évidence « un maillage extrêmement serré entre le paysage, le souvenir (littéraire plus que personnel), le mythe et le développement de la réflexion, maillage complexifié par un dialogisme constant qui se traduit par la diversité des allocutaires [...] et par la multiplicité des références intertextuelles, qui deviennent autant de voix associées au paysage » (p. 483), de même que les pages consacrées à « la représentation allégorique d'un inconscient collectif » (p. 487), dans *Arcane 17*. « Expérience de pensée », comme le montrerait encore la Orotava dans *L'Amour fou*, le paysage a ainsi partie liée, chez Breton, avec une connaissance paradoxalement toujours « conçue comme une passion » (p. 503).

L'ouvrage se clôt sur un *excursus* pictural et plastique, projetant un éclairage, « au-delà du paysage », sur les voies propres empruntées par Magritte, dans *Les Charmes du paysage* (1928), *La Culture des idées* (1927) ou encore *Panorama populaire* (1926) pour « ouvrir indéfiniment un visible à multiples fonds » (p. 507), à l'écart de l'automatisme du premier *Manifeste*. Le malentendu est utilement éclairé par le retour que propose Émilie Frémond sur le texte tardif consacré par Breton à Magritte, en 1964 (« Envergure de René Magritte », *Le Surréalisme et la Peinture*, V). Un bond à travers les âges nous conduit enfin au début des années 2010, avec le développement d'un ensemble de réflexions autour de l'exposition *La Carte d'après nature*, donnée à la Villa Paloma de Monaco durant l'automne 2010 et l'hiver 2011, qui mettent en évidence l'étonnante persistance des interrogations liées à la nature au cœur des enjeux de l'art contemporain, de Luigi Ghirri à Joan Fontcuberta et à Chris Garofalo. Les œuvres de l'exposition nourrissent en partie une section « images » où les reproductions, de très bonne facture, nous orientent entre les rayogrammes et les œuvres de Magritte, entre les clichés de Brassai et les œuvres « anatomiques » de Masson, éclairant aussi d'un « œil sauvage » (titre d'une œuvre de Joan Fontcuberta) ce que l'art contemporain reconnaît facétieusement à ses devanciers surréalistes.

---

\*\*\*

Dans la recension qu'elle proposait récemment à l'occasion de la triple réédition d'ouvrages classiques des études surréalistes, Émilie Frémond mettait en perspective trois décennies de critique jalonnées par la production de

« mousquetaires » dont la voix s'éloigne insensiblement<sup>19</sup>. Nul doute que ce premier tome du *Surréalisme au grand air*, qui entre de plein droit au rayon des ouvrages majeurs d'une bibliothèque aussi nourrie que bigarrée, contribue à souligner la nécessité de reprendre « le surréalisme par les textes », entendons par l'écriture, comme le réclament toujours des œuvres de haute tenue que l'on croirait trop hâtivement épuisées. On ne saurait assez souligner les vertus d'une approche d'ensemble qui trace les linéaments d'une histoire *aérée* du mouvement et de ses marges — parce qu'elle prend au sérieux cette nature longtemps passée sous silence et parce qu'elle repense avant tout, et de façon empirique, la circulation poétique entre les œuvres, plutôt qu'elle ne définirait avec rigidité de nouveaux repères chronologiques — où Gracq assume bien souvent la charge de catalyseur *a posteriori* d'orientations majeures d'un imaginaire surréaliste, mais qui offre aussi une multitude de précieuses contributions à l'étude monographique des auteurs du corpus retenu. Dans le massif des œuvres arpentées, deux se trouvent plus particulièrement éclairées, celles d'Aragon et de Breton : à l'encontre d'un certain régime critique de séparation qui a pu prévaloir, semblant indéfiniment rejouer le drame de la rupture de 1932, leur exploration conjointe, fréquente, n'est pas le moins perçant de ces rayons printaniers qui, *sans que rien en ait décelé les approches*, peuvent projeter sur un champ critique en apparence encombré une lumière salutairement neuve.

---

<sup>19</sup> Émilie Frémond, « Les mousquetaires de la critique. Trente ans de surréalisme (1984-2014) », *Acta fabula*, vol. 16, n° 2, « Visages du surréalisme », Février 2015.

## PLAN

---

- [Les mots de la nature en liberté](#)
- [Ceci n'est pas la nature](#)
- [Limites non frontières du paysagesurréaliste](#)

## AUTEUR

---

Adrien Cavallaro

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [adrien.cavallaro@gmail.com](mailto:adrien.cavallaro@gmail.com)