Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 6, Juin 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5795

« Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »

Céline Sangouard

Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris : Éditions Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2010, 506 p., EAN 9782705669539.

Pour citer cet article

Céline Sangouard, « « *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau* » », Acta fabula, vol. 11, n° 6, Notes de lecture, Juin 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5795.php, article mis en ligne le 30 Mai 2010, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.5795

« *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau* »

Céline Sangouard

La passion du surréalisme pour le merveilleux est bien connue, et de nombreux articles et chapitres d'ouvrages ont déjà été consacrés à ce sujet[1]. Entreprendre de consacrer un ouvrage entier à cette notion est donc un défi qui comporte plusieurs difficultés, dont la principale est le choix et la délimitation du corpus, tant au niveau géographique et historique qu'en ce qui concerne les genres et les œuvres retenues. Cette difficulté est celle que rencontre tout chercheur dont l'objet est le surréalisme : où commencer et où arrêter temporellement ses recherches, la fin du surréalisme n'ayant jamais été déclarée ? comment délimiter géographiquement le corpus, ce mouvement ayant une portée européenne indéniable, mais un ancrage français particulièrement important et une diffusion extra-européenne ? pourquoi choisir la prose à l'exclusion des autres formes artistiques, si nombreuses, mobilisées par les surréalistes ? enfin, comment considérer les auteurs qui, comme Gracq, ne firent jamais officiellement parti du mouvement, mais contribuèrent fortement à la pensée et à l'expression surréalistes du merveilleux ? Toutes ces questions, Tania Collani les pose en début d'ouvrage et s'attache à justifier ses choix tout au long de sa réflexion. Si l'on regrette que Gracq ait été exclu du corpus, le reste des positions adoptées par l'auteur est, comme nous le verrons, clairement et suffisamment problématisé et argumenté. Le défi est donc relevé, et présente l'intérêt incontestable de prendre à bras le corps cette notion fuyante et complexe de merveilleux pour en dégager une conceptualisation propre au surréalisme d'une part, et une évolution temporelle en deux phases d'autre part.

L'ouvrage de Tania Collani se divise en cinq parties : la première est historique et géographique et dresse le portrait de l'expansion du surréalisme en Europe ; la deuxième et la troisième sont théoriques : partant d'abord des textes théoriques surréalistes sur le merveilleux, Tania Collani définit ensuite l'esthétique du merveilleux surréaliste ; enfin, la quatrième et la cinquième sont des parties

[1] Ne citons en exemple que le volume des *Cahiers Mélusine* intitulé « Merveilleux et surréalisme, Mélusine », n° 20, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'analyse textuelle dans lesquelles, après avoir cherché à définir ce qui caractérise la prose surréaliste, l'auteur analyse l'expression et la représentation du merveilleux au sein de ces récits.

Quel surréalisme européen ?

La délimitation temporelle du corpus, 1922-1940, se justifie par l'évolution de la pensée surréaliste sur le merveilleux : dans les débuts du mouvement, avant même la publication du *Premier manifeste,* la pensée du merveilleux est en plein essor jusqu'au milieu des années vingt, puis reprend dans la deuxième moitié des années trente pour trouver son point culminant dans *Le Miroir du merveilleux* publié par Mabille en 1940. Faire le parcours de l'évolution et de l'expansion du surréalisme en Europe à cette époque a donc, outre le fait d'offrir un panorama concis mais assez complet du mouvement en Europe, deux mérites. Tout d'abord, T. Collani met en évidence l'imbrication étroite qui existe entre l'évolution théorique du mouvement et son expansion européenne :

> En abordant le surréalisme selon une perspective plus générale, nous constatons que la diffusion en Europe du mouvement originairement français connaît son plus grand essor dans les années trente, marquant ensuite un temps d'arrêt qui correspond à l'émigration de nombreux surréalistes au début de la Seconde Guerre mondiale. Toujours d'un point de vue général, la période qui précède cette émigration des années quarante s'avère la plus dense pour la théorisation surréaliste et, plus particulièrement, pour le merveilleux.[2]

La « période surréaliste européenne » de 1922 à 1940 montrerait donc que la productivité théorique entraîne ou va de pair avec l'expansion européenne. Mais surtout, ce parcours a comme second mérite de mettre à jour l'articulation complexe qui se joue tout au long du surréalisme entre la recherche poétique du merveilleux d'une part, et l'engagement social et politique de l'autre. En dégageant déjà à la fin de cette partie l'évolution de la pensée surréaliste vers un merveilleux plus collectif qu'individuel, il nous semble que l'auteur met le doigt sur le nœud de la problématique de l'engagement surréaliste. Souvent critiqué pour ses positions ambiguës et son refus de choisir entre poésie (au sens large surréaliste, qui inclue le fait de vivre poétiquement, et non au sens générique traditionnel) et action politique, le surréalisme a en fait constamment cherché à concilier les deux, et l'évolution de sa pensée vers un merveilleux vécu et représenté de façon moins individuelle que collective est selon nous le fruit de cet effort de conciliation du poétique et du politique. Le merveilleux devient progressivement la pierre de touche de l'édifice (certes utopique) du mythe collectif dans lequel la communauté humaine doit se retrouver et s'épanouir.

Théories et esthétique du merveilleux surréaliste

[2] Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne,* Hermann Editeurs, 2010, p. 23. Toutes les références suivantes à cet ouvrage seront indiquées *Merv.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Une fois ce tableau européen dressé, T. Collani s'attache à définir, dans les deux parties suivantes, ce qui caractérise de façon théorique le merveilleux surréaliste, en deux volets : la théorie par les surréalistes eux-mêmes, et l'esthétique critique du merveilleux surréaliste. Pour cerner la spécificité et l'originalité de la pensée surréaliste de façon diachronique comme synchronique, l'héritage théorique reçu (ou rejeté) par les surréalistes est d'abord passé en revue. Le merveilleux est en effet une notion littéraire qui fit l'objet, dans son histoire, de nombreuses interprétations et réappropriations désignant parfois des objets et des formes très différentes. Ainsi, le surréalisme arrive après deux siècles, le XVIIIe et le XIXe, qui se sont fortement intéressés à cette notion, tant en littérature qu'en sciences, religion et que dans la pensée occulte, ce qui justifie « de quelque façon la vision ample des surréalistes », dont on connaît le dédain pour la littérature en elle-même et l'intérêt pour les para-sciences (alchimie, magie…). Le positivisme qui se développe au XIXe siècle, quant à lui, donne au merveilleux une coloration plus scientifique (le « merveilleux scientifique » des récits d'anticipation de Jules Verne, par exemple) mais surtout plus concrète, dégagée de la transcendance religieuse, ce qui sera repris par le surréalisme. Enfin, quand la question du rapport entre merveilleux et fantastique au sein du surréalisme est abordée à la fin de cette partie, c'est une nouvelle fois à un positionnement du surréalisme dans l'histoire littéraire que l'auteur s'adonne. Les surréalistes rejettent le fantastique quand il est pris comme genre romanesque et défini à la manière de Todorov, c'est-à-dire comme une irruption du surnaturel au sein d'un monde dominé par la raison et réclamant que le surnaturel soit expliqué. Alors que les surréalistes recherchent la confusion du réel et du merveilleux, le fantastique ne fait qu'exacerber ce qui les sépare.

La spécificité du merveilleux surréaliste est ensuite établie de façon synchronique, c'est-à-dire en rapport avec le contexte avant-gardiste de l'époque, grâce à l'étude des deux principaux penseurs du merveilleux au sein du mouvement : Leiris, avec son *Essai sur le merveilleux* inachevé, et Mabille, avec *Le Miroir du merveilleux*. Ainsi, l'auteur montre que la modernité du merveilleux revendiquée par Leiris dans les années vingt est le reflet de revendications avant-gardistes plus larges propres à l'époque. Le merveilleux n'est plus l'apanage des forêts enchantées, mais se trouve au coin de chaque rue, dans le décor moderne qu'offrent les villes. Le merveilleux de Leiris est alors essentiellement individuel et quotidien. Chaque sujet peut l'éprouver à n'importe quel moment : il s'agit de « faire voir les objets familiers sous un aspect merveilleux »[3]. Plus qu'une affaire de genre ou de registre littéraire, le merveilleux est donc d'abord, pour les surréalistes, une expérience de l'existence tout entière et peut par la suite seulement être retranscrit sous une forme

[3] Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 29, cité dans *Merv.,* p. 128.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

artistique. Enfin, toujours selon un point de vue synchronique, le merveilleux moderne de Leiris englobe dans le milieu des années vingt, « tout ce qui n'est pas, dans les dynamiques du groupe, engagement politique et moral, action vouée à la révolution sociale[4]. » Les deux sphères, poétique et politique, sont en train de se croiser à ce moment charnière de l'histoire du surréalisme : en 1925, la guerre du Maroc impose au groupe de s'engager et de prendre clairement position sur l'échiquier politique. Mieux vaudrait alors écrire que le merveilleux, *jusqu'ici,* était tout ce qui n'est pas la révolution sociale : l'essai de Leiris, d'ailleurs inachevé et non publié, semble donc être davantage le signe de la fin d'une période que l'expression de l'état d'esprit surréaliste en 1925. Cependant, la division de la pensée surréaliste du merveilleux en deux phases, la phase alchimique d'une part, décrivant un homme solitaire, et qui correspond à la théorisation de Leiris, et la phase magique de l'autre, à l'« homme rituel » et aux pratiques collectives, dont Mabille serait l'illustration, met bien en avant la façon dont la pensée du merveilleux évolue en fonction des autres problématiques et des influences que subit le surréalisme au cours du temps.

En effet, alors que Leiris insistait sur la modernité du merveilleux surréaliste — et que, parallèlement, Aragon affirmait son caractère éphémère —, Mabille opère un retour à un merveilleux d'allure plus « panthéïste » et intemporelle, un merveilleux « immanent » que la magie, par excellence, donne à voir. L'influence de l'ethnologie et de l'anthropologie est passée par là. Ici, l'ouvrage de Pierre Mabille représente bien l'évolution générale du surréalisme qui, sous la houlette de Breton, est de plus en plus conscient de l'apport ethnologique et de plus en plus intéressé par l'art « primitif » et magique[5]. On regrette d'ailleurs que le fondateur du mouvement ne soit pas plus présent dans l'ouvrage en général, et dans cette partie en particulier : s'il n'a pas, contrairement à Leiris et Mabille (mais le premier n'a d'ailleurs pas publié son essai) consacré un ouvrage spécifique à la question, il est néanmoins indéniablement le principal théoricien du surréalisme, et des références plus fréquentes à ses nombreux textes à portée théorique auraient été appréciées. Si le merveilleux n'est pas toujours abordé par lui comme un objet ou une problématique à part entière, c'est parce qu'il est partout : dès que Breton tente de théoriser ou de définir le surréalisme ou la beauté, c'est le merveilleux qu'il décrit : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau[6]. » Que l'on inclue Breton ou pas dans les théoriciens du merveilleux surréaliste, il apparaît en tout cas que la

[4] *Merv,* p. 130.

[5] André Breton publie *L'Art magique* en 1957 mais *La Clé des champs,* qui réunit des textes écrits à partir de la fin des années trente, témoigne de l'intérêt croissant de Breton pour l'ethnologie dès avant la Second Guerre.

[6] André Breton, *Premier manifeste du surréalisme,* in *Manifestes du surréalisme,* Gallimard, folio, 1962-1979, p. 24-25.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

théorie surréaliste est essentiellement française : le corpus de l'ouvrage a beau être européen, les penseurs du merveilleux se trouvent en France, où le mouvement vit le jour. Le surréalisme européen, s'il cherche et trouve parfois une identité propre dans certains pays, est donc davantage pratique que théorisation et reste dans ses principes fortement tributaires du surréalisme français.

Après cette étude des principaux textes théoriques surréalistes sur le merveilleux, T. Collani dégage dans la partie suivante les principes fondateurs de l'esthétique du merveilleux surréaliste, en s'appuyant sur quatre notions-clés : l'image, le mythe, le bricolage et, encore une fois, la modernité. Plus que le schéma du merveilleux surréaliste proposé en page 250, qui est surprenant étant donné le caractère anti-logique et anti-systémique du merveilleux surréaliste, nous retenons deux éléments de réflexion en particulier. Tout d'abord, dans sa volonté de proposer une théorie de l'image surréaliste, l'auteur définit celle-ci en opposition au symbole. C'est par la problématique du concret et de l'abstrait que cette opposition est construite. Alors que le symbole est abstrait en ce qu'il a pour but d'exprimer autre chose que ce qu'il est et de renvoyer à une idée ou un concept, l'image surréaliste posséderait quant à elle un ancrage dans le concret (sur)réel et serait en cela plus à même d'exprimer le merveilleux concret surréaliste qui surgit du quotidien et du réel. Cette thèse est stimulante, mais peut-être difficilement soutenable pour l'ensemble de l'esthétique surréaliste, car l'un des exemples donnés dans l'ouvrage pour illustrer la nature du merveilleux surréaliste est précisément une image qui, outre qu'elle occupe une fonction essentielle dans la poétique surréaliste, fonctionne comme un symbole : l'image de la porte ou de la fenêtre, qui représente le passage vers le surréel par le merveilleux. T. Collani rappelle les propos de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, selon lesquels le surréaliste ne pourrait « considérer un tableau autrement que comme une fenêtre » ni s'empêcher de chercher à « savoir sur quoi *elle donne.* », ainsi que la petite phrase entêtante dont l'écrivain fait part dans *Le Premier manifeste* : « un homme coupé en deux par la fenêtre ». Or, cette image est également très fréquemment utilisée dans des textes non théoriques pour symboliser le passage dans le monde surréel : le *Farouche à quatre feuilles,* écrit par Lise Deharme, André Breton, Julien Gracq et Jean Tardieu, regorge de portes, de seuils et de fenêtres.

T. Collani, en relevant l'importance de cette image, saisit d'ailleurs un élément essentiel du merveilleux surréaliste : son dynamisme.

> L'image surréaliste est donc le moment du passage entre contenant et contenu, entre homme et univers ; elle est en quelque sorte un tremplin d'où l'on peut se lancer pour entrevoir la *sur-réalité*, ce qui nous donne une clé pour l'interprétation/création de l'univers. Le merveilleux surréaliste réside exactement dans ce mouvement : nous pourrons dire, ainsi, que le merveilleux surréaliste est un merveilleux *dynamique.*[7]

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le merveilleux est avant tout un appel au surréel, une incitation à voir le surréel dans le réel, autrement dit à avoir un regard actif sur le monde. On pourrait donc ajouter qu'il fonctionne, tel Hermès, comme une sorte de passeur ou de messager entre l'homme et le surréel qui est en lui et autour de lui. Le merveilleux surréaliste est donc lié à un certain hermétisme. Il a beau revêtir des formes concrètes, il possède une certaine obscurité qui demande à l'homme de développer ses facultés de voyant ou de magicien. L'attrait de Breton et d'autres surréalistes pour les sciences occultes n'y est pas pour rien : le merveilleux se donne certes par hasard et brusquement, au détour d'une rue, mais il appelle un travail de révélation ou de dessillement des yeux de l'homme pris dans la banalité du quotidien. C'est cette révélation à l'œuvre dans le merveilleux qui lui confère son dynamisme.

Le merveilleux en prose : quelle spécificité ?

Les deux dernières parties de l'ouvrage analysent les formes et thèmes du merveilleux à l'intérieur de la prose surréaliste. La quatrième partie est consacrée à la caractérisation de la prose surréaliste. Les rapports conflictuels du surréalisme avec le roman sont bien connus, et Jacqueline Chénieux-Gendron y a consacré un ouvrage qui fait référence[8]. Recourant régulièrement aux travaux de Jean-Yves Tadié sur le récit poétique[9], T. Collani définit avec pertinence ce qui caractérise le récit surréaliste : le critère essentiel est l'hybridation stylistique, les surréalistes aimant les digressions poétiques, le mélange de théorie et de narration et plus largement, le mélange des formes et l'inclusion de médias non textuels. L'auteur répertorie ensuite les thèmes de prédilection des récits surréalistes : la révolte, l'ironie, l'aventure, le désir, etc…

Mais si cette partie permet de distinguer la prose surréaliste des récits non surréalistes, la question de la spécificité de la prose par rapport aux autres formes génériques (la poésie) et artistiques (le cinéma, les arts plastiques…) au sein même du surréalisme n'est pas réellement posée. Or, les chapitres précédents ont plusieurs fois montré, par le recours à de nombreux exemples non prosaïques (textes poétiques, œuvres cinématographiques), que le merveilleux surréaliste pouvait jaillir de tous les genres et supports artistiques possibles. La spécificité du merveilleux en prose par rapport au merveilleux dans les autres genres et formes surréalistes est donc assez faible. La dernière partie, qui relève les lieux et les modalités d'apparition du merveilleux dans les récits surréalistes, confirme quelque peu ce sentiment : les passages et les promenades, le hasard, le rêve et la métamorphose sont indéniablement les *topoï* du merveilleux surréaliste, mais on les rencontre aussi dans des œuvres poétiques et dans des œuvres

7 *Merv.,* p. 230.

8 Jacqueline Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

9 Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* [1978], Paris, Gallimard, 1994.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cinématographiques ou plastiques. Ainsi, le poème « Je » du recueil *Je sublime* de Benjamin Péret est une sorte de métamorphose continue des objets évoqués par une série de métaphores et de comparaisons[10] ; le poème « Tournesol » d'André Breton a pour thème la promenade nocturne et la rencontre de hasard, et les tableaux de Dali, par exemple, représentent souvent des scènes oniriques et des êtres de métamorphose. Ceci n'invalide certainement pas le travail précis et riche de cet ouvrage, mais montre peut-être une fois de plus que la volonté surréaliste de faire exploser les genres artistiques et les formes d'écriture est plus forte que notre volonté taxinomiste de critique…

Outre qu'il offre un tableau utile de l'expansion européenne du surréalisme et une description fonctionnelle du récit surréaliste en Europe, cet ouvrage réussit surtout à donner au merveilleux surréaliste sa théorie et sa poétique. Défini tant par comparaison avec les conceptions et usages du merveilleux qui le précèdent qu'avec les avant-gardes qui existent à la même époque, le merveilleux surréaliste, malgré l'étendue de son acceptation par ses penseurs mêmes qui ne distinguent pas, en conformité avec les principes du mouvement, le merveilleux dans l'existence du merveilleux dans l'art, prend ici corps et forme. Finalement peu éloigné de la définition fondamentale du merveilleux qui veut que celui-ci, contrairement au fantastique, intègre le surnaturel au réel, le merveilleux surréaliste a néanmoins comme spécificité de faire entrer dans la catégorie du surnaturel, qui devient par conséquent désuète et qui est avantageusement remplacée par la notion de surréel, des éléments qui en étaient auparavant exclus et qui proviennent du monde moderne. L'évolution de la pensée surréaliste à ce sujet montre enfin que, d'abord essentiellement situé dans le *hic et nunc* de la société moderne, le merveilleux surréaliste tend à devenir ce qui justement dépasse les contingences temporelles et géographiques pour donner accès à la surréalité immanente présente depuis l'origine en l'homme comme autour de lui.

10 « Parmi les désirs simples comme une salade qui se dresse au-dessus des grands arbres

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »

PLAN

AUTEUR

Céline Sangouard
Voir ses autres contributions

Courriel : celine.sangouard@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.