Fabula / Les Colloques
Générations fantaisistes (1820-1939)

Fantaisie des « peintures idiotes ». La génération surréaliste au défi de la beauté moderne

Adrien Cavallaro

Pour citer cet article

Adrien Cavallaro, « Fantaisie des « peintures idiotes ». La génération surréaliste au défi de la beauté moderne », *Fabula / Les colloques*, « Générations fantaisistes (1820-1939) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document2561.php, article mis en ligne le 28 Septembre 2015, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Fantaisie des « peintures idiotes ». La génération surréaliste au défi de la beauté moderne

Adrien Cavallaro

> *[Aragon] s'est si bien souvenu de l'*Alchimie du verbe*, hier matin, devant la Samaritaine ! Il faut l'entendre sur l'esthétique commerciale. Son éloquence a la couleur de celle de* Mouvement *[…] avec je ne sais quoi de très enfantin : la voix, sans doute, et puis*[1]*…?*

On sait quelle fortune les formules rimbaldiennes rencontrent depuis plus d'un siècle auprès des écrivains et des critiques, qui les brandissent avec plus ou moins de discernement. Il suffit de citer la plus fameuse, « il faut être absolument moderne », pour qu'aussitôt d'autres surgissent, « l'amour est à réinventer », « *posséder la vérité dans une âme et un corps* », ou encore « la main à plume vaut la main à charrue », dont Breton se souvient avec émotion dans les *Entretiens* qu'il accorde à André Parinaud en 1951[2]. Dans cet immense réservoir de notre modernité, le goût des « peintures idiotes », détaillé dans le second des « délires » d'*Une saison en enfer*, est devenu la bannière archétypique d'une prédilection moderne pour les arts populaires[3]. Privée de la suite de l'énumération, la formule a fini par la synthétiser (et c'est en ce sens qu'elle sera ici employée), au risque d'en occulter des enjeux pourtant essentiels, comme le partage ambigu entre les arts visuels et verbaux, ou la disposition syntaxique hétéroclite de l'ensemble. Or, c'est en lui restituant une coloration *fantaisiste*,discutée dans le texte rimbaldien, qu'il devient possible d'envisager son inscription dans une histoire littéraire qui vers la fin de la Première Guerre la constitue en *topos* de la modernité, et d'une modernité qui transgresse les frontières de la littérature pour embrasser toutes les formes d'expression artistique. En d'autres termes, il convient de l'arracher au hors-temps du slogan pour étudier un moment décisif de son appropriation par ce qu'on appellera, par commodité, la jeune génération surréaliste, réduite à son binôme Aragon-Breton.

---

1 *André Breton à Théodore Fraenkel, 7 octobre 1917. Cité par M. Bonnet dans* André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Chapitre IV, « Rencontres et cassures : l'écriture en procès », Paris, José Corti, 1975, p. 120.*

2 A. Breton, *Entretiens radiophoniques I, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (désormais abrégé en *OC*, t. III), p. 428.

3 B. Tillier, dans une étude sur la peinture d'enseigne au xixe siècle, mentionne l'énumération rimbaldienne. Voir « La "peinture d'enseigne" au xixe siècle, catégorie critique et lieu de la modernité », *Romantisme*, 2012/1, n° 55, p. 15.

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

Dans deux textes exemplaires, composés tous deux en 1917 (Breton a vingt et un ans, Aragon tout juste vingt), ces deux derniers se saisissent de la formule rimbaldienne pour définir la beauté et le goût *modernes* d'alors[4]. Sous leur plume, le *topos* se cristallise et devient à la fois le réceptacle de goûts partagés par les *happy few* d'un champ littéraire en reconstruction, et la clé de voûte d'un scénario de la modernité où Aragon comme Breton s'insèrent naturellement, dans le sillage de Rimbaud, mais aussi d'Apollinaire. Le premier, dans *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*[5], propose un dialogue entre un double fictionnel, Alcide, et une « jeune fille stupide et bien élevée », dans le cadre d'une promenade parisienne. Dévoilé seulement en 1964 dans l'« Avant-lire » du *Libertinage*, le texte fut montré à Apollinaire fin 1917. Dans trois longues tirades à valeur manifestaire, Alcide se livre à une défense exaltée de la beauté moderne sous ses aspects les plus divers, de la Samaritaine aux objets Second Empire et aux baraques foraines, face à une interlocutrice fantoche aux goûts jugés rétrogrades. Breton, quant à lui, s'interroge sur les fondements du « goût moderne », dans un passage important de l'étude sur Apollinaire qu'il recueille dans *Les Pas perdus*, rédigée à la demande de celui-ci en 1917. Dans ce moment de formation esthétique, oscillant entre volonté d'affirmation et recherche de légitimité, les affinités électives des deux écrivains les conduisent à chercher des filiations à travers des entreprises théoriques qui s'approprient une fantaisie post-romantique teintée de nihilisme, sous l'étendard des « peintures idiotes ». Or, dans les deux textes, une écriture de l'histoire encore latente crée une tradition de la modernité en bousculant l'échelle des valeurs admises : solidaire de la visée définitoire affichée par les auteurs, elle est avant tout signe d'une configuration temporelle particulière du présent et de son articulation à un passé proche qui témoigne de la puissante conscience historique à l'œuvre chez les deux jeunes écrivains. La saisie d'un goût moderne, par nature contingent, va ainsi de pair avec la quête d'une essence de la modernité qui élit chez Rimbaud une *formulation emblématique* et un *commencement mythique*, et trouve en un cortège de figures choisies ses ascendants. Cette quête est donc tout à la fois contemporaine et rétrospective, dans l'établissement souverain d'une filiation qui est autant un hommage aux prestigieux aînés qu'un geste de démarcation, encore hésitant. Les diverses marques de reconnaissance ne sauraient en effet masquer les inflexions que subissent les modèles, par le biais d'une fantaisie repensée.

4 Dans l'« Introduction à 1930 », en 1929, Aragon insistera bien sur la relativité du moderne à une époque donnée. Évoquant la période qui nous occupe, il précise : « Le moderne de ce temps-là, comme tous les modernes, est fait d'un bric-à-brac où il faut se reconnaître », *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, n° 12, repris dans *Chroniques I. 1918-1932*, éd. B. Leuilliot, Paris, Stock, 1998 (désormais abrégé en *Chroniques I*), p. 342.

5 Après la lecture de ce texte, Apollinaire demanda au jeune écrivain de rédiger un compte rendu de la première des *Mamelles de Tirésias*, qui parut dans la revue *SIC* en mars 1918. Pour le détail de cet épisode, voir *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1997 (désormais abrégé en *ORC*, t. I), p. 258.

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

Les « peintures idiotes » rimbaldiennes : récusation d'une fantaisie personnelle ?

Les manifestations de la fantaisie rimbaldienne dans le corpus versifié et dans la correspondance de 1870 et de 1871 ont bien été mises en évidence par Yves Vadé[6]. Sans reprendre le détail de cette analyse, on rappellera ici que trois caractéristiques se dégagent des contextes où le terme est employé : la liberté de l'imagination, des effets de réécriture et un mélange de registres, lyrique et ludique (dans des poèmes comme *Ma Bohême*, sous-titré *(Fantaisie)*, ou *Le Cœur supplicié*, annoncé au destinataire de la première lettre dite « du voyant », Georges Izambard, comme « de la fantaisie[7] »), cependant que les diverses mentions que Rimbaud fait du terme orientent ses textes vers une « contre-fantaisie subversive et engagée[8] » liée à l'actualité (qu'illustrerait par exemple *Les Mains de Jeanne-Marie*).

Si dans les poèmes de 1872 la question de la fantaisie ne semble plus pertinente, elle se pose à nouveau dans *Une saison en enfer*, et tout particulièrement dans ce récit rétrospectif d'une crise poétique qu'est « Alchimie du verbe ». « Kamtschatka sémantique », la notion comporte trois strates, étudiées par Bernard Vouilloux[9], et dont chacune ouvre à une approche de la section sous l'éclairage (partiel) de la fantaisie post-romantique française. Un versant *esthétique*, parce que la fantaisie est l'expression d'une imagination créatrice qui entretient « un rapport privilégié avec le visuel[10] » ; c'est là un point essentiel pour appréhender l'énumération des « peintures idiotes ». Un versant *éthique* d'autre part, se rapportant aux manifestations d'un « goût singulier », d'un « caprice[11] ». Un certain nombre de traits stylistiques et thématiques enfin, symptômes d'un enchevêtrement caractéristique des pôles esthétiques et éthiques, « accès insolite aux choses », « rapprochement de faits d'ordres différents visant à ne présenter des choses qu'une enveloppe superficielle ou un fragment insignifiant », ou encore morcellement du texte[12].

6 Voir « Fantaisie et contre-fantaisie dans les *Poésies* de Rimbaud », J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 527-539.

7 Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 (désormais abrégé en *OC*), p. 340.

8 Voir la conclusion d'Y. Vadé, art. cit., p. 539.

9 Voir « Éléments pour l'archéologie d'une notion », J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique,op. cit.*, pp. 20-58.

10 *Ibid.*, p. 48.

11 *Ibid.*, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 53. B. Vouilloux reprend ici les analyses de J. Dubois dans *Romanciers français de l'instantané au xixesiècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 186.

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

Récit de crise, « l'histoire d'une de mes folies[13] » retrace le parcours d'une imagination créatrice en libertéque le lecteur est invité à suivre jusque sur la crête qui sépare raison et folie. Ce parcours est autant poétique qu'existentiel : la pathologie décrite mêle ainsi pôle esthétique et pôle éthique de la fantaisie post-romantique. Du côté esthétique en effet, le narrateur offre un ensemble de propositions théoriques et poétiques, fictivement reniées, sous une forme anthologique, elle, bien réelle[14] ; le paragraphe des « peintures idiotes », qui concerne pour partie les arts visuels, en participe activement. Du côté éthique, éloignement des normes sociales (« La morale est la faiblesse de la cervelle[15] ») et caprices du goût personnel (« […] je […] trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne[16] ») sont ressaisis sur le mode d'une distanciation critique du narrateur par rapport à un passé récent. Source d'une poésie neuve, le goût des « peintures idiotes », affirme le narrateur, « s'est passé[17] », comme la menace des « sophismes de la folie[18] ».

Néanmoins, les vertus de ces caprices sont retravaillées à un autre niveau dans le reste du second « délire ». Toute l'anthologie constituée dans la section est en effet fondée sur des jeux de réécriture d'une partie des vers de 1872 à travers lesquels le narrateur, sous le masque d'une ironie particulièrement élaborée, se livre à diverses expérimentations métriques[19] ; l'intertextualité, un des caractères majeurs de la fantaisie post-romantique, devient alors autotextualité, mémoire de sa propre production. D'autre part, l'assurance de la prose analytique, qui se veut avant tout distanciée, est progressivement sapée par l'enthousiasme poétique qui la contamine, jusqu'à l'insertion d'un poème en prose, peu après *Qu'il vienne, qu'il vienne…* (« "Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines[20] […]" ») : ce brouillage des frontières génériques n'est pas sans liens avec la pratique fantaisiste, ici mise à profit pour aboutir à la construction d'un sujet « lyrico-mythique[21] ». Il est

13 « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, *OC*, p. 263 (désormais abrégé en « Alchimie du verbe », *OC*). Pour une présentation générale de cette section, on pourra consulter A. Guyaux, « Alchimie du verbe », *Duplicités de Rimbaud*, Genève, Slatkine, 1991, p. 31-41 ; S. Murphy, « *Une saison en enfer* et "Derniers vers" : rupture ou continuité ? », *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2004, pp. 421-441 ; M. Murat, « L'histoire d'une de mes folies », *Lectures des « Poésies » et d'« Une saison en enfer » de Rimbaud*, S. Murphy (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 305-316.

14 Voir M. Murat, *ibid.*, pp. 305-306, qui, commentant les propositions d'A. Guyaux et de S. Murphy, rappelle justement qu'interprétation anthologique et interprétation palinodique de la section sont également recevables, et complémentaires, parce qu'elles se situent sur des plans différents.

15 « Alchimie du verbe », *OC*, p. 268.

16 *Ibid.*, p. 263.

17 *Ibid.*, p. 269.

18 *Ibid.*, p. 268.

19 Pour un exemple, voir l'étude d'une métrique de chanson littéraire dans la transposition de « Chanson de la plus haute tour » dans *Une saison en enfer* par B. de Cornulier, *« Chanson de la plus haute tour », De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, « Études rimbaldiennes », 2009, pp. 181-211.

20 « Alchimie du verbe », *OC*, p. 266.

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

ainsi possible de voir dans le dispositif mis en place l'expression d'une volonté de dépassement critique, ambivalente, d'une expérience toute personnelle de la fantaisie. Son reniement apparent sert aussi une stratégie d'autopromotion paradoxale, qui consiste à dénigrer en surface la production de 1872 pour mieux la mettre en valeur aux yeux de ceux, peu nombreux, qui pouvaient apprécier ses qualités au temps du Parnasse conservateur, celui qui exclura Mallarmé du dernier recueil collectif.

La fameuse énumération des « peintures idiotes », que les surréalistes se réapproprient peu avant la fin de la Première Guerre, est au principe de cette stratégie. Ses différentes composantes, visuelles, verbales, musicales, sont redistribuées et développées pour partie dans la suite de la section ; mais on en trouve la trace, par-delà le corpus versifié de 1872, dans toute la production du poète, en vers comme en prose[22] :

> J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs[23].

Il s'agit là, pour reprendre le mot d'Aragon, d'un *bric-à-brac* à la fois formel, thématique, spatial et temporel, explicitant la double condamnation picturale et poétique prononcée au deuxième paragraphe, avec le rejet des « célébrités de la peinture et de la poésie moderne[24] ». Le narrateur met l'accent sur le caractère commun (« idiotes », « populaires »), désuet (« démodé ») et naïf (au sens premier : « d'une simplicité naturelle, sans apprêt[25] ») d'éléments énumérés sous l'angle le plus général (grâce notamment à l'emploi de l'article défini). Yann Frémy préfère à leur propos parler de « conjonction de singularités sauvages[26] », plutôt que d'énumération, ce qui se justifie, formellement, pour la première partie du paragraphe, dans l'alternance chaotique de membres brefs et de membres longs, et le heurt des dentales [t] et[d] (très sensible pour les quatre premiers membres : pein*t*ures i*d*io*t*es, *d*essus *d*e por*t*es, *d*écors, *t*oiles *d*e sal*t*imbanques) : c'est une forme de discordance qui est alors travaillée. Néanmoins, l'enchantement qui gagne

21 Voir M. Murat, « L'histoire d'une de mes folies », art. cit., p. 310. L'idée avait auparavant été développée par S. Murphy, « *Une saison en enfer* et "Derniers vers" : rupture ou continuité ? », *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., pp. 431-432.

22 Ainsi dans « L'Éclatante victoire de Sarrebruck », composé en octobre 1870 d'après cette « peinture idiote » qu'est la « gravure belge brillamment coloriée », dont la mention précède le poème (*OC*, p. 109) ; ainsi également, entre autres exemples, dans *Les Déserts de l'amour*, les « dessus de porte [qui]sont des bergeries roussies » (*ibid.*, p. 191).

23 « Alchimie du verbe », *OC*, p. 263.

24 *Ibid.*

25 C'est la définition du *Trésor de la langue française*.

26 « *Délires II* : logiques dela sensation », *« Te voilà, c'est la force ». Essais sur « Une saison en enfer » de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, « Études rimbaldiennes », 2009, p. 311.

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

comme malgré lui le narrateur au fil de la section agit déjà dans la seconde partie du paragraphe, si l'on considère les proximités rythmiques appuyées des trois derniers membres :

> opéras vieux (4)/, refrains niais (3)/, rythmes naïfs (4 ou 3, selon le traitement du [e]).

Il semble que dans cette seconde partie, au moment où le narrateur évoque des *rythmes* et des *refrains* obsédants, la prose tende à une égalisation des segments, comme si l'une des voix de l'« opéra fabuleux » rappelait irrésistiblement au narrateur qui entend l'éloigner le souvenir de certaines expérimentations formelles de 1872, celles qui concernent le mètre bref (« Âge d'or », « Chanson de la plus haute tour »par exemple). Cette action souterraine d'une mémoire, sinon du vers, du moins de rythmes très marqués, montre que le paragraphe des « peintures idiotes » condense, à l'orée de la section, toutes les tensions qui la traversent, entre rupture souhaitée, en apparence, sans équivoque, et envoûtement invincible des *charmes* récusés. Les trois derniers éléments forment en tout état de cause une clausule qui contraste nettement avec le seuil, et qui doit conduire à nuancer une interprétation du paragraphe en termes de disparate farouche. L'aspect hétéroclite de celui-ci tient en partie à cette dualité thématique (arts visuels d'un côté, verbaux de l'autre), redoublée rythmiquement ; en soulevant le voile des apparences, il semble que la disparate incline déjà vers une forme de mise en ordre qui ne correspond pas elle-même exactement à ce que proclame le narrateur, parce que la langue de la *Saison* est fondamentalement duplice ; la formule du narrateur de « Nuit de l'enfer », « je suis caché, et je ne le suis pas[27] », peut caractériser cette oscillation fondamentale de la prose qui se joue même de ce qu'affirme le sujet. Pour mesurer ce qui séparera les jeunes surréalistes du père reconnu, il est important de comprendre la complexité formelle de l'énumération : chez eux, la disparate ne sera pas prise dans une dialectique de l'ordre et du désordre, sans qu'un tel écart fasse obstacle à une reprise du paragraphe. Car en vertu de leur généralité, tous ces éléments sont susceptibles d'accueillir une multitude de formes particulières, d'où le caractère aisé d'une réappropriation, et le succès de la formule initiale : le bric-à-brac est ainsi doté d'une force propositionnelle pour les générations à venir.

Replacé dans cette perspective dialectique, l'effet de disparate opère sur trois autres plans, qui sont corrélés. Thématiquement, le clivage entre éléments visuels et verbaux ne fait pas obstacle, à un niveau inférieur, à des renvois entre les sous-ensembles qui subvertissent le partage ; la singularité des éléments n'est pas exclusive de liens très étroits qui consacrent la cohérence d'un imaginaire de l'*écart*

27 « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*, *OC*, p. 257.

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

culturel. Il est ainsi possible de reconfigurer à loisir ces éléments en franchissant la frontière du clivage : les « décors » peuvent caractériser les « enseignes », comme ils peuvent apparaître à l'arrière-fond des « opéras vieux » ; les « enluminures populaires » peuvent orner les « petits livres de l'enfance », livres qui eux-mêmes peuvent renvoyer aux romans prisés du poète de sept ans[28], ou aux bibles des premiers communiants dans lesquelles se glisse

> Quelque *enluminure* où les Josephs et les Marthes
> Tirent la langue avec un excessif amour[29].

Quant à la peinture d'enseignes, elle est associée au xix^e^ siècle dans l'imaginaire collectif à des univers licencieux[30] : un tel goût n'est pas sans rapport avec celui des « livres érotiques sans orthographe ». D'autres rapprochements pourraient être esquissés, mais il importe surtout de constater à quel point cette circulation thématique nuance la volonté de partage critique de l'instance narratrice ainsi que l'apparente singularité absolue de chacun des éléments. C'est surtout un *effet* de disparate qui est recherché par le narrateur, mais les goûts énumérés forment un ensemble dont la cohérence ne peut être négligée.

Divers espaces sont d'autre part brassés dans le paragraphe : foire, qu'évoquent les « toiles de saltimbanques », église, ou encore intérieurs d'anciens temps aux « dessus de portes » désuets. Aragon en particulier s'en souviendra, actualisant dans l'espace de la ville moderne une culture *naïve* qui dans le texte rimbaldien n'est pas explicitement située.

L'« infraculture[31] » naguère goûtée implique enfin une appréhension neuve du temps : opposée à un « moderne » qui n'est qu'un contemporain raillé sans ménagement, elle disjoint l'exigence de nouveauté de l'univers poétique et social de la modernité. Ce « moderne » que le narrateur trouve « dérisoire » correspond à la production contemporaine, coupable d'académisme (les griefs sous-jacents sont les mêmes que ceux de la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, seconde lettre dite « du voyant ») ; inversement, le « démodé[32] » devient source d'innovations poétiques (métriques et thématiques, dans la poésie de 1872, et dans les variations proposées en 1873) et surtout porteur d'une force des origines, d'une naïveté essentielle qui n'ont rien d'une valorisation nostalgique du passé : les ferments du primitivisme des premières années du xx^e^ siècle sont ici reconnaissables[33].

28 Le poème évoque un projet romanesque du poète-enfant, qui suppose des lectures de même nature :

29 « Les Premières Communions », *OC*, p. 140. Nous soulignons « enluminure ».

30 Voir B. Tillier, art. cit., p. 21.

31 Voir à ce propos la mise au point de J.-L. Steinmetz, « Phases d'un délire », A. Guyaux (dir.), *Rimbaud, Cahiers de littérature française II*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 82-84 (p. 83 pour la citation).

32 La proximité de l'adjectif « moderne » et du participe « démodée » en ce début de section est bien sûr concertée : le renversement paradoxal des valeurs en est accentué.

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

L'ignorance devient une vertu, et à cet égard, le recours à l'adjectif « idiotes » est lui aussi frappé d'une certaine ambivalence. S'il marque la réprobation, il n'est pas dénué d'une valeur affective semblable à celle qui investit le substantif « idiots », dans « Les Poètes de sept ans »:

> Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers
> Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue [...]
> Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
> Conversaient avec la douceur des idiots[34] !

Le rapprochement semble d'autant plus indiqué que l'affection du poète de sept ans pour les petits ouvriers participe aussi d'une attirance pour le « vieillot », c'est-à-dire le « démodé ». On aurait cependant tort d'oublier que le substantif apparaît dans un tout autre contexte dès la première page de la *Saison*, et avec une valeur bien différente, dans les hoquets de « l'affreux rire de l'idiot[35] ». Autre manifestation de la tension qui traverse le récit, l'attraction le dispute donc à la répulsion dans la formule d'« Alchimie du verbe ».

Ce qui importe ainsi, dans la perspective d'un éclairage fantaisiste de l'énumération, c'est que l'ensemble procède par oppositions et par renversements : au *grand goût français* est opposée la *singularité* d'un goût, à la fois comme unicité et comme étrangeté : c'est un geste d'infraction qui promeut une relativité des valeurs esthétiques, et dont la charge polémique installe le poète dans une situation de marginalité sur le champ littéraire ; c'est également une opération de démantèlement logique, que traduit l'aspect hétéroclite de l'énumération (avec les nuances qui semblent devoir s'imposer), thématiquement et poétiquement. Ce dernier point a de toute évidence frappé les jeunes surréalistes.

Il serait toutefois inexact de faire du texte rimbaldien le pionnier de ce goût ; s'il l'est, c'est *a posteriori*, à travers l'hommage surréaliste qui consacre une vertu fondatrice de l'ordre du mythe. Les écrivains dits fantaisistes du xix^{e} siècle pratiquaient déjà cette valorisation de formes désuètes, lorgnant vers un passé légendaire dédaigné des pratiques académiques[36]. Plus généralement, une telle mise à l'honneur des « peintures idiotes » s'enracine dans l'âge de la réclame[37] : un Champfleury, avant Rimbaud, avait écrit en 1869 une *Histoire de l'imagerie populaire*.

---

33 J.-L. Steinmetz a raison d'y insister (voir *supra*), après H. Meschonnic, qui consacre à la question une étude éclairante, « Le primitivisme comme forme-sujet » (*Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1994, pp. 273-284). Le paragraphe des « peintures idiotes » est cité p. 283.

34 *OC*, p. 125.

35 *Une saison en enfer*, *OC*, p. 245.

36 Voir J.-L. Cabanès, « La fantaisie dans la *Revue fantaisiste* : éthos, tonalités, genres », *La Fantaisie post-romantique, op. cit.*, pp. 111-144, plus particulièrement pp. 117-118.

37 Voir sur ce point l'ouvrage de Ph. Hamon, *Imageries, littérature et images au xixesiècle*, Paris, José Corti, 2001 (édition revue et augmentée, 2007).

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

D'autre part, la modernité de l'hétéroclite, dans un contexte certes bien différent, est romanesque avant d'être poétique. Le magasin d'antiquités de *La Peau de chagrin* en fournit un modèle matriciel, depuis le début des années 1830, et dont les échos se font entendre au moins jusque chez Apollinaire. Comment expliquer, dès lors, que la référence aux « peintures idiotes » soit devenue, vers le milieu des années 1910, un des catalyseurs de la modernité (de la modernité de l'époque, au sens aragonien) ? Pourquoi lui *reconnaître* un statut fondateur et emblématique, au point d'en éclipser d'autres formulations ?

Il est assez étonnant qu'Apollinaire n'y fasse jamais référence, alors même que le motif du bazar folklorique est présent tout au long de son œuvre poétique et de son œuvre en prose[38]. On la trouve entre autres exemples dans un conte de 1911 comme « Le Départ de l'ombre », recueilli dans *Le Poète assassiné* (1916), avec la description de la boutique de David Bakar, et jusque dans l'évocation des boutiques des marchands de couleurs de Montparnasse, dans *La Femme assise*. Mais dans ces pages, c'est plutôt la référence au magasin d'antiquités balzacien qui prédomine. Rien n'indique explicitement, en outre, que le poète d'*Alcools* ait eu une prédilection particulière pour Rimbaud : rares sont chez lui les mentions du poète ardennais, et il est bien malaisé d'identifier d'hypothétiques références à son œuvre, en dehors des textes critiques. Lorsque dans sa conférence sur « La Phalange nouvelle », prononcée le 25 avril 1908, il distingue les poètes qui occupent alors le champ littéraire, il les place sous l'égide d'une tradition relayée par Verlaine et Mallarmé, et n'évoque pas même le nom de Rimbaud[39]. S'il y fait référence, dans un article du 15 février 1916 sur « la technique des mots en liberté », intitulé « Nos amis les futuristes », c'est pour dire, avec une certaine désinvolture, que celle-ci est « sortie de Rimbaud, de Mallarmé, des symbolistes en général et du style télégraphique en particulier[40] ». Dans une large mesure pourtant, Apollinaire partage les goûts rimbaldiens d'« Alchimie du verbe », et l'on pourrait sans mal, dans certains textes, déceler des convergences. Ainsi, dans « Zone », l'attrait pour « les prospectus les catalogues les affiches qui/chantent tout haut », ou encore pour « les inscriptions des enseignes et des murailles[41] » ; ou dans certains contes de *L'Hérésiarque et Cie*, comme l'« Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul », dans

38 G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1977 (désormais noté *OPC*, t. I), respectivement p. 336 et 418. C'est plutôt la référence au magasin d'antiquités des premières pages de *La Peau de chagrin* qui prédomine dans ces pages. *La Femme assise*, œuvre inachevée, a probablement été composée entre 1912 et 1917.

39 G. Apollinaire, « La Phalange nouvelle », *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991 (désormais noté *OPC*, t. II), pp. 885-900. Voir p. 887 la mention d'une « tradition », léguée aux symbolistes par Verlaine et Mallarmé, et dans la « continuité » de laquelle s'inscriraient les jeunes poètes de la première décennie du xxe siècle.

40 « Nos amis les futuristes », *Les Soirées de Paris*, n° 21, février 1914, repris dans *OPC*, t. II, p. 970.

41 G. Apollinaire, *Alcools*, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 (désormais abrégé en *OP*), p. 39.

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

laquelle deux longues énumérations décrivent le contenu de la hotte de Pertinax Restif :

> Je trouvai : des timbres-poste oblitérés, des enveloppes de lettres, des boîtes d'allumettes, des billets de faveur pour divers théâtres, une cuiller de métal, sans valeur, du tulle illusion froissé, des morceaux de balayeuses, des rubans fanés […], un vieux corset sur lequel s'était collée une tranche de citron, un œil de verre, une lettre froissée que je mis à part. […]
> *
> Je continuai de fouiller les ordures. Je trouvai encore : un peigne édenté, quelques rubans de décorations tenant à des boutons de culotte, un abat-jour déchiré mais charmant, une pipe, quelques flacons à parfumerie, des fioles de pharmacie, une éponge, un paquet de cartes transparentes, non obscènes, […], et enfin une bague étrange que j'achetai au chiffonnier[42].

Foisonnement énumératif produisant un effet de disparate très prononcé, désuétude d'un certain nombre d'objets de peu de valeur, singularité d'un goût : les affinités entre les deux poètes sont ici repérables, mais rien n'autorise à parler d'influence de l'un sur l'autre, encore moins à établir un rapport d'intertextualité certain. C'est que dans les premières années du xx^e^ siècle, la référence à l'énumération des « peintures idiotes » ne s'impose pas plus à Apollinaire qu'à d'autres ; « Alchimie du verbe » n'est pas un texte qui ait encore particulièrement attiré l'attention. Il revient à Paul Morand de cristalliser ce qui va devenir le *topos* des « peintures idiotes », en 1917 seulement, dans une des nouvelles de *Tendres stocks* admirée du jeune Breton, « Clarisse[43] ».

Or, les tentatives de définition de la « beauté moderne » par les jeunes surréalistes intègrent, au même moment, la référence rimbaldienne, dans un projet d'ordre à la fois *esthétique* et *historiographique*. Ils dégagent une filiation de la modernité, « désignation d'une antécédence », « mise en rapport lacunaire de deux points du temps[44] », et construisent un scénario dont nous sommes encore dans une large mesure tributaires.

42 « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul » (première publication dans *La Revue immoraliste* en mai 1905), *L'Hérésiarque et Cie*, *OPC*, t. I, pp. 186-188.

43 Achevée en 1914, la nouvelle est publiée au *Mercure de France* le 16 mai 1917. Voir *infra*.

44 Le terme est ici employé au sens que lui donne M. Macé, dans « L'histoire littéraire à contretemps » : « La filiation n'est pas exactement une reconfiguration de l'histoire (contrairement à la désignation d'une lignée, qui a ses bornes et son continu […]), mais, en deçà, la désignation d'une antécédence […], la mise en rapport lacunaire de deux points du temps » (http://www.fabula.org/atelier.php?L'histoire_litt%26eacute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps, dernière mise à jour le 12 octobre 2006, consulté le 10 octobre 2012).

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

Les « peintures idiotes » d'Aragon et Breton, entre Rimbaud et Apollinaire

Avant d'examiner le cœur théorique des essais de définition de la beauté moderne, on peut être tenté de considérer *Alcide* et « Guillaume Apollinaire » comme des essais d'investigation du champ littéraire, dans la continuité de ce qu'il est convenu d'appeler le modernisme, et dont la figure principale est à l'époque Apollinaire[45]. Il n'est guère étonnant, sous ce rapport, que les deux textes érigent en valeurs principales la surprise, l'inattendu ou l'imprévu, si l'on songe à la fameuse proclamation de la conférence du 26 novembre 1917 sur « L'Esprit nouveau » : « *La surprise est le grand ressort du nouveau*[46]. » Aragon rappellera à ce propos dans l'« Introduction à 1930 » que « les considérations d'Apollinaire sur la surprise [...] rendirent alors admirablement comptedu moderne leur contemporain[47] », c'est-à-dire de la modernité des années 1917-1920.

Plusieurs déclarations des deux jeunes écrivains s'inscrivent clairement dans ce sillage. Chez Aragon, la première phrase d'Alcide s'achève par cette affirmation : « le beau, c'est l'inattendu[48] », et un peu plus loin : « Nous sommes las des équations que nous savons résoudre ; pour nous plaire, il faut nous surprendre[49]. » C'est faire porter sans équivoque l'ombre d'Apollinaire sur le discours du personnage. L'idée est également reprise par Breton : « Apollinaire prend à cœur de toujours combler ce Vœu d'imprévu qui signale le goût moderne[50]. »

Mais tout autant que la reconnaissance d'un maître, ou plutôt, et la nuance est importante, d'un *exemple*, ce qui est significatif, c'est surtout la reconnaissance d'une filiation qui l'insère dans une tradition de la modernité, par le rapprochement de plusieurs figures dont la première serait celle de Rimbaud. Il faut bien avoir à l'esprit qu'au cours des années 1910, et contrairement à la décennie précédente, l'astre du « passant considérable » brille d'un éclat déjà singulier. Des publications de première importance ont jeté sur son œuvre un éclairage nouveau : pour n'en citer que quelques-unes, nouvelle édition des *Œuvres* au Mercure de France en novembre 1912, préfacée par Claudel qui qualifie Rimbaud de « mystique *à l'état sauvage* » ; publication de lettres inédites, notamment celle du 15 mai 1871 à Paul

45 A. Boschetti analyse l'état du champ au moment du retour d'Apollinaire à Paris, entre 1916 et 1918, dans *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, « Liber », 2001, pp. 210-233.

46 « L'Esprit nouveau et les Poètes », *OPC*, t. II, p. 949.

47 « Introduction à 1930 », *Chroniques I*, p. 346.

48 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 258.

49 *Ibid.*, p. 259.

50 A. Breton, « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 (désormais abrégé en « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I), p. 205.

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

Demeny, dans la *N.R.F.* du 1er octobre 1912 ; deux études de Jacques Rivière dans les livraisons des 1er juillet et 1er août 1914 de la *N.R.F.*, tronquées en raison de leur longueur, et qui devaient servir de préface à un recueil de « lettres et d'ébauches inédites de Rimbaud que les éditions de la [revue] se propos[aient] de publier prochainement[51] ». Dans la partie coupée de la livraison d'août 1914, mais alors rédigée, Rivière commente longuement l'« Alchimie du verbe », notamment à la lumière de ces nouveaux documents, lettre à Demeny et brouillons d'*Une saison en enfer*, publiés également dans le numéro d'août 1914. C'est dire que la lecture du parcours rimbaldien change d'orientation à la veille de la guerre et que les jeunes surréalistes, loin d'être les premiers à se saisir du poète ardennais, s'inscrivent dans un contexte de lecture de l'œuvre qui commence à être renouvelé en profondeur. Il faut enfin préciser qu'à la définition de ce contexte participent activement les derniers avatars du « mythe » catholique, dont la prospérité en ces années de guerre peut seulement être ici rappelée, et qu'Aragon synthétise dans son « Projet d'histoire littéraire contemporaine » par cette formule : « Rimbaud aux mains de Claudel[52] ».

Chacun des textes s'emploie ainsi à mêler impératifs rimbaldiens et apollinariens. Dans *Alcide*, le mot d'ordre de « L'Esprit nouveau » conduit à l'éloge du « lyrisme de ces *peintures idiotes* lavées des pluies et prometteuses de merveilles qui ornent les baraques foraines[53] » ; une telle phrase unit habilement les deux aînés, puisque ce terme de *lyrisme*, Apollinaire l'avait fait sien[54], à tel point que dans les *Entretiens* de 1951, Breton aura cette belle formule pour définir le poète : « le lyrisme en personne[55] ». Le mouvement de retour au naïf, en établissant une convergence de fait entre inspiration rimbaldienne et apollinarienne, est donc aussi une entreprise de quête des fondements de la « beauté moderne ».

Quant à Breton, dans un passage digressif consacré au « goût moderne[56] », il effectue un geste similaire, à travers la constitution d'un cortège de figures privilégiées, réelles ou fictives, un personnage de Jarry, le Lafcadio de Gide, Jacques Vaché, Charlot, le Chevalier X de Derain, et Rimbaud, par l'entremise de la *Clarisse* de Morand, passage conclu par la double référence à la vie de Rimbaud et à l'œuvre d'Apollinaire, figures de proue de cette galerie. Comme dans le discours

51 *La N.R.F*, 1er juillet 1914. Ce recueil ne verra finalement pas le jour.

52 *Littérature* (nouvelle série), 1er avril 1922, n° 4, repris dans L. Aragon, *Chroniques I*, p. 112. Le seul titre de l'article qu'Isabelle Rimbaud consacre à son frère dans le *Mercure de France* du 16 juin 1914, « Rimbaud mystique », donne assez la tonalité générale du mythe catholique alors en vogue.

53 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 260.

54 Il suffit de constater la récurrence du terme dans la conférence précédemment évoquée, et tout au long de l'œuvre ; par exemple, dans « Cortège » : « Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime » (*Alcools*, *OP*, p. 75).

55 *Entretiens radiophoniques II*, *OC*, t. III, p. 437.

56 « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I, pp. 207-208.

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

d'Alcide, le goût moderne (dont la poésie n'est qu'une composante) a pour pivot les « peintures » rimbaldiennes, horizon d'une filiation.

Or, si cette construction obéit à des considérations d'ordre stratégique, celles-ci ne rendent que partiellement compte de l'ambition des deux textes. Sans doute, se réclamer d'Apollinaire à l'heure où celui-ci fait figure de chef de file de la littérature d'avant-garde (dans une position pourtant assez inconfortable) offre à la jeune génération une situation marquée dans l'espace du champ littéraire[57]. Mais la sociologie du champ simplifie ici des choix qui ne se rapportent pas seulement à une admiration mêlée d'ambitions de prise de pouvoir sur fond de parricide concerté, ainsi que le suggère Anna Boschetti. Le « recours à l'historisation », pour reprendre les termes dont elle use à propos de la conférence donnée par Breton à l'Ateneo de Barcelone le 17 novembre 1922, n'est pas seulement une « stratégie de légitimation caractéristique des prises de pouvoir[58] ». Ce serait placer exclusivement sous le joug de motivations extralittéraires une entreprise qui ne peut être réduite, sans de fâcheuses approximations, à une lecture de surface du passé pour donner libre cours à des ambitions présentes. Une telle interprétation conduirait à ne voir dans le jeu intertextuel à l'œuvre dans *Alcide* et dans l'étude sur Apollinaire, et tout particulièrement dans la bannière des « peintures idiotes », qu'un chapelet de références de circonstance, alors qu'elles recèlent une puissance de configuration temporelle d'une tout autre ampleur.

Il semble tout au contraire que, loin d'être une proclamation de surface, ornementale, la référence aux « peintures idiotes » prend la valeur d'un *bazar idéal-typique de la modernité*, actualisable formellement et thématiquement à satiété au gré des époques. Dans l'« Introduction à 1930 », Aragon recourt plusieurs fois, sans référence à Rimbaud, à la métaphore du « bazar » ou du « bric-à-brac » pour désigner l'ensemble des objets qui définissent ce qui, à un moment de l'histoire, est moderne, « point névralgique de la conscience d'une époque[59] ». C'est que la modernité a pris les traits d'une disparate de brocante, d'un ensemble hétéroclite dont l'énumération rimbaldienne forme comme le réceptacle emblématique, et le modèle structurant. En d'autres termes, il convient de considérer la référence à « Alchimie du verbe » sous au moins deux angles : celui du microcosme thématique

57 De même qu'admirer Rimbaud, Jarry ou encore, un peu plus tard, Lautréamont, les distinguait (du moins le pensaient-ils). Aragon, plus de cinquante ans après sa rencontre avec Breton, décrit à Dominique Arban cette découverte « pour nous [Breton et lui]stupéfiante, l'intérêt que nous portions aux mêmes écrivains : Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Alfred Jarry… Qui pouvait alors faire un tel choix ? Personne, strictement personne » (*Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, « Cent pages avec… », 1968, p. 29).

58 A. Boschetti, *Le Poésie partout*, éd. cit., p. 239. Le contexte est certes bien différent, et A. Boschetti insiste à juste titre sur le public que Breton a face à lui. Mais la remarque dont elle tire argument a une portée générale. Sur le « parricide réussi » qu'auraient perpétré les surréalistes, et la stratégie d'éviction des aînés directs qu'ils auraient mise en œuvre, voir *ibid.*, pp. 236-243.

59 Voir « Introduction à 1930 », *Chroniques I*, p. 350. Pour la métaphore du bric-à-brac et du bazar, voir p. 342 et 345.

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

d'une part, dont les échos sont encore perceptibles en 1917 ; celui du macrocosme structurel d'autre part, cette disparate multidimensionnelle dont la reprise doit être envisagée sur un plan *théorique*, en montrant comment se constitue, dans un même mouvement, sur un plan *historiographique*, une tradition de la modernité qu'investissent Aragon et Breton en repensant le lien entre l'art et la vie.

Bazars modernes

L'étendard des « peintures idiotes » place en premier lieu beauté et goût modernes sous le signe de la disparate matérielle et de la fascination pour les objets dédaignés des critères de jugement dominants. Aragon comme Breton distinguent des manifestations du goût moderne qui reprennent, en les développant et en les actualisant, certains éléments de l'énumération rimbaldienne, en même temps que sa structure hétéroclite ; autrement dit, ils la retravaillent tant thématiquement que formellement pour forger une théorie qui se réclame d'une tradition : brocante d'objets et de lieux, élus *de fantaisie*, et qui exercent un « ensorcellement[60] » sur le sujet, comme le dit Alcide. De ce point de vue, les deux textes de jeunesse semblent gros des théorisations surréalistes à venir.

Alcide exalte ainsi, dans le texte d'Aragon, les « objets lamentables » : « vous êtes les pauvres essais de réalisation de l'inexpressible idéal des âmes populaires, toujours enfantines[61] », et se fait fort de défendre « tout ce que l'on dit être de mauvais goût : pendules à sujets, fauteuils Voltaire, candélabres rococo, coffrets Second Empire, sièges Louis-Philippe, articles de Paris[62] ». Auparavant, il avait fait la louange fervente de l'atmosphère des foires parisiennes, des baraques foraines et du « lyrisme de [leurs] *peintures idiotes* lavées des pluies et prometteuses de merveilles[63] ». C'est bien le caractère vieillot, au sens rimbaldien, désuet, populaire, naïf, de ces éléments mobiliers et visuels qui touche Alcide, en *dandy*[64] dont l'*ethos* mêle sens prononcé de la dérision et goûts paradoxaux, *à rebours*[65] des codes esthétiques et moraux défendus par la jeune fille « stupide et bien élevée ».

60 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 260.

61 *Ibid.*, p. 261.

62 *Idem.*

63 *Ibid.*, p. 260.

64 Alcide n'est sous ce rapport pas isolé dans l'œuvre de jeunesse d'Aragon : Anicet partage ce dandysme, comme Denis, protagoniste de « La Demoiselle aux principes » (un conte paru en août-septembre 1918 dans *Les Écrits nouveaux*, recueilli en 1924 dans *Le Libertinage* et dont *Alcide*, aux dires d'Aragon, est le premier état), la Matisse de « Madame à sa tour monte », ou encore Clément Grindor, protagoniste de « Lorsque tout est fini ». Aragon y consacre une longue note dans l'Avant-lire de 1964 (*ORC*, t. I, p. 263).

65 L'expression est d'Aragon, *ibid*.

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

Chez Breton, le bazar est lui aussi constitué, à travers une longue citation de Morand mentionnant lui-même le passage d'« Alchimie du verbe » :

> *Petits objets inimaginables, sans âge, jamais rêvés, musée d'enfant sauvage, curiosités d'asiles d'aliénés, collection de consul anémié par les tropiques… jouets mécaniques cassés, lait brûlé, orgues à vapeur, odeur de prêtres, corsets de soie noire à ramages et ces bouquets en perles de couleur faits de toutes les fleurs citées dans Shakespeare…*
> *Et je pense soudain aux délires d'*Une saison en enfer *:*
> *« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes… »*
> *Plus que l'objet, elle en aime l'imitation… Elle aime cette paraphrase du vrai, la religion moderne du trompe-l'œil, et cette moquerie latente du faux… Se travestir est une de ses joies. Elle maquille ses étoffes, teint ses tapis, décolore ses cheveux, peint ses chats. Elle a autour d'elle mille objets destinés à des usages autres que ceux qu'on leur suppose*[66]*.*

La démarche citationnelle est en soi significative, puisqu'elle indique que le *topos* est en voie de cristallisation. Elle offre de plus à Breton une caution et s'il la choisit, c'est parce que la référence rimbaldienne est habilement développée par Morand, qui retient surtout l'aspect hétéroclite de sa syntaxe, le désordre apparent de la juxtaposition, et le *naïf* qui ouvre au monde de l'enfance. Certains caractères de la fantaisie du milieu du xix^{e} siècle sont à cette occasion actualisés : poétique, avec l'essai de réécriture sous forme d'une amplification de la citation ; esthétique, par le mélange des registres ludique et lyrique (un lyrisme de l'enchantement), ainsi que l'affleurement de la question de l'art populaire ; éthique enfin, puisque Clarisse apparaît ici en *excentrique*[67] du xx^{e} siècle.

Ces trois caractéristiques sont largement partagées dans le texte d'Aragon, dans son foisonnement de références (Jarry surgit par exemple à la fin du texte, avec « l'Ubu de tous les Soudans[68] »), la poétisation progressive du discours (que contamine, à partir de la citation rimbaldienne, la modalité exclamative), une prédilection pour le style énumératif, et la revendication pleinement assumée d'une marginalité. Mais il faut remarquer que chez Breton, *via* Morand, comme chez Aragon, les éléments énumérés sont particularisés : les formes générales du paragraphe rimbaldien accueillent des objets qui n'ont plus qu'occasionnellement trait au partage des arts visuels et verbaux, comme si elles devenaient structurantes, sortes de hotte de Pertinax Restif propres à contenir les talismans modernes.

66 « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I, pp. 207-208.

67 Voir sur ce terme l'ouvrage de référence de D. Sangsue *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987. Également J.-L. Diaz, « De l'excentricité en littérature », *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 554-563, ainsi que, du même auteur, « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », *La Fantaisie post-romantique,op. cit.*, pp. 171-190.

68 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 261.

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

Ce bric-à-brac des « peintures idiotes » requiert donc de son spectateur, mais également du lecteur, un regard neuf mettant pleinement à contribution l'imagination créatrice, et qui fait de la beauté moderne une expérience de décentrement indissociablement éthique et esthétique, reprenant un caractère fondamental de la fantaisie post-romantique.

Les deux textes louent à cet égard un *éthos* de l'écart volontaire, polémique, que les fantaisistes du xix^e^ siècle ont en partage, sensible dans la question du rire qu'Aragon et Breton abordent différemment. Le personnage du premier fait du « saugrenu », d'ascendance fantaisiste, la clé de voûte du texte :

> Le saugrenu, c'est l'inattendu burlesque, c'est le véritable lyrisme moderne. Pour être vraiment lyrique, il faut exalter les choses mêmes que les hommes méprisent, celles-là dont ils rient, mais sans les déformer, partant de ce rire qui bafoue pour en faire un rire qui magnifie[69].

Contrairement à ce que laisse présager le titre du manifeste, la défense et illustration du saugrenu est plus qu'une esthétique, puisqu'elle exige une attitude devant les choses où se fondent codes esthétiques et éthiques, et fait d'Alcide un excentrique, amateur complaisant du renversement de toutes les valeurs. Sa défense fait d'Alcide un excentrique, amateur complaisant du renversement de toutes les valeurs. Dans le droit fil du rire fin de siècle[70], le saugrenu provoque un rire moderne qui est manifestation d'un choc émotionnel, poétique, quelque chose comme une « aigrette de vent aux tempes » avant l'heure, et dans le même temps dénonciation empreinte de nihilisme de tous les spectacles de la vie par un processus de dégradation burlesque, un « rire terrible qui vide l'âme comme une coque de sa noix et qui secoue le corps comme une volupté trop forte pour ne laisser après soi que l'amertume de l'ivresse dissipée[71] » ; comme chez le narrateur d'« Alchimie du verbe », émotion lyrique et dérision critique se retrouvent dans un même mouvement, avec cette différence que le saugrenu, valorisé, a remplacé « l'expression bouffonne et égarée au possible[72] » que le texte rimbaldien semblait railler. Nul aphorisme baudelairien, nulle expérience méditative n'est possible : le fumisme fin de siècle est passé par là. Une phrase parmi d'autres peut illustrer ce mouvement de dégradation : « Et que pouvons-nous aimer hors le saugrenu quand l'amour l'est lui-même qui débute par de sentimentales rêveries au clair de lune et finit en contorsions cubiculaires et en plates querelles de ménage[73] ? »

69 *Ibid*., p. 260. Le *Trésor de la langue française* définit ainsi la notion : « qui surprend par son étrangeté, sa bizarrerie, son caractère illogique, inattendu », en faisant un synonyme d'« extravagant » et d'« insolite ».

70 Tel que défini par D. Grojnowski dans « Le rire "moderne" à la fin du xixesiècle », *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, pp. 235-251. Ce rire est symptomatique d'une crise du sens qu'Aragon reprend à son compte.

71 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 260.

72 « Alchimie du verbe », *OC*, p. 267.

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

Également empreint de nihilisme, cet entremêlement des registres est tout aussi sensible chez Breton, mais à un autre niveau. Les comportements valorisés ont tous un lien privilégié avec le théâtre et un comique de l'insolite, proche du saugrenu : sans entrer dans les détails, c'est le sens de cette « Inutilité théâtrale » dont la formulation vient de Vaché qui la liait à ce qu'il appelait l'« umour[74] », et qui a pour corollaire les « Réactions affectives paradoxales[75] ». Les termes en sont choisis : il s'agit de répondre à des sollicitations par un comportement contraire aux attentes, *à côté de l'opinion*, soit au sens propre, un *paradoxe*. Le narrateur de la *Saison* se révélait lui aussi adepte du paradoxe, à travers ses prises de distance successives, et le caractère insaisissable d'une âme mobile : *à côté* des valeurs dominantes, puis *à côté* du sujet de naguère, c'est-à-dire toujours en marge. Par là, Breton montre qu'il a retenu du paragraphe des « peintures » une autre leçon, plus profonde, que celle qui touche au goût du naïf, et que la surprise apollinarienne vient consolider.La valeur poétique de ces réactions tient donc à un comportement insolite qui, en faisant vaciller les valeurs et le sens, fait aussi vaciller les critères d'appréciation textuels.

En effet, l'expérience de décentrement que font valoir les textes de Breton et d'Aragon est aussi perceptible dans l'instabilité générique qui les frappe, comme dans l'incertitude dont ils recouvrent le statut des personnages. Le choix d'Aragon, celui d'un dialogue fictif entre deux personnages d'importance inégale, rapporté par un narrateur ironique, est l'expression d'une volonté de distanciation critique, dont procédait déjà le texte rimbaldien. Malgré son évidente proximité avec l'auteur, Alcide reste un personnage de fiction, complaisamment moqué dès la première ligne, puisqu'il est présenté comme un « grand critique d'art qui n'avait pas vingt ans » : critique d'art d'une espèce sans doute nouvelle, mais critique d'art, et inexpérimenté de surcroît[76]. Le lecteur est dès lors invité à ne pas donner sa pleine adhésion aux caprices et à l'emphase du promeneur. Qu'Aragon ait transposé le *système*[77] dans un conte ultérieur, « La Demoiselle aux principes », montre assez que le discours théorique est chez lui indissociable d'une fictionnalisation à vocation critique, qui trouvera bientôt dans *Anicet* une expression romanesque.

73 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 261.

74 Lettre à André Breton du 29 avril 1917 : « – Je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un sens – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout » (*Lettres de guerre* [1919], Eric Losfeld, « Le désordre », 1970, p. 45).

75 « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I, p. 207.

76 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 258. Les attaques contre les critiques sont légion chez le jeune Aragon. Parmi de très nombreux exemples, on peut songer au chapitre IV d'*Anicet ou le Panorama, roman*, « Anicet chez l'homme pauvre » : « - Monsieur, dit Jean Chipre, est critique d'art ? […] Critique d'art ! Je n'avais jamais vu de si près un critique d'art. Quelle bonne fortune : je tourne autour d'un critique d'art et il ne me mord pas. […] Est-ce par vocation qu'on devient critique d'art ? […] En quoi consiste au juste le métier de critique d'art ? Font-ils vœu de chasteté ? Ne jamais procréer, ce doit être bien dur » (*ORC*, t. I, pp. 64-65).

77 Aragon est particulièrement sensible à la formule rimbaldienne d'« Alchimie du verbe », « je tiens le système » (*Une saison en enfer*, *OC*, p. 268).

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

En apparence, le choix générique de Breton, dicté il est vrai par les circonstances, semble moins audacieux : c'est une étude de l'œuvre d'Apollinaire, qui se veut dans le même mouvement « exploration [d'une] âme[78] » ; la voix du théoricien est bien celle de l'auteur, quand il ne cite pas ses prédécesseurs. Pourtant, en repensant en profondeur les liens entre vie et poésie, la seconde se traduisant dans l'expression de la première, il opère un décentrement d'une autre nature que celui d'Aragon. S'il ne parle pas de « *beauté* moderne » mais de « *goût* moderne », pour lequel la poésie, tel « tour littéraire chanceux[79] » par exemple, n'a pas plus de valeur qu'un comportement, c'est parce désormais, il n'y a plus lieu de distinguer entre éthique et esthétique. Au cours de l'étude, Breton goûte autant les vers d'Apollinaire que son comportement fantaisiste, lorsque, « boulevard de Montmorency, [il] attend […] de Jean Royère des crayons de couleur et des bonbons hollandais[80] ». Les prémisses de ses vues ultérieures peuvent se lire dans le passage, en quelques lignes, de la citation des « peintures idiotes » à la mention de Rimbaud bonisseur à Stockholm, anecdote mythique que la plupart des biographes du poète avaient jusqu'alors transmise[81] :

> L'imprévu qui nous sollicite ressort tantôt des situations : Rimbaud bonisseur à Stockholm, tantôt d'un tour littéraire chanceux. Apollinaire en combina souvent : *Je me promenais dans la campagne avec une charmante cheminée tenant sa chienne en laisse*[82].

L'exemple rapproche d'une part les deux figures principales du premier scénario surréaliste de la modernité, Apollinaire et Rimbaud, mis désormais sur un pied d'égalité (situation qui durera peu, il est vrai, tant les jeunes écrivains condamneront par la suite le patriotisme d'Apollinaire durant la guerre) ; d'autre part il transpose subtilement dans le domaine de la vie l'aspiration récusée dans les premières lignes d'« Alchimie du verbe », puisque la thématique de l'épisode choisi est parmi les principales de la fameuse énumération (l'univers du saltimbanque, qui s'applique en l'occurrence au cirque où Rimbaud aurait officié) : c'est un coup de force théorique, qui poétise également l'anecdote pseudo-biographique. La cohabitation de personnages fictifs et réels dans la galerie du « goût moderne » est à envisager dans cette perspective ; en occultant les frontières traditionnelles entre la fiction et le réel, la valorisation de l'*attitude* entraîne l'exigence de critères d'appréciation

78 « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I, p. 215.

79 *Ibid.*, p. 208.

80 *Ibid.*, p. 205. Breton, à propos du *Poète assassiné*, analyse la *fantaisie* du poète : « Harponnant le monstre du terre à terre, le poète délivre une Andromède charmante : la fantaisie » (*ibid.*, p. 213).

81 Au premier rang desquels, Paterne Berrichon, beau-frère posthume de Rimbaud, dans *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1897, repris dans J.-J. Lefrère (éd.), *Sur Arthur Rimbaud. Correspondance posthume 1891-1900*, Paris, Fayard, 2010, p. 679.

82 *Ibid*., p. 208.

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

paradoxaux, moraux et esthétiques. Or, que l'anecdote rimbaldienne soit mythique ne fait que conforter Breton dans sa volonté d'entremêler, jusqu'à les fondre ensemble, vie et poésie. Dans la conférence de l'Ateneo, une remarque sur l'émotion provoquée par Jarry « succombant sous le poids du type qu'il a créé », « image d'Épinal[83] » chère à l'auteur, va dans le même sens : Jarry *doit être* Ubu parce que sa vie reconstituée est celle d'un personnage de fiction. Lorsqu'il projette de rédiger un article sur le même Jarry, début 1918, Breton explique à Rachilde que « c'est surtout sur la composition de sa légende[84] » qu'il entend l'interroger. En d'autres termes, la charge poétique et émotionnelle de l'anecdote mythique prend la même valeur que la mention de l'œuvre, et il importe tout autant que Rimbaud surgisse dans le passage en narrateur de la *Saison* et en bonisseur à Stockholm : ce sont des termes identiques que l'alternative entre œuvre d'Apollinaire et vie mythique de Rimbaud met en rapport. À une époque où le mythe n'en finissait pas de prospérer, ce dernier offrait de ce point de vue les possibilités les plus riches.

Cette théorisation de la beauté et du goût modernes, reprenant et réorientant le bazar de l'énumération rimbaldienne, par la voie d'une contamination de la surprise apollinarienne, est enfin solidaire d'une autre entreprise. Aragon et Breton s'assimilent en effet la réflexion sur le temps que font surgir les « peintures idiotes », ajoutant ainsi au bazar matériel du goût moderne un *bazar temporel*, foyer d'une interrogation sur les liens qui unissent le contemporain et le passé. L'entreprise définitionnelle, en faisant sourdre diverses strates mémorielles, populaires et esthétiques, aboutit à une construction originale de l'histoire littéraire, en prise sur le présent.

Là où Rimbaud opérait une distinction radicale entre un moderne-contemporain dérisoire et un « démodé » paradoxalement porteur de nouveauté, les surréalistes conjoignent deux dimensions temporelles également accordées au « goût moderne ». Breton, en porte-parole de son époque, décrit un attrait à la fois pour « un héros de Jarry [qui] vous révolvérisait de sa place le bouton de sonnette », le « portrait par André Derain du Chevalier X[85] », et les « peintures idiotes » décrites par Morand, autrement dit, le *contemporain* et le *naïf*. Pourtant, l'horizon de la filiation, qui passe par des pratiques citationnelles, consiste moins à remonter le cours de la modernité qu'à réunir une communauté imaginaire dans un présent idéal, dont les deux pôles seraient Rimbaud et Apollinaire. Cette pléiade des figures invoquées, dans une disparate qui mêle à dessein personnages fictifs et personnages réels, et au sein de laquelle une tel partage n'a plus même de

83 A. Breton, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, *OC*, t. I, p. 303.

84 Lettre du 5 janvier 1918, qui ne nous est connue que par la notice du catalogue *Expojarrysition*, *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, 1953. Voir les remarques d'É.-A. Hubert dans *OC*, t. I, p. 1243.

85 « Guillaume Apollinaire », *OC*, t. I, p. 207.

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

consistance, est à l'histoire de la modernité ce que le bazar matériel de Clarisse est au goût moderne. En une série de paragraphes brefs, éclatés, elle juxtapose des références littéraires, cinématographiques, picturales, que peuvent métaphoriser les « verres de couleur » mentionnés à l'orée du passage. Le procédé rimbaldien semble alors constituer la charpente de la digression entière.

La perspective est plus linéaire chez Aragon, dont le plaidoyer pour la beauté moderne se déroule suivant un schéma de régression embrassant une multitude de strates temporelles. Plusieurs exemples se succèdent, du plus contemporain jusqu'à l'exemple achronique, avec la Samaritaine en premier lieu, qui « est assez l'exemple de la beauté moderne », les baraques foraines ensuite, dont les décors portent l'empreinte du xix^{e} siècle, surtout pour une imagination gorgée de souvenirs littéraires comme celle d'Aragon, les meubles du xix^{e} siècle, et enfin les « sculptures nègres[86] ». La promenade d'Alcide et de la jeune fille est donc, aussi, un voyage vers le *naïf* des origines[87].

Or, cette mention des « sculptures nègres » renvoie également à l'actualité artistique la plus immédiate[88]. Par leur exaltation, Aragon retrouve Apollinaire, fameux amateur qu'il n'avait jamais vraiment quitté, puisque ce schéma narratif de la promenade esthétique insolite est fréquent chez le poète d'*Alcools*, qui le développe sur un mode comique dans un conte en particulier de *L'Hérésiarque et Cie*, « Le Guide », première partie de « L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan[89] ». De même, l'éloge poétique de la mode dont la Samaritaine est le haut lieu reprend, outre la description canonique du grand magasin foisonnant d'Octave Mouret, un motif qu'Apollinaire avait développé dans un chapitre important du *Poète assassiné* :

> Cette année, dit Tristouse, la mode est bizarre et familière, elle est simple et pleine de fantaisie. Toutes les matières des différents règnes de la nature peuvent maintenant entrer dans la composition d'un costume de femme. J'ai vu une robe charmante, faite de bouchons de liège. […] La porcelaine, le grès et la faïence ont brusquement apparu dans l'art vestimentaire. […] Je ne parle pas des robes peintes à l'huile, des lainages hauts en couleurs, des robes bizarrement tachées d'encre. […] La mode devient pratique et ne méprise plus rien, elle ennoblit tout. Elle fait pour les matières ce que les romantiques ont fait pour les mots[90].

86 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 259, 260 et 261.

87 Selon la conception des arts premiers qui avait alors cours. Voir *supra*, H. Meschonnic, « Le primitivisme comme forme-sujet », *Modernité modernité*, éd. cit.

88 Sur ce sujet, voir entre autres textes, dans « La Vie anecdotique » du *Mercure de France* du 1er avril 1917, « Mélanophilie ou mélanomanie » (*Œuvres en prose complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 252-255). La conclusion exprime bien le goût du poète pour les « idoles nègres », « réalisations esthétiques auxquelles leur anonymat n'enlève rien de leur ardeur, de leur grandeur, de leur véritable et simple beauté » (*ibid.*, p 255).

89 *L'Hérésiarque et Cie*, *OPC*, t. I, pp. 196-197.

90 *Le Poète assassiné*, chapitre XIII, « Mode », *OPC*, t. I , pp. 275-276.

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

Dans le même registre, Aragon s'ingénie à reprendre un schéma actanciel rimbaldien dont il envoie malicieusement le signal au lecteur qui saura le reconnaître, selon une pratique chez lui constante dès la fin des années 1910, et tout particulièrement lorsqu'il s'agit de dialoguer avec Rimbaud. Une référence au premier des « délires » fait ainsi un peu plus puissamment résonner la voix rimbaldienne derrière celle d'Alcide : « "Chère âme", dit [celui-ci] (ce qui dénotait chez lui un violent agacement[91]) […] ». Or, dans « Délires I », l'Époux infernal apostrophe ironiquement la Vierge folle en ces termes : « "[…] Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir. Quoique ce ne soit guère ragoûtant…, chère âme[92]…" » Dans sa défense de la modernité des « peintures idiotes », Alcide se retrouve face à la jeune fille dans la situation de l'Époux infernal devant la Vierge folle : il entreprend sa réforme esthétique et morale. Comme lui, mais inclinant irrésistiblement vers une forme de crime contre la logique, le Denis de « La Demoiselle aux principes » fera de sa cruauté avec Céline, un charme. Tout l'éventail de la réécriture (citations, reprise de schémas narratifs, voire de schémas actanciels) est ainsi déployé pour mettre en branle une mémoire littéraire indissociable de cette mémoire populaire activée par la définition du bric-à-brac moderne.

***

En choisissant de placer au cœur de leur réflexion sur la beauté et le goût modernes de la fin des années 1910 la référence aux « peintures idiotes », Aragon et Breton ne rendent pas seulement hommage à un aîné déjà illustre. De Rimbaud, ils retiennent une *forme* ouverte et actualisable, qu'ils amplifient : la disparate énumérative, propre à accueillir les objets et les acteurs les plus divers, qui reçoivent de leur réunion une « actualité sentimentale[93] » toute moderne ; le souci d'innovation formelle, paradoxalement présenté dans « Alchimie du verbe », a disparu, et c'est le paragraphe des « peintures » lui-même qui est devenu matrice formelle de la modernité. Sous leur plume, l'éthique de la singularité et de l'écart volontaire, d'ascendance fantaisiste, critiquée par le narrateur de la *Saison*, devient une valeur positive, repensée à travers l'éloge de la surprise apollinarienne. Non plus solitaire, mais collective, cette éthique porte en germe chez Breton l'importance capitale accordée à l'*attitude* de l'artiste : historiquement, elle marque pour les jeunes écrivains le passage de l'ère du *maître*, symboliste (et qui est toujours celle

91 *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, *ORC*, t. I, p. 259.

92 « Délires I. Vierge folle », *Une saison en enfer*, *OC*, p. 261.

93 « La modernité est une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression » (« Introduction à 1930 », *Chroniques I*, p. 340).

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

d'Apollinaire au moment de « La Phalange nouvelle », en 1908), à celle de l'*exemple*, surréaliste. Nul maître à suivre chez Breton, mais un rêve d'insertion au sein d'une communauté d'âmes choisies et admirées pour l'existence qu'elles mènent ou ont menée, et l'admiration exclut alors l'imitation. L'éthique d'autre part, comportement capricieux chez les écrivains fantaisistes comme, encore, chez le Rimbaud des « peintures », retrouve une composante morale qui sera saluée dans « La Confession dédaigneuse[94] ».

Mais l'élection du bazar rimbaldien est aussi le chapitre fondateur d'une fable de la modernité, élaborée dans la contestation des valeurs admises et la reconnaissance d'une filiation qui tient, avec Rimbaud et Apollinaire, ses jalons majeurs. Organiser la rencontre de ces deux figures, c'est court-circuiter l'histoire linéaire, positiviste au sens le plus plat, en créant un lien qu'Apollinaire n'a lui-même jamais établi. Mais c'est aussi repenser le temps et la transmission littéraires, selon un vœu que formulera Breton un peu plus tard : « la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure[95] ? » Sous ce rapport, *Alcide* et « Guillaume Apollinaire » inaugurent une réflexion sur la modernité dans laquelle Rimbaud, sous de multiples avatars, occupe durant les années 1920 une place centrale. Chez Aragon, notamment par l'exploitation des vertus fictionnelles du mythe, dans *Anicet ou le Panorama, roman* (1921[96]). Chez Breton, au cœur de nombreux textes théoriques, mais également sous une forme plus inattendue, dans *Nadja* (1927), lorsque Rimbaud devient lui-même objet de brocante au marché aux puces de Saint-Ouen : en décrivant la découverte d'« un exemplaire très frais des *Œuvres complètes* de Rimbaud, perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers en fer[97] », le narrateur bretonien n'actualise-t-il pas la réflexion sur les « peintures idiotes » entamée dix ans plus tôt ? La figure rimbaldienne elle-même, alors, se transmue en objet privilégié du bazar de cette fin des années 1920.

94 Voir A. Breton, « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, *OC*, t. I, pp. 194-195.

95 *Ibid.*, p. 198.

96 Sur cette question, voir notre article, « "L'ombre de l'inventeur". La mythologie rimbaldienne d'*Anicet ou le Panorama, roman* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 114, n° 2, avril-juin 2014, pp. 385-414.

97 A. Breton, *Nadja*, *OC*, t. I, p. 676.

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

PLAN

- Les « peintures idiotes » rimbaldiennes : récusation d'une fantaisie personnelle ?
- Les « peintures idiotes » d'Aragon et Breton, entre Rimbaud et Apollinaire
- Bazars modernes

AUTEUR

Adrien Cavallaro
Voir ses autres contributions

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