

# LES LETTRES ROMANES

Direction et Administration  
Place Blaise Pascal 1  
B-1348 LOUVAIN-LA-NEUVE  
(Belgique)

Éditées avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique, de la Communauté française et de la Faculté de philosophie et lettres de l'U.C.L. (Louvain-la-Neuve) sont consacrées à l'étude scientifique des littératures romanes, et notamment à leur histoire.

Elles publient trimestriellement des articles originaux, des comptes rendus critiques de revues et de livres, ainsi que des notes bibliographiques formant chaque année un volume d'au moins 320 pages. La livraison peut comporter des numéros doubles et des numéros spéciaux.

## COMITÉ DE RÉDACTION

Georges JACQUES, Directeur  
Jean-Claude POLET, Secrétaire de Rédaction  
V. ENGEL, G. FABRY, C. MAEDER, G. MICHAUX,  
Cl. THIRY de l'Université de Louvain  
M. TYSSENS, de l'Université de Liège — Cl. PICHOS; de la Sorbonne  
Nouvelle — Fr. NIES, de l'Université de Düsseldorf.

Tous nos articles et comptes rendus sont signés.  
Ils n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

# LES LETTRES ROMANES

2001  
Tome LV - N° 3-4

EXTRAIT

VNIVERSITE CATHOLIQUE  
DE LOVVAIN

## Une approche du surréalisme à la lumière du corps

### 2<sup>e</sup> partie

Dans un premier article,<sup>1</sup> on avait défini l'objet de notre étude, à savoir le corps dans le surréalisme, en partant de la détermination que cette « partie matérielle » relevait de différents savoirs : l'étymologie, la philosophie, la psychologie, la biologie. Là, le corps nous était apparu dans une tout autre réalité qui contestait sa cohérence constitutive, sa soi-disante identité plénière. On avait rendu compte de son élimination dans le Christianisme et dans la société actuelle, on avait constaté quel effort ont mis les surréalistes à le récupérer, conscients des ravages que sa perte entraîne.

On se demandait les raisons que le surréalisme invoquait pour proposer et disposer d'« une réhabilitation de la chair reconnue dans toute sa splendeur » (B. Péret) dans une si troublante métamorphose. On avait cependant porté notre attention sur le corps masculin, sur les transformations qu'il subissait et leur contexte. Les exemples qu'on avait repérés se situaient du côté de la mort et son dépassement, où l'on avait goûté l'excellence de Benjamin Péret, chantant la joie de vivre par le tour inattendu de la recomposition corporelle des vignettes et d'une biologie surprenante.

On avait franchi le pas et tout naturellement on s'était trouvé aux prises avec la religion : à son tour Robert Desnos nous avait servi d'échantillon pour vérifier la mort surannée du Christ, tandis qu'un Bébé Cadum, son successeur,

---

<sup>1</sup> « Une approche du surréalisme à la lumière du corps. 1<sup>re</sup> partie », dans *Les Lettres romanes*, vol. LV, 2001, n° 1-2, pp. 75-85.

naissait « spontanément ».<sup>2</sup> Il nous arrivait de découvrir le retournement heureux de la maxime pascalienne chez Péret, menée à bout par la métamorphose amusée du corps, commutant avec les autres règnes de la Nature par le seul principe tout puissant de l'imagination libératrice et devancière.

La revivification du corps, donc de l'homme et de sa réalité face aux croyances et à leurs chaînes, s'était imposée comme conclusion. Confronté à la constatation de la division interne de l'homme et du monde, le surréalisme effectivement ne perdait pas de vue, à la suite de Hegel et de son idée du dépassement des contradictions, ce « point sublime » de l'esprit d'où les oppositions se résoudraient, s'inscrivant dans une large analogie universelle qui approchait « les bords fracturés de la conscience »,<sup>3</sup> en sachant déjà que la « connaissance est chute hors d'un état de grâce, fragmentation : je me connais soudain séparé ».<sup>4</sup> N'est-ce pas que le même « besoin d'amour » révèle pour le surréalisme une « dissociation » ?<sup>5</sup> Que dire alors finalement de cette dernière fragmentation meurtrière, imposée par la même inconscience morale, à savoir la division atomique ? Notre temps est sans doute celui d'une désagrégation multiple, morcellement tant intérieur qu'extérieur auquel le surréalisme tente explicitement de répondre :

Mon cœur est en morceaux  
le paysage en miettes  
Hop l'Univers verse  
Qui chavire L'autre ou moi  
L'autre émoi La naissance à cette solitude.<sup>6</sup>

Dans l'article qui nous occupe maintenant il s'agira de démontrer le réveil des instincts et des messages incarnés dans les bouleversements divers de ce corps « autre » qu'est celui de la femme, de mettre au jour cet amas de passions, de dépassements, voire de frustrations, d'identifications que la matière blessée du féminin offre dans le surréalisme. Vu la modeste étendue dont on dispose pour mener à bien notre entreprise, on sera contrainte à ne donner qu'un petit nombre d'exemples. On nous pardonnera des choix : il y aura certes toujours des vides à combler. Nous ne nous fixons pour but que la démonstration de certaines valeurs et raisons à l'œuvre dans le surréalisme, que l'on éclairera au long de l'étude par quelques occurrences.

<sup>2</sup> Quoiqu'« il » prétendît « que sa conception, à l'instar de celle de Bacchus, eut pour théâtre l'aine (cuisse) de son père », le « Pater du faux Messie » affirme « qu'il est né [...] par l'acte du cas (ca) [...] par frottement » (Robert DESNOS, *La Liberté ou l'Amour*, suivi de *Deuil pour deuil*. Paris, Gallimard, 1990, p. 35. L'IMAGINAIRE), « déclaration » qui se veut une démythification de la naissance du Christ doublée de celle du (anti-)héros Cadum — lisons [kaka] le « cas (ca) » — et par là de toute entreprise de déssexualisation ou dépossession du corps.

<sup>3</sup> Marie-Paule BERRANGER, *Dépassement de l'aphorisme*. Paris, José Corti, 1988, p. 201.

<sup>4</sup> Michel BEAUJOUR, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », dans *André Breton. Essais recueillis par Marc EIGELDINGER*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1973, p. 234. LANGAGES.

<sup>5</sup> Novalis, cité par Benjamin PÉRET dans son *Anthologie de l'Amour sublime*. Paris, Albin Michel, 1988, p. 22.

<sup>6</sup> Louis ARAGON, « Secousse » (*Feu de joie*), dans *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie* et suivi de *Écritures automatiques*. Paris, Gallimard, 1970, p. 38. POÉSIE, 54.

Pour la plupart, les textes élus appartiendront au surréalisme historique, jusqu'à son étape « fécondatrice » (José Pierre), c'est-à-dire jusqu'aux années 40, concernant le groupe parisien. On reporte pour un autre moment les spécificités du surréalisme sur les îles Canaries, en ce qui concerne les représentations du corps, tant masculin que féminin.

Au moment où l'on s'approche du surréalisme, dans ses productions écrites, picturales ou de tout autre ordre, on est carrément choqué, voire commotionné — et voilà la part de la « convulsion » — par la façon dont le corps, notamment celui de la femme, est façonné. En effet, il y a un nombre de transformations qui semblent le nier en même temps qu'elles soulignent cette place clé, voire centrale, qui est la sienne dans nombre de ces productions, quel que soit leur domaine d'expression.<sup>7</sup>

La tâche que nous nous sommes proposée dans cette petite étude sera donc d'expliquer une démarche plurielle qui paraît nier, bafouer, barrer le corps féminin — n'est-ce pas que les surréalistes étaient de grands « créateurs d'épaves » ? (*Poisson soluble*) — en même temps qu'elle le transfigure, le proclame et l'acclame ; apparent paradoxe dont est jalonné un mouvement à qui l'art reste et restera toujours redevable non seulement dans ses manifestations, mais dans ses questions centrales.

Dans notre premier travail, on avait souligné quelques-unes des interrogations vitales qui sous-tendaient le surréalisme. Certes, le « Qui suis-je ? » se doublait d'un « où suis-je, où est mon corps » qui mettait à découvert non seulement la piètre place accordée au corps dans notre société mais la mutilation même de l'être ;<sup>8</sup> la persistance d'une représentation mutilée du corps en parlera longuement. Or, comment interpréter la lacération du corps féminin, qui en sera longuement atteint ?

Une première réponse paraît s'imposer aussitôt : si Engels avait interprété le désir de l'autre par un élan de connaissance de soi — en miroir — on pourrait en conclure que le corps de la femme symbolise cette même quête personnelle d'un moi écrasé par la société, lacéré dans son être :

Là où il n'y a pas de toi, il n'y a pas de moi, et la distinction entre le moi et le toi, ce fondement de toute personnalité et de toute conscience, n'est réalisée d'une manière vivante que dans la différence de l'homme et de la femme. Le toi entre la femme et l'homme a un tout autre son que le ton monotone entre amis.<sup>9</sup>

La présence du mythe de l'androgynie chez un auteur comme Breton — l'amant et l'« âme sœur » se compléteraient — le confirme : « l'un sans l'autre

<sup>7</sup> On ne va pas s'attarder à élucider quel pourcentage de corps féminins « en transformation » apparaît dans un domaine artistique ou dans un autre. Il suffit pour nous de constater ceci : pour autant qu'il est vrai que dans la peinture on retrouve des exemples nombreux, il n'en est pas moins vrai que les autres domaines en offrent aussi de majeurs, surtout en ce qui concerne l'écriture.

<sup>8</sup> Il s'y produit quelque chose comme l'écclétié sartrienne.

<sup>9</sup> Feuerbach, cité par André BRETON et Paul ÉLUARD dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris, José Corti, 1938, p. 28.

apparaissent comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière ». <sup>10</sup> Le corps féminin détient certainement d'autres raisons de nous être parvenu lacéré. C'est à elles qu'à présent on va s'attaquer.

Le pouvoir accordé par le surréalisme au désir est incontestable — il suffit par exemple de citer la seule « Enquête sur le désir » de 1932 et ses réponses —, mais laissons à Breton la chance de faire sa louange : « Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle », <sup>11</sup> on sait cependant combien d'obstacles lui oppose « le règne de la logique » (*Manifeste du surréalisme*), instaurant une « déchirure première » (Marguerite Bonnet), <sup>12</sup> celle que Marx et Freud avaient de leur part soulignée : celle de l'homme face au monde « réel ». C'est à cette rupture qu'un certain corps féminin se rapporte dans le texte de *Poisson soluble* :

Non loin de là, la Seine charriait de façon inexplicable un torse de femme adorablement bien poli bien qu'il fût dépourvu de tête et de membres et quelques voyous qui avaient signalé depuis peu son apparition affirmaient que ce torse était un corps intact, mais un nouveau corps, un corps comme on n'en avait assurément jamais vu, jamais caressé. La police, sur les dents, s'était émue mais comme la barque lancée à la poursuite de l'Ève nouvelle n'était jamais revenue, on avait renoncé à une seconde expédition plus coûteuse et il avait été admis sans caution que les beaux seins blancs et palpitants n'avaient jamais appartenu à une créature vivante de l'espèce de celles qui hantent encore nos désirs. Elle était au-delà de nos désirs, à la façon des flammes. <sup>13</sup>

On partage avec Marguerite Bonnet l'opinion que le texte s'insère dans une atmosphère générale « du manque et de la frustration » particulière à l'ensemble de *Poisson perdu*, ouvrage où « l'objet rêvé y devient constamment un objet perdu » <sup>14</sup> : la présence d'une « énorme guêpe à la taille de jolie femme », « petit sphinx moderne », dont le bourdonnement « insupportable comme une congestion pulmonaire », <sup>15</sup> la « belle unijambiste des boulevards », la « chanson des sirènes », le « merveilleux lasso de bras de femmes », cet anneau « qui encercle toutes les femmes à la hauteur de la ceinture et les fait pâlir malheureusement », ces femmes-cendres, cette Sonia morte « sous les baisers », ce « nid de corbeaux que m'avait figuré l'éclair » du visage d'une femme « en grand deuil », qui « ressemblait à s'y méprendre à cet oiseau qu'on appelle veuve » et aussitôt disparue, cette autre femme « aux seins d'hermine » qui lui dit « Pardonne-moi le

<sup>10</sup> A. BRETON, *Arcane 17 enté d'AJours*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1999, vol. III, p. 48. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE, Dislocation que l'on peut déjà rapprocher de cette « déchirure première » du désir dont on parlera plus bas.

<sup>11</sup> A. BRETON, *L'Amour fou*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1992, vol. II, p. 744. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

<sup>12</sup> M. BONNET, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*. Paris, José Corti, 1988, p. 404.

<sup>13</sup> A. BRETON, *Poisson soluble*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988, vol. I, p. 354. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE. Robert DESNOS nous offre un exemple pareil : « C'est là toute l'histoire de Lucie, plus une coupure de journal relatant la découverte dans un torrent d'Auvergne d'un cadavre décapité de femme nue » (*op. cit.*, p. 77).

<sup>14</sup> M. BONNET, « Notice » de *Poisson soluble*, dans André BRETON, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 1376. Cf. la p. 1377 pour ce qui concerne cette « rancune » de Breton à l'égard du livre.

<sup>15</sup> A. BRETON, *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 353.

mal que je te ferai » <sup>16</sup> figurent autant d'approches non comblées, voire déçues. Le malaise ressenti toujours par Breton — et avoué — par rapport à ce livre et la seule réédition de celui-ci pendant presque quarante ans n'y sont peut-être pas pour rien.

On se doit de tenir compte parallèlement de la « grande variété de crimes passionnels » (*Poisson soluble*) que le surréalisme étale partout — et ceci en nous bornant au seul champ de l'écriture —, commençant par les prédécesseurs tels que Sade, Baudelaire ou Lautréamont, continuant par des poètes tels que Francis Picabia — dans son *Jésus-Christ rastaquouère* —, mettant en œuvre un personnage qui, reconnaissant la tête d'une Indienne morte dont il était épris et qu'elle avait dédaigné,

fut subitement guéri de sa folie et de sa fièvre ; ses forces lui revinrent, alors, prenant la tête de la femme de la gueule du chien, il s'amusa à la lancer à l'autre bout de la pièce en criant à l'animal de l'apporter; trois fois le jeu recommença [...] mais à la troisième fois, Jacques Dingue l'ayant lancée plus fort, elle se rompit contre le mur et, à sa grande joie, le joueur de boule put constater que le cerveau qui en jaillit ne présentait qu'une circonvolution et affectait à s'y méprendre la forme d'une paire de fesses. <sup>17</sup>

La « volonté de scandale » qu'on y repère s'accompagne d'un humour noir <sup>18</sup> en rage, virulente conjuration d'un corps féminin jamais possédé. La transformation pourra bien entendu se réaliser avec bien moins de dramatisme, tout en conservant son trait d'humour noir : « au feu toutes les femmes sont rousses », <sup>19</sup> nouvelle version pour le moins du proverbe « la nuit tous les chats sont gris », enrichi par une mise « au goût du jour » qui sexualise son contenu et l'empreint d'une touche sadique avec la comparaison entre les appétits érotique et culinaire (il pourrait signifier en même temps qu'« aucune femme, si laide fût-elle, n'est épargnée lorsque l'homme est consumé par le “ feu de la passion ”, ou que les femmes, lorsque cette même passion est allumée chez elles, elles s'y conduisent toutes de la même manière »). <sup>20</sup>

Que le « désir modifie l'univers et nous-mêmes », Aragon l'avait déjà annoncé, <sup>21</sup> mais la particularité du surréalisme gît dans cette « temática quirúrgica », que « hará una incisión y abrirá la consciencia », <sup>22</sup> cette conscience que Gisèle Prassinos appelle de toute sa force :

<sup>16</sup> *Ibid.*, respectivement pp. 356, 360, 358, 371, 373, 382.

<sup>17</sup> F. PICABIA, « Entracte de cinq minutes », dans André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 1079.

<sup>18</sup> Un autre exemple plus « sadien » nous est offert par R. DESNOS dans *La liberté ou l'amour*, où l'on trouve des boutons d'uniformes qui « portent tous des attributs bizarres : coq, carte à jouer, tête de femme » (*op. cit.*, p. 141).

<sup>19</sup> F. PICABIA, *op. cit.*, p. 390.

<sup>20</sup> Surtout à la lumière de cet autre dicton : « Une femme nue est bientôt amoureuse » (P. Éluard et Benjamin Péret, *152 proverbes mis au goût du jour*), bien que le message soit ici « secondaire » ; cf. M.-P. BERRANGER, *op. cit.*, p. 137.

<sup>21</sup> L. ARAGON, *Anicet ou le panorama*. Paris, Gallimard, 1972, pp. 152-153.

<sup>22</sup> Emmanuel GUIGNON, « Gozos de la mirada », dans *Los paréntesis de la mirada (Un homenaje a Luis Buñuel)*. Teruel. Gobierno de Aragón y Museo de Teruel, 1993, pp. 19-20 : « Thématique chirurgicale » qui « fera une incision et ouvrira notre conscience ».

La voilà nue. Son corps est traversé par des épingles à tricoter violettes qu'elle a enfoncées exprès pour que ça fasse beau ; et à chaque bout d'épingle, elle a attaché un petit ruban vert. Elle n'a pas de cuisses. Il y a du vide entre son bas-ventre et ses genoux. Pour que ça tienne, elle a suspendu ses jambes avec un bout de ficelle. Enfin, elle rentre dans son lit pendant que ses yeux, hors des orbites, tombent à ses pieds.<sup>23</sup>

Appartient cette fois à la femme l'honneur de sa propre automutilation, dont le cynisme souligne l'attitude vénale de la femme, sorte d'heautontimorouménos — bourreau d'elle-même — par la suprême autorité de son apparence extérieure, à qui elle sacrifie tout.

Or, on va trouver certains auteurs chez qui l'image scindée de la femme se joint à des raisons d'ordre personnel assez particulières, pouvant dépasser les seuls principes du surréalisme.<sup>24</sup> Tel Georges Bataille,<sup>25</sup> qui explicite dans cet exemple, en outre du rapport mort-violence-jouissance porté à son paroxysme, auquel les partenaires du roman s'attachent, l'anatomie ouverte de la femme :

je me brisai soudainement comme une vitre [...] ; je sentis Madame Edwarda [...] en même temps déchirée ; et dans ses yeux plus grands, renversés, la terreur, dans sa gorge un long étranglement.<sup>26</sup>

et dans l'*Histoire de l'œil* :

L'orgasme du taureau n'est pas plus fort que celui qui, nous cassant les reins, nous entre-déchira sans que le membre reculât, la vulve écartelée noyée de foutre.<sup>27</sup>

Hans Bellmer, pour sa part, cherche les « perceptions intérieures [...] de notre organisme et des migrations de son centre d'excitation prédominante », et conclut : « il s'ensuit — de l'interdiction du plaisir — la nécessité de nier la cause du conflit, d'effacer l'existence du sexe et de sa zone, de l'“ amputer ” ». <sup>28</sup> Le corps serait de la sorte une métaphore continue, analogie qui « dit » le plaisir en même temps qu'il le cache : en répondront toutes les figurations bellmériennes de la femme-fille, montrant scandaleusement par d'autres parties du corps ce sexe qu'elles dérobent. De là s'ensuivra le rapport du désir au détail — avant Barthes —, du désir symbolisé par les morceaux de chair vive ficelée et comme détachée de l'ensemble du corps meurtri.<sup>29</sup> Cette « synthèse d'Ève

<sup>23</sup> Gisèle PRASSINOS, « Tragique fanatisme », dans André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 1167.

<sup>24</sup> On pourrait songer au Desnos de *La Liberté ou l'amour*, mais le souffle parodique dont cette œuvre est baignée nous détourne de cette interprétation.

<sup>25</sup> L'une des objections de Breton à Bataille dans son *Second manifeste du surréalisme* explicite à notre égard d'une façon lapidaire cette différence (Breton cite Bataille) : « l'intérieur d'une rose ne répond pas du tout à sa beauté extérieure, que si l'on arrache jusqu'au dernier les pétales de la corolle, il ne reste plus qu'une touffe d'aspect sordide », et Breton de répondre par le conte d'Alphonse Allais : « Un radjah qui s'embête », dans lequel un sultan ordonne qu'on arrache à une belle bayadère un de ses voiles chaque fois qu'elle s'arrête de danser, jusqu'à l'écrouler vive : « Il n'en est pas moins vrai que la rose, privée de ses pétales, reste la rose » (André BRETON, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 827).

<sup>26</sup> G. BATAILLE, *Madame Edwarda. Le mort. Histoire de l'œil*. Paris, J.-J. Pauvert, 1986, p. 32.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

<sup>28</sup> H. BELLMER, *La Petite Anatomie de l'image*. Paris, Éric Losfeld, 1977, p. 13.

<sup>29</sup> Cf. en particulier le dessin de la p. 39.

blessante, douloureuse de sa propre et impossible formule »<sup>30</sup> serait « comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables ». <sup>31</sup> Concluons : le corps réel est commandé pour Bellmer par la toute-puissance d'un désir refoulé, trouvant son épanouissement dans la « permutation » de sa matière fragmentée et chiffant par là sa per(-)version sociale. Le corps de la femme, objet du désir, incite chez lui à toutes sortes d'opérations — « promesses algébriques » — « intégrant et désintégrant », <sup>32</sup> façonné qu'il est par la particulière obsession de celui qui le désire.<sup>33</sup>

L'humour noir que l'on retrouve chez Vitrac arbore et un penchant sadique et un élément misogyne de toute évidence provoquant :

Léa s'est écriée à la lecture du journal : « Encore une femme coupée en morceaux ! ». Je la rassure et je soigne son ignorance, mais je ne puis me défendre de lui parler de ces insectes qui ne chantent que lorsqu'on les mutile. Chaque organe arraché leur donne un cri plus puissant. À la fin, on les écrase avec dégoût.<sup>34</sup>

mots qui déploient cette volupté de la mort — « nuit nuptiale » de Novalis —, où le narrateur atteint un monde d'« apparitions » par l'offrande de sa maîtresse, récupérée toujours dans sa hantise.

Qu'il s'exerce une violence sur l'image de la femme par l'excès, soit dans un particulier érotisme meurtrier, redevable de l'interdit — comme celui de Bataille, Bellmer ou Vitrac, à bien différents degrés —, soit par exemple dans une invocation lautréamonienne : « Gare à vous, mères ! Il y aura des putains parmi vos filles ! Il y aura des putains ! », <sup>35</sup> on se trouve devant un refus systématique du code de la bienséance et la morale :

la vierge blonde qui, aveugle désormais promènera par les champs la lamentation de son corps et de son âme exposés aux outrages des vagabonds, aux baisers des infirmes, aux caresses des malades.<sup>36</sup>

De même, face à l'expression d'une perfection amoureuse futile — de roman à l'eau de rose —, Artaud fera tomber de tout son poids la réalité la plus organique :

À ce moment, on voit deux astres qui s'entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>33</sup> La femme « spectrale » de Dalí partage ce caractère de fragmentation, d'où ressort son « nouveau charme sexuel » ; cf. S. DALÍ, « El sex-appeal será espectral », dans *¿ Por qué se ataca a la Gioconda ?* Madrid, Edic. Siruela, 1994, p. 164 (nous traduisons). L'original a été publié en français aux éditions Denoël-Gonthier en 1971.

<sup>34</sup> Roger VITRAC, *Connaissance de la mort*. Paris, Gallimard, 1926, p. 44.

<sup>35</sup> R. DESNOS, op. cit., p. 141.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>37</sup> Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*. Paris, Gallimard, 1975, p. 77. POÉSIE. La cursive, originelle, signale que ces mots appartiennent à la didascalie de la pièce.

Nous arrivons par là à approcher l'une des causes fondamentales du procédé de laceration féminine que le surréalisme met en œuvre. Avec au moins la même conviction et une fureur parfois sans égale,<sup>38</sup> il répond à la loi qui fait de la femme depuis des siècles ce « sexe faible » dont la société a exploité les valeurs d'épouse et de mère, auxquelles on doit vouer un amour empreint de respect, et c'est pourquoi il « crache par plaisir sur le portrait de [s]a mère » ou nous propose de « battre [l]a mère pendant qu'elle est jeune ». On ne blesse ici la femme qu'autant qu'elle symbolise toutes ces entraves à la liberté de l'être qu'on a constatées.

Il s'en suivra alors un renversement total des fonctions biologiques propres à la femme dans un même élan d'acquiescement des préjugés qui en dérivent :

De l'endroit où l'homme était disparu — il avait appuyé sur un vagin dessiné, nouveau sésame qui avait fait se fendre une pierre par où il avait pénétré —, partait maintenant un bruit d'hélice tournant à toute allure, et de seconde en seconde, des fragments d'os et de chair sortaient du trou par lequel l'homme était entré [...] Bientôt, une tête se forma, puis un bras, une jambe, un sexe, et le corps tout entier d'un nouveau-né apparut [...] L'homme mit l'enfant dans son ventre.<sup>39</sup>

Reproduction à rebours, en continuant d'être sexuée — soulignons-le —, qui n'épargne aucun des règnes naturels :

[Réflexion d'un agave à propos de la girafe] « Et avec celle-ci que n'obtiendrai-je pas ? À la sauce blanche, la girafe mâle donne le cormoran lorsqu'elle est chaude et l'ibis une fois refroidie ; mais découpée en fines lanières, on en sort des langoustes et des ours. Trempée dans le cambouis, la girafe devient moineau ou frégate selon que le soleil brille ou que le vent reste nuageux. Quant à la girafe femelle... Voilà mon lacet qui se rompt ! » l'agave s'inclina pour rajuster son soulier. Il enleva le fragment de lacet devenu inutile et le jeta sans prendre garde où il tombait. Ce fut une primevère qui s'agita en tous sens jusqu'à expulser un chien gros comme le poing.<sup>40</sup>

Il s'accomplit alors un renversement de la « maternité » et de ses attributs, subissant une démythification achevée. Marcel Spada l'a vu qui souligne : « la mutation généralisée ôte à la maternité son caractère fondamental et sacré ».<sup>41</sup> À cet égard, l'appel de Breton en 1930 portait la même empreinte : « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* » ; la position surréaliste demandait sans ambiguïté de « braquer sur l'engeance des “ premiers devoirs ” » — dont Bonnet se demande

<sup>38</sup> Si ce n'est des écrivains tels que Sade ou Lautréamont.

<sup>39</sup> Benjamin PÉRET, *L'Auberge du cul volant*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éric Losfeld (Association des amis de Benjamin Péret), 1979, vol. III, p. 234.

<sup>40</sup> Benjamin PÉRET, *Histoire naturelle*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éric Losfeld (Association des amis de Benjamin Péret), 1987, vol. IV, p. 238.

<sup>41</sup> Michel SPADA, *Érotiques du merveilleux. Fictions brèves de langue française au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, José Corti, 1983, p. 91.

s'ils ne sont pas « ceux qui sont relatifs à la procréation ? »<sup>42</sup> — « l'arme à longue portée du “ cynisme sexuel ” ».<sup>43</sup>

D'un autre côté, s'il y a déjà une « perpétuelle mutation du corps humain »,<sup>44</sup> elle sera décuplée par la nature labile des femmes,<sup>45</sup> déterminante à son tour pour la transformation qu'elles ont à subir dans le surréalisme ; ainsi seront-elles ces « invitées changeantes » (*Poisson soluble*), dont le corps peut subir même après la mort une « ardente métamorphose ».<sup>46</sup> Cette « multiplicité charmante des aspects et des provocations » de la femme peut expliciter même « l'idée même du temps » : « Tout ce qui vit des reflets, tout ce qui scintille, tout ce qui périt, à mes pas s'attache ».<sup>47</sup>

Or, pour la plupart, ces mutations opérées sur la figure féminine ressortissaient spécifiquement dans le surréalisme au besoin de dépassement des entraves à la liberté. Et la religion, « beau prétexte à tueries », se plaçait au centre même de la manœuvre contre l'épanouissement de l'être. Dans notre premier article on avait fourni quelques exemples de l'action surréaliste clivée sur le corps masculin. Ici, la figure clé ne pouvait être autre que la Vierge. En effet, la Sainte Vierge devient une simple Marie,<sup>48</sup> cette « pauvre fille qui s'était crue vierge, toujours vierge parce que son imbécile de mari n'avait pas su la faire jouir »,<sup>49</sup> et elle peut devenir « cette Marie qui ne s'occupait du principe mâle que pour l'ensevelir »,<sup>50</sup> parée « d'une douceur que nos curés disaient ineffable », mais qui avait « des pieds de flic, des pieds dont la pesée écrasait le serpent [...], ce pauvre diable d'écrasé contre l'écraseuse »,<sup>51</sup> ou bien cette autre Marie, qui « [a] trouvé [s]a vocation » :

Je suis Marie-la-Consolatrice. Quand l'instant est venu de prévenir le condamné [...] C'est alors que j'interviens, moi la Marie [...] Jolis amants rasés [...] Ils ne craignent ni l'infidélité ni ma maladie. Il y en a qui me font une marque sur le corps, avec les dents, comme vous voulez, les touristes écrivent bien leur nom dans les escaliers des monuments historiques [...] et je souris, battue, pincée, mordue, soumise.<sup>52</sup>

<sup>42</sup> M. BONNET, « Notes et variantes » du *Second manifeste du surréalisme*, dans André BRETON, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 1597.

<sup>43</sup> A. BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 785.

<sup>44</sup> M. SPADA, op. cit., p. 227.

<sup>45</sup> Gilbert DURAND a largement démontré par ailleurs, dans sa remarquable étude, le rapport entre le sang menstruel, eau féminine, et la lune, « première mesure du temps » (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1984, p. 326).

<sup>46</sup> A. BRETON, *Poisson soluble*, op. cit., p. 398.

<sup>47</sup> L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 1975, pp. 44 et 52.

<sup>48</sup> Comment ne pas songer à la toile de Max ERNST, *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* : André Breton, Paul Éluard et l'artiste (1926), où la sainte est surprise en train de donner une belle fessée au divin enfant.

<sup>49</sup> René CREVEL, *Le Clavecin de Diderot*. Paris, J.-J. Pauvert, 1966, pp. 110-111.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 113 et 114.

<sup>52</sup> L. ARAGON, *Le Libertinage*. Paris, Gallimard, 1977, p. 211. L'IMAGINAIRE, 9.

La religion, grande manipulatrice de la conscience humaine, dicte la mort — comme l'on sait — comme une condamnation de l'homme par le péché. Le surréalisme s'en prend à elle<sup>53</sup> : bien que Louise Lamé soit morte — gardant toujours « le changement qui s'était effectué en elle » — elle va rejoindre Cor-saire Sanglot « réelle et tangible ». <sup>54</sup> La danseuse espagnole du *Point cardinal*, qui représente un chiffre cinq « rouge sang, couleur de lèvres et de cicatrices », montre par sa danse « une fois de plus que la mort totale, comme celle des gestes, n'est que formation d'angles et changement de direction », <sup>55</sup> vérité anti-que qui ne sert qu'à faire avancer les découvertes biologiques : s'il y a une destruction du corps, « la matière inorganique elle-même a une structure physique complexe, une formidable énergie dans son atome et, partant, une organisation ». <sup>56</sup> Survivre à la mort — par amour, par la force même de la matière qui change et se multiplie ou par quelque autre mécanisme que ce fût — signifie en effet rompre tout ce discours religieux qui avait stigmatisé la réalité mortelle de l'homme, la réduisant à une tare héritée par la faute de nos ancêtres.

Ce sera donc à une polyvalence de contenus que l'on devra faire appel lorsqu'on voudra approcher les raisons de la représentation blessée du corps de la femme. On espère avoir pu démontrer tout au long de notre démarche que la pulvérisation de l'image féminine met à l'œuvre des raisons diverses et non excluantes, à savoir la puissance des pulsions et leur(s) débordement(s), le déchirement de l'individu contemporain, la même nature « sanglante » des femmes, l'excès érotique, la franche mise à mort du corps social, de ses poncifs, de ses mensonges, de ses entraves, et par là la revendication totale d'un individu libre face à n'importe quelles conventions. La limpidité de la parole de René Char l'affirmera avec une force inouïe : « Ma maîtresse mouillée, écorchée insultante, je te plante dans mon cri ». <sup>57</sup>

Dans sa rencontre avec l'altérité, le surréalisme retrouve ainsi un « langage qui fond sous la langue », <sup>58</sup> une parole qui recoupe autant l'appel des instincts que celui de la liberté, — au-delà de cette parole qui fuit le corps comme la peste —, « étreinte poétique » et « étreinte de chair » <sup>59</sup> se retrouvant comme nulle part dans la matière célébrée du féminin. La rupture de son corps, en effet, cristallise un déchirement intérieur en même temps que sa réparation, la conscience lacérée d'un homme qui sait d'ores et déjà dans sa chair la vérité de la confiance aveugle au progrès, en même temps que l'affranchissement des barrages de l'être dans un

<sup>53</sup> Cf. la première partie de notre travail.

<sup>54</sup> R. DESNOS, *La Liberté ou l'amour*, op. cit., p. 63.

<sup>55</sup> Michel LEIRIS, *Mots sans mémoire*. Paris, Gallimard, 1989, pp. 41 et 42.

<sup>56</sup> Guy ROSOLATO, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*. Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 18. BIBLIOTHÈQUE DE PSYCHANALYSE.

<sup>57</sup> René CHAR, « Domaine » (*Le Marteau sans maître*), dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1985, p. 64. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

<sup>58</sup> J.-L. BÉDOUIN, « Midi-minuit », dans *Libre espace*. Paris, Syllepse, 1999, p. 51.

<sup>59</sup> A. BRETON, « Sur la route de San Romano », dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. III, p. 421.

des symboles sociaux plus puissants : la femme et son cortège d'attributs (de bonne mère, de sexe faible, d'amour apprivoisé, etc.). C'est ici que le surréalisme, avec une énergie inconnue, mue l'espace d'une négation fondatrice de l'être — illustrée par le miroir de la femme, cette Autre en minorité — en un espace d'affranchissement. Il répondait de la sorte à l'appel éperdu de Rimbaud contre « l'infini servage de la femme ».

L'atomisation de son corps en mains, chevelure, sexe, seins, yeux, etc., relèvera d'une explosion du désir et d'un refus du « mépris de la vie sensible », proclamant avec violence une « vie insoumise », <sup>60</sup> violente et neuve, qui se moque de la plate réalité et de son sérieux, tout en étant profonde et véritablement engagée. Il reste encore à approcher ces « noyaux du désir », ces parties du corps éclaté de la femme, leur autonomie révolutionnaire, leurs dé-raisons si fraîches d'instinct et de vocation, leurs vœux, pour que leur inventaire raisonné serve justement à enrichir l'étude du surréalisme et ses pourquoi.

*Université de La Laguna, Tenerife (Îles Canaries)*

Patricia PAREJA RÍOS.

<sup>60</sup> Annie LE BRUN, *De l'éperdu*. Paris, Stock, 1990, p. 8.