ED138 : Ecole doctorale Lettres, langues, spectacles

Sophie IRELAND

Paris-Prague : regards surréalistes croisés

Naissance poétique d'une ville

Thèse présentée et soutenue publiquement le 23 septembre 2016

en vue de l'obtention du doctorat en littératures comparées

de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense

sous la direction de Madame Myriam BOUCHARENC (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

et de Monsieur Aleš POHORSKÝ (Université Charles de Prague)

Jury :

Rapporteur:	Monsieur Petr KYLOUŠEK	Prof. PhDr. CSc. Université Masaryk de Brno
Rapporteur:	Civilité Prénom NOM	Titre, établissement
Membre du jury:	Madame Eva VOLDŘÍCHOVÁ-BERÁNKOVÁ	Doc. PhDr. Ph.D, Université Charles de Prague
Membre du jury:	Monsieur Claude LEROY	Professeur émérite, Paris Ouest Nanterre La Défense
Membre du jury:	Madame Myriam BOUCHARENC	Professeur, Paris Ouest Nanterre La Défense
Membre du jury:	Monsieur Aleš POHORSKÝ	Doc. PhDr. CSc. Université Charles de Prague

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma „Křížení surrealistických pohledů“ vypracovala pod vedením školitelů samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato disertační práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

8 juillet 2016
Datum

podpis

Je souhaite ici vivement remercier mes deux directeurs de thèse, Madame Myriam Boucharenc et Monsieur Aleš Pohorský, pour leur précieux accompagnement tout au long de ce travail.

J'exprime ma gratitude aux professeurs qui, au fil de mon parcours universitaire, m'ont manifesté leur intérêt et adressé leurs encouragements, ainsi qu'aux professeurs de la section de tchèque du département *Europe* de l'INALCO.

Je suis reconnaissante à toutes les personnes qui m'ont aidée dans la progression de ce travail et remercie aussi le personnel des institutions et des bibliothèques dans lesquelles j'ai été accueillie.

Je remercie mes proches, mes amis et mon compagnon de m'avoir soutenue dans l'aventure intellectuelle du doctorat.

podpis

NÁZEV :
Paris-Prague : regards surréalistes croisés. Naissance poétique d'une ville

AUTOR :
Sophie Ireland

KATEDRA (ÚSTAV) :
Lettres, langues, spectacles – Littératures romanes

ŠKOLITELE :
Prof. Myriam Boucharenc – Doc. PhDr. Aleš Pohorský, Csc.

ABSTRAKT :

Ce travail se propose d'étudier le croisement des poétiques urbaines produit par les voyages à Paris et à Prague d'artistes ayant contribué à la fondation du surréalisme et par les publications de leurs œuvres dans chacune des deux villes.

Les déplacements des Pragois et des Parisiens dans l'une et l'autre ville sont l'occasion de rencontres révélatrices d'affinités artistiques. Ils favorisent les rapprochements esthétiques et les échanges poétiques entre des artistes fondateurs du surréalisme à Paris et à Prague.

Le traitement de chacune des deux capitales dans les transcriptions poétiques de séjours dans une ville étrangère et dans les œuvres qui dévoilent les possibilités d'aventure au sein d'une ville familière aux auteurs concourt à une mise en regard des réalités parisiennes et pragoises. L'étude des œuvres permet de distinguer la circulation des motifs d'un texte à l'autre et de mettre au jour une sémiotique commune à travers laquelle se dessinent les caractéristiques de la ville surréaliste.

Le désir de renouveau des artistes d'avant-garde sous-tend l'exploration de la ville et contribue à l'élaboration d'une image subversive de la ville. La poésie opère ainsi un bouleversement des représentations et s'inscrit à l'encontre des représentations ordinaires. Simultanément, elle est un révélateur de la richesse du réel. La poésie surréaliste qui dévoile ainsi le réel, tout en proposant une image renouvelée de la ville, rencontre les motifs d'une représentation archétypale de la ville. Aussi interrogeons-nous les procédés littéraires de la fondation de la ville surréaliste qui se constitue à la croisée de Paris et de Prague.

KLÍČOVÁ SLOVA :
Surréalisme, poétique urbaine, échanges artistiques

NÁZEV :
Paříž-Praha : křížení surrealistických pohledů. Básnické zrození města

KATEDRA (ÚSTAV) :
Literatura, jazyky, divadlo – Románské literatury

ŠKOLITELE :
Prof. Myriam Boucharenc – Doc. PhDr. Aleš Pohorský, Csc.

AUTOR :
Sophie Ireland

ABSTRAKT :

Tato práce si stanovuje za cíl studovat křížení městské poetiky, jež nastávalo jak cestami umělců, kteří se podíleli na vzniku surrealismu, do Paříže a Prahy, tak vydáváním jejich děl v obou městech.

Cesty Pražanů a Pařížanů do obou měst jsou příležitostí k setkávání a k utváření vzájemného uměleckého souznění. Umožňují estetické sbližování a navazují poetická pouta mezi zakladateli surrealismu v Paříži i v Praze.

Zachycení každého z obou hlavních měst v poetických přepisech pobytů v cizím městě, jakož i v dílech odhalujících možná dobrodružství ve městě autorům důvěrně známém, přispívá k srovnání pařížské a pražské reality. Studium jejich děl umožňuje postihnout stěhování motivů z jednoho textu do druhého a odhalit společnou sémiotiku, jejímž prostřednictvím se vytvářejí charakteristiky surrealistického města.

Objevování města je doprovázeno touhou avantgardních umělců po obnově a přispívá ke zpracování jeho subverzívního obrazu. Poezie převrací obvyklé představy a zároveň umožňuje zachytávat bohatství reálného světa. Surrealistická poetika, která takto odhaluje realitu, nabízejíc převrácený obraz města, se střetává s archetypálními představami o něm. Tímto způsobem zkoumáme literární procesy při zrodu surrealistického města, které se tvoří křížením Paříže a Prahy.

KLÍČOVÁ SLOVA : Surrealismus, městská poetika, umělecká souznění

TITLE :
Paris-Prague : converging surrealist views. Poetical birth of town

AUTHOR :
Sophie Ireland

DEPARTMENT :
Literature, languages, theatre – Romance literature

SUPERVISORS :
Prof. Myriam Boucharenc – Doc. PhDr. Aleš Pohorský, Csc.

ABSTRACT :

This work aims to study the intersection of urban poetry produced by trips to Paris and Prague of artists who have contributed to the foundation of surrealism and by publication of their works in both cities. The travels of artists from Paris and Prague in each city allow encounters revealing artistic affinities. They promote aesthetic links and poetic exchanges between the founding artists of surrealism in Paris and Prague.

The treatment of each capital through poetic transcriptions of stays in a foreign city and through works that reveals the possibilities of adventure in a familiar ciy leads to a comparaison of realities from Paris and Prague. The study of works makes possible to distinguish subjects circulating from a text to another and to put in light a common semiotic through witch appear features of surrealist city.

The revival desire of avant-garde artists underlies that exploration of the city and contributes to the development of a subversive image of the city. Poetry creates a disruption of representations and is an opposition to ordinaries representations. At the same time it reveals the intensity of the real. Surrealist poetry, that uncovers the real while offering a renewed image of city, meets the theme of archetypal representation of the town. So, we question the literary process of the founding of surrealist city that is at the crossroad of Prague and Paris.

KEYWORDS : Surrealism, urban poetry, artistic exchanges

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION....17
PREMIÈRE PARTIE : RAPPROCHEMENT DE RÉALITÉS DISTANTES....31

Chapitre I - Prague-Paris : feuille de route....36
INSCRIPTION DANS L'ESPACE URBAIN....37
Prague, « fenêtres ouvertes »....37
Une identité composite....39
Ancienne capitale d'un nouvel État : feuilleté de lieux....45
Animer et redessiner les villes du monde....50
Poésie et contexte de production....54
Devětsil, une articulation des espaces subjectifs et des espaces objectifs....58
Reconfiguration du réel : vertige et rigueur....62
Des villes en partage : une affaire d'avant-gardes.... 65
JONCTIONS PRAGUE-PARIS....65
Devětsil à Paris – 1921....69
Devětsil et le surréalisme d'Ivan Goll : un héritage commun....70
Le Devětsil et l'Artificielisme : manifestations simultanées à Prague et à Paris....76
Devětsil et le surréalisme du Grand Jeu : une « compréhension mutuelle »....80
Paris-Prague : éloignement-rapprochement....86
Croisement des voies – 1927....90
Nezval-Soupault : poétique pragoise dialoguée....93
Soupault-Šíma : poétique parisienne dialoguée....96
Philippe Soupault : l'amitié de Prague....99

Chapitre II – Aiguillages surréalistes....104

LE SURRÉALISME EN DISCUSSION....106
Prague 1932....107
Paris 1933....112
La « plate-forme du surréalisme »....117
Influences mutuelles....121

En Pays surréaliste.....127
Paris 1935.....130
Correspondances et incidences.....132
ÉTOILEMENT DU SURRÉALISME.....140
Nezval et les groupes surréalistes – 1938.....140
Le groupe et son étoilement.....145
Déchirures politiques et poétique de groupe.....148
Faire « œuvre d'amitié ».....153
Éparpillement des textes.....159
...en prise avec le réel.....164
Une ville en guise de texte.....166

DEUXIÈME PARTIE : LA MÉTAPHORE À L'ŒUVRE.....172

Chapitre III - La ville, terrain de lutte et d'expérimentation.....175
« UN TABLEAU TROP CARRÉ DE SOUFFRANCES, C'EST LA VILLE ».....177
La ville, un espace délimité par la parole......177
Un lieu à conquérir ?.....180
Ville d'oppression.....183
La ville et les « bornes kilométriques de ma fatigue ».....187
La ville, « succursale d'une nécropole » ?.....190
Affronter la mort.....195
Ville mortifère et contrepoint.....199
Contrepoint et poésie.....201
Les fantasmagories de l'intérieur.....206
SURRÉALISTES EN PARTANCE.....209
La promenade : réintroduire le mouvement pour déjouer l'inertie de la ville......215
Paris et Prague, des réalités ultra-violettes ?.....219
Une promenade en guise d'affranchissement : flânerie parisienne.....222
...ou passage pragois ?.....224
La promenade comme instrument de désorientation.....227
Le passant, un flâneur tourné vers l'avenir.....231

Le Juif Errant à Paris ?.....234

Chapitre IV - Sillonner la ville en quête d'ailleurs.....234
UNE VILLE BATTUE EN BRÈCHE.....235
La ville : un kaléidoscope de perceptions.....236
La ville : un ensemble d'éléments en métamorphose.....239
Soustraire le réel à l'usage commun : du dépaysement.....241
...au paysage.....245
Paysage urbain.....248
Paysan des villes.....252
Prague, une ville hybride.....254
Langage de la ville.....262
UNE TOPOGRAPHIE AU SERVICE DE LA DÉSORIENTATION.....262
L'expérience du vertige : les hauteurs de la citadelle.....262
*Le réel objectif et le réel subjectif : une correspondance vertigineus*e.....265
En chemin vers le « Château étoilé »: le Paris des Vases communicants......268
« entraînés par la force centrifuge de la ville ».....271
Capitale décapitée.....275
... rendue aux désordres du désir.....279

Chapitre V - Des villes hors les murs.....283
À LA CROISEE DE PARIS ET PRAGUE : UNE VILLE SURREALISTE.....284
L'île du chancellement.....285
Le château « à flanc d'abîme ».....288
Lieux de la désorientation.....293
La rue Gît-le-Cœur, de Breton à Nezval : effets de contiguïté.....298
Une rue reliant monde intérieur et monde extérieur.....302
Croisement des villes.....304
Un pont entre Paris et Prague ?.....307
La ville anthropomorphe : un imaginaire en partage.....311
« Pont-Neuf » et « Seconde arche »: présence de Prague et passé de Paris.....315
Le fleuve matriciel.....318

LES LIEUX : POINTS D'ANCRAGE, POINTS D'ÉVASION ?.....322
Les lieux : des réservoirs d'ailleurs.....322
Le cœur caché de la ville.....329
Identité poétique des villes.....333
Des villes entre souvenirs et désirs.....334
Fleuve cygne et sourire de la fin.....337
Poétique de la variation......339
Du corps urbain au corps humain.....341
Un nouveau territoire ?.....344

TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE DE LA MÉTAPHORE.....350

Chapitre VI - La ville surréaliste : une nouvelle métropole ?.....354
LA FEMME ET LA GÉOGRAPHIE SURRÉALISTE DE LA VILLE : EXPLORATION D'UNE MÉTAPHORE.....355
Essence de la beauté ou quête de la beauté capitale......355
Les femmes dans la ville.....358
Les femmes incorporent-elles la ville ?.....362
La ville, une anthologie de corps.....365
La pierre angulaire du monde matériel.....367
Désir cristallisé, amour pétrifié ?.....371
Vénus monumentale.....375
De la Terre-mère à la ville-mère.....379
CHEMINEMENT VERS LA FEMME CAPITALE : ENTRE PARIS ET PRAGUE.....384
L'itinérance des signes ou l'art du passage.....384
La « frontière de l'Est ».....390
Incitation à passer le pont.....395
Femmes attablées et nappes blanches.....400
Le scaphandre du rêveur et la vitrine du promeneur......402
Rencontre Place Blanche : une antiopée surréaliste.....407

LE LIVRE : UN PASSEUR DE RÊVES.....410

Tissage des motifs, vers une sémiotique commune.....410
Déstructuration de l'espace : livre, ville.....412
Le livre, passeur de corps.....415
Les mots de la ville : lecture surréaliste.....419

Chapitre VII - Les acrobates et la ville, les poètes et le texte.....427
UNE VILLE EN FÊTE.....429
La danse dans la ville surréaliste : l'élan de la subversion.....429
Le poète, un funambule ?.....434
Sur la voie de l'exigence.....437
La poésie : un art du cirque ?.....442
Danser sur les rêves, danser sur un fil.....446
La route du danger.....449
CHORÉGRAPHIE DU DÉSIR : UNE ÉCRITURE DE LA LIBERTÉ ?.....453
La pantomime, une dramaturgie de la liberté ?.....453
Danse et machines.....458
Le poème dansé.....460
Espaces d'écriture : la scène, la page, le ciel, la ville.....462
Danse et beauté « explosante-fixe ».....467
Ville couleur d'échiquier.....472
Suivre la passante : marche funèbre ou danse macabre ?.....476
LE JEU D'ÉCRITURE.....483
Le poète entre dans la danse : le chassé-croisé.....483
Le chassé-croisé : l'ivresse de l'expérience orphique.....485
Le texte prend corps : une esthétique du vertige.....488
Du chassé-croisé au « fort-da » ?.....490
Un appel vers l'inconnu.....496

CONCLUSION.....505
BILIOGRAPHIE.....512
ANNEXES.....532

PARIS-PRAGUE : REGARDS SURRÉALISTES CROISÉS

Naissane poétique d’une ville

« Un monde perdu se retrouve sur l'eau de deux regards croisés[1] »

Guy-René Doumayrou

1. v. Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Toyen* qui s'est tenue à l'Étoile scellée du 5 mai au 30 mai 1953. Reproduit in *Styrsky, Toyen, Heisler,* Jana CLAVERIE (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 39. Nous conservons ici la graphie francisée des noms des artistes tchèques présente dans le titre de l'ouvrage, il en est de même pour les autres ouvrages cités.

INTRODUCTION

c’est le rendez-vous des amis
le rendez-vous des tramways lents et rouges
et le chant multicolore de toute l’amitié triomphante[1]

Ces vers de Philippe Soupault, extraits du poème « Les amis de Prague », paru initialement sous le titre « Do Prahy » en 1927 à Prague, succèdent à des strophes dépeignant les artistes que le poète parisien rencontre lors de son premier séjour en Tchécoslovaquie en mai 1927. Suite à l’évocation de ses amitiés pragoises, l’auteur désigne l’objet du poème : « c’est le rendez-vous des amis ». Ces quelques vers ne seraient-ils pas semblables aux mots qu’un artiste appose sur son œuvre en la parachevant, et par lesquels il la nomme ? Ils s’apparenteraient alors à un titre, tout en se rapportant à un autre, par l’allusion au célèbre tableau de Max Ernst « Au rendez-vous des amis ». À l’inverse des noms sous lesquels le poème paraît à Paris et à Prague, le titre auquel ces trois vers s’assimilent reste le même. Tour à tour, les titres changeants suppléent en parite au titre glissé dans les vers que Philippe Soupault, comme pour refuser de clore son chant d’amitié, place en fin de poème.

« Au rendez-vous des amis » de Max Ernst date de 1922 et réunit des artistes qui compteront parmi les principaux acteurs du surréalisme à Paris, le poème de 1927 de Philippe Soupault évoque des artistes qui, quelques années plus tard, composeront le groupe des

1. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy » in *ReD I*, n°1, Prague, Odeon, 1927, pp. 3-4. Ce poème qui paraît en français à Prague dans la revue *ReD* est aussi publié en traduction tchèque dans le numéro 9 de la revue *Kmen* (v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, p. 211). Puis il paraît à Paris sous le titre « Les amis de Prague » dans « Bulles, billes, boules » in *Poésies complètes 1917-1937,* GLM, 1937. Il est réedité dans *Poèmes et poésies* : *1917-1973,* Paris, B. Grasset, 1973, pp. 156-158 puis dans *Mémoires de l’Oubli 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, pp. 151-153, ainsi que dans *Odes 1930-1980* sous le titre « Ode à Prague ». La version publiée dans *ReD* est reproduite dans « Philippe Soupault l’européen des grandes villes », *Bulletin n°11*, Association Philippe Soupault, janvier 2009. Chaque publication de ce poème contient quelques légères variantes. Ce même poème est aussi repris dans « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon : Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

surréalistes de Tchécoslovaquie. Le poème de Soupault fait ainsi pendant au tableau de Max Ernst et se présente dès lors comme la version pragoise du « Rendez-vous des amis » de 1922.

En 1927, contrairement à ce qu'il en était en 1922, André Breton et Philippe Soupault ne sont plus unis par l'amitié fusionnelle qui découla de leur première rencontre avant la fin de la guerre et qui fit naître les *Champs magnétiques*, véritable manifeste poétique du surréalisme. L'exclusion de Soupault du groupe surréaliste survint en novembre 1926, quelques mois seulement avant que Soupault ne prépare son départ pour Prague. Les artistes du groupe Devětsil lui réservent un « accueil poétique », selon le mot d'Adolf Hoffmeister, co-fondateur de ce groupe, qui précise que leur hôte parisien est le « premier représentant de l'avant-garde européenne » à se rendre à Prague[1]. Dans cette ville, le poète de Paris retrouve alors la chaleur du « rendez-vous des amis » et il ne s'y sent pas à l'étranger[2], comme si les amitiés pragoises prenaient le relais des amitiés fondatrices du surréalisme qui se sont brisées à Paris.

L'un après l'autre, déjà désunis, Philippe Soupault et André Breton séjournent brièvement à Prague où ils se lient avec le même groupe d'artistes. Aux côtés des pragois, de même que pour Soupault, pour Breton, les frontières du familier et de l'étranger semblent poreuses. Prague lui apparaît comme une « une ville qui – confie-t-il – m'était hier encore inconnue, mais qui, de toutes les villes que je n'ai pas visitées, m'était pourtant de beaucoup la moins étrangère[3] ». En voyage à Prague, Soupault et Breton ne découvriraient-ils pas, successivement, un des chemins de traverse du surréalisme qui familiarise d'emblée celui qui l'emprunte avec l'inconnu ? Ce chemin semble bien peu fréquenté, à l'instar de sentiers qui passent pour des raccourcis, et qui mènent en des lieux où la route habituelle ne conduit pas. De fait, les textes de Soupault et Breton se rapportant à Prague ne sont guère nombreux, mais Prague n'en suscite pas moins un vif enthousiasme – « ville de la plus grande espérance[4] » pour l'un, « capitale magique de

1. Adolf HOFFMEISTER, « Nezval » in *Visages écrits et dessinés*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, EFR, 1964, pp. 190-192. Repris in Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 169.
2. « Je ne me sens pas ici à l'étranger » in Philippe SOUPAULT, « Pozdrav z Paříže » [Bonjour de Paris], traduit en tchèque par Karel Teige in *Kmen*, n°9, juillet 1927, Prague (v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 209-211). N'ayant pas retrouvé trace de publication de ce préambule en français, nous l'évoquons à partir de la traduction de Karel Teige.
3. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 472.
4. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

l'Europe[1] » pour l'autre. Cet enthousiasme pour la ville est indissociable de la grande amitié qu'ils éprouvent pour les artistes tchèques et qui résonne encore longtemps après leurs premières rencontres. Au gré des échanges de Soupault et Breton avec les artistes de l'avant-garde pragoise qui, à plusieurs reprises, se rend à Paris dès les années 1920, les déplacements entre les deux villes acquièrent une profondeur poétique dont témoignent les œuvres laissées par chacun des voyageurs.

À Paris, aux côtés de ceux qui, achevant les *Champs magnétiques*, désignèrent « sous le nom de surréalisme le nouveau mode d'expression pure[2] » dont ils firent ensemble la bouleversante découverte, Aragon et Éluard s'apparentent à des investigateurs de premier ordre, comme le suggère Breton dans le *Second Manifeste du Surréalisme*[3]. Ces personnalités qui marquent le surréalisme naissant voyagent aussi à Prague : Paul Éluard y accompagne Breton en 1935, puis y retourne en 1946, et Aragon effectue plusieurs déplacements dans la capitale tchécoslovaque à partir de 1938. Ces voyages, comme ceux de Soupault et de Breton, suscitent de vifs intérêts et de fortes amitiés. Mais Éluard et Aragon s'y réfèrent en mettant l'accent sur la portée politique de leurs rencontres, témoignant davantage des circonstances auxquelles sont confrontées les artistes révolutionnaires que du défi que représente pour les surréalistes la révolution artistique. En revanche, les textes qui font retentir les échos poétiques des voyages se présentent comme le lieu de l'élaboration d'une poétique commune visant à renouveler le réel. Ils incitent de la sorte à rechercher de quelle poétique inédite ils seraient fondateurs, tout en conduisant à envisager en quoi la poésie peut donner corps au réel.

Dès lors, dans le cadre de ce travail orienté vers une reflexion sur la mise en œuvre d'une poétique de la ville élaborée par les artistes contribuant à la formation du mouvement surréaliste à Paris et à Prague et voyageant d'une capitale à l'autre, les textes de Philippe Soupault et d'André Breton qui témoignent des échanges artistiques avec l'avant-garde pragoise s'avèrent d'une importance toute particulière. Les voyages de Soupault, de Breton et des artistes de l'avant-garde pragoise, tel Šíma ou tels Nezval, Toyen, Štyrský et Teige, préludent à des échanges poétiques qui se prolongeront jusque dans les années 1960. La question de la poétique dialoguée mobilise des œuvres d'artistes ayant entretenu des rapports suivis les uns avec les

1. André BRETON, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in André BRETON, Jindrich HEISLER, Benjamin PÉRET, *Toyen,* Paris, Éditions Sokolova, 1953, p. 11.
2. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres Complètes I*, édition établie et annotée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 327.
3. v. André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme* [1930] in *Œuvres Complètes I*, édition établie et annotée par Marguerite Bonnet, *op. cit.*, pp. 823-824.

autres et dont les amitiés furent créatrices d'échanges artistiques. Les œuvres de Konstantin Biebl qui participe dès 1934 au surréalisme en Tchécoslovaquie ou celles d'autres poétistes ne s'inscrivent donc pas dans cette reflexion sur la poétique de groupe engendrée par les affinités littéraires que dévoilent les voyages à Paris et à Prague.

L'accent mis sur la correspondance entre André Breton et Vítězslav Nezval par Jan Rubeš[1], l'étude précise des relations entre les surréalistes tchèques et Breton publiée par Philippe Bernier[2], ainsi que la part faite au voyage à Prague de Philippe Soupault dans ses *Mémoires de l'oubli*[3], enrichie de l'apport de la fille de Soupault, Christine Chemetov, dans *Philippe Soupault. L'Européen des grandes villes*[4] donnent l'ampleur des affinités esthétiques qui se développent entre Paris et Prague à la suite du séjour à Prague de chacun des deux poètes. Les œuvres nées de ces voyages sont l'occasion d'échanges dans lesquels la ville occupe une place de choix.

De même que les surréalistes parisiens, les artistes de Prague se montrent particulièrement attentifs aux réalités de la modernité urbaine. Dès 1919, au cours de réunions qu'héberge le jeune Karel Teige encore lycéen, se forme un groupe de « poètes de la ville »[5]. Ces poètes qui parcourent les rues de Prague, y cherchant bientôt une solution à la « disharmonie des conceptions du monde momifiées[6] », s'enchantent d'appartenir à un groupe nommé d'après une plante médicinale qui fleurit tôt au printemps, grande promesse de renouveau : Devětsil. Au sein de ce groupe, ils développent le poétisme. Le poète Vítězslav Nezval, les peintres Josef Šíma, Jindřich Štyrský et Toyen alors membres du Devětsil établissent, par leurs œuvres et leurs séjours à Paris, des rapprochements poétiques entre Paris et Prague. Ils jouent aussi un rôle clef dans les relations que l'avant-garde tchèque entretient avec le surréalisme. Dès 1921, Šíma effectue un voyage dans le sud de la France avant de s'installer à Paris, Štyrský et Toyen y arrivent en 1925 pour un séjour de plusieurs années. Nezval se rend dans la capitale française en 1933, et à nouveau en 1935 en compagnie de Toyen

1. Jan RUBEŠ, « La Correspondance Pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme » in *Courrier international d'études poétiques*, Bruxelles, 1977.
2. Philippe BERNIER, « Le Voyage à Prague » in *André Breton : la beauté convulsive,* Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 223-227.
3. *Mémoires de l'Oubli 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, pp. 140-153,
4. *Bulletin*, n°11, (« Philippe Soupault l'européen des grandes villes »), Association Philippe Soupault, janvier 2009.
5. L'expression est d'Adolf Hoffmeister, co-fondateur du groupe in HOFFMEISTER Adolf, *Předobrazy* [Préfigurations], Prague, Československý spisovatel, 1962, p. 34.
6. Comme le formulera Nezval en 1927. v. Vítězslav NEZVAL, *Návěstí o poetismu* [Le Sémaphore du poétisme], *ReD I,* n° 3, 1927, p. 94.

et Štyrský. Davantage que Prague auprès des jeunes artistes parisiens, Paris jouit d'un large prestige et suscite chez les jeunes artistes tchèques un intérêt soutenu, bien que Teige, lors du voyage qu'il y effectue en 1929, présente la ville comme une « veuve[1] », en deuil d'une époque qu'elle a vu mourir plutôt que comme la rayonnante capitale du monde. En 1937, cette morosité imprègne encore plusieurs poèmes d'une anthologie bilingue publiée à Prague : *Hommage de Prague à Paris.* Comme sonnerait le glas des espérances, un poème de Nezval – « L'arrivée à Paris » – y annonce par exemple : « Toute arrivée dans les villes dont nous avons longtemps rêvées déçoit[2] ».

Dans cette anthologie, rassemblant des poètes de siècles différents, se côtoient des poèmes d'auteurs tchèques et français, de sorte que la vision poétique de Paris y relève de regards croisés. L'ouvrage se clôt sur une postface soulignant les traits communs entre écrivains parisiens et pragois avant que son auteur ne s'enquière auprès du lecteur : « Mais n'avez-vous pas été surpris entre la similitude de ton des poètes des deux nations ?[3] » Les ressemblances entre les poèmes esquisseraient donc un imaginaire commun... Ce volume fait ainsi valoir un dispositif porteur pour penser la poétique de Paris que développent les artistes tchèques et français. De plus, ces « poètes tchèques de Paris », comme les désigne le signataire de la postface, sont aussi des « poètes de Prague ». Mais le recueil, en ce qui concerne la poésie pragoise, s'en tient à cette allusion qui laisse augurer de la richesse de la poésie de la ville dans les lettres tchèques. Quelques années plus tard, est publié à Prague un choix de textes d'auteurs étrangers sur Prague[4]. L'ouvrage ne présente aucun texte publié après 1904. À peine est-il fait mention, en épilogue, du *Passant de Prague* d'Apollinaire et de Breton considérant Prague comme la « capitale magique de la vieille Europe[5] ». Mais il invite à envisager ce que serait *Prague vue de Paris...* Or il apparaît que la poétique urbaine surréaliste se prête plus spécifiquement à être abordée sous l'angle des regards croisés, puisque les voyages à Paris et à Prague des poètes des deux villes sont l'occasion d'attentions réciproques soutenant les rapprochements poétiques des deux villes.

Du point de vue de l'histoire du surréalisme, Prague, lieu privilégié de

1. Karel TEIGE, « Z Paříže », daté de juin 1929. v. *ReD II*, Prague, Odeon, 1928-1929, pp. 322-323.
2. Vítězslav Nezval, « L'arrivée à Paris » [Vjezd do Paříže, 1934] in Miloš HLÁVKA, *Hommage de Prague à Paris : Paris dans la poésie et l'art,* Prague, V. Petr, 1937, p. 115.
3. Miloš HLÁVKA, *op. cit*., p. 135.
4. *Město vidíme veliké... Cizince o Praze* [Nous voyons une grande ville... Les étrangers à propos de Prague], anthologie préparée par Vincy Schwarz, Prague, Fr. Borový, 1940.
5. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, édition établie par Marguerite Bonnet, *op. cit*., p. 472.

l'internationalisation du mouvement est un jalon important dans l'évolution du surréalisme au cours des années 1930. En témoigne explicitement le *Bulletin International du Surréalisme*[1] publié à l'issue du voyage de Breton et d'Éluard à Prague en 1935. Si une approche théorique et politique du surréalisme permet de mettre au jour le rôle que revêt, pour le surréalisme, le déplacement à Prague, qu'en est-il d'un point de vue poétique ? Breton attire l'attention sur cet aspect en confiant que Prague est « un de ces sites qui fixent électivement la pensée poétique toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace[2] ». Que se joue-t-il pour la poétique urbaine surréaliste dans la découverte de Prague ?

Les textes de Soupault et de Breton qui portent les traces du voyage à Prague apparaissent comme les ressorts d'un échange poétique avec les artistes de Prague, tout en étant aussi pour eux l'occasion d'entamer un dialogue sur Paris. Ainsi, au lendemain du séjour de Soupault à Prague, paraît dans *ReD*, la nouvelle revue de l'avant-garde tchèque, le poème de Soupault intitulé « Do Prahy[3] » [À Prague], en regard d'un texte de Nezval, poème, en guise de lettre, adressé à son ami parisien : « Poème pour Philippe Soupault[4] ». Cet échange résonne encore dans « Les poètes de Prague[5] » que Philippe Soupault fait paraître à Paris, ainsi que dans le poème « Do Paříže[6] » [À Paris], initialement publié à Prague. Les poèmes « Do Prahy » et « Do Paříže », l'un sur Prague, l'autre sur Paris, sont publiés à Prague en français avec des titres en tchèque. Par la présence de la langue étrangère dans le titre, ces deux textes s'avèrent d'emblée marqués par le voyage à Prague qui apparaît alors comme le moteur d'une mise en regard des deux villes. L'un participe d'un dialogue sur Prague avec Vítězslav Nezval qui se déroule sur les pages d'une revue tchèque, tandis que l'autre est partie prenante d'un dialogue sur Paris

1. *Bulletin International du Surréalisme-Mezinárodní bulletin Surrealismu,* [1935] in Georges SEBBAG, *Bulletin international du Surréalisme (avril 1935-septembre 1936),* « Bibliothèque Mélusine », L'Âge d'Homme, 2009.
2. *Ibidem.*
3. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy » in *ReD I,* n°1, Prague, Odeon, 1927, p. 3. Ce poème paraît à Paris avec de légères variantes sous le titre « Les amis de Prague » in « Bulles, billes, boules », *Poésies complètes 1917-1937,* Paris, GLM, 1937, puis dans *Poèmes et Poésies* : *1917-1973,* Paris, B.Grasset, 1973, pp. 156-158. La version publiée dans *ReD* est reproduite, avec un extrait du manuscrit, dans *Bulletin n°11,* (« Philippe Soupault l'européen des grandes villes »), Association Philippe Soupault, janvier 2009.
4. Vítězslav NEZVAL, « Poème pour Philippe Soupault », traduction de Voskovec in *ReD I,* n°1, Prague, Odeon, 1927, pp. 5-6. Reproduit in Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter. 1997, p. 145-147.
5. Philippe SOUPAULT, « Les poètes de Prague », *La Revue nouvelle,* n° 51-52. Paris, 1929, pp. 12-16.
6. Philippe SOUPAULT, « Do Paříže » in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927, [n. p.]. L'album qui contient alors plusieurs textes inédits de Soupault est signalé dans la note 45 des *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 169.

avec Josef Šíma qui fait l'objet d'un album publié sous le titre *Paříž*[1] [Paris]. À ce dialogue avec Šíma, s'ajoute un poème dont Philippe Soupault envoie le manuscrit à l'éditeur Štorch-Marien : le poème paraît en tchèque sous le titre « Paris[2] » aux côtés de « Do Paříže ». Le même éditeur publie aussi, quelques mois plus tard, un texte de Soupault sur Prague : « L'amitié de Prague[3] ». Certains textes de Soupault sont ainsi d'abord publiés à Prague[4] en tchèque ou en français avant de l'être à Paris, quand d'autres n'ont paru qu'en langue tchèque, tel « L'amitié de Prague[5] » et le texte d'ouverture du recueil *Paříž.* À Paris, aux éditions du Sagittaire paraît le roman *Le Nègre*[6] de Philippe Soupault avec, en frontispice, un portrait de l'auteur dessiné par son ami Adolf Hoffmeister. De plus, de la fin des années 1920 aux années 1960, lors des expositions parisiennes d'Adolf Hoffmeister, Štyrský, Toyen et Šíma, et lors de la publication d'une anthologie en français de poèmes de Nezval – *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes*[7] – Soupault consacre des textes aux œuvres de ses amis, qu'ils soient dessinateurs, peintres ou poètes.

Quelques années après la première visite de Philippe Soupault à Prague, les artistes du groupe Devětsil entrent en contact avec André Breton. Les textes, par lesquels s'enrichissent alors les échanges artistiques nés en 1927 présentent une grande hétérogénéité : il s'agit d'articles, de conférences, de poèmes ou de préfaces parus diversement à Paris et à Prague, publiés parfois à plusieurs reprises dans des revues, journaux, catalogues d'exposition ou recueils, mais il s'agit aussi d'échanges privés (correspondances et dédicaces). La disparité des lieux de publication multiplie les modalités de lecture d'un même texte et, incitant aux lectures croisées, favorise les échanges artistiques. Paris et Prague sont, dès lors, l'objet de regards croisés. Aussi, de même qu'avec Soupault, les échanges qu'entretiennent les artistes pragois avec Breton sont régis par un phénomène de circulation des œuvres, si bien que certains textes

1. *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927, non paginé.
2. Ce texte a paru en tchèque, traduit par Jaroslav Seifert dans *Paříž.* v. Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, *Paříž,* Prague, Aventinum, 1927. Au cours de ce travail nous citons le texte de Soupault en français d'après l'original retrouvé dans le fonds Aventinum à Prague.
3. Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague], *Rozpravy Aventina*, n°4, Prague, Aventinum, 1928, pp. 1-2. Ne disposant pas de l'original de ce texte publié en tchèque, les traductions que nous proposons sont de notre fait – ainsi que toutes les autres sauf mention contraire.
4. C'est le cas notamment des poèmes « Heures creuses » et « Une Goutte d'eau dans la mer » v. Philippe SOUPAULT , « Heures creuses » in *ReD II*, n°2, 1930, Prague, p. 43 et Philippe SOUPAULT, « Une Goutte d'eau dans la mer » in *ReD III*, n°1, 1930, Prague, p. 22.
5.
6. Philippe SOUPAULT, *Le Nègre,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1927.
7. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955)*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1960,

paraissent en français et en tchèque dans un laps de temps réduit. Et à nouveau, la ville s'avère être un motif incontournable des amitiés artistiques entre Paris et Prague.

Les représentations poétiques de la ville nées des voyages à Paris et à Prague se lisent dans un livre que Nezval écrit à la suite de son séjour de 1935 à Paris et qu'il envoie à Breton, lui confiant : « J'ai mis dans ce livre tout ce que je sens pour vous et ce que je ne saurais vous dire dans mes lettres[1] ». Il s'agit de *Rue Gît-le-Cœur*[2]. Le Paris de Nezval y fait résonner le Paris de *Nadja*[3] et des *Vases communicants*[4]. Il se profile aussi dans plusieurs poèmes du recueil *Prague aux doigts de pluie*[5] que Nezval publie à Prague en 1936, quand, dans *L'Amour fou*[6], le souvenir de Prague transparaît dans l'image du « château étoilé » dont Breton a rapporté la photographie de son séjour en Tchécoslovaquie. Il en reconnaîtra la forme dans une pierre, son dernier « objet trouvé », en août 1966. Cette pierre, posée sur sa tombe, fait ainsi s'ouvrir le cimetière des Batignolles sur le « château étoilé » que Breton découvrit lors de son séjour pragois, tant d'années plus tôt. Si le dialogue entre Nezval et Breton se noue dans ces livres, dans *Au lavoir noir*[7], que Breton fait paraître quelques mois après son retour de Prague, peu de temps avant le texte intitulé « Le Château étoilé[8] », se dessinent à travers des allusions à l'œuvre de Toyen, notamment, un imaginaire surréaliste commun au groupe de Paris et de Prague. Le dialogue poétique qui s'établit avec Toyen se poursuit par le truchement de plusieurs catalogues d'exposition parus en 1940, 1953 et 1958 à Paris. Puis, lorsque paraît *La Clé des champs* en 1953, le texte « Seconde Arche[9] », écrit pour l'exposition internationale du surréalisme de 1947, côtoie « Pont-Neuf[10] » dédié au poète Heisler qui a rejoint, à Prague, le groupe surréaliste en 1938. Si dans « Seconde arche » Breton évoque le pont que représente entre Paris et Prague l'activité surréaliste, « Pont-Neuf », où il est question du plus vieux pont de Paris, est doté d'un horizon tchèque, ainsi qu'en témoigne la dédicace à Heisler. L'image du

1. Lettre de Nezval à Breton, lettre du 16 octobre 1936, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
2. Vitězslav NEZVAL, *Ulice Gît-le-Cœur* [Rue Gît-le-Cœur], Fr. Borový, 1936.
3. André BRETON, *Nadja* [1928] Paris, Gallimard, 1963.
4. André BRETON, *Les Vases communicants,* Paris, Éd. des Cahiers libres, 1932.
5. Vítězslav NEZVAL, *Praha s prsty deště* [Prague aux doigts de pluie], Prague, Fr. Borový, 1936.
6. André BRETON, *L'Amour fou* [1937] in *Œuvres Complètes I*, édition établie et annotée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 763.
7. André BRETON, *Au lavoir noir*, Paris, Éditions G. L. M., 1936.
8. André BRETON, « Le Château étoilé » in *Minotaure,* n°10, Paris, A. Skira, 1937.
9. Ce texte sert de préface au catalogue de l'exposition internationale du surréalisme à Prague en 1947 (v. André BRETON, « Druhá archa », traduit en tchèque par Věra Smetanová in *Mezinárodní surrealismus* [Le Surréalisme international], Prague, Topičův salon, 1947, non paginé.) Il est aussi publié à Paris dans le numéro 63 de novembre 1947 de *Fontaine*. v. André BRETON « Seconde arche », *La Clé des champs* [1963] in *Œuvres complètes III, op. cit*., pp. 760-763.
10. André BRETON « Pont-Neuf », *La Clé des champs* [1953] in *Œuvres complètes III, op. cit*., pp. 888-895.

pont à laquelle Breton se réfère souligne que les amitiés surréalistes entre Paris et Prague ont permis un rapprochement des deux villes et se situe ainsi sur le plan de la poétique urbaine. De même, Nezval, dès 1934, invitait Breton à Prague en l'incitant à « passer le pont » qui mène à l'Est[1], après avoir fondé avec ses amis le groupe surréaliste de Tchécoslovaquie.

Les échanges poétiques entre Paris et Prague qui, à l'initiative d'artistes fondateurs du surréalisme, ont cours tout au long des quatre décennies menant aux années 1960, présenteraient donc l'image d'un pont reliant Paris à Prague, l'image de deux villes qui seraient deux rives d'un même fleuve, une seule et même ville en somme. Ils laissent du moins présager des effets de rapprochement que cultivent les regards que Parisiens et Pragois posent sur la ville. Tout se passe comme si croisements des regards et croisements des réalités allaient tout naturellement de pair. L'imaginaire pragois et l'imaginaire parisien, se fondant l'un dans l'autre, semblent dès lors soutenir un processus d'hybridation. Les poètes témoignent dans leurs œuvres de leur fascination pour Paris et Prague. Traduction et circulation des textes du vivant des auteurs attestent la réciprocité des échanges artistiques et permettent d'interroger les grandes lignes des poétiques urbaines des artistes tout en distinguant les points d'articulation des textes les uns avec les autres. En outre, la circulation des textes rend ces derniers propices à la création d'un imaginaire commun.

Les surréalistes, mêlant de la sorte réalités familières et étrangères, invitent à appréhender la ville de manière inédite. Les poètes de Prague travaillent d'ailleurs, dès les années 1920, à « animer et redessiner les villes du monde[2] ». Il se peut alors, aux yeux de l'avant-garde pragoise, que la poétique de groupe livre les principes d'une refondation de la ville. Les textes qui se constituent à la faveur des voyages entre Paris et Prague seraient donc créateurs de villes, telles les paroles augurales des mythes de fondation des villes. Si durant les années 1920 les artistes tchèques ménagent déjà des effets de rapprochement entre Paris à Prague, au printemps 1927, la visite de Soupault à Prague instaure, avec davantage de netteté, de féconds échanges artistiques. Au cours des années 1930 les échanges entre Paris et Prague vont s'intensifiant à l'occasion de l'amitié qui se noue entre Breton et les artistes de Prague. Puis dès la fin des années 1930, le surréalisme affronte l'épreuve du conflit mondial durant lequel sont encore publiés des ouvrages ressortissant d'un dialogue entre les groupes surréalistes de Paris et de

1. Lettre de Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet. Nezval se réfère au rêve de Breton relaté dans *Les Vases communicants*. v. André BRETON, *Les Vases communicants* [1932] in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 132.
2. Jean-Pierre FAYE, « Projections » in *Change,* n° 10, (« Prague poésie. Front gauche »), Paris, Seghers, 1972, p. 7.

Prague. Toyen et Heisler gagnent ensuite la France où ils intègrent le groupe surréaliste de Paris. Bien que peu après la fin de la guerre, en Tchécoslovaquie, les artistes soient en proie au stalinisme, l'activité surréaliste se poursuit de manière illégale. Au milieu des années 1960, les héritiers tchécoslovaques de la première génération surréaliste sortent de la clandestinité et entrent en relation avec le groupe de Paris. Une grande exposition rassemblant les surréalistes des deux pays est organisée à Prague et Bratislava, après s'être tenue à Brno. À Prague, le visiteur qui pénètre dans la Galerie Nationale afin d'accéder à la première salle dédiée à la « violation de la loi » doit franchir une « barrière portant au milieu un panneau rond de sens interdit »[1]. N'est-il pas ainsi renvoyé, par-delà les murs de « la très officielle et austère[2] » galerie, au milieu de la ville, prié de se confronter à ce qui se joue dans les rues et d'y circuler à *contre-courant,* aussitôt qu'il s'apprête à se faire le témoin de l'aventure surréaliste ? Dans une autre salle, il trouvera « une sorte d'œuf opaque » résultant de l'assemblage de deux lanternes provenant de « réverbères servant à l'éclairage public de Prague » que les organisateurs ont rapportés d'un chantier afin d'introduire le visiteur à « la vérité automatique »[3]. Aussi, dans ces salles d'exposition, panneau ou lanternes, apparaissent-ils comme des indices renvoyant à la ville comme à un élément premier de l'expérience surréaliste. Les échanges qui, dès 1964, se développent entre les surréalistes œuvrant en Tchécoslovaquie et en France ne font toutefois pas l'objet de cette étude qui s'en tient aux œuvres des artistes de la génération précédente, ayant, dans l'entre-deux-guerres contribué à la création des groupes surréalistes à Paris et à Prague. Les œuvres qui circulent entre Paris et Prague, publiées de 1927, date du premier voyage à Prague de Philippe Soupault, à 1963, date de la deuxième publication à Paris dans le recueil *La Clé des champs* de « Seconde arche », se rapportant au pont surréaliste construit entre les deux villes, nous paraissent interroger de manière toute spécifique la pensée d'une double fondation – celle du surréalisme, celle de la ville. L'image d'une nouvelle ville transparaît en effet dans les œuvres marquées par les voyages poétiques qu'entreprennent les fondateurs du surréalisme de Paris et de Prague. Pour les surréalistes, la ville est le lieu de reconstruction du réel, et, à ce titre, elle fait figure de propédeutique du surréalisme, ce qui place les co-fondateurs du mouvement dans le rôle de co-fondateurs d'une ville. Mais en quoi les convergences des

1. Claude COURTOT, Marie-Claire DUMAS, Petr KRÁL, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 » in Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON (dir.), *Du Surréalisme et du plaisir,* Paris, José Corti, 1987, pp. 265-266.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.

itinéraires des artistes parisiens et pragois et les rapprochements esthétiques de leur capitale seraient-ils porteurs d'une poétiques de refondation de la ville ?

La refondation surréaliste de la ville se présente comme l'œuvre d'un ensemble d'artistes, s'inscrivant ainsi, d'emblée, en rupture avec l'entreprise d'un fondateur aspirant à jouir seul de ses prérogatives. La mise au ban d'un poète comme Philippe Soupault, Rémus[1] du surréalisme (fondateur et exclu), n'est-elle pas déjouée par l'accueil que les « poètes de la ville » lui réservent ? De plus, invité à « transformer et reconstruire le monde[2] » par des artistes qui lui donnent la primeur dans leur toute nouvelle revue vouée à cette reconstruction, Soupault inaugure un dialogue sur Paris et sur Prague. Les textes de ce dialogue qui engage les artistes influents du surréalisme parisien et pragois n'ont certes pas le statut des *Champs magnétiques* « par quoi tout commence[3] » mais ne seraient-ils pas ce par quoi tout recommence ? La poétique de groupe qui se crée au rythme des voyages à Prague et Paris peut-elle réparer le destin de rupture des relations de haute complicité qui président à de nombreux mythes de fondation ? Si tel était le cas, la poétique de groupe ne présenterait-elle pas les nouveaux éléments d'une mythologie urbaine résolument inédite, dégagée de toute rupture originelle ? N'est-ce pas cela qui est en jeu, aux yeux de Soupault, dans « le rendez-vous des amis » pragois ?

Le monde que les poètes assurent vouloir reconstruire se présente bel et bien comme le produit d'un échange poétique. C'est pourquoi la question de la poétique urbaine interroge le statut de l'écriture au sein d'un mouvement qui clame le primat du quotidien sur la littérature. L'entreprise des poètes de la ville serait-elle donc de lever l'antinomie répandue entre vivre et écrire ? Les textes que nous étudions au cours de ce travail procèdent tant de voyages que de lectures croisées et en en appelant sans cesse au réel, ils soulèvent la question de la place que les surréalistes accorde à l'écriture. Si la lecture n'est pas toujours un prélude au départ, le voyage s'accompagne d'écriture, et l'écriture s'articule à l'expérience vécue de sorte que lire, partir, écrire et vivre sont peut-être bien, à part égale, les composantes d'une expérience de

1. Nous empruntons cette formule à Claude Leroy qui désigne ainsi Philippe Soupault, fondateur du surréalisme. v. Claude LEROY, « Portrait de l'artiste en fantôme » in *Europe*, n°769, (« Philippe Soupault »), mai 1993, p. 4.
2. « ReD chce býti manifestací a zároveň propagací moderního ducha – centrálou, v níž, se sbíhají zprávy mezinárodní kulturní práce, která chce přeměniti a rekonstruoavati svět […] in *ReD,* n°1, Prague, 1927, p. 1 : « ReD veut être la manifestation tout comme la promotion de l'esprit moderne – la centrale où convergent les nouvelles du travail culturel international qui veut transformer et reconstruire le monde [...] ».
3. Louis ARAGON, « L'Homme coupé en deux » in *Les Lettres françaises,* 9-15 mai 1968.

renouveau.

Dans un premier temps, nous envisageons les œuvres des artistes de Paris et de Prague dans leur contexte de production et de publication en veillant à faire valoir les échanges esthétiques qu'elles engendrent. La réciprocité de ces échanges, nourissant les influences mutuelles, contribue à un croisement des poétiques urbaines. La proximité artistique semble alors participer d'un rapprochement des villes. Et malgré les différences entre les villes de Paris et de Prague, les textes font état de leurs ressemblances. Le voyage se présente donc comme l'instrument d'un rapprochement de réalités dissemblables. Les artistes ne tendent-ils pas à considérer un tel rapprochement comme une mise en présence de *deux réalités plus ou moins éloignées* ? Paris et Prague apparaîtraient alors comme les deux termes d'une image[1] dont découlerait une « réalité poétique[2] » qui prendrait corps dans la création d'une ville surréaliste.

Confrontées l'une à l'autre, les réalités familières de ces deux villes laissent entrevoir leur caractère insolite, telles les éléments d'une image surréaliste faisant apparaître l'étrangeté des réalités connues. Les poètes font ainsi des deux villes un seul et même terrain d'expérimentation où les données les plus banales sont vouées à être soustraites à toute appréhension conventionnelle. Nous consacrons donc la deuxième partie de ce travail à l'étude de la représentation des lieux que les artistes sillonnent en quête d'ailleurs. Dans leurs œuvres, les lieux apparaissent comme des points d'ancrage et, simultanément, comme des points d'évasion où se mêlent l'ici et l'ailleurs, ouvrant à l'envi, au cœur de Paris sur Prague, et réciproquement. Colorant l'ordinaire d'étrangeté, les surréalistes révèlent la réalité poétique sur laquelle la vie ordinaire suit son cours. Ils semblent ainsi mettre au jour une ville inédite où s'entremêlent réalités parisiennes et pragoises comme si un procédé métaphorique y opérait. Les œuvres surréalistes seraient alors le lieu de création d'une ville tierce. N'y a t-il pas une *métaphore à l'œuvre* dans la naissance de cette ville où les données familières contribuent à un dépaysement radical ?

Telle *l'œuvre d'une métaphore*, la ville qui se construit à la croisée de Paris et de Prague se présente comme un espace de désorientation ouvert à l'étrangeté où règne le goût de la subversion. Aussi peut-elle s'assimiler à un territoire de désirs. Les désirs semblent alors

1. Pierre REVERDY, « L'image » in *Nord-Sud*, n°13, mars 1918 cité in André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres Complètes I*, édition établie et annotée par Marguerite Bonnet, *op. cit*., p. 324.
2. *Ibidem*.

porteurs du goût pour l'ailleurs qu'expriment les surréalistes dans leur poétique urbaine et apparaissent même comme l'ultime occasion d'entrer dans un monde sans repère. Les œuvres étudiées mettent en scène nombre de femmes et acrobates qui conduisent ceux qui les suivent, à travers la ville vers un monde d'énigmes, à faire l'expérience du vertige. Nous nous pencherons d'abord sur la figure de la femme dans la capitale puis sur le statut que les surréalistes accordent aux danseuses et acrobates. Or il semble qu'à travers les motifs se rapportant aux femmes et aux acrobates transparaissent les mobiles d'une pratique d'écriture. Nous aborderons donc l'attention que les poètes de la ville portent à l'écriture du mouvement – la chorégraphie – pour interroger les pratiques d'écriture en jeu dans la poétique urbaine surréaliste qui se développe à l'occasion des voyages entre Paris et Prague.

PREMIÈRE PARTIE

RAPPROCHEMENT DE RÉALITÉS DISTANTES

« Nous avons trouvé pour nos poèmes des beautés toutes nouvelles […].Taisez-vous violons, et sonnez trompes d'automobiles, que l'homme au milieu du carrefour puisse soudain rêver[1] »

« MYSTÈRE.– Le vent très fier dans un faubourg[2] »

1. Jaroslav SEIFERT, « Toute la beauté du monde » [1922] traduit par Henri Deluy in *Change,* n° 10, (« Prague poésie. Front gauche »), Paris, Seghers, 1972, p. 165.
2. in André BRETON et Paul ÉLUARD *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938] in André BRETON, *Œuvres complètes II*, *op.cit.*, p. 823.

Les Champs magnétiques, « premier ouvrage surréaliste[1] » créé de concert par Philippe Soupault et André Breton en 1919, naît de déambulations dans Paris. Tout comme, en 1923, au sein du Devětsil, le poétisme naît d'une longue promenade de Vítězslav Nezval et Karel Teige dans la nuit de Prague, ainsi que le consigne Nezval dans « Le signal du poétisme[2] ». Promenades parisiennes et promenades pragoises sont, pour ces quatre artistes, l'occasion d'éprouver le poids du monde dont ils héritent à la fin de la Grande Guerre. À Paris, pour Soupault et Breton, la ville a perdu ses pouvoirs d'enchantement : « nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus », « les gares merveilleuses ne nous abritent plus jamais »[3] . La ville, témoin de « ces siècles en lambeaux » après lesquels plus « personne ne sent plus son cœur battre »[4] s'offre comme un champ de ruines. À Prague, Nezval et Teige, prennant acte du caractère contrasté de la rue où se coudoient pêle-mêle « rosaires de lumières, ivrognes vomissant » et « fards des vieilles filles de joie », s'affranchissent « des conceptions du monde momifiées et venimeuses »[5]. Bien qu'à leur début le poétisme et le surréalisme soient fort éloignés, et bien qu'à Prague l'écriture automatique des *Champs magnétiques* soit vivement décriée, l'attention portée à la ville, que révèlent les textes qui fondent poétisme et surréalisme, scelle un double événement poétique. Nezval, plus tard, en identifiera les sources communes :

> La guerre fut l'héritage amer qui nous échut lorsque nous avions quatorze ans... Nos écoles étaient transformées en hôpitaux ; nous voyions d'interminables théories de mutilés ; nos amis disparaissaient sur les champs de bataille ; nous tous enfin, nés en 1900, nous dûmes endosser l'uniforme. Une fois pour toutes, nous conçûmes de la haine pour les institutions d'une autorité qui s'était compromise aux yeux d'enfants de quatorze ans. Nous avons fait fi de la fausse noblesse des moralisateurs, nous comprimes l'humanité des gouvernants ; au milieu de la débâcle et des bouleversements, nous avons perdu le goût de la pensée métaphysique[6].

---

1. André Breton, « Entretiens » in *Œuvres Complètes III*, *op. cit*., p. 461.
2. Vítězslav Nezval, « Návěstí o poetismu » [Le Sémaphore du poétisme] in *ReD I,* n° 3, 1927, pp. 94-95. En 1928, à nouveau Nezval revient sur cette promenade dans l'article « Kapka inkoustu » [Goutte d'encre] in *ReD I*, n°8, 1928, p. 313.
3. André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* [1919] in André Breton, *Œuvres complètes I,* édition établie et annotée par Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 53.
4. *Ibidem.*
5. Vítězslav Nezval, « Návěstí o poetismu », *op. cit*., p. 94.
6. Extrait du discours prononcé par Vítězslav Nezval à Prague à l'occasion de l'exposition *Poesie 1932* le 10 novembre 1932. v. Vítězslav Nezval,« Co je poezie » [Qu'est-ce que la poésie] in Vítězslav Nezval, *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941* [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], Československý spisovatel, Prague, 1974, pp. 22-27. Hanuš Jelínek traduit un extrait de cette étude de Nezval in

Puis il ajoute : « Toute la vieille poésie de pensée nous apparaissait comme un tas de mensonges... », avant d'évoquer la découverte qu'a été, pour les artistes de sa génération, la poésie de Rimbaud. Ainsi, il remarque : « Les surréalistes sont nés de conditions analogues ; eux aussi, ils avaient reçu la leçon de la guerre et de Rimbaud[1] ».

En 1924, à quelques mois d'intervalle, le manifeste du poétisme témoigne du désir d'« instaurer le règne de la poésie pure[2] », celui du surréalisme invite à « pratiquer la poésie[3] ». Les avant-gardes de Paris et de Prague souhaitent alors « changer la vie[4] » – selon le mot de Rimbaud, et c'est au cours de longues marches dans la ville que s'exprime leur désir de transformation radicale. Se plaçant sur le terrain de la ville, ces avant-gardes littéraires renouent avec le sens premier du terme qui les désigne. L'avant-garde militaire se situe « en avant » de l'armée et a pour fonction d'examiner le terrain avant d'ouvrir la voie au corps principal et d'occuper l'espace. De même, les artistes, explorant en profondeur la ville, s'engagent sur des terrains nouveaux. En outre, lorsque Soupault se rend à Prague, il est très chaleureusement accueilli par les artistes de l'avant-garde pragoise qu'il présente comme une « armée[5] ». Tenant la place de précurseurs et investissant l'espace urbain, les artistes souhaitent transformer le monde. Ils confrontent l'expérience artistique à la complexité d'un quotidien à reconstruire.

Les manifestes poétiques du surréalisme et du poétisme témoignent de l'importante place que les artistes accordent aux réalités parisiennes et pragoises dans l'élaboration de chacun des deux mouvements. Dès les années 1920, les artistes de l'avant-garde tchèque et les artistes influents du surréalisme séjournant à Paris entreprennent plusieurs voyages entre Paris et Prague. Les voyages d'une capitale à l'autre ne cessent ensuite de s'intensifier et les artistes nouent de fortes amitiés qui émanent de leur goût commun pour ces deux villes. L'expérience urbaine s'avère primordiale pour le groupe surréaliste de Paris, comme pour les membres du poétisme qui créent le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Dans le cadre de l'étude des représentations littéraires de la ville, un tel parallélisme nous invite à examiner les échanges

---

Hanuš JELÍNEK, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos* jours, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935, p. 389.

1. *Ibidem.*
2. Karel TEIGE, « Poétisme » [1924] in *Change, n° 10,* (« Prague poésie Front Gauche »), Paris, Seghers, 1972, p. 110.
3. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 322.
4. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 322.
5. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy » in *ReD* I, n°1, Prague, Odeon, 1927, pp. 3-4. v. aussi *Poésies complètes 1917-1937,* Paris, GLM, 1937, puis réed. in *Poèmes et Poésies* : *1917-1973,* Paris, B.Grasset, 1973, p. 156-158 *Bulletin n°11,* (« Philippe Soupault l'européen des grandes villes »), Association Philippe Soupault, janvier 2009.

entre les artistes de Paris et de Prague et nous conduit aussi à appréhender les temps forts du surréalisme par le prisme des voyages dans ces deux villes.

Au cours de ce travail, nous portons attention à la poétique qui se constitue au rythme des voyages et des rencontres à Paris et à Prague, dans la confrontation des auteurs à deux villes très dissemblables. Les déplacements des artistes occasionnant une circulation des œuvres, nous étudions les textes qui portent les traces des déplacements dans les deux villes et qui se nourrissent du double champ d'influences que représentent ces deux contextes de production. Nous proposons, dans cette première partie, d'envisager la chronologie des déplacements en même temps que la circulation des textes d'une ville à l'autre pour comprendre selon quelles modalités se créent les amitiés littéraires et en quoi elles inaugurent un rapprochement poétique de Paris et Prague.

Chapitre I

Prague-Paris : feuille de route

INSCRIPTION DANS L'ESPACE URBAIN

L'ancrage de l'avant-garde pragoise dans les réalités urbaines est tel que cette dernière élabore son programme en regard de la Prague du XX^e^ siècle[1]. Nous souhaitons donc ici préciser les particularités de la ville de Prague, ainsi que de son paysage culturel dans lequel les avant-gardes s'inscrivent. Aux lendemains de la guerre, la société de la Première République qui célèbre l'indépendance de la Tchécoslavaquie est une société en effervescence dont la prospérité contraste avec la situation générale en Europe. De plus, Prague présente des traits caractéristiques qui la distinguent radicalement de Paris, même si les artistes auront à cœur d'établir des correspondances entre les deux villes. Les acteurs du poétisme laissent en effet cours aux effets d'étranges ressemblances, sous les auspices desquelles se tiennent les premiers voyages par lesquels les artistes pragois prennent position sur la scène artistique parisienne.

Prague, « fenêtres ouvertes »[2]

Au sortir de la Grande Guerre, Prague, ancienne capitale du royaume de Bohême, devient la capitale du nouvel État tchécoslovaque dont la création, à l'issue de l'effondrement de l'Empire d'Autriche-Hongrie, est essentiellement l'œuvre politique d'intellectuels tchèques et slovaques. En outre, de l'appréciation d'un homme de lettres comme Hanuš Jelínek[3], « si la nation tchécoslovaque a pu reprendre sa place parmi les peuples libres de l'Europe, c'est parce que ses écrivains et ses poètes avaient, depuis plus d'un siècle, préparé la voie à ses hommes d'État[4] ». Celui qui devient le premier Président de la République tchécoslovaque est lui-même impliqué dans les revues artistiques[5] qui sont le lieu d'expression de la culture moderne. En tant

1. Notons dès maintenant que le genre grammaticale de Paris et de Prague, en tchèque, est féminin.
2. L'expression est de Neumann (poète, critique littéraire très engagé dans la vie intellectuelle et politique de Bohême), reprise par Roman Jakobson pour définir le dynamisme de la culture tchèque. v. Stanislav Kostka NEUMANN, « Otevřená okna » [fenêtres ouvertes] in *Lidové Noviny*, 9 août 1913.
3. Traducteur, professeur à la Sorbonne, il est aussi l'auteur d'une *Histoire de la littérature tchèque* publiée en trois volumes en français au cours des années 1930 ainsi que d'une *Anthologie de la poésie tchèque.* Son cours professé à la Sorbonne en 1910 est publié en 1912 au Mercure de France.
4. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque et slovaque,* éditions Kra, Paris, 1930, p. XII.
5. Masaryk dirige notamment dès 1893 avec F. Drtina et J. Kaizl la revue *Naše doba,* « revue pour la science, l'art et la vie sociale ». Très impliqué dans la vie culturelle et politique, il est aussi un penseur influent du Renouveau national (*Le problème tchèque. Aspirations et intentions du Renouveau national*, 1895), ainsi qu'un universitaire en fonction à Vienne puis à Prague.

que philosophe, Masaryk prend en effet place dans le débat politique aux côtés des intellectuels progressistes. Les mouvements autour desquels il gravite se départent d'une conception d'un patriotisme tchèque héritier du XIX[e] siècle et nourri d'un mythe national empreint de slavophilie pour cultiver le cosmopolitisme. Les artisans de la Tchécoslovaquie prennent appui sur les relations privilégiées qu'ils entretiennent avec le monde politique anglo-saxon, ainsi qu'avec les institutions françaises[1] .

Dans ce « pays neuf[2] », les artistes, forts de l'autonomie retrouvée, peuvent affranchir les arts de ses implications patriotiques et multiplier les relations avec les mouvements artistiques qui se développent sur la scène internationale, sans craindre d'affaiblir leur culture. Prague, au début du XX[e], siècle revêt un caractère d'interface et offre un contexte favorable au développement d'une grande diversité de courants artistiques. Selon Jean-Pierre Faye, en 1969, « le moment est venu de restituer à Prague ses enjeux, et sa science[3] ». Revenant sur les idées révolutionnaires qui marquent la modernité, il annonce : « on peut voir là-bas, les grands mouvements de la pensée et de la *poésie pensée* s'articuler[4] ». Prague se présente alors comme le lieu de réunion des avant-gardes. Une vingtaine d'années plus tard, c'est aussi ce phénomène qui interpelle les acteurs d'une exposition qu'ils intitulent *Prague capitale secrète des avant-gardes*[5]. Cette exposition tente bien de révéler un secret, celui que la ville elle-même ne saurait que trop bien *garder,* selon les mots de Petr Král, pour qui « la place de Prague dans la culture européenne pourrait bien être celle d'un centre secret[6] ». Roman Jakobson, partie prenante de l'effervescence pragoise de l'entre-deux-guerres, témoigne déjà en 1968 de l'importance de Prague en faisant valoir sa spécificité. Mais le secret de Prague ne semble pas pour autant aussitôt percé, bien que Roman Jakobson confie que la « singularité et la créativité de Prague » tiennent pour lui à la confluence des différents courants de pensée qui s'y opère :

> L'appropriation créatrice des influences étrangères était et demeure l'un des traits significatifs de la culture tchèque. Une tradition se maintient, en Tchécoslovaquie, celle des « fenêtres ouvertes », pour reprendre le mot du poète du St. K. Neumann, et

1. Antoine Marès, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995.
2. L'expression est de Breton qui évoque « l'art d'un pays neuf comme la Tchécoslovaquie plus avide de liberté qu'aucun autre » in André Breton, Jindrich Heisler, Benjamin Péret, *Toyen,* Paris, Éditions Sokolova, 1953, p. 14.
3. Jean-Pierre Faye, « Le Cercle », *Change,* n°3, Paris, Seghers, 1969, p. 1.
4. Jean-Pierre Faye, « Projections », *Change mondial II,* Paris, Seghers, 1975, p. 10.
5. Jacqueline Menanteau, Anna Pravdová, Vít Havránek (dir.), *Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, Dijon, Musée des beaux-arts, 1997.
6. Petr Král « Prague garde son secret » in *Critique n°483-484* (« Prague cité magique »), 1987, pp. 62-64.

> des grands courants d'air bénéfiques. Il ne s'agit pas seulement de transformation originale d'influences internationales pour les besoins locaux mais aussi de pensées et de courants nouveaux spécifiques qui ont agi et agiront sur la culture des autres nations[1].

Jakobson est en contact étroit avec les membres de l'avant-garde de Prague et sa remarque sur le statut de Prague s'accorde avec l'approche de son ami Karel Teige, grand théoricien de l'avant-garde pragoise. Au cours d'une réflexion sur la modernité artistique, ce dernier se réfère à la place centrale de Prague ; il convoque de plus la position géographique de la ville :

> Prague est le centre géométrique de l'Europe. Les lignes qui relient quatre points du continent ont leur point d'intersection à Prague. Elle est depuis des siècles un foyer autour duquel gravitent les principales tendances intellectuelles et politiques de l'histoire européenne. La ligne sur laquelle se rencontrent l'occident européen et l'orient européen passe par Prague et la Tchécoslovaquie. Cette situation géographique n'est pas sans influence sur son destin historique et intellectuel et la question de l'orientation politique et culturelle orientale ou occidentale se pose, au cours de nombreuses périodes de l'histoire[2] .

Au fil de l'histoire, Prague se forge une identité plurielle. Les acteurs de l'avant-garde soulignent la position de carrefour qu'occupe cette ville au sein de l'Europe. Cette position – par laquelle la capitale de l'État tchécoslovaque se caractérise sur le plan géographique – est renforcée par la manière dont la modernité assume la dimension syncrétique de l'identité de la ville de Prague. Prague est un espace culturellement caractérisé par une pluralité d'influences et, au lendemain de la guerre, les projets urbanistiques du nouvel État s'inscrivent dans l'histoire d'une urbanité[3] marquée par l'hétérogène.

Une identité composite

Depuis peu capitale du tout nouvel État, Prague est confrontée à de profonds changements liés à la modernisation de la société. Pour y faire face, l'État redéfinit l'étendue de

1. Roman JAKOBSON, « Entretien du 16 août 1968 à Brno » in *Change,* n° 10, (« Prague poésie Front Gauche ») p. 100.
2. Teige revient sur les données historiques, économiques, sociales et intellectuelles des Pays tchèques et slovaques dans le cadre d'une analyse sur l'architecture en Tchécoslovaquie : Karel TEIGE, *L'Architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague, Mladá fronta, 1947.
3. Nous employons ici, et tout au long de ce travail, le terme urbanité pour désigner les traits distinctifs qui forment un certain type de ville. L'urbanité renvoie donc de manière abstraite à un type de ville établie selon des archétypes qui lui sont propres. Le terme urbanité n'exprime pas ici le caractère de politesse et de civilité, sens que la langue habituellement retient par extension, en référence aux manières civiles des anciens romains.

la ville. Le plan urbain de la Grand-Prague des années 1920 marque une volonté d'élargir l'espace communal et de prendre en charge une organisation radiale de l'espace. La capitale s'élargit à trente-sept communes environnantes et s'étend donc à des zones industrielles, résidentielles et rurales, au-delà des noyaux historiques de la ville, assumant ainsi pleinement le caractère protéiforme que l'histoire lui a conféré. Déjà l'administration urbaine médiévale enregistrait le phénomène de croissance additive en dehors des remparts par adjonctions successives des nouveaux centres qui se constituaient au pied de la citadelle de Prague, de part et d'autre du fleuve. Il apparaît en effet que le « développement historique de Prague et le caractère spécifique du développement urbanistique dû à la morphologie spécifique du bassin de Prague, dès le départ n'était pas très favorable à la mise en place d'un ensemble urbain administré de façon centralisée[1] ». Diverses structures se côtoyaient alors et la ville n'était pas le lieu d'une organisation uniforme et homogène ; l'état moderne des années 1920 signe cet héritage. Acteurs politiques, urbanistes et architectes prennent acte de la disparité qui caractérise leur ville. De même, les acteurs de l'avant-garde artistique, pourtant très sensibles à la ville, se réfèrent à une réalité extérieure aux centres urbains pour baptiser leur groupe : « Devětsil ». Le dessinateur Adolf Hoffmeister[2], se souvient du choix du nom:

> Devětsil nous plaisait, d'autant qu'il n'avait rien en commun avec nous, poètes de la ville. Il fleurissait tôt au printemps. C'était une fleur. La plupart d'entre-nous n'avait jamais vu cette fleur[3].

La signification du terme « Devětsil » suscite la surprise de Maïakovski qui confie : « Ainsi que je l'ai appris plus tard, ce nom ne désigne pas une puissance de 9 (chevaux, par exemple) mais une petite plante aux racines solidement et profondément enfoncées dans la terre[4]. » L'interprétation de Maïakovski fait référence à la composition du mot *devětsil* dans lequel on

1. Tomàš LOUDA, « Structure administrative de Prague: évolution et perspectives », *in Centre français de recherche en sciences sociales*, n°7, (« Question urbaines: Prague et ses nouveaux quartiers »), juin 1994, p. 40.
2. Il publie aussi quelques poèmes et plusieurs reportages et récits – notamment *La Prison.* (v. Adolf HOFFMEISTER, *La Prison: écrit en 1940 à Paris, dans la prison de la santé*, Paris, Gallimard, 1969). Il dresse le portrait d'artistes influents en un ouvrage rassemblant textes et dessins : *Visages écrits et dessinés.* (v. Adolf HOFFMEISTER, *Visages écrits et dessinés*, traduction de François Kérel, Paris, EFR, 1964.) Son œuvre de collagiste sera présentée au public français par Aragon. v. ARAGON Louis, « Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui » in *Les Collages,* Paris, Hermann, coll. « savoir », 1965, pp. 91-99.
3. « Devětsil se nám líbil spíše proto, že neměl s námi městskými básníky nic společného. Kvetl na raném jaře. Byla to květina. Většina z nás tuto květinu nikdy neviděla » in Adolf HOFFMEISER, *Předobrazy* [Préfigurations], Prague, Československý spisovatel, 1962, p. 34.
4. Vladimir MAÏAKOVSKI, « Voyage à Prague » [1927] in *Change, n° 10,* (« Prague poésie Front gauche »), Paris, Seghers, 1972, p. 217.

reconnaît le mot « devět », qui désigne le chiffre neuf en tchèque, auquel est accolé « sil » qui renvoie au mot « force ». La référence aux neuf forces et à la rhétorique vitaliste qu'elle évoque s'accorde, il est vrai, avec le goût de l'avant-garde tchèque pour la modernité. Mais en premier lieu, le nom du groupe rassemblant les « poètes de la ville » suggère une réalité extra-urbaine. C'est cela même qui intrigue Maïakovski. Or c'est précisément ce qui séduit les artistes d'avant-garde, d'après le témoignage d'Hoffmeister. « Devětsil » exprime l'inconnu : la plupart des poètes ne l'ont jamais vu.

Les « poètes de la ville » s'établissent en fondant un groupe qui désigne une réalité qui leur est antinomique. Un tel phénomène semble annonciateur d'une esthétique urbaine composant avec l'autre de la ville qui s'incarne dans l'image de la fleur. Les membres du Devětsil, dès lors, laisseraient d'emblée présager de la distance qu'ils prennent avec la ville archétypale – Rome – qui se définit, par sa légende de fondation, dans l'écart à la ruralité : le tracé de Romulus délimite en effet très précisément l'intérieur (la ville) et l'étendue rurale des alentours. Hoffmeister souligne la nature de l'attrait que dégage le terme « devětsil » : il désigne une réalité non familière aux citadins. Les « poètes de la ville » fondent leur groupe par une référence à la ruralité, véritable promesse de parcours urbains entrepris à *contre-centre,* sens dans lequel semble aussi s'établir la modernité de Prague.

Les membres du Devětsil manifestent leur attirance pour ce qui est étranger à la ville. Ils semblent de la sorte refuser la dichotomie entre l'espace circonscrit, aménagé et balisé de la ville, d'une part, et l'inconnu que représente, d'autre part, l'espace qui est en dehors des limites de la ville. L'avant-garde s'identifie donc à une fleur de la ville. Dans un poème de Vítězslav Nezval, les fleurs sont évoquées en contrepoint des limites de la ville : les remparts. Ceux-ci participent d'une représentation d'une époque qui décline, tandis que l'éclosion des fleurs a la violence des explosions qui président au renouveau :

> Nous fûmes les témoins de l'époque
> où mouraient les dynasties
> Et toutes les nuits se ressemblaient
> comme des nonnes de garde devant un catafalque
>
> O ces fleurs qui explosent
> O ces lumières magiques sur les fronts
> où l'azur était exotique
> où les yeux étaient bleus comme un mouchoir de poche
>
> Sur les remparts un catafalque d'empire

comme l'image d'une Jérusalem morte[1].

Les confins défensifs de la ville que sont les remparts se font l'emplacement d'un cercueil. Mais c'est au cœur de cet environnement funèbre qu'éclot la beauté des réalités profanes. L'azur « exotique » évoque l'ailleurs, mais il s'agit d'un ailleurs qui affleure dans la réalité quotidienne, aux côtés d'« un mouchoir de poche ». Ces deux réalités antagonistes sont mises en regard par la mention qu'il est faite des « yeux bleus » ; la couleur bleue est ici le dénominateur commun d'un immense espace (que connote le terme « azur » désignant la couleur du ciel) et de la banalité du quotidien (le mouchoir de poche). D'un vers à l'autre, l'espace se réduit et, à l'impression d'immentsité succède celle d'éxiguïté. Dans ces deux vers aux champs lexicaux contrastés, le rapprochement de deux notions opposées se lit aussi, en tchèque, à travers la présence de mots formés d'un même etymon : la racine du mot qui désigne la couleur des yeux et du mouchoir (*modré*) sert aussi à la formation du terme « azur » (*modř*). Le rempart semble arrêter le regard qui s'étend à l'azur pour le ramener sur un élément aussi banal que le mouchoir. Le choc qu'évoque le poète apparaît comme le produit de la rencontre entre la réalité dite « exotique » et l'élément familier. Monde exotique et ordinaire se mêlent alors, faisant fi des limites que dressent les remparts.

Le motif de la fleur soutient cette convocation simultanée du familier et de l'exotique ; il introduit d'ailleurs l'évocation des changements brusques et accompagne le passage du passé au présent : « Et toutes les nuits se ressemblaient […]/ O ces fleurs qui explosent ». Dans la version tchèque, un point d'exclamation, seul signe de ponctuation du poème, figure à la fin du vers et renforce l'impression de vivacité créée par le sens du verbe et sa conjugaison : « Ó těch květin jež vybuchují ! ». Du rythme lent, des sonorités redondantes des participes présents (« umírající », « hlídající » redoublées par les nuits (« noci »), de l'emploi du passé, de l'accent mis sur le déroulement du procès exprimé par le verbe, se dégage une impression de lassitude et de temporalité détachée que vient rompre la valeur déictique de l'invocation contenue dans le premier vers du deuxième quatrain. L'interjection s'apparente à une onomatopée. De plus, les sonorités du verbe « vybuchují » [explosent] entretiennent un rapport mimétique avec le bruit d'une déflagration : le doublement du son [u] au sein du mot suggère les différentes détonations

1. Vítězslav NEZVAL, « À la mémoire de Vladimir Ilitch Lénine » [1923]. Ce poème paraît à Prague en 1923 dans le recueil *Pantomima* aux éditions Pražské saturnalie. Il est publié en français dans la traduction de François Kérel in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955)*, préface de Philippe Soupault, Paris, éditeurs français réunis, 1960, p. 26.

d'une explosion qui s'achève sur un effet de résonance que laisse entendre la voyelle longue de la désinence verbale. Se rapportant aux fleurs, ce vers transcrit le caractère impétueux que le poète prête au temps présent. Le groupe Devětsil se présente en outre comme le lieu de rencontre dialectique des réalités plurielles qui structurent la ville. Il en appelle aux expériences urbaines contradictoires et en est littéralement la fleur. Cette fleur mêle réalités mortifères et lumineuses, telle la fleur qu'évoque déjà Apollinaire dans un poème paru dans le *Guetteur mélancolique* : Apollinaire avertit que « les villes sont pleines d'amour et de douleur, deux plantes dont la mort est la commune fleur[1] ». Mais Devětsil, comme l'exprime Nezval dans ce poème, s'attache à renverser l'expérience auprès d'un catafalque en épreuve de renouvellement.

La modernité pragoise – ses poètes, mais aussi ses urbanistes – compose une ville au caractère contrasté. Ainsi, en 1920, la municipalité fait entrer les zones rurales dans Prague. Le plan urbain de la Grand-Prague renforce l'hétérogénéité de l'espace pragois qui contient dès lors des villages conservant leurs structures rurales. Cette particularité de la Prague moderne est d'ailleurs rappelée au visiteur étranger dans une brochure éditée en français par la municipalité de Prague en 1936 : *Prague à ses hôtes*[2]. La modernisation de la capitale s'opère par l'intégration successive des différents quartiers qui se développent aux marges de la ville. En outre, les villes d'Europe Centrale présentent un mode particulier d'aménagement urbain:

> Jusqu'alors le schéma de modernisation de la ville ancienne (celui employé par Haussmann à Paris, par exemple) créait une forme fixe et statique. Ce n'était pas un modèle souple capable d'intégrer les transformations à venir. Dans les années 1890, la préoccupation des architectes et des municipalités fut de mettre au point une méthode d'aménagement en vue d'une future expansion et un modèle théorique capable de traiter l'espace urbain dans sa globalité[3].

Ainsi, au regard de l'histoire, les architectes et la municipalité tentent de créer un modèle de modernisation des villes adapté aux particularités de l'espace centre européen et délaissent le modèle haussmannien. À Prague, ce sont aussi les hommes de lettres qui prennent position contre la modernisation haussmanienne. Le projet de « métropole haussmanisée » provoque un large mouvement d'opposition et de houleux débats, souligne Catherine Servant dans l'article

1. Guillaule Apollinaire, *Le Guetteur mélancolique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 79.
2. Alois Zipek, « La Prague moderne » in *Prague à ses hôtes*, Editions Office tchécoslovaque du tourisme, Prague, 1936, p. 38.
3. Eve Blau, « La ville protagoniste : achitecture et cultures en Europe Centrle » in Eve Blau et Monika Platzer (dir.), *L'Idée de la grande ville : l'architecture moderne d'Europe Centrale, 1890-1937,* New york, Pretzel, 2000, p. 17.

« Impressions pragoises à l'aube du XX^e siècle[1] ». Les premiers débats modernes sur l'architecture naissent à l'occasion des projets d'assainissement du quartier Josefov ; les écrivains y participent activement[2]. Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, l'écrivain progressiste Vilém Mrštík[3] est l'auteur du manifeste *Bestia triumphans*[4]. Par ce manifeste, il s'inscrit contre la politique d'assainissement de la municipalité qui entreprend la destruction des quartiers insalubres – dont le quartier Josefov de la Vieille-Ville –, et la percée de boulevards. Il s'oppose au type de modernité urbaine que caractérisent, comme dans le Paris d'Haussmann, les préoccupations sécuritaires et hygiénistes. Les boulevards sont ainsi perçus comme l'instrument d'un pouvoir centralisateur et incarnent le désir d'ordre et de prestige ; ils sont entachés d'une mauvaise image, à l'instar d'une bête triomphante, exhibant sa propension à la domination.

L'assainissement du quartier Josefov – qui correspond à la ville juive – a eu lieu mais les boulevards ne se sont pas multipliés. Et l'un des rares à avoir été percés a pour nom « Rue de Paris » [Pařížská ulice]. Aussi, au cœur de Prague, le boulevard renvoie-t-il à une urbanité parisienne marquée par le désir d'homogénéité et de régularité. Le poème « John Sambo » de František Gellner[5], contemporain de Vilém Mrštík, paraît dans une anthologie de poésies sur Paris – *Hommage de Prague à Paris,* daté de 1937. Gellner y confie : « J'avais toujours la sensation, sur les boulevards, /d'être déjà entre les griffes du monstre[6]. » Ces vers font valoir le quadrillage urbain comme l'œuvre d'une bête impressionnante. Si dans le manifeste *Bestia triumphans* s'exprime le désir d'une modernité pragoise non indexée sur la modernité du Paris haussmannien, les écrivains de l'avant-garde sont, eux aussi, encore sensibles à ces deux modèles très contrastés de modernité urbaine.

1. Catherine SERVANT, « Impressions pragoises à l'aube du XXe siècle », *in Matériaux pour l'histoire de notre temps*, (« les Tchèques au XXe siècle »), Nanterre, BDIC, juillet-septembre 2000, pp. 10-14.
2. Mais c'est aussi le peintre Kubišta qui préside en 1912 le Club du Vieux Prague, fondé pour empêcher les démolitions. v. Aleš Pohorský, « Notre Apollinaire. Le retour des temps anciens » in *Guillaume Apollinaire. Apollinaire et le portrait,* textes réunis et présentés par Michel Décaudin, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2001, p. 93.
3. Vílem Mrštík fut signataire du manifeste « Česká moderna » par lequel les écrivains récusèrent toute indexation de la sphère politique sur la sphère littéraire, ils revendiquèrent l'autonomie de l'art et manifestèrent un profond intérêt pour les poètes symbolistes et décadents.
4. Vilém MRŠTÍK, « Bestia triumphans », Prague, *Rozhledy*, n° 7, 1897. Une illustration de Zdeňka Braunerová figure dans cette publication.
5. František GELLNER est un représentant de la tendance anarchiste dans les lettres tchèques, il fut aussi dessinateur pour la revue *Lidové noviny* que dirigea un temps Masaryk.
6. Miloš HLÁVKA*, Hommage de Prague à Paris. Paris dans la poésie et l'art*, Prague, V. Petr, 1937.

Les orientations urbanistiques et architecturales que met en place la République tchécoslovaque semblent récuser les formes « fixes et statiques » qui ne permettent pas d'anticiper les transformations urbaines et renoncent aux efforts d'homogénéisation. Prague se présente comme une ville protéiforme dont les acteurs de la modernité assument le caractère disparate.

Ancienne capitale d'un nouvel État : feuilleté de lieux

Au lendemain de la guerre, la rénovation du site du Château témoigne de ce phénomène de disparité. *Prague à ses hôtes,* ouvrage à l'usage du visiteur étranger qui réserve des pages au caractère protéiforme de la Prague moderne, consacre aussi de longues notices au Château, donnée phare de la capitale pragoise. Ces mêmes éléments retiennent également l'attention des membres de l'avant-garde ; constitutifs de leur poétique de la ville, ils sont parties prenantes du dialogue entre les surréalistes de Paris et de Prague. Le président Masaryk, préoccupé par la rénovation des lieux de pouvoir souhaite entreprendre de nombreux changements significatifs. Il confie à l'architecte slovène Plečnik le projet de « transformation d'un château conçu en style monarchique en un château de style démocratique[1] ». Les réaménagements du Château inscrivent alors ce centre politique et historique dans une modernité progressiste sans pour autant délaisser les traces du passé. C'est avec une grande agilité que Plečnik unit héritage et nouveauté en composant avec nombre d'éléments hétéroclites. La cathédrale Saint-Guy, composante du Château, est aussi l'objet d'importants réaménagements : en 1929, sa construction est achevée et la cathédrale est reconsacrée alors que le nouvel État tchécoslovaque commémore le millième anniversaire de la mort de Saint Venceslas. Le nouvel État se place alors sous le signe du syncrétisme, tout comme Saint Venceslas qui avait assis son pouvoir de la sorte.

Le prince Venceslas prête serment de fidélité au puissant voisin Henri I[er] l'Oiseleur, puis obtient de lui des reliques de Saint-Guy apportées de l'abbaye de Saint-Denis et fonde alors une basilique au Château de Prague[2]. Il place dès lors son règne sous la protection de Saint-Guy, conférant ainsi au pouvoir institutionnel un rayonnement sans précédent, à une époque où le pouvoir ne repose que sur le principe *primus inter pares.* Le Château dans lequel se situe la

1. Correspondance de Masaryk, datée du 20 avril 1925 cité in Peter KREČIČ, *Plečnik. Une lecture des formes,* Liège, Mardaga, p. 55.
2. Antoine MARÈS, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995, p. 38.

basilique acquiert une aura singulière et une place de premier plan : il devient en effet le point d'ancrage du centre politique et culturel du royaume. Le souverain renforce alors son pouvoir consécutivement à son geste d'allégeance – qui est reconnaissance de l'altérité et acceptation des différences. L'emplacement de la basilique dédiée à Saint-Guy est aussi révélateur d'un pouvoir qui tire son prestige du syncrétisme : la basilique est édifiée sur un lieu de culte païen consacré à la déesse Živi, figure de la mythologie slave à laquelle la mère de Venceslas vouait un fidèle culte. Cette déesse tient son nom du mot tchèque signifiant « la vie », tout comme Saint-Guy, désigné en latin par « Vitus », porte un nom se rattachant à l'étymon latin signifiant aussi « la vie ». Et lorsqu'Apollinaire mentionne Prague dans *Zone*, il nomme la basilique « Saint-Vit », restant fidèle au toponyme tchèque : « Svatý Vít » :

> Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
> Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
> Tu ressembles au Lazare affolé par le jour.

Dans ces quelques vers résonne la racine latine de « Vitus ». Certes, la rime Saint-Vit/vis souligne ici plutôt le sème de la vision, mais le champ lexical de la vie est porté par l'évocation de Lazare ressuscité et l'homophonie des termes à la rime. Philippe Soupault, très attentif à la Prague d'Apollinaire, mentionne aussi à plusieurs reprises Saint-Vit : il cite tout d'abord « Zone[1] », puis évoque, « les chères agates de St. Vít[2] » et aussi « les vitraux de la cathédrale de St. Vit[3] ». Dans une « Ode à Prague libérée » datée de 1946, alors que le poème est en vers blanc, figure à la rime vit/vie dans la dernière strophe :

> A l'âge de la vie
> Prague ne vit
> aucune aube aucun oubli[4]

Dans les années 1920, Soupault voyait en Prague une ville « neuve » et tournée vers l'avenir. Il assure : « Prague est assurément une de ces villes dont la vie tonne et brille avec la plus grande

1. Philippe SOUPAULT, « Pozdrav z Paříže » [Bonjour de Paris], préambule de la conférence de Philippe Soupault à Prague traduit en tchèque par Karel Teige in *Kmen*, n°9, juillet 1927, Prague. v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 209-211. La page de *Kmen* est reproduite in Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 136.
2. in Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », *ReD,* I, n°1, Prague, Odeon. 1927, pp. 3-4. Et encore in Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée », *Poèmes et poésies,* Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987, p. 58.
3. Philippe SOUPAULT, « Les amis de Prague » in *Poèmes et poésies* : *1917-1973,* Paris, B. Grasset, 1973, pp. 156-158.
4. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée », *Poèmes et poésies,* Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1987, p. 58.

ardeur ». Il compte Prague parmi les « villes vivantes[1] » après s'être désolé des « villes mortes ». Ses textes se réfèrent aussi à la nouvelle architecture, il évoque les « nouvelles et blanches maisons, les chantiers monstrueux[2] » et mentionne le nom de Krejcar, faisant référence à Jaromír Krejcar, l'architecte membre du groupe d'avant-garde pragois. L' « ode à Prague libérée », convoquant encore la modernité de Prague, ne suggère-t-elle pas dans ses derniers vers, et ce malgré les lourds jougs imposés par les événements historiques, l'ancestrale assimilation de cette ville au culte de la vie ? Soupault y mentionne en effet encore « Prague vivante et délivrée », « Prague qui vit/ pour la vie et la liberté »[3]. Dans le quartier du Château, le toponyme « Saint-Guy » révèle les plis de l'histoire. Ainsi, dans la modernité pragoise, le Château se présente comme un espace pluriel où se lisent les traces du temps.

Les urbanistes et architectes[4] qui œuvrent dans la capitale du nouvel État peuvent exprimer les tendances les plus novatrices. Si l'architecte Krejcar évoque les projets architecturaux soutenus par l'État et déplore le goût en vigueur, il reconnaît l'indépendance dont les architectes bénéficient en définitive :

> Pour les nouvelles constructions à Prague, on est obligé de présenter des projets enjolivés de babioles à l'ancienne et d'ornements. Sans cette esthétique admise, votre projet est refusé. Le béton et le verre sans enjolivures et guirlandes de roses ne font pas l'affaire des édiles pragois. Ce n'est qu'ensuite, lorsque la construction est déjà avancée, qu'on laisse tomber ce bric-à-brac pour faire de l'architecture nouvelle[5].

Il n'est pas rare toutefois que les orientations urbanistiques de Prague et celles de la modernité artistique convergent, malgré les implacables jugements avec lesquels un groupe d'avant-garde peut réfuter les positions officielles. L'association Mánes, vitrine de la modernité artistique[6], se

1. « Dávám přednost městům živým a Praha je jistě jedním z těch měst, jejichž život hřmí a září s největší žhavostí. » in *Rozpravy Aventina IV,* n°4, 1928, Prague, pp. 1-2. Écrit pour *Rozpravy Aventina*, ce texte a paru à Prague mais n'a pas été publié en français.
2. « nové a bílé domy, obrovská staveniště », *Ibidem*.
3. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée », *op. cit*., p. 58.
4. Nous nous référons ici notamment à Plečnik mais aussi aux urbanistes du projet de la Grand-Prague et aux architectes tels Josef Havlíček, Karel Honzík, Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar, (tous quatre membres du Devětsil, animateurs de la section Ardev consacrée à l'architecture), Otakar Novotný, Oldřich Tyl, Josef Fuchs, Adolf Loos.
5. Cité par Maïakovski in Vladimir MAÏAKOVSKI, « Voyage à Prague » [1927] traduit du russe par Léon Robel in *Change, op.cit*., p. 217.
6. Avant la guerre l'association Mánes organise une exposition de Rodin, d'Edvard Munch, une autre sur les impressionnistes et post impressionnistes français, ainsi qu'une rétrospective Bourdelle. En 1910, elle présente une sélection d'œuvres exposées au Salon des Indépendants : œuvres de Braque, Camoin, Derains, Van Dongen, Friesz, Maillol, Manguin, Marquet, Matisse, Redon, Vlaminck. L'association Mánes apporte ensuite son soutien aux groupes d'avant-garde : elle accueille notamment l'exposition d'œuvres surréalistes *Poesie 1932*, la première exposition du groupe des surréaslitestes de Tchécoslovaquie (v. couverture du catalogue de la l'exposition

dote durant l'entre-deux-guerres d'un nouvel édifice. Le président Masaryk soutient le projet architectural très novateur que propose l'architecte Otakar Novotný. Le bâtiment qui abrite la vie des arts ouvert en 1930 et le réaménagement du quartier du Château partagent le souci d'assumer la composition hétérogène de Prague, de mêler édifices du passé et constructions innovantes.

Le siège de l'association Mánes est un bâtiment construit entre la rive du fleuve et l'île Slave située sur la Vltava. Il est un lieu caractéristique de la Prague moderne, et est, lui aussi, mentionné dans les brochures sur Prague que peuvent lire en français les visiteurs des années 1930. Ce bâtiment se présente comme une synthèse des courants de l'avant-garde architecturale. La construction intègre le château d'eau médiéval au toit baroque et enjambe le fleuve. Elle contient en outre une passerelle pour piéton faisant ainsi figure de pont entre le quai et l'île. L'accès aux salles d'exposition s'effectue par les quais, le corps du bâtiment situé au-dessus du fleuve est consacré aux résidences d'artistes, et sur le toit est aménagé un restaurant. Un tel ensemble résulte de l'assemblage d'éléments distincts, par leur structure, leur fonction, leurs matériaux, leur époque et se situe de surcroît sur un espace à la topographie variée. Divers lieux sont alors reliés en un même édifice, soulignant l'hétérogénéité qui travaille le bâtiment. De plus, l'architecture baroque est directement confrontée à l'avant-garde architecturale. Par cette articulation des différents styles architecturaux, le lieu donne à voir la discontinuité de l'espace urbain. Si cette juxtaposition souligne la distance entre une architecture influencée par le fonctionnalisme et l'architecture de l'âge baroque, elle atteste aussi du dialogue entre ces deux esthétiques. Le centre Mánes apparaît comme un collage architectural. Cette construction témoigne alors de l'impossibilité d'une lecture homogène et linéaire de la ville : elle livre simultanément l'empreinte de styles d'époques variées. Transparaissant dans le quotidien, les traces du passé constituent l'actualité de la ville. Serait-ce ces collisions d'éléments disparates qui apparaissent, à Prague, pour Jean-Clarence Lambert, comme « des trésors pour la pensée artistique » ? Il met en effet en regard l'art du collage et la ville même de Prague annonçant : « des trésors pour la pensée artistique, il y a en a partout. Mais sans doute à Prague plus qu'ailleurs[1] ». Se référant à la pensée mythique, qui s'exprime « à l'aide d'un répertoire dont la

reproduit in « André Breton et le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie » in *Les Cahiers de la Štěpanská 35*, Prague, p. 35) ainsi qu'une conférence de Breton en 1935 et soutient les traductions de textes de Breton (qui paraissent aux éditions Mánes).

1. Jean-Clarence LAMBERT, « Adolf Hoffmeister : le collage, le bris/collage » in *Le Règne imagina*l, Paris, éditions du Cercle d'art, 1991, pp. 161-167.

composition est hétéroclite », il poursuit : « c'est peut-être ce qui explique pourquoi cette « capitale magique de l'Europe » comme la désignait Breton, a suscité à côté de Hoffmeister tant de collagistes ». Nezval confie d'ailleurs que la magie de Prague provient de l'union entre le passé et le moderne : « Il est incontestable que l'indicible magie de la ville dans laquelle je marche provienne de la singulière union entre des charmes très archaïques et l'esprit moderne[1]. » Les poètes du Devětsil s'avèrent tout autant sensibles que les collagistes à de tels « télescopages ». Le mot est de Petr Král qui aborde la question en se référant aux célèbres clowns du Devětsil exerçant au *Théâtre libéré* :

> Par ses brusques retours au passé comme par son relief changeant, Prague est aussi favorable à toutes sortes de rencontres. Répondant à une enquête, Voskovec et Werich prétendaient déjà le mieux « sentir » la ville à la vue d'un tramway entrant sous la voûte d'une tour gothique. Dans les flâneries de Nezval, de tel « télescopages » s'enchaînent en une métamorphose continue ; et pas seulement là[2].

Les quelques projets urbanistiques et architecturaux conçus dès les années 1920 que nous mentionnons à titre d'exemple (projet de la Grand-Prague, restauration du Château, construction du bâtiment de la société Mánes) enregistrent la disparité de la ville, nombre d'autres y contribuent avec hardiesse. Dans une étude intitulée « La ville protagoniste : architecture et culture en Europe Centrale », se lit l'ampleur de ce phénomène observé aussi dans d'autres villes de la région :

> Avant comme après le démantèlement de l'Empire austro-hongrois, le modernisme hétérodoxe et pluraliste qui vit le jour dans les villes d'Europe Centrale dans les premières années du XX^{e} siècle fut marqué par un attachement profond vis-à-vis de la topographie culturelle de ces villes. Chargés d'histoire et de conflits, des espaces très convoités donnaient à l'architecture elle-même une fonction stratégique décisive. Construire dans ces espaces revenait forcément à s'interroger sur ce qu'était le présent, sur le palimpseste des identités culturelles et des forces politiques qui avaient contribué à les façonner. Dans cette période de déracinement politique et culturel, l'architecture moderne allait générer dans la ville un espace de réflexion public tangible et inévitablement présent dans la vie de ses habitants[3].

---

1. Nezval emploie ici, pour évoquer la magie de Prague, le terme *magičnost* d'origine latine (qui apparaît à quelques reprises dans ce texte), comme pour faire directement écho à la formule de Breton « capitale magique » : « Není sporu o tom, že nevýslovnou magičnost města, jímž chodím, tvoří zvláštní spojení velmi archaických půvabů s modením duchem. » v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec* [Le Passant de Prague, 1938]. v. Vítězslav NEZVAL *Pražský chodec,* Československý spisovatel, Prague, 1958, p. 374

2. Petr KRÁL, *Prague*, Paris, Gallimard, coll. « des villes », 1987, p. 85. Lorsqu'est publié ce livre, Petr Král a pris ses distances avec le groupe surréaliste de Prague qui poursuit ses activités après 1969, date à laquelle il s'en éloigne après y avoir pris part pendant dix ans.

3. Eve BLAU, « La ville protagoniste : achitecture et cultures en Europe Centrle » in Eve BLAU et Monika PLATZER

La fonction stratégique que revêt l'architecture manifeste alors l'enjeu que représentent les arts de l'espace pour le nouvel État. Cette fonction de l'architecture s'exprime sans détour par le bâtiment de la société Mánes et par les opérations de réaménagement du quartier du Château qui rendent visibles les relations que la nouvelle société d'après-guerre entretient avec son histoire culturelle. La modernité s'articule à la réalité historique et l'espace est perçu dans sa réalité plurielle. Ces lieux, tout particulièrement, apparaissent comme des points d'ouverture à la diversité des données qui façonnent l'espace. Ils sont le creuset des traces tangibles laissées par une société dans l'espace auquel elle est confrontée au quotidien. L'attention portée aux traces relève d'une opération de lecture. Le lieu, d'une manière générale, semble porter les traces de l'histoire et en restitue l'actualité, faisant alors figure de palimpseste.

Les arts de l'espace se font le relais des représentations propres à une société et sont un mode d'expression qui revêt une importance capitale dans les villes d'Europe Centrale. Les données architecturales s'y constituent en véritable mode d'expression culturelle et occupent une place fondamentale parmi la société. La puissance sémantique de l'architecture se constitue en Europe Centrale tout au long de son histoire politique[1].

Animer et redessiner les villes du monde

Urbanisme et architecture sont ainsi au cœur de la vie artistique de la capitale du nouvel État tchécoslovaque. Dans une société en mutation, l'architecture, étant en prise directe avec le quotidien, est un enjeu particulièrement important pour les artistes d'avant-garde qui revendiquent par ailleurs leur implication directe dans l'élaboration d'un nouveau cadre de vie. Ceux-ci fondent en 1920 le groupe « Devětsil » qu'ils présentent comme une « association pour la culture moderne ». Les architectes, partie prenante de ce groupe, sont très actifs[2]. Ils publient une revue qui acquiert un rayonnement international *Stavba*[3] [La construction]. La revue

(dir.), *L'Idée de la grande ville : l'architecture moderne d'Europe Centrale, 1890-1937*, *op. cit.*, p. 22.

1. Friedrich ACHLEITNER, « Pluralisme de la modernité : le problème du langage architectural en Europe Centrale » in *L'Idée de la grande ville. L'architecture moderne d'Europe Centrale, 1890-1937, op. cit.*, pp. 94-106.

2. Aussi dans un article de J. Pečírka, professeur à l'École des Arts Décoratifs de Prague, Devětsil est-il mentionné en tant que l'une des « associations d'architectes », v. J. Pečírka « La Peinture, la sculpture, l'architecture depuis 1900 » in *L'Art vivant Tchécoslovaque, IV, n°78,* 15 mars 1928, p. 232.

3. *Stavba* [Construction], créée et dirigée par Teige dès 1923 est la revue de l'association des architectes tchèques. Les publications de Gropuis, Loos, Le Corbusier, Ozenfant témoignent de son rayonnement international. Les acteurs de la revue organisent un cycle de conférences intitulé : L'esprit nouveau dans l'architecture et l'art moderne. Le Corbusier se rend à Prague sur invitation des animateurs de la revue *Stavba*.

rassemble nombre d'acteurs de l'avant-garde. Elle est dirigée par le théoricien Karel Teige[1] et accueille les publications de Gropius, Loos, Le Corbusier, Ozenfant. Le Corbusier se rend d'ailleurs à plusieurs reprises à Prague qui a, de son propre aveu, produit sur lui une « grande impression » : « Quand j'ai vu le Palais des foires[2], j'ai beau avoir des réserves, j'ai été bouleversé. Je découvrais enfin que les grands bâtiments dont je rêvais existaient réellement, quelque part au monde, et à ce moment-là je n'avais construit que le Palais de Moscou et je rêvais en vain de bâtir la Société des Nations[3]. » Il ajoute à l'adresse des Tchèques : « Vous êtes à moitié Italiens et à moitié slaves. En architecture, s'entend. Il est difficile dans ces conditions de maintenir l'équilibre. Et puis cela est également vrai de toute la ville de Prague, il n'y a pas de proportions en Tchécoslovaquie. […] Le désordre des proportions pragoises contribue peut-être à l'agilité des Pragois et à la beauté de la ville[4] ».

Les théories sur l'architecture moderne qui se développent dans la revue *Stavba* de Karel Teige influencent considérablement les artistes tchécoslovaques, elles nourrissent la modernité artistique de l'après-guerre. Aussi Jakobson confie-t-il l'incidence de Teige – dont il souligne qu'il est spécialiste de la dialectique de l'architecture et du développement urbain[5] – dans les travaux du Cercle de Prague :

> Nous étions – enfin certains d'entre nous étaient – à la fois du *Cercle de Prague* et du groupe *Devětsil*, et en revanche les poètes, les théoriciens, les critiques du *Devětsil*, fréquentaient pour la plupart le Cercle Linguistique. J'aimerais nommer ceux dont nous nous sentions particulièrement proches. L'un d'entre nous surtout, un grand artiste du *photo-montage* et du collage, en même temps théoricien de l'art, spécialiste de la dialectique de l'architecture, de la dialectique du développement urbain, etc. : Karel Teige [...]. Non seulement Teige a beaucoup appris des linguistes du *Cercle de Prague*, mais il nous a beaucoup enseigné. C'est grâce à lui, dans une large mesure que nous avons pénétré la dynamique du développement artistique, de la création esthétique...[6].

1. Karel Teige publie aussi plusieurs articles en français sur l'architecture. Ainsi il rédige pour la rubrique « Beaux arts » de *L'Europe Centrale* « Le Palais de la Société des Nations » (v. *L'Europe Centrale*, 5 novembre 1927, p. 105) ou encore « L'Architecture moderne en Tchécoslovaquie », (v. *L'Europe Centrale*, 10 mars 1928, pp. 492-494.)
2. Construit en 1928, le Palais des foires [Veletržní Palác] est un bâtiment qui allie verre, fer et maçonnerie, conçu par les architectes Josef Fuchs et Oldřich Tyl.
3. Adolf HOFFMEISTER, « Un Apéritif avec Le Corbusier » traduit du tchèque par François Kérel in V*isages écrits et dessinés*, Paris, EFR, pp. 84-93.
4. *Ibid*., p. 93.
5. Entretien de Roman Jakobson avec Jean-Pierre Faye, Jean Paris et Jacques Roubaud in *Change*, (« Hypothèses »), Paris, Seghers/Laffont, 1972, p. 33-48.
6. *Ibid.*, p. 39.

Il précise aussi les relations que le Cercle de Prague et sa fortune entretiennent avec l'ensemble du groupe Devětsil :

> Si ce Cercle a réussi à faire tout ce qu'il a fait, à lancer une telle somme d'idées nouvelles, de méthodes nouvelles, qui restent d'une importance de tout premier ordre pour l'Europe comme pour l'Amérique ou le Japon, etc. c'est parce que nous ne nous y sommes jamais enfermés. Nous ne fixions même pas de limites entre l'étude de la langue et la langue elle-même que nous étudiions, entre la science de la poésie et les poètes qui créaient cette poésie. Les poètes venaient chez nous, nous allions chez eux ; et il est même curieux qu'un groupe se soit constitué, avec des écrivains, des peintres, des architectes d'avant-garde, qui s'appelait « Devětsil », d'un nom d'une plante magique...[1]

L'avant-garde tchèque accueille les différents courants de provenances et de disciplines variées. Selon Jakobson, elle contribue ainsi au dynamisme scientifique et artistique de la Prague des années 1920. Mais il indique aussi la particularité du groupe d'avant-garde pragois qui se dote d'architectes. En outre, les membres du Devětsil, s'étant fixés pour but la construction d'une société nouvelle, portent une attention toute particulière à la réalité urbaine. C'est précisément l'ancrage dans le « cadre de l'époque » qui « unit l'architecte au poète[2] », comme l'exprime Teige. Si l'architecture est très concrètement en contact direct avec la société, arrimée aux réalités matérielles pour satisfaire aux exigences des désirs et besoins de l'homme, c'est aussi de la sorte que l'avant-garde considère la poésie. L'attention du Devětsil pour l'architecture exprime son goût pour le rôle concret que cette dernière occupe dans la construction d'une nouvelle société, dans la transformation du quotidien. En outre, Petr Král attire l'attention sur le « désir du réel[3] » qui accompagne le désir de révolte des jeunes Tchèques dans la société d'entre-deux-guerres. Il présente la particularité des poètes tchèques qui, alors que le nouvel État se construit, sont conduits à faire preuve d'un sens tout particulier des responsabilités. Les poètes assument ainsi leur « rôle à jouer dans une culture naissante (ou du moins très ouverte sur l'avenir)[4] ».

À la fin de la guerre, pour ceux – acteurs politiques et artistes – qui envisagent de transformer les conditions de vie, Prague est un enjeu tout particulier : elle une ancienne capitale au sein d'un nouvel État. La création de la Grand-Prague, les réaménagements du

1. *Ibid.*, p. 37.
2. Karel TEIGE, « L'Union de la culture moderne "Devětsil" » [1933] traduit par Henri Deluy in *Change,* n° 10*, op. cit*., p. 91.
3. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, coll. « du monde entier », 1983, p. 14.
4. *Ibid*., p. 15.

quartier du Château comme l'édification du bâtiment de la société Mánes comptent parmi les projets urbanistiques et architecturaux conçus dès les années 1920. Soutenus par les pouvoirs publics, ils assument la disparité de la ville et semblent dévoiler le visage de Prague à l'heure des avant-gardes. Les plans les plus novateurs s'accordant avec l'identité composite de Prague sont dans l'air du temps. Tel est le contexte dans lequel les membres de l'avant-garde élaborent leur programme artistique.

Mais la ville ne fait pas seulement figure de contexte, Prague semble aussi modeler le programme de l'avant-garde comme le suggère l'historien d'art Jaroslav Anděl : « La stratification de la ville et de ses significations constitue une mémoire unique, qui a imprimé son sceau à l'art moderne[1] ». Les membres de l'avant-garde, par leur investissement dans les arts de l'espace et les marches dans la ville, acquièrent une pratique concrète de l'espace ; et par leurs axes théoriques et leurs pratiques artistiques, construisent un « espace de représentation » selon la désignation d'Henri Lefebvre. Ainsi ils manifestent une attention soutenue à la réalité objective et à la réalité subjective qu'ils font communiquer. Les revues du Devětsil, tel *ReD* font expressément état de cette double attention, notamment en publiant tant des projets d'architectes que des poèmes, comme s'ils s'agissait pour les membres du groupe « d'ancrer le cadastre sur la topographie sensible[2] ». Les artistes de l'avant-garde s'intéressent à la complexité du réel que livre l'hétérogénéité des lieux de la ville. Le lieu apparaît comme le point d'ouverture à une multiplicité de réalités, il est défini par les empreintes des différentes activités que déploie une société donnée. Les artistes arpentent la ville, sondent la complexité des lieux, la restituent et livrent ainsi la polyphonie de la réalité la plus ordinaire. Leurs textes révèlent une sédimentation d'expériences qui constitue les strates de l'espace, « comparable à celles d'un « feuilleté » (celui du gâteau nommé « mille-feuilles »)[3], selon le mot d'Henri Lefebvre. Alors que les poètes consignent leurs expériences de la ville quotidienne dans les pages de leurs textes, elles apparaissent comme un feuilleté supplémentaire s'insérant dans les strates de l'espace ; ils prennent part à la sédimentation du réel. Ainsi introduits par les poètes à la pluralité du réel, l'ordinaire a la saveur de l'inédit et le réel nous paraît bien étrange.

1. Jaroslav ANDĚL, « Prague modèle pluriculturel de la modernité » in Jacqueline MENANTEAU (dir), Anna PRAVDOVÁ, Vít HAVRÁNEK, *Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, *op. cit*., p. XXXIII.
2. La formule est tirée d'un article collectif paru dans *Analogon,* la revue des surréalistes tchéco-slovaques depuis 1968. v. Fabrice PASCAUD, Bertrand SCHMITT, Alexandre PIERREPONT, « La ville et l'utopie » in *Analogon 7,* (« Mýtus a Utopie »), Prague, 1997.
3. Henri LEFEBVRE, *La Production de l'espace* [1974], Paris, Anthropos, 1986*,* p. 104.

À Prague, le développement du Devětsil est indissociable d'une attention très précise portée aux réalités urbaines. Les membres du groupe participent à plusieurs périodiques et éditent, en 1927, une revue portant sur la culture moderne internationale : *ReD*[1]. La première page signale que *ReD* est avant tout un « atlas de la poésie[2] ». Le terme d'atlas souligne combien l'attention des membres du Devětsil aux données géographiques et à l'inscription spatiale des phénomènes culturels est centrale pour l'avant-garde pragoise[3]. D'ailleurs, des étudiants en architecture rallient le groupe dès sa création et Devětsil compte de nombreux architectes aux côtés des poètes, peintres, photographes, dramaturges, musiciens et théoriciens. En 1924, les acteurs du Devětsil se regroupent en plusieurs sections. Les axes théoriques du groupe d'écrivains sont formulés dans le manifeste du « poétisme ». Le premier manifeste du poétisme, rédigé en plusieurs volets par le poète Vítězslav Nezval et Karel Teige, est publié en 1924 dans la revue *Host.* Teige y définit la « nouvelle beauté » que revendique l'avant-garde[4]: « Elle sort dans la rue, elle trouve domicile dans l'architecture des villes, dans la fraîche verdure des parcs, dans l'agitation des ports, dans les forges d'une industrie qui sert nos besoins élémentaires[5] ». Il estime qu'œuvres saisissantes et poétiques sont produites par la science de la construction des villes, par l'urbanisme[6]. L'expérience de la ville est ainsi inhérente au poétisme. Nezval, dans un recueil de poèmes, retrace la naissance de cette nouvelle poétique : Ce soir naît le poétisme/ […]/ nous errons avec Teige dans les rues/ atmosphère de miracles qu'on ne peut vivre qu'une fois dans la vie[7] ». Ou encore :

1. La couverture de chaque numéro porte en guise de titre l'inscription *ReD*, mais le nom complet de la revue est *Revoluční sborník Devětsilu* [Recueil révolutionnaire du Devětsil].
2. En première page du premier numéro, les buts de la revue sont énoncés, elle se veut un atlas de la poésie : « chce býti […] atlasem poesie. » in *ReD I*, n°1, Prague, Odeon, 1927, p. 1.
3. Citons parmi les membres, les théoriciens Karel Teige, Vladimír Štulc et Bedřich Václavek, les écrivains Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Alois Wachsman, Artuš Černík, Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, Konstantin Biebl, František Halas, Jindřich Hořejší, Vilém Závada, les artistes plasticiens Adolf Hoffmeister, František Muzika, Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen, Otakar Mrkvička, les architectes Josef Havlíček, Vít Obrtel, Josef Havlíček, Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar et Pavel Smetana, le metteur en scène Jiří Honzl, Jiří Frejka et Emil František Burian, les acteurs Jiří Voskovec et Jan Werich le théoricien de la musique J. Löwenbach.
4. Dès l'année 1922, lors de la parution du deuxième almanach de *Život,* le sous titre : *Sborník výtvarného odboru* [Recueil de la section plastique] est changé. Sous l'influence des artistes de la jeune génération qui y participent, en guise de sous titre, on peut lire : *Sborník nové krásy* [Recueil de la beauté nouvelle].
5. Karel TEIGE, « Poétisme » [1924] traduit par Henri Deluy in *Change,* n° 10, *op. cit*., p. 108.
6. *Ibidem*.
7. Vítězslav NEZVAL, *Skleněný havelok* [1932] [Le Macfarlane de verre], traduit par Gérard-Georges Lemaire, cité par Angelo Maria RIPELLINO « Toutes les beautés du monde » paru in Patricia RUNFOLA « Prague d'or », *Ennemi n°2, 1992-1993*, Paris, C. Bourgois, 1992, pp. 19-20.

> Au printemps 1923 […], je me promenais avec Teige à travers Prague et sentant l'atmosphère de bonheur dont témoignaient les odeurs de printemps, les étoiles, les rosaires de lumières dans les rues, les ivrognes qui vomissaient, les petites vieilles qui mendiaient, les fards des vieilles filles de joie, appuyées dans les coins, nous avons trouvé l'issue à la disharmonie des conceptions du monde momifiées, venimeuses et accablantes – et nous avons découvert le poétisme[1].

Nezval revient à nouveau sur cette nuit de promenade dans « Goutte d'encre[2] ». C'est ainsi en affrontant la modernité de la ville et les épreuves qu'elle implique que l'avant-garde poétiste se constitue. Pour les poétistes, la réalité dans toutes ses tensions est perçue comme étant constitutive de la beauté nouvelle. Leurs œuvres prennent alors acte de la complexité du réel. La beauté nouvelle procède de l'inscription de l'œuvre dans son environnement. En prise avec la réalité matérielle, les artistes du Devětsil se donnent en 1927 pour programme de « transformer et reconstruire le monde[3] » : leur groupe alors a vocation à « animer et redessiner les villes du monde[4] ». Pour le groupe d'avant-garde tchèque, la poésie est un facteur de transformation de la ville quotidienne.

Architectes et poètes d'avant-garde se rassemblent en un même groupe pour construire un monde nouveau. La poétique de la ville du Devětsil est alors indissociable de la portée révolutionnaire de l'art d'avant-garde. Elle semble procéder de l'intérêt que les membres du groupe portent à la réalité de tous les jours et à leur investissement dans l'élaboration de la société d'après-guerre. Les membres du Devětsil font assurément preuve d'une forte implication révolutionnaire : en décembre 1920, dans un contexte de grève générale, lorsque Devětsil publie sa première déclaration, il ne manifeste pas seulement par écrit son soutien à la classe ouvrière, il annule aussi une soirée consacrée à la nouvelle poésie, considérant qu'il est inconvenant de réciter des poèmes quand la police est en prise avec les ouvriers[5]. L'avant-garde

1. « Na jaře 1923, […], procházel jsem se s Teigem po Praze a pocitujíce atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světel v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky, a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsem východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme poetismus. » in Vítězslav NEZVAL, « Návěstí o poetismu » [Le Sémaphore du poétisme]*, ReD I,* n° 3, Prague, Odeon, 1927, pp. 94-95.
2. Vítězslav NEZVAL, « Kapka inkoustu » [Goutte d'encre] v. *ReD I,* n°8, 1928, Prague, Odeon, p. 313.
3. « ReD chce býti manifestací a zároveň propagací moderního ducha – centrálou, v níž, se sbíhají zprávy mezinárodní kulturní práce, která chce přeměniti a rekonstruovati svět […] in *ReD,* n°1, Prague, 1927, p. 1 : « ReD veut être la manifestation tout comme la promotion de l'esprit moderne – la centrale où convergent les nouvelles du travail culturel international qui veut transformer et reconstruire le monde [...] ».
4. Jean-Pierre FAYE, « Projections », *op. cit*., p. 7.
5. Katia KRIVANEK, *L'Avant-garde tchèque des années vingt et trente et le surréalisme français*, thèse de doctorat, Littérature comparée, Paris III, 1975, p. 28.

pragoise pourrait alors dissiper les craintes formulées par Philippe Sansot dans *La Poétique urbaine* :

> La ville suscite donc une poétique, dont nous avons cependant à prendre la responsabilité. Mais ne nous détourne-t-elle pas de la mise en chantier des villes où nous vivons ? Est-il possible de concilier une pratique et une poétique urbaine? La rêverie peut constituer un écran entre les hommes et les mécanismes qui les oppriment […]. La critique urbaine vise, au contraire, à transformer le réel[1].

Pour le groupe d'avant-garde pragois, les poètes, comme les architectes sont à même de transformer la réalité urbaine.

Aux yeux des membres du Devětsil, l'art est en effet sans conteste partie prenante de la transformation du réel :

> Toute la créativité de l'homme est aujourd'hui confrontée à la tâche immense qu'est la reconstruction du monde, ou mieux : la construction d'un monde nouveau. Aussi personne n'apporte-t-il des propositions pour l'art moderne, mais des plans pour une vie nouvelle, pour une nouvelle organisation du monde […]. Le travail de l'artiste plasticien et du poète est en lien avec celui du paysan et de l'ouvrier ; le philosophe et l'homme de sciences sont aux côtés du soldat de la révolution : leur œuvre est la même. Ils ne doivent pas mettre en œuvre des théories mais créer un monde nouveau[2].

Pour Teige, le peintre, comme le poète, est le « bâtisseur d'un nouveau monde[3] ». Selon les membres de l'avant-garde, la création artistique entretient donc des rapports directs avec la création d'un nouveau monde et ne peut donc pas faire l'économie de la réalité dans laquelle elle apparaît. Elle s'inscrit au plus près des transformations du monde moderne, s'affranchit des beaux-arts et entre de plain-pied dans la réalité quotidienne : « le nouvel art cesse d'être artistique. De nouveaux domaines naissent et LA POÉSIE élargit ses frontières, déborde de son lit et se joint à la vie moderne et multiforme de la planère[4] ». Le tableau dès lors est plutôt une

1. Pierre SANSOT, *La Poétique urbaine*, [1996], Editions Payot & Rivages, Paris, 2004, pp. 617-618.
2.« Tak stojí veškerá práce člověkova dnes před ohromným úkolem znovu vybudovat svět, lépe řečeno : vybudovat nový svět. Nepřichází také již nikdo s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení. V spojistosti je práce výtvarníkova, básníkova s prací rolníka a dělníka, myslitel a vědec stojí vedle vojáka revoluce : jejich úkol je týž. Nerealizují teorie, avšak tvoří nový svět. » in Karel TEIGE, « Images pré-image » [1921]. v. Karel TEIGE, « Obrazy a předobrazy » in *Avantgarda známá a neznámá*, I, Štěpán VLAŠÍN (dir.), Svoboda, Prague, 1971, p. 97.
3. *Ibid*., p. 102.
4. « Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvarým moderním životem glóbu. » v. Karel TEIGE, « Malířství a poezie », *Disk, I*, n°1, 1923 in *Avantgarda známá a neznámá*, I, Štěpán VLAŠÍN (dir.), Prague, Svoboda 1971, p. 496.

affiche, un art pour tous qui trouve sa place dans la rue[1]. Cet art intimement lié à son contexte, Teige le nomme « l'art d'aujourd'hui[2] » : c'est le poétisme. C'est en 1923, dans l'article intitulé « Peinture et Poésie[3] », que Karel Teige mentionne pour la première fois le poétisme, alors qu'il aborde l'esthétique constructiviste. Dans le manifeste du poétisme, il articule le poétisme au constructivisme, qu'il présente à nouveau conjointement :

> Le monde actuel est gouverné par l'argent, par le capitalisme. Socialisme signifie que le monde doit être gouverné par la raison et la sagesse, d'une façon économique, systématique et efficace. La méthode de ce gouvernement est le constructivisme. Cependant, la raison cesserait d'être raisonnable si, gouvernant le monde, elle réprimait le domaine de la sensibilité : ce serait appauvrir la vie au lieu de l'enrichir. Car la seule richesse qui compte pour le bonheur, c'est celle des sentiments, l'étendue de la sensibilité. Ici intervient le poétisme pour sauver et rénover la vie sentimentale par la joie et la fantaisie ...[4]

En 1924, la revue du Devětsil « Pásmo » se dote d'un nouveau sous-titre : *Revue du poétisme et du constructivisme* [Revue poetismu a konstruktivismu]. Puis en 1927, dans un article au titre sans ambiguïté – « Stavba a báseň » [La Construction et le poème], Teige définit la portée de l'art dans la société moderne en présentant encore le poétisme par rapport au constructivisme. Ainsi, sous la plume de Teige, le poétisme est indissociable du constructivisme, il est partie prenante de la réorganisation du monde dont témoignent les objectifs du constructivisme. La conception de la modernité qu'élaborent les membres du Devětsil est marquée par le constructivisme qui s'étend à des domaines variés : il marque en premier lieu les productions architecturales, mais travaille aussi les arts plastiques ; il influence, par ses prolongements dans la typographie et dans l'élaboration du livre, les écrivains. L'ampleur que Karel Teige confère au constructivisme dans les années 1920, témoigne de l'influence soviétique dans les arts en Tchécoslovaquie. La rigueur d'une société marquée par le constructivisme compose avec la rationalité des activités humaines et s'organise selon les fonctions utilitaires élémentaires du groupe social. À cet égard, Karel Teige envisage le poétisme comme « la couronne de la vie dont la base est le constructivisme[5] ».

---

1. *Ibid*., p. 495.
2. Karel TEIGE, « Malířství a poezie », *Disk, I*, n°1, 1923. Petra Nedbalková dans son étude sur *L'image du surréalisme de Breton dans les revues tchèques d'avant-garde entre 1924 et 1934*, recense dans ce texte la première occurrence du terme poétisme, p. 54.
3. *Ibidem*.
4. Karel TEIGE, « Poétisme » in *Change, n° 10, op. cit*., p. 110.
5. « *Poetismus* je korunou života, jehož bází je konstruktivismus » in Karel TEIGE, « Poetismus », *Host,* n° 9-10, 1923-1924. v. *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let,* [Le monde de la construction et du poème. Études des

Devětsil, une articulation des espaces subjectifs et des espaces objectifs

L'art moderne du Devětsil trouve alors sa place, par le constructivisme, dans l'espace commun des activités de la vie courante et par le poétisme, dans l'espace intime de la sensibilité individuelle, conciliant pratique urbaine et poétique urbaine. Pour un renouvellement radical du réel, les artistes du Devětsil opèrent sur deux fronts, celui de l'espace quotidien matériel, celui de l'espace subjectif. Ils portent donc leur attention conjointement sur l'espace matériel extérieur et sur l'espace subjectif, sur le référent et sur ses représentations. Ils envisagent l'interaction de ces deux pôles constitutifs du réel. C'est ce que formule Teige dans un article paru dès 1919 dans *Kmen* n°7. À l'occasion d'une étude sur le poème d'Apollinaire « Zone », considérant que « les successions de strophes et les associations de représentations et d'images, représentent à eux seuls le thème immense de la nouvelle poésie ». Il affirme ensuite : « "Le dedans" et "le dehors" de l'œuvre artistique doivent constamment s'interpénétrer[1] ».

La bipolarité de Devětsil que reconnaît l'histoire littéraire, présente moins un contraste entre le constructivisme et le poétisme qu'une interdépendance. Les deux pôles – poétisme et constructivisme – constituent la conception révolutionnaire de la création des membres du Devětsil. Quoique différents, ces deux pôles présentent une analogie structurelle. Si la société doit s'organiser selon les activités fonctionnelles de l'homme, la subjectivité de l'individu doit se réorganiser selon la dynamique de son intimité. Elle doit s'articuler selon un ordre qui lui est spécifique. En effet, à la rigueur et au rationalisme de la structure sociale et de l'architecture fonctionnaliste que développe le constructivisme répond la reconfiguration des perceptions par le poétisme.

La structure rudimentaire et rationnelle sur laquelle repose la société constructiviste et qui régit les activités des individus se présente comme la condition d'un processus propre à libérer la subjectivité. Le dispositif fonctionnel de la société constructiviste est perçu en opposition à une société bourgeoise qui tente d'avoir prise sur les goûts esthétiques, lesquels définissent la sensibilité de l'individu, dictant ainsi ses comportements privés. Affranchi d'un

années 1920] Jiří BRABEC, Vratislav EFFENBERGER, Květoslav CHVATÍK et Robert KALIVODA, Prague, Československý spisovatel, 1966, p. 123.

1. « "Vnějšek" a "vnitřek" uměleckého díla má se ustavičně pronikati » Karel TEIGE « Guillaume Apollinaire. Quelques remarques sur la traduction tchèque de "Zone" », *Kmen. Týdenní úvahy a poznámky o umění a životě* [Tronc. Réflexions et remarques hebdomadaires sur l'art et la vie] III, 7, 1919, p. 52. cité et traduit in Karia KRIVANEK, *op. cit*., pp. 19-20.

environnement normé selon les valeurs esthétiques bourgeoises, l'individu peut faire retour vers sa propre singularité et renouer avec les sensations et les jugements qui lui sont propres. Ainsi, sa créativité n'est plus menacée par une société intrusive, et peut s'exercer dans tous les domaines de sa vie. Si d'après l'avant-garde tchèque, la nouvelle société doit s'organiser selon les activités pragmatiques et rationnelles de l'homme, l'individu, lui, doit personnellement se construire selon la dynamique de sa subjectivité. Ainsi, le poétisme est pensé comme une composante essentielle d'une société qui s'établit sur le constructivisme : « le poétisme est devenu un supplément nécessaire du constructivisme fonctionnel et relationnel[1] ».

C'est proprement à une reconfiguration des données du monde qu'encourage le poétisme, comme le constructivisme ; reconfiguration de la subjectivité pour l'un, du monde matériel pour l'autre. De la sorte, « le poétisme est à la fois l'opposé et le complément indispensable du constructivisme. Il s'appuie sur le même plan », ajoute Teige dans « Poétisme[2] ». Les textes théoriques du poétisme invitent à composer avec la sensibilité propre à chacun, et à recomposer ainsi la réalité objective. C'est alors que pour Nezval : « Écrire la poésie – cela devenait l'organisation joyeuse du désordre caractéristique de toute mémoire humaine[3]. » Il s'agit d'un acte de réagencement, qu'évoque encore Teige dans le manifeste de 1924 en mentionnant les « combinaisons d'idées, tissu d'images[4] » qui fondent la beauté de la poésie. Par les liens que le sujet établit spontanément entre les événements qui l'affectent, se dévoilent les rapprochements inédits de réalités diverses. Le poète alors met en œuvre le rapprochement de réalités diverses constitutives du quotidien, et recrée ainsi l'acuité du réel. Par exemple, Nezval considère :

> Il fallait mettre l'étoile sur la table, le verre à proximité du piano et des anges, faire voisiner la porte avec l'océan. Il s'agissait de découvrir la réalité, de lui donner un aspect lumineux comme au premier jour. Si je le faisais au détriment de la logique, c'était un effort éminemment réaliste[5].

Restituant ainsi, par le poétisme, leur richesse aux éléments du monde, il ajoute encore à propos du surréalisme : l'homme « se trouve devant un arrangement inhabituel d'objets utilitaires ou

1. Arnošt Budík, *La Poésie surréaliste tchèque et slovaque 1934-1969,* Bruxelles, Ed. Gradiva, 1973, pp. 11-31.
2. Karel Teige, « Poétisme » in *Change*, n°10, p. 108.
3. Vítězslav Nezval, *De ma vie* [Z mého života], cité et traduit par Katia Krivanek dans *L'Avant-garde tchèque des années vingt et trente et le surréalisme français*, thèse de doctorat, Littérature comparée, Paris III, 1975, p. 66.
4. « kombinace představ, predivo obrazů » in Karel Teige, « Poetismus », *Host,* n° 9-10, 1923-1924, p. 203. v. *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let, op. cit.,* p. 124.
5. Vítězslav Nezval, « Goutte d'encre » cité et traduit in Petr Král, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit*., p. 289.

hors d'usage […] pour retrouver la signification multiple qu'il leur a connu dans ses jeux d'enfance […] et dans le rêve dont ils vont maintenant pouvoir nous livrer la clé[1] ». Les artistes tchèques proposent de ce fait une reconfiguration des objets de la perception. Par ce processus, les objets sont perçus selon des dispositions subjectives particulières, en deçà d'une orientation pragmatique sur le réel. Ce dernier est ainsi reconstruit au plus près de la singularité des ressentis. Cette reconstruction fait alors fi des représentations forgées par l'usage ; elle échappe aussi aux lieux communs et au dogmatisme.

Les poétistes sondent la véritable structure de la subjectivité qui s'affranchit des schèmes de l'habitude. En effet, l'écriture des poétistes propose des associations nouvelles et refuse l'ordre ordinaire du réel normé. Il s'agit alors de reconnaître l'appréhension singulière que chacun peut avoir du monde, pour inciter l'individu à assumer ses perceptions propres :

> Les mots de Rimbaud comme les brosses nettoyaient la cheminée de mon cerveau, et bientôt j'ai pu apercevoir sous l'épaisse couche de suie des idées, les images pures des choses, dont se composaient les tréfonds de ma conscience. Autrefois je pensais à un arbre en tant que notion de sciences naturelles, comme à un objet de la pensée. Maintenant, c'était un arbre dont la bonne retirait le linge avant l'orage au moment où passait sur la route la motocyclette de l'architecte de la ville. Enfin j'ai pu palper mon âme, emprisonnée par les maîtres et les poètes[2].

Semblablement, Teige affirme que le poétisme fait advenir une « poésie qui s'empare de l'univers entier de l'esprit humain, en excitant tous les sens de l'homme[3]. » Il ajoute : « La poésie aujourd'hui, n'est plus consignée dans les livres. Elle peut se produire avec des couleurs, des lumières, des sons, des mouvements, avec la vie. […]. Une poésie qui rayonne là même où il n'y a pas trace d'art[4] ». Une dizaine d'années plus tard, il affirme encore : « La poésie, ce ne sont pas les bouts rimés ; ce sont les décharges électriques par quoi l'homme exprime son affectivité. La poésie est présente dans tout ce qui libère l'esprit humain [...][5] ». La poésie apparaît comme une vive attention aux divers phénomènes du réel et réveille les facultés de perceptions du sujet. D'ailleurs le poétisme est une « poésie pour tous les sens ». Ainsi met-elle l'homme au contact du réel. Se départant des représentations convenues, la poésie dévoile à

1. Vítězslav NEZVAL, « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie » [1934] cité et traduit in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit*., p. 296.
2. Vítězslav NEZVAL, *De ma vie* [Z mého života], cité et traduit par Katia Krivanek, *op. cit*., p. 45.
3. Karel TEIGE, « Manifeste du poétisme » [1928] in *Change*, n°10, *op. cit*, p. 121.
4. *Ibid*., p. 125.
5. Karel TEIGE, « De l'artificialisme au surréalisme » [1938] cité et traduit par Petr Král in *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op. cit*. p. 290.

l'homme le monde inédit qui affleure des sensations singulières et incite donc à renouveler le rapport au monde que l'homme entretient avec son cadre de vie ordinaire. La libération de la subjectivité est alors à même d'engendrer l'évolution de la société. Jan Mukařovský, théoricien de la littérature proche des artistes du Devětsil, analyse le phénomène de bouleversement que produit l'art :

> Le vécu qui s'agite dans un sujet percevant une œuvre d'art transmet son mouvement à l'ensemble des réalités existant dans l'esprit de ce sujet. Le manque d'exactitude scientifique des rapports de l'œuvre d'art est alors compensé par le fait que l'individu qui la perçoit n'y répond pas par une réaction partielle mais par toutes les facettes de son attitude face au monde et à ses réalités[1].

L'œuvre d'art affecte profondément le sujet et influe par conséquent sur les catégories de la perception. Elle renouvelle alors le regard porté sur l'ensemble des données qui environnent le sujet. Mukařovský précise :

> L'œuvre entière, comme unité dynamique de ses composantes acquiert une puissance sémantique, la rendant capable d'entrer, par l'intermédiaire de tout sujet percevant, en rapport avec […] toute une masse de réalité à la fois […]. Grâce à cette signification diffuse et potentielle, l'œuvre d'art devient capable d'ébranler l'image totale que le sujet percevant se fait de l'univers, en même temps que d'influer sur le système des valeurs déterminant l'attitude du sujet percevant envers la réalité[2].

Ainsi les productions artistiques entrent en rapport avec l'ensemble des données du réel. Via le poétisme, les artistes font de l'art un instrument de renouvellement du réel et affirment même qu'il est un mode de vie : « Un nouveau style est en train de naître et, avec lui, un art nouveau qui a cessé d'être un art ». Karel Teige annonce dans le manifeste du poétisme :

> Si le poétisme n'est pas autre chose que l'art de la vie, l'art de vivre et de cueillir les fruits de la vie, il doit finir par devenir aussi évident, aussi voluptueux et aussi accessible que le sont le sport, l'amour, le vin et toutes les friandises. […] il remet l'art à sa vraie place, sa valeur n'est certainement pas supérieure à celle de la vie. Aujourd'hui nous n'enfermons plus la poésie dans les livres et les albums seuls. Les voiliers, c'est aussi la poésie moderne, ce sont aussi les instruments produisant la joie. Le poétisme est avant tout un mode de vie. C'est ainsi que la poésie devient le but unique de la vie ayant son but en elle-même[3].

---

1. Jan MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota jako socíalní fakt* [Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux, 1936] cité et traduit in Květoslav CHVATÍK, « Jan Mukarovsky, Roman Jakobson et le Cercle linguistique de Prague », *Critique*, vol. 43, n°483-484, (« Prague cité magique »), 1987, p. 798.
2. *Ibid*., pp. 798-799.
3. Karel TEIGE, « Poétisme » in *Change,* n° 10*, op. cit*., p. 107.

Les poétistes revendiquent la portée ludique de leur art qu'ils souhaitent en lien étroit avec la société moderne. Leur poésie « exige un esprit libre et jongleur qui ne cherche pas à appliquer à la poésie des doctrines rationnelles et à lui communiquer le virus d'une idéologie ; plutôt que les philosophes ou les pédagogues, les clowns, les danseurs, les acrobates et les touristes sont des poètes modernes[1] ».

Reconfiguration du réel : vertige et rigueur

En contre-point du rouage d'une société constructiviste établie selon des règles rationnelles, le poétisme conçoit la vie en miroir des arts du cirque. Par leur approche ludique les poétistes envisagent la ville comme le lieu d'une expérience du vertige. Pour le critique littéraire F. X. Šalda[2], avec le poétisme, « la continuité est interrompue, le monde est changé en un vertigineux chaos explosif d'énergies[3] ». Au confort d'un ordre assuré et sécurisant, les poétistes préfèrent l'exploration de l'inusuel et des sensations nouvelles. Ils cherchent ce qui crée le déséquilibre et l'instabilité afin de rénover leur perception du réel. Le divertissement et la fantaisie sont au cœur d'une poésie présentée dans le manifeste en termes d'étourdissement. Le poétisme accorde au jeu une place centrale tout en revendiquant la construction d'une nouvelle société. Le goût pour la distraction apparaît comme l'expression spontanée d'un rejet des représentations usuelles et procède d'une jouissance dûe au bouleversement et au dérèglement. Dans le cadre du poétisme, le recours au divertissement répond au refus du dogmatisme. Si le jeu, produisant ses propres règles, se place en écart de l'organisation ordinaire, le poétisme procède, quant à lui, aussi d'un rapport au monde qui réfute les représentations ordinaires. Il a en ce sens une véritable dimension subversive.

Pour les artistes faisant du poétisme un art de vivre, et de la vie un jeu, il s'agit d'entretenir avec le monde habituel un rapport d'étrangeté – un rapport qui pose le monde en retrait des habitudes établies. Le divertissement des poétistes, ruinant tout repère, est une confrontation au vertige. Il est une tentative d'appréhender ce que le monde recèle d'inconnu et

1. *Ibid*. p. 109.
2. Šalda est une personne clé du payasage culturel de Bohême, il n'est pas seulement l'auteur de nombreux ouvrages critiques et l'universitaire influent (professeur à l'Université Charles dès 1919) mais est aussi l'auteur d'œuvres littéraires.
3. František Xaver ŠALDA, « Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky » in *Kritické glosy k nové poesii české*, 1939, p.12, traduit par Gérard-Georges Lemaire, cité par Angelo Maria Ripellino, « Toutes les beautés du monde » paru in RUNFOLA Patricia « Prague d'or », *L'Ennemi,* n°2, Paris, C. Bourgois, 1992, p. 24.

d'étrange. Teige dans l'article « Poème, monde, homme », assimile l'art à un jeu et précise : « chaque jeu est entraînement et culture de certains instincts ». Il poursuit :

> La nouvelle poésie est un jeu, et même un jeu avec la feu de la vie, un jeu dangereux pour la société bourgeoise, jeu des forces instinctives et sentimentales ; libéré des obstacles moraux et sociaux, et aspirant à un nouveau renforcement, de nouvelles dimensions pour la vitalité, de nouvelles performances pour les sensations, de nouveaux sentiments pour le monde, la matière, les espaces, les lointains[1].

L'élan spontané de renversement se présente comme un instinct que le jeu des poétistes cultive. Il est moteur de renouveau et expose à l'inconnu. Se déplaçant dans la ville, les poétistes convoquent ceux qui expriment au mieux cet instinct : des professionnels du vertige – danseurs, acrobates, funambules. Ils se réfèrent au danger que mettent en scène les arts des cirques. Or les acrobates, ne peuvent s'adonner à l'étourdissement que par une indéfectible adresse et une rigueur sans faille. Ainsi seulement – étant exposés habilement à la désorientation – leur activité se présente comme une voie d'élection face à l'ordre du quotidien.

Tel semble précisément le propos du Devětsil qui conjugue rigueur et trouble à travers deux conceptions du réel (constructivisme – poétisme) pour s'opposer radicalement à la société en place et proposer les conditions du renouvellement. Et ainsi le programme double de l'avant-garde pragoise qui s'inscrit contre toute vision sclérosée du quotidien manifeste ses profondes affinités avec le jeu. Le Devětsil – alliant poétisme et constructivisme – permet de s'affranchir de tout système établi, tel le cirque de l'ordre du quotidien – alliant frisson et rigueur. Et c'est pourquoi le Devětsil qui compose avec deux pôles distincts propose une structure qui s'apparente à celle du jeu. Tant le poétisme que le jeu sont des voies d'affranchissement du quotidien réglé d'activités machinales, tous deux sondent alors l'étrangeté du réel.

La ville des poétistes est un lieu où le divertissement s'allie à une véritable désorientation. Le divertissement y est pleinement un appel à se *détourner*[2] des représentations ordinaires. La dimension subversive du jeu met à mal les codes communs et les repères conventionnels. Le monde quotidien, affranchi des assises usuelles est alors perçu sous un autre jour. L'ivresse que le divertissement suscite permet de ressaisir l'étrangeté du réel que l'ordre de l'ordinaire a fonction de masquer. Les motifs ludiques et les références aux arts du cirque

1. Karel TEIGE, « Poème, monde, homme » in *Change,* n° 10, *op. cit*., p. 137.
2. Le divertissement est proprement une entreprise d'éloignement, il consiste à se détourner d'un état de faits, tel que l'indique le lexème « vert » qu'il contient : « -vert » est une forme de « -vers » qui provient du latin « vertere » signifiant « tourner, faire tourner ».

dans les textes sur la ville sont les indices d'un rapport au jeu qui structure l'esthétique du Devětsil. Le goût pour la désorientation apparaît comme un outil d'orientation dans la ville permettant d'y découvrir l'inédit, l'inconnu. Les artistes du Devětsil s'engagent en effet sur des « chemins menant de nulle part à nulle part[1] », leur art étant le « panneau indicateur[2] » de ces chemins. Travaillant la puissance subversive de l'art, ils combinent, à une pensée de l'espace, une pensée du jeu pour définir l'étrangeté du réel et révéler les possibilités de renouvellement du réel. C'est donc par une vive attention au jeu que se construit la ville des œuvres des poétistes.

Les effets d'étrangeté du réel et de désorientation – à l'œuvre dans le jeu – se voient accentués par les voyages entre Paris et Prague. En effet, l'expérience de la ville étrangère nourrit la vision de la ville familière, et inversement – redistribuant alors les catégories de l'étranger et du familier. La ville des avant-gardes se construit ainsi dans les interférences entre familiarité et étrangeté. Nombreux sont les membres de l'avant-garde qui se tournent vers Paris et entrent dans la constellation surréaliste, tels les peintres Josef Šíma[3], Toyen, Jindřich Štyrský, le théoricien et collagiste Karel Teige et les poètes Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Jindřich Heisler. Réciproquement, d'importants acteurs du surréalisme de Paris se rendent à Prague à partir des années 1920 : Philippe Soupault, André Breton, Paul Éluard, Roger Caillois, Louis Aragon. Les représentations de Paris et de Prague dans les œuvres nées des voyages sont autant le produit de perspectives mobiles que de profondes amitiés artistiques. La réciprocité des liens entre les artistes de Paris et de Prague au sein de l'avant-garde invite à penser les regards croisés en terme d'« aller-retour créateur[4] ». Les voyages entre Paris et Prague sont l'occasion d'un effet d'éloignement et de rapprochement par lequel la ville – qu'elle soit étrangère ou familière – présente tour à tour sa dimension ordinaire ou inédite, connue ou inconnue. Le voyage à Paris et à Prague se présente comme un outil de désorientation et, à ce titre peut être perçu comme une catégorie du jeu.

---

1. Karel TEIGE, « Manifeste du Poétisme » in *Change*, n°10, *op. cit.*, p. 120.
2. Karel TEIGE, « Poetismus » [1924] in *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let, op. cit*., p. 123.
3. Nous adoptons tout au long de ce travail la graphie tchèque (Josef Šíma), qui est celle avec laquelle le peintre signe ses œuvres. Toutefois, dans les citations, ainsi que dans les notices de textes critiques, nous conservons la graphie francisée (Joseph Sima) du document auquel nous nous référons.
4. Bertrand Westphal, dans son étude portant sur la géocritique, développe la notion d'aller-retour créateur et en signale l'importance dans l'étude de la représentation de l'espace : « La représentation de l'espace naît d'un aller-retour créateur, et non plus d'un aller simple coincidant avec un regard porté d'un point sur un autre, sans que la réciproque soit envisagée » in Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 187.

Les voyages entre les deux capitales incitent à appréhender l'espace dans une dynamique propre au jeu, livrant toute l'inquiétante étrangeté du réel. Les deux villes, à la faveur des voyages, sont une même porte d'entrée sur l'altérité, qui sera entendue dans la pensée surréaliste comme la présence de l'inconnu dans le connu, se proposant ainsi de réveiller le mystérieux à l'œuvre dans le banal. Les déplacements sont à l'origine d'une poétique urbaine qui mêle une ville à l'autre, dévoilant les effets d'étrangeté que recèle le réel.

Des villes en partage : une affaire d'avant-gardes

Les artistes de Prague se rendent à Paris, ils accueillent aussi à Prague d'importants acteurs de l'avant-garde parisienne. Les relations entre les deux avant-gardes procèdent de liens amicaux et personnels, davantage que de manifestations officielles. En effet, les relations que les artistes d'avant-garde pragois entretiennent avec les artistes français, échappent aux circuits officiels de diffusion de l'art français[1]. Au sortir de la Grande Guerre, le développement des liens culturels entre la France et la Tchécoslovaquie répond à des préoccupations politiques. En témoigne la lettre du 15 juin 1919 d'Edvard Beneš, alors ministre des affaires étrangères :

> […] il est dans l'intérêt de la France et de la République tchécoslovaque de mettre en œuvre, le plus tôt possible des institutions de rapports intellectuels qui soient de nature à faciliter l'échange d'idées d'ordre politique, littéraire, scientifique, à resserrer les liens fraternels des deux nations et à servir ainsi de solide barrage contre l'influence germanique[2].

Edvard Beneš poursuit : « Il faut que le génie français pénètre la nation tchèque et que celle-ci révèle à la France tout ce qu'elle a de beau et de grand[3]. » Si la présence culturelle française nourrit l'identité culturelle du nouvel État tchécoslovaque, les initiatives visant à étendre le rayonnement culturel de la France ne sont pas relayées par les milieux d'avant-garde :

> Certains artistes fuient les manifestations et les propositions officielles : qu'on ne trouve pas les noms de Ribemont-Dessaignes ou d'André Breton dans les documents officiels n'est pas très étonnant. Dadas ou surréalistes ne se sentent pas d'affinités

1. On consultera à ce propos l'étude d'Antoine Marès, consacrée aux relations franco-tchécoslovaques entre 1918 et 1939, il y examine les échanges culturels, et en particulier la diffusion de la littérature française en Tchécoslovaquie ainsi que les expositions de l'art français à Prague. In Antoine MARÈS, *Les relations franco-tchécoslovaques 1918-1939*, p. 264-335.
2. Lettre d'Evard Beneš à Stephen Pichon, cité in Antoine MARÈS, *Les relations franco-tchécoslovaques 1918-1939*, *op. cit.*, p. 265.
3. *Ibidem*.

> particulières avec un discours qui s'appuie sur le « rayonnement » de la France ou la nécessité de conforter des réalités politiques ou militaires ?[1]

Ainsi, les surréalistes, ne sont pas représentés dans les grandes expositions consacrées à l'art français qu'organisent les autorités françaises avec le soutien des associations tchèques. À la fin des années 1920, Richard Weiner, de retour à Paris où il se lie très étroitement avec les artistes du Grand Jeu, et ayant repris après la guerre ses activités littéraires, est aussi correspondant pour le grand journal *Lidové noviny* : il rapporte le déséquilibre entre la place de la culture française en Tchécoslovaquie et de la culture tchécoslovaque en France. En effet, la littérature tchèque reste fort confidentielle. La place de Prague dans les lettres françaises est marginale, et la connaissance que les habitants de Tchécoslovaquie ont de Paris est incomparable à celle que les Français ont de Prague. Richard Weiner s'interroge alors sur une « certaine incompatibilité entre l'esprit des deux peuples » et avance que ce ne serait pas la première fois que « l'intimité politique aurait eu pour corollaire – ce qui semble à première vue paradoxal – une incompréhension non moins intime[2] ». Toutefois il confie : « Cependant, tout compte fait, je ne crois pas que cette absence de perméabilité psychique soit aussi absolue que les faits semblent l'indiquer. Il n'y a peut-être, au fond de tout cela, qu'une erreur dans la manière, qu'une présentation un peu défectueuse[3]. » Et il fait alors remarquer que le choix des œuvres à présenter à l'étranger a été déterminé le plus souvent par des engouement extra-littéraires : histoire, culte du patrimoine national et local, folklore. Ainsi, au déséquilibre des relations culturelles entre Paris et Prague, Richard Weiner impute les enjeux politiques.

Ce seront donc les avant-gardes, faisant fi des préoccupations nationales, qui développeront des amitiés artistiques, et feront alors preuve de « perméabilité psychique », et même de « communion d'idées[4] » selon le mot de Breton. Loin d'être soucieux d'exporter la culture française, les membres des groupes d'avant-garde parisiens tissent avec les artistes tchèques des relations d'un ordre tout autre. Ce ne sont pas des relations unilatérales, les échanges procèdent d'un véritable dialogue et les déplacements à Paris et à Prague des membres influents du surréalisme nourrissent les œuvres des uns et des autres. Les échanges

1. Antoine MARÈS, *Les Relations franco-tchécoslovaques 1918-1939*, *op. cit*., p. 308.
2. Richard Weiner, dans *L'Europe Centrale* du 5 mars 1927, p. 443. cité in Antoine MARÈS, *Les relations franco-tchécoslovaques 1918-1939, op.cit*., p. 336.
3. *Ibidem*.
4. « Je sais aussi que, depuis de longes années je suis en parfaite communion d'idées avec des hommes comme Vítězslav Nezval et Karel Teige, de la confiance et de l'amitié desquels je m'honore » in André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet », *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 473.

entre les artistes de l'avant-garde parisienne et pragoise inaugurent une période de fécondes coopérations.

*

Le groupe du Devětsil, très attentif au contexte pragois dans lequel il évolue, manifeste un intérêt général pour les réalités urbaines. La pensée de l'espace que les artistes de Prague allient à une pensée du jeu manifeste un caractère résolument subversif. La construction d'un nouveau monde qu'entreprennent alors les poètes de la ville compose avec l'hétérogénéité des matériaux du quotidien que livre la ville et la désorientation que procure le goût du jeu. Leur art est en effet lié à l'homme, à son bonheur, et à son cadre de vie[1], ainsi que le formule Teige dans le manifeste du poétisme. Les voyages à Paris paraissent à même d'aiguiser le regard que l'artiste porte sur la réalité quotidienne et semblent s'accorder tout particulièrement avec le désir de renouveau des artistes de Prague. À l'occasion de ces voyages, les regards des artistes de Paris et de Prague se croisent, faisant ressortir les effets de ressemblance entre les groupes d'avant-garde des deux capitales.

1. Karel Teige, « Obrazy a předobrazy » in *Avantgarda známá a neznámá*, I, Štěpán Vlašín (dir.), Svoboda, Prague, 1971, p. 101.

JONCTIONS PRAGUE-PARIS

Premier représentant du groupe Devětsil à se rendre à Paris, Josef Šíma participe à la fondation du Grand Jeu qu'il définit comme « un groupe de surréalistes, très jeunes pour la plupart, un peu comme Devětsil[1]. » De même, Roger Vailland, après avoir fréquenté Karel Teige lors du séjour qu'il effectua à Prague, considère ce dernier comme le représentant des surréalistes tchèques[2]. En outre, plus tard, dans un courrier adressé à Ribemont-Dessaignes, Šíma se souvient : « Teige a créé [...] à Prague le mouvement du poétisme assez parent du Grand Jeu[3]. » Les membres du Devětsil, du Grand Jeu et du surréalisme entretiennent d'importantes affinités artistiques et partagent de nombreux dénominateurs communs. Au rythme des voyages entre Paris et Prague les artistes de ces groupes se découvrent des ressemblances esthétiques et théoriques. Les amitiés qui se tissent entre les membres de l'avant-garde parisienne et pragoise sont le révélateur de profondes correspondances entre chacun des groupes. Elles président à un dialogue artistique qui contribue à la convergence des itinéraires des avant-gardes de Paris et de Prague. Leurs déplacements apparaissent comme les étapes de cette convergence et semblent alors très spontanément dessiner ce qui, pourtant, s'apparente à des étapes d'une feuille de route établie avec minutie. Quels voyages affectant précisément la poétique de la ville contribuent à l'élaboration de représentations communes et d'une poétique urbaine concertée ?

Devětsil à Paris – 1921

En 1921, Šíma quitte Prague pour Paris en compagnie de l'architecte d'avant-garde Bedřich Feuerstein[4]. Les deux amis restent en contact très étroit avec le groupe Devětsil, et à

1. Lettre de Šíma du 9 mars 1928 à l'éditeur Otakar Štorch-Marien.v. František ŠMEJKAL, *Sima*, Paris, Cercle d'art, 1992, p. 117. Cette monographie de Josef Šíma par František Šmejkal a d'abord paru à Prague en 1988 aux éditions Odeon.
2. Lettre de Vailland à Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal [1927] in Roger Vailland, *Écrits intimes,* Paris, Gallimard, 1968, p. 38.
3. Dans une autobiographie, jointe à une lettre que Josef Šíma envoya à Georges Ribemont Dessaignes le 3 juin 1959 devant l'aider à rédiger la « notice bibliographique » qui parut dans la catalogue de l'exposition Šíma à la galerie Facchetti en juin-juillet 1959. cité in *Hommage à Joseph Sima,* catalogue d'exposition, Saint-Léger-Vauban, (23 juin-16 septembre 1973), éditions du Zodiaque, 1973, non paginé.
4. Tel que Šíma le relate dans ses chroniques qu'il publie dans *Rozpravy Aventina* et qui seront ultérieurement publiées sous le titre *Kaléidoscope* [Kaleidoskop] à Prague en 1968.

chaque passage à Prague, Šíma fréquente l'appartement de Teige où le groupe pragois se retrouve, ainsi que le raconte Jaroslav Seifert dans ses mémoires[1]. Il publie régulièrement des nouvelles de France dans les périodiques tchèques. Dès 1921, il est le correspondant parisien pour plusieurs revues d'avant-garde – entre autres, pour la revue d'architecture *Stavba* et rédige au milieu des années 1920 des chroniques pour *Rozpravy Aventina* qui seront publiées en 1968 sous le titre *Kaléidoscope*[2], témoignage direct de l'expérience parisienne de Šíma.

À Paris, il fréquente les Tchèques Jiří Voskovec[3], František Kupka[4] et entretient une longue amitié avec Richard Weiner[5]. Après avoir été longtemps « incorporé » dans l'atmosphère pragoise, selon le mot de Šíma, Richard Weiner relate à Prague l'actualité artistique de Paris :

> Richard Weiner, correspondant à Paris d'un important journal de Prague, lui-même écrivain et poète, appartenant à ce milieu littéraire de Prague d'avant la guerre de 1914-1918 où se côtoyait les écrivains et poètes d'expressions tchèque et allemande (comme Rilke ou Kafka), incorporé dans l'atmosphère pragoise de ce temps[6].

Quelques années plus tard, il est devenu le « Tchèque parisianisé » que présente Hanuš Jelínek dans son anthologie de la poésie tchèque parue en 1930[7]. En outre, Šíma côtoie aussi l'avant-garde parisienne : il fait la rencontre d'Ivan Goll et de Georges Ribemont-Dessaignes[8] ainsi que d'Auguste Perret, d'Amédée Ozenfant et de Le Corbusier. Correspondant pour la revue de Karel Teige *Stavba,* il est, à Paris aussi, familier des milieux d'architecture. Lorsqu'en 1922, Karel Teige et Jaroslav Seifert se rendent à Paris, ils sont accueillis par Šíma. Celui-ci leur présente les responsables de la revue *L'Esprit Nouveau*[9] avec lesquels il s'est très rapidement lié. C'est à cette occasion que Karel Teige rencontre Le Corbusier avec qui il engage un

1. Jaroslav SEIFERT, « Rue Noire » in *Toutes les beautés du monde,* traduit par Milena Braud, Paris, P. Belfond, 1991, p. 179.
2. Joseph SIMA, *Kaléidoscope*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, éditions Revue K, 1992. Ces textes ont parus en 1926 dans la revue *Rozpravy Aventina*,rédigée par Otakar Štorch-Marien. Ce dernier envisagea de publier ces textes en recueil dès 1927, mais c'est en 1927 que *Kaleidoscop* est publié chez un autre éditeur. v. Josef ŠÍMA, *Kaleidoscop,* Prague, Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968.
3. Jiří Voskovec est membre de la section théâtrale du Devětsil : le théâtre libéré [Osvobozené divadlo] aux côtés notamment de Jan Werich. Ayant obtenu une bourse d'étude pour poursuivre sa scolarité au lycée Carnot de Dijon, il séjourna plusieurs années en France.
4. Représentant de l'abstraction picturale, le célèbre peintre arrive à Paris en 1895.
5. František ŠMEJKAL, *Sima, op. cit.*
6. Joseph SIMA, « Le Grand jeu » in *Les poètes du Grand Jeu,* Paris, Gallimard, 2003, pp. 337-338.
7. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* éditions Kra, Paris, 1930, p. XV.
8. C'est Seifert qui, souhaitant obtenir l'accord de l'auteur pour publier la traduction tchèque de l*'Autruche aux yeux clos*, incite Šíma à entrer en contact avec Ribemont Dessaignes. v. Joseph SIMA, *Kaléidoscope, op. cit*., p. 70.
9. Les numéros 19 et 20 de *L'Esprit Nouveau* font état des échanges qui s'établissent entre l'avant-garde tchèque et les animateurs de l'*Esprit Nouveau.*

dialogue qui se poursuit, après plusieurs visites de Le Corbusier à Prague[1], jusqu'en 1931. Lors de ce voyage à Paris de 1922, Karel Teige est aussi invité par Auguste Perret, comme le relate Jaroslav Seifert dans ses mémoires. Teige et Seifert rencontrent divers artistes d'avant-garde dont Tristan Tzara et Man Ray, mais aussi Ivan Goll qui s'installe à Paris dès 1919 après avoir côtoyé à Zurich Hans Arp, Tristan Tzara et Francis Picabia. Dès le tout début des années 1920, Ivan Goll retient l'attention des membres du Devětsil, il est un des premiers poètes de la nouvelle génération à être régulièrement publié dans les revues de l'avant-garde pragoise[2].

Devětsil et le surréalisme d'Ivan Goll : un héritage commun

C'est tout d'abord un poème d'Ivan Goll paru en 1921 dans une revue de Belgrade, *Zenit*, qui attire l'attention de Teige : « Paris brûle ». Seifert traduit le poème d'Ivan Goll et immédiatement lui adresse un poème : la traduction de « Paris brûle » paraît dans la revue d'avant-garde *Červen* en 1922[3], et le poème de Seifert « Paříž » [Paris] est publié la même année dans la tribune du Devětsil *ReD.* Écrit en écho au poème d'Ivan Goll, « Paris » de Seifert[4] s'ouvre sur des vers mentionnant Prague. Seifert y chante le désir de départ et évoque les ailleurs lointains (la forêt vierge en Afrique, les vagues du Nil) avant de mentionner Paris qui, « là à l'ouest le long du fleuve La Seine[5] », semble somme toute, plus près de l'ailleurs convoité. Le poète conclut : « Après tout, à Paris on est du moins d'un pas plus près du ciel[6] ». Ce même poème paraît au moment où, membres du Devětsil établis à Paris en 1926, Štyrský et Toyen y exposent : il figure dans le catalogue de leur deuxième exposition parisienne[7]. Ainsi, l'exposition semble marquée au sceau de ce poème sur Paris dans lequel s'exprime la soif d'un

1. Le Corbusier se rend à Prague en 1924 et en 1928. En 1933, est publié la « Défense de l'architecture » in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°10, Paris, 1933. Le Corbusier répond à une critique émise par Teige dans la revue *Stavba.* La réponse de Le Corbusier paraît à Prague sous le titre « Obrana architektury – Odpověd Karlu Teigemu » [Défense de l'architecture – Réponse à Karel Teige] in *Musaion*, n°2, Prague 1931, p. 42-53. Le Corbusier écrit : « Si depuis 1921, les Tchèques ont brillé si vivement dans le ciel naissant des temps nouveaux, c'est pour beaucoup à cause de vous autres – vos revues, vos manifestes, vos poèmes – vous autres Teige, Nezval, Krejcar, etc., qui savez rendre si captivant le séjour de Prague. »
2. Voir à ce sujet le recencement de Petra Nedbalková in *L'Image du surréalisme de Breton dans les revues tchèques d'avant-garde entre 1924 et 1934*, *op. cit*., pp. 59-60.
3. Ivan Goll, « Paříž hoří » [1921] *Červen* 4, n° 26, pp. 357-361.
4. Jaroslav Seifert « Paříž » in *Dílo Jaroslava Seiferta*, I, pp. 82-84.
5. « Tam na západě při řece Seině je Paříž !» [Là à l'ouest le long du fleuve la Seine c'est Paris !] in *Ibid*., p. 83.
6. « A vůbec, v Paříži je aspoň o krok k nebi blíže » in *Ibid*., p. 84.
7. v. Karla Tonine Huebner, *Eroticism, identity, and cultural contexte : Toyen and the Prague avant-garde* [Érotisme, identité et contexte culturel : Toyen et l'avant garde de Prague], thèse de doctorat soutenue en 2008 à l'université de Pittsburgh, p. 91.

ailleurs radical. Cette publication, dans laquelle l'écriture de Paris est pour Seifert l'occasion d'évoquer Prague, lie aussi l'art des avant-gardes pragoises à Paris. Ce texte sur Paris, accompagnant la présentation des œuvres des peintres pragois, dessine des effets d'interférence entre le lieu et l'œuvre. Lors de ces premiers déplacements à Prague de Seifert, Toyen et Štyrský, une poétique de la ville s'esquisse dans des rapports de croisements à l'origine desquels se situe Ivan Goll. En 1923, tout comme Josef Šíma, Ivan Goll devient correspondant de la revue *Disk*[1] du groupe Devětsil, attestant ainsi du lien étroit que les artistes de l'avant-garde tchèque entretiennent avec lui.

Les signes de reconnaissance qu'échangent les artistes de l'avant-garde pragoise et Ivan Goll témoignent d'un héritage commun : celui d'Apollinaire. Marqués par l'esthétique apollinarienne, les artistes du Devětsil, sont très sensibles aux traces que celle-ci laisse dans la poésie d'Ivan Goll. Le texte sur Paris que Seifert dédie à Ivan Goll est publié dans le catalogue de l'exposition parisienne des deux peintres du Devětsil et porte le sceau de l'héritage que Goll et les artistes pragois partagent. Ce texte inaugure aussi un réseau de correspondances entre l'avant-garde de Paris et de Prague. En effet, il relie divers protagonistes de l'avant-garde des deux villes. Seifert rapporte que Teige considère le poème d'Ivan Goll « Paris brûle » comme la « nouvelle Zone »[2]. Or « Zone » a considérablement influencé la nouvelle poésie tchèque. Nezval lui-même confie :

> La traduction par Čapek de *Zone* d'Apollinaire ainsi que sa *Poésie française des temps nouveaux* ont fait jaillir la source dont la voix silencieuse et souterraine a ensuite résonné dans pratiquement toutes les bonnes poésies de la génération des poètes tchèques d'après-guerre[3].

De l'avis de Nezval, la traduction du poème d'Apollinaire fait entrer la langue tchèque dans la modernité : par cette traduction, Karel Čapek modèle la langue poétique tchèque et en révèle la finesse. La traduction de « Zone » est publiée en 1919 dans la revue *Červen*. Karel Čapek

1. v. Louise Denise GERMAIN, *Joseph Sima : 1891-1971. Œuvres graphiques et amitiés littéraires*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, p. 18.
2. « Do Neumannová Června přeložil jsem z Golla obsáhlou báseň, kterou Teige prohlašoval za nové Pásmo. » [Pour Červen de Neumann, j'ai traduit le vaste poème de Goll que Teige a qualifié de nouvelle Zone.] v. Jaroslav SEIFERT, *Všecky Krásy světa*, Prague, Československý spisovatel, 1982, p. 229.
3. « Čapkův překlad Apollinairova "Pásma" a jeho "Francouzská poezie nové doby" otevřely pramen, jehož podzemní tichý hlas zněl potom takřka ve všech dobrých básních českého básnického pokolení po válce. » in Karel ČAPEK, *Francouzská poezie nové doby*, [1936] préface de Vítězslav Nezval, Prague, Československý spisovatel, 1968, p. 55.

évoque dans la préface à son recueil de traduction de la poésie française le plaisir que lui a procuré ce travail de traduction :

> J'ai joué avec de beaux poèmes, et j'y ai alors trouvé infiniment plus que ce que m'aurait apporté la lecture la plus attentive. J'ai joué avec la langue tchèque, la poussant dans le casse-tête complexe de la forme et du sens, j'ai alors compris avec la plus saisissante joie, avec délice et gratitude combien elle était fertile et riche, souple et inépuisable, déliée et gracieuse. Chaque nouvelle traduction sollicitait d'elle une couleur différente, une sonorité et une cadence différentes, un touché et un lexique différents [...][1].

Le travail de traduction dévoile à Karel Čapek la langue tchèque dans toute sa richesse et en fait valoir les qualités. Ce dernier ajoute : « Si quelques unes de ces traductions survivent aux côtés de l'original, le succès en reviendra au tchèque ». À ce titre, Philippe Soupault fait aussi remarquer que la langue tchèque est « une des plus riches et une des plus nuancées[2] ». Le poème « Zone » est étroitement lié à la modernité poétique tchèque, sa traduction en est l'acte de création, ainsi que le suggère Nezval.

En outre, le poème « Zone », qui ouvre le recueil *Alcools* de 1913, mentionne Prague, et la ligne poétique d'*Alcools* porte les accents du voyage qu'Apollinaire effectue en Europe Centrale en 1902[3]. « Zone » est un voyage à travers l'Europe, un texte façonné par des réalités hétérogènes qui, comme en retour, pourrait lui-même façonner la langue des lieux mentionnés. Le poème marque aussi durablement l'esthétique du Devětsil dont les artistes revendiquent l'héritage d'Apollinaire. D'ailleurs, un genre littéraire se constitue en Tchécoslovaquie en hommage à Apollinaire sous le nom « pásmo » – traduction de « zone »[4]. *Pásmo* désigne une zone géographique, mais également un écheveau de fil, le terme *pásmo poezie* retient aussi ce

1. « Hrál jsem si s krásnými básněmi, a přitom jsem v nich našel neskonale více, než by mi dalo četba nejpozornější. Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a při tom s radostí nejpohnutější, s požitkem a vděčností jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpatelná, tvárná a líbezná; každý nový překlad žádal od ní jiné barvy, jiného zvuku a spádu, jiné hmatatelnosti a jiného slovníku; obstojí-li některý z překladů vedle originálu, je to její úspěch. » *Ibidem.*

2. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955),* préface de Philippe Soupault, Paris, Éditeurs français réunis, 1960, p. 5.

3. En effet, lors de la première édition du recueil, les poèmes du cycle « Les Rhénanes » sont dispersés dans le volume, et en 1904, Apollinaire envisageait de publier un ouvrage sous le titre « Le vent du Rhin ». v. Michel Décaudin, *Apollinaire*, p. 35.

4. Nous renvoyons à cet égard à l'article d'Aleš Pohorský. V. Aleš POHORSKÝ, « Zone poétique entre Paris et Prague » in Michel DÉCAUDIN, *Apollinaire en son temps,* Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1990, pp. 143-150.

dernier sens : il s'agit en effet de poèmes constitués par « un montage de récitations diverses qui se déroule comme un ruban sortant d'une gaine »[1], comme le signale Aleš Pohorský.

Le terme « pásmo » désigne alors à la fois une structure spatiale et un genre littéraire. L'emploi de ce terme pour désigner un genre littéraire souligne les analogies entre la structure de l'espace et la structure du texte. D'ailleurs, beaucoup de membres du Devětsil « adhérèrent aux formes plus pures du poétisme, exaltant la rupture des formes syntaxiques comme le cubisme avait brisé l'espace, en s'inspirant de l'adoré Guillaume Apollinaire, qui fut élevé au rang de dieu tutélaire[2] ». La dénomination « pásmo » joue l'hétérogène contre l'uniformité et incite à faire valoir l'espace poétique sur lequel peut ouvrir l'espace urbain. La « zone », espace d'abord traversé par Apollinaire, est un espace qui se constitue dans la juxtaposition de lieux fort différents. C'est aussi un texte constitué d'éléments textuels hétérogènes.

L'espace représenté fait ainsi écho à la structure profonde du texte qui, par sa nature même, se constitue dans la pluralité de sens des éléments qui le composent. Il est un espace où entrent en résonance des sens pluriels. Les significations dénotées par un signe s'articulent aux dénotations des signes environnants et créent un ensemble de connotations productrices de sens. La constitution du sens d'un texte est indissociable des phénomènes d'interférences entre les réseaux de connotations des différents termes qui multiplient les relations de signifiances. Les membres du Devětsil, en étroite collaboration avec le Cercle de Prague sont sensibles aux multiples effets de sens qui se dégagent de la configuration des unités de sens, et aux effets de tissage. L'approche structuraliste du Cercle de Prague permet de dessiner les réseaux de signifiances, d'envisager la multiplicité dont un élément signifiant est porteur. Elle permet aussi d'appréhender la sémiotique de l'œuvre d'art et de l'espace urbain sur un modèle semblable, comme en témoignent les travaux de Mukařosvký[3] et de Teige[4].

Le terme de « pásmo », employé pour désigner une forme d'écriture apparaît aussi comme une mise en miroir des structures spatiales et textuelles. L'avant-garde manifeste un vif intérêt à la coexistence de réalités diverses qui se lisent dans l'attention à la polysémie des éléments du quotidien, et tout précisément dans le feuilleté d'un lieu. Les éléments du réel, de par la coexistence de réalités hétérogènes se présentent comme des signes qui s'offrent à la

1. *Ibid*. p. 146.
2. Patrizia RUNFOLA et Gérard-Georges LEMAIRE « Avant-propos » in « Prague d'or », *l'Ennemi*, n°2,1992-1993, p. 9.
3. Jan MUKAŘOVSKÝ « L'art comme fait sémiologique », *Actes du 8e congrès international de philosophie à Prague le 2-7 septembre 1934*, Prague 1936, réimprimé dans *Poétique* n°1-3, 1970.
4. Karel TEIGE, *L'Architecture moderne en Tchécoslovaquie, op. cit*.

lecture du citadin. La perception du lieu, tout comme la lecture d'un texte se constitue ainsi dans le tissage des sens donnés aux éléments de cet ensemble. Les similitudes de structure entre les éléments urbains et les éléments textuels de la construction poétique apparaissent aussi dans les publications du Devětsil qui mettent en regard l'urbanisme et la poésie. Le texte d'Apollinaire cristallise alors, sous une forme poétique, les axes théoriques de l'avant-garde tchèque. Cette dernière porte une attention précise aux divers types d'interférences qui existent entre le lieu et l'œuvre : c'est-à-dire entre les particularités de l'espace en tant que contexte de production et la création artistique. En 1924 le groupe Devětsil publie une nouvelle revue, elle s'intitule « Pásmo »[1] en référence au poème « Zone » d'Apollinaire. Parmi les membres de la rédaction, on compte l'architecte Jaromír Krejcar[2], Jaroslav Seifert, Karel Teige, et Josef Šíma qui, de Paris, collabore à la revue. Très vite, la rédaction choisit comme sous-titre à cette revue : « revue du poétisme et du constructivisme », plaçant ainsi le programme double et inédit du Devětsil dans le sillage de la poétique apollinarienne.

Ivan Goll autour duquel, par le truchement du poème de Seifert « Paris », se constitue un échange esthétique engageant Seifert, Toyen et Štyrský est l'objet d'une vive attention. Mais, alors que Karel Teige publie dans *Pásmo* de nombreux articles sur les différents mouvements de l'avant-garde européenne, et notamment sur le dadaïsme, la revue ne compte aucune référence au surréalisme de Breton : « si Teige mentionne la théorie freudienne, il passe sous silence André Breton et le surréalisme qui, au moment même, était déjà une réalité. En cela [...] Teige reste fidèle à l'image de la culture européenne dans *Pásmo* où l'absence du surréalisme contraste avec trois textes fondamentaux en deux ans consacrés au dadaïsme, notamment allemand[3] ». Pourtant, dans un article de 1922, alors que Teige évoque l'œuvre de Man Ray dans « Photo Cinéma Film »[4], le terme « surréaliste » se glisse sous sa plume. Il emploie l'adjectif « nadrealistická » qui est la traduction tchèque de surréaliste. Des *Champs délicieux* de Man Ray, il écrit : « la photographie ne peut jamais abandonner la réalité, mais elle peut devenir surréaliste. Le surréalisme est ce qui

1. La revue *Pásmo* est éditée non pas à Prague mais à Brno par les poétistes de la section morave du Devětsil. Toutefois, la revue est ainsi baptisée par le groupe de Prague, tel que l'atteste une lettre (non datée) de Jaroslav Seifert à Artuš Černík. v. Fonds Artuš Černík, Prague, Památník národního písemnictví (LA PNP).
2. Jaromír Krejcar est notamment l'auteur, avec Zdeněk Kejř, du Pavillon Tchécoslovaque, tout de verre, présenté à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris en 1937.
3. Petr KYLOUŠEK, « Revues d'avant-garde des années 1920 : le versant morave », communication au colloque international « Dans le souffle des avant-gardes en Europe Centrale : la modernité tchèque entre les deux guerres », Paris, INALCO (12-13 décembre 2002). Cité d'après Petr Nedbalková, *op. cit*., p. 56.
4. Karel TEIGE, « Foto, kino, film », *Život II*, 1922, pp. 153-168 paru en français dans la traduction d'Henri Deluy in *Change,* n°10, *op. cit.*, pp. 55-76.

caractérise la photographie de Man Ray[1] ». Il ajoute à propos de la photographie : « elle peut devenir un art sans rien perdre de sa beauté, simplement en transformant et en revalorisant celle-ci[2] ». Avant qu'à Paris les manifestes ne fassent état des efforts de définition du surréalisme, Teige le décèle dans l'œuvre de Man Ray. Il est d'ailleurs probablement le premier à avoir qualifié l'œuvre de Man Ray de surréaliste[3]. Mais pour Teige, à cette date, le surréalisme c'est encore « l'art, qui selon Apollinaire, commence là où finit l'imitation[4] ».

Ainsi, avant même que Breton ne publie le manifeste du surréalisme, les membres du groupe Devětsil accordent une attention soutenue au surréalisme. Ils sont particulièrement sensibles à ce qu'Apollinaire désigne par l'adjectif « surréaliste ». Jindřich Honzl, metteur en scène du groupe Devětsil travaille dès 1924 à la mise en scène du drame surréaliste les *Mamelles de Tiresias* ; il est très attentif à l'évolution des acceptions du terme de surréalisme d'Apollinaire à Ivan Goll. Ce dernier propose un surréalisme fidèle à la poétique apollinarienne. En 1918, alors qu'il rend hommage à Apollinaire qui vient de mourir, il s'arrête sur le terme « surréalisme » : « Guillaume, tu nous as transmis ce qui a été prouvé par des centenaires de poésie – que les mélodies les plus profondes sourdent des plus petites expériences quotidiennes – en fait et en théorie, tout en baptisant ce phénomène du nom de "surréalisme"[5] ». La rencontre des artistes tchèques avec Ivan Goll apparaît comme une rencontre décisive qui nourrit l'attention soutenue du Devětsil pour le surréalisme.

Dans les années 1920, les artistes de Prague présentent davantage d'affinités avec des auteurs tels qu'Ivan Goll et Apollinaire qu'avec André Breton, ainsi que Petr Král le souligne :

> S'ils mettent également l'accent sur la liberté de l'imagination, les poétistes insistent cependant sur le caractère *construit* et non spontané d'une œuvre, en soulignant en même temps son autonomie et sa nature métaphorique (plutôt que la *métamorphose* du réel qu'elle accomplit) : plutôt que du surréalisme de Breton, on le voit, ils s'approchent d'abord de celui d'Apollinaire et d'Yvan Goll. […] En dehors de quelques provocations mineures, on chercherait en vain les traces de cette rage destructrice qui anime dès le début Breton et ses amis[6].

1. *Ibid.*, p. 64.
2. *Ibidem*.
3. Ainsi que le précise Matthew S. Witkovsky qui consacre un article à la notion de surréalisme dans les années 1920 chez les artistes tchèques. v. Matthew S. WITKOVSKY « Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s », Paper of Surrealism, 2004.
4. Karel TEIGE, « Photo cinéma film », in *Change,* n° 10, *op. cit*., p. 65.
5. Ivan GOLL, « Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire » [1918] in *Die weißen Blätter,* publié in Yvan GOLL, *Dichtungen. Lyrik, Prosa, Drama*, ed. Claire Goll, Darmstadt, 1960, pp. 42-43. cité d'après Matthew S. WITKOVSKY « Surrealism in the Plural : Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s », *op. cit.,* p. 5.
6. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit*., pp. 13-14.

Lorsque la revue d'avant-garde *Host* publie des articles sur le surréalisme en France, Ivan Goll est largement représenté[1]. Parmi les critiques qui ont consacré des études conséquentes au surréalisme dès les années 1920, on compte le théoricien de l'expressionnisme tchèque František Götz. Le critique se réfère aux deux manifestes surréalistes, qui ont vu presque simultanément le jour à Paris : celui d'Ivan Goll[2], et celui d'André Breton. Auparavant, quelques mois seulement après la parution du manifeste du surréalisme d'André Breton, Richard Weiner a déjà publié dans *Lidové noviny* un article sur le surréalisme[3]. Il restait très circonspect à l'égard du surréalisme de Breton et évoquait rapidement la revue *Surréalisme* d'Ivan Goll. La tonalité de l'étude de František Götz est particulièrement incisive lorsque le critique traite du *Manifeste* de Breton. Il conteste notamment la place que Breton accorde à l'irrationnel dans la création poétique. Il reconnaît toutefois que « le surréalisme pourrait être un élément porteur de l'art contemporain »[4]. L'avant-garde pragoise reste très attentive aux diverses expressions du surréalisme qui sont vivement et minutieusement discutées. Mais, au cours des années 1920, les membres du Devětsil restent distants du groupe de Breton. Teige désapprouve[5] la pratique d'une écriture qui, en donnant champ libre à l'automatisme verbal ou graphique, récuse l'intentionnalité poétique. Il s'inscrit aussi contre la lecture que Breton fait de Freud et la place qu'il donne à ses découvertes sur l'activité psychique dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924. De surcroît, Teige blâme le manque de rigueur théorique des surréalistes qui se présentent comme des acteurs de la révolution : il descelle dans leur révolte un anarchisme individualiste qui, malgré leur rapprochement avec le Parti Communiste, fait fi de l'exigence de la pensée révolutionnaire de Marx.

1. Nous nous reportons à ce titre au travail de mémoire de Petra Nedbalková, intitulé *L'image du surréalisme de Breton dans les revues tchèques d'avant-garde entre 1924 et 1934.*
2. Ivan GOLL, « Manifeste du surréalisme », *Surréalisme* 1, Octobre 1924. La revue *Surréalisme* dirigée par Ivan Goll, publie Marcel Arland, P. Albert Birot, René Crevel, Joseph Delteil, Robert Delaunay, Paul Dermée, Jean Painlevé, Pierre Reverdy.
3. Richar WEINER, « Nadrealismus » in *Lidové noviny,* année 32, n°536, p. 7. Article écrit à Paris et daté du 22 octobre.
4. František GÖTZ, « Surrealismus » in *Host,* année 4, 1924-1925, p. 82. Cité et traduit in Petra NEDBALKOVÁ, *op. cit.*, p. 69.
5. Notamment dans les articles suivants : Karel TEIGE, « Nadrealismus a Vysoká hra » [Le Surréalisme et le Grand Jeu], *ReD,* III, n°8, 1929-1931, Prague, Odeon, pp. 249-255 et Karel TEIGE, « Surrealistická revoluce » [La Révolution surréaliste »] in *ReD III*, *op. cit*.

Le Devětsil et l'Artificielisme : manifestations simultanées à Prague et à Paris

Les artistes tchèques installés à Paris restent à l'écart du surréalisme naissant. Pourtant, leurs toiles sont exposées dans des galeries qui mettent l'art surréaliste à l'honneur. En effet, les peintres Šíma, Štyrský et Toyen sont exposés dès 1925 à la galerie Pierre à Paris lors d'une exposition sur l'avant-garde internationale, *L'Art d'aujourd'hui*[1], organisée par Viktor Poznanski qui succède à *L'Art surréaliste* présentée quelques semaines plus tôt dans la même galerie. Breton, de l'aveu de Šíma[2], réagit avec scepticisme à ses œuvres. Quant à Štyrský et Toyen, ils marquent eux-mêmes d'emblée leur distance à l'égard du surréalisme de Breton en fondant, dès leur installation à Paris, leur propre mouvement : l'artificielisme[3]. Leurs œuvres sont présentées lors d'expositions individuelles à la Galerie d'Art Contemporain en 1926, ainsi qu'à la galerie Vavin en 1927.

Ils expriment leur identité artistique face à la profusion de courants picturaux qui se développent dans le Paris de l'entre-deux-guerres. Lors de leur arrivée à Paris, Štyrský et Toyen expriment l'urgence de se positionner dans le paysage artistique parisien dans une carte envoyée à leurs amis de Prague[4]. Il s'agit d'une photographie d'un coucher de soleil sur la Seine, Hoffmeister ajoute quelques membres de l'avant-garde pragoise : l'architecte Jaromír Krejcar, Vitězslav Nezval et Karel Teige. Un bras sortant des vagues de la Seine porte l'inscription « Devětsil » au côté de laquelle on lit aussi « Pomoc » : au secours. Ainsi, par ce collage, d'importants membres de l'avant-garde pragoise se trouvent réunis à Paris, mêlés aux autres vagues de la scène artistique de Paris : ils doivent affronter ensemble les courants contraires. Štyrský et Toyen se positionnent en créant l'artificielisme. Et Teige confie qu'ils résistent ainsi à « la confusion des événements artistiques saisonniers de notre temps[5] ». Considérant que l'artificielisme représente une opposition radicale au surréalisme, Teige semble bien compter ce dernier parmi les événements saisonniers.

---

1. *L'Art d'aujourd'hui*, salle de la rue de La Ville-l'Evêque, Paris, 30 novembre-21 décembre 1925. v. Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre. Quelques aspects*, thèse, Histoire de l'art et Archéologie, Paris I, 2005, pp. 250-251.
2. Courrier à Georges Ribemont-Dessaignes, cité in Monique FAUX, « Principales mesures itinéraires », *Hommage à Joseph Sima, op. cit.,* non paginé.
3. Nous conservons ici l'orthographie retenue par les auteurs du manifeste qui présentent leur mouvement dans la revue *ReD,* par un article intitulé « Artficielisme ».
4. Carte postale datée d'avril 1926, fonds Seifert, Prague, LA PNP. Cité in Karla TONINE HUEBNER, *Eroticism, identity, and cultural contexte : Toyen and the Prague avant-garde, op. cit.,* p. 91.
5. Karel TEIGE, *Abstractivismus, nadrealismus, artificielismus* in Štěpán VLAŠÍN (dir.), *Avantgarda známá a neznámá,* II, Prague, Svoboda, 1972, p. 598.

Štyrský et Toyen, lors de la présentation de leurs toiles artificielistes en 1926, distribuent un tract[1] dont le texte, quelques mois plus tard, paraît à Prague : c'est le manifeste « Artificielisme[2] » signé des deux peintres. Ils y affirment que l'artificielisme s'inscrit contre le surréalisme : « il nie la peinture historisante des formes (surréalisme)[3] ». Le manifeste du mouvement créé à Paris par les deux artistes est publié à Prague : l'artificielisme fait alors simultanément événement dans les deux capitales. Ce phénomène ne s'apparente-t-il pas précisément à l'esthétique artificieliste ? On lit en effet dans le manifeste :

> Le tableau artificieliste procure des émotions poétiques, qui ne relèvent pas seulement de la vue. Il excite la sensibilité qui ne relève pas seulement du visuel. Il détourne le spectateur du manège habituel de son imaginaire, il détruit le système et le mécanisme des représentations cohérentes. L'artificielisme s'abstrait des espaces réels. Apparaît un espace universel qui souvent, du fait de distances floues, est dissipé, de sorte que les formes sont liées à distance.

Certains motifs et certains titres des toiles de Štyrský et Toyen évoquent la désorientation qui accompagne la destruction des repères ordinaires. Parfois, motifs ou titres suggèrent quelques éléments familiers de la ville des poétistes, mais loin d'inciter à une identification précise, ils renforcent l'évocation d'un monde sans ancrage, d'un espace sans attache géographique, qualifié d'universel, tel dans *Le Cirque* (1923), *Paysage d'échecs* (1925) *La Somnambule Elvira* (1926), *L'Acrobate (La Somnambule)* (1929), *Cimetière juif* (1929), de Štyrský ou *Toboggan* (1926), *Le Port* (1925)*, Dans le parc* (1929) de Toyen. Les auteurs du manifeste précisent : « L'extérieur est défini par les perceptions poétiques des souvenirs », ajoutant :

> La déduction des souvenirs sans lien avec la mémoire et l'expérience prépare une conception du tableau dont la quintessence, d'emblée, exclut tout reflet et situent les souvenirs dans des espaces imaginaires.

Dans le manifeste, tout comme par les compositions des toiles, les espaces auxquels recourent Štyrský et Toyen sont des espaces non localisés, à même de susciter l'égarement. Dans *Paysage d'échecs*[4], composé de différents plans qui se superposent partiellement, la répétition des

1. v. Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre. Quelques aspects, op. cit.,* p. 251.
2. Jindřich ŠTYRSKÝ et TOYEN, « Artificielisme », *ReD I*, 1, Prague, Odeon, 1927, pp. 28-30.
3. *Ibid*., p. 28.
4. Jindřich ŠTYRSKÝ, *Paysage d'échecs*, 1925, 110 x 55 cm, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris. v. Annexes. La toile que nous faisons figurer correspond à celle consultable sur le site du Centre Georges Pompidou (https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action). Mais une toile légèrement différente (où des échiquiers s'imbriquent l'un dans l'autre) est présentée dans le catalogue d'exposition *Štyrský Toyen*

motifs, formes et couleurs multiplie les lignes de faille et crée des perspectives déstructurées, si bien que les plateaux du jeu d'échecs perdent de leur continuité. Le motif de l'échiquier apparaît en effet à deux reprises mais de manière parcellaire. Le paysage entier d'ailleurs se présente comme un jeu d'échecs (comme l'indique le titre) – aux échiquiers étrangement raccordés, facteurs de désorientation. L'espace est ici appréhendé sans ambages comme un espace de jeu, d'autant que le paysage et le jeu, comme le suggère le titre, se substituent l'un à l'autre. Un tel phénomène semble marqué par la pensée du jeu – développée au sein du Devětsil – qui incite à appréhender l'espace dans une dynamique propre au jeu, livrant toute l'inquiétante étrangeté du réel. Certes, les deux échiquiers pourraient bien renvoyer à Paris et à Prague, que les deux artistes semblent unir tout aussi étrangement, y œuvrant comme s'il s'agissait d'une seule et même ville. Mais *Paysage d'échecs* livre une représentation qui ne laisse aucune prise à de précises identifications de quelconques référents objectifs. Telles les toiles qui ne se réfèrent à aucune ville en particulier, faisant abstraction des « espaces réels », pour suggérer un « espace universel », exposition et manifeste de l'artificielisme apparaissent indistinctement à Paris et à Prague.

Štyrský et Toyen créent par delà les frontières, et leurs œuvres s'inscrivent indifféremment dans les deux capitales. Leur activité parisienne s'étend à Prague, les distances sont bel et bien « floues ». Entre Paris et Prague, comme entre « la réalité et les formes du tableau [qui] agissent l'une sur l'autre par une force centrifuge », apparaissent « des analogies émotionnelles, des vibrations qui communiquent, des échos toujours plus éloignés et plus complexes »[1]. Prague et Paris sont à l'unisson. De plus, c'est à Prague que paraît une invitation pour l'exposition parisienne de Štyrský et Toyen. Adolf Hoffmeister publie en effet dans *Rozpravy Aventina* un article sur la Rotonde dans lequel il invite les lecteurs à cette exposition[2]. Aux expositions individuelles de Štyrský et Toyen organisées à Paris, répondent à Prague plusieurs expositions des œuvres des deux artistes. Dès 1923, en effet, ils prennent part à Prague aux expositions du groupe Devětsil[3]. Durant leur séjour parisien, les deux artistes continuent à créer des couvertures pour les livres que publient à Prague leurs amis du Devětsil aux éditions Odeon. En outre, la poésie de Nezval fait souvent écho à leurs œuvres et à leurs

Heisler. v. *Štyrský Toyen Heisler,* catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, (10 mars-31 mai 1982), p. 6.

1. Štyrský et Toyen, «Artificielisme », *op. cit.*, p. 29.

2. Adolf HOFFMEISTER, « La Rotonde », *Rozpravy Aventina* 2, n°5, 1926-1927, p. 50.

3. En 1923, ils participent au *Bazar de l'art moderne,* en 1926 Štyrský présente des toiles à l'exposition organisée à la Maison des artistes : *Výstava Svazu moderní kultury Devětsil.*

titres, comme notamment le recueil *Jeu de dés*[1] paru en 1928.

L'artificielisme fait l'objet de plusieurs articles dans les revues d'avant-garde, il apparaît comme partie prenante du poétisme. En 1928, le deuxième manifeste du poétisme[2] paraît, il est composé de trois parties : « La Goutte d'encre » [Kapka inkoustu] de Nezval, « Peintures ultraviolettes ou Artificielisme » [Ultrafialové obrazy čili artificielismus] de Teige et « Le Manifeste du poétisme » [Manifest poetismu] rédigé par Teige. En tête de l'article « Peinture ultraviolette ou artificielisme » est précisé : « Remarques sur les tableaux de Štyrský et Toyen[3] ». Ainsi l'artificielisme créé à Paris, contribue au renouvellement de l'avant-garde pragoise et au développement du poétisme. Ce trait d'union qui s'établit entre les deux capitales peut illustrer le titre de l'exposition de Reims – *Prague capitale secrète des avant-gardes ?* – comme elle peut aussi contribuer à se demander si Paris n'est pas la capitale artistique des Tchèques, dans le sillage des études réunies par Antoine Marès dans l'ouvrage *Paris capitale culturelle de l'Europe Centrale ?* Mais s'il y a une capitale de l'artificielisme, il se peut bien qu'elle soit double, à la manière des étoiles doubles : Paris-Prague. Une capitale qui serait constituée par la coexistence de deux espaces, ainsi que la plupart des astres constitués en réalité de deux étoiles, l'une découvrant l'autre, au gré des déplacements. C'est aussi telles des étoiles doubles que les villes de Paris et de Prague semblent attirées autour d'un même centre de gravité que serait l'art d'avant-garde.

Devětsil et le surréalisme du Grand Jeu : une « compréhension mutuelle »

Il est aussi un autre événement qui, simultanément, attire l'attention de l'avant-garde de Paris et de Prague : c'est la rencontre de Josef Šíma avec les jeunes artistes de Reims – les Simplistes. Richard Weiner les a déjà rencontrés :

> La rencontre lui paraît si importante qu'il en témoignera quelques mois plus tard (avril 1927) dans un quotidien tchèque dont il est le correspondant, *Lidové noviny.* L'article est intitulé « Sténographie parisienne » et relate sa rencontre avec D (= Daumal), V (= Vailland) et M (= Pierre Minet). […] Le texte est de ceux qui permirent de penser que les lecteurs tchèques connurent le Grand Jeu, ou du moins sa préfiguration « simpliste », *avant* les lecteurs parisiens[4] .

1. Vítězslav NEZVAL, *Hra v kostky,* Prague, Plejáda Praha, 1928.
2. Karel TEIGE, Vítězslav NEZVAL, « Manifesty poetismu » in *ReD*, I, n° 9, 1928, pp. 305-335.
3. Karel TEIGE, « Ultrafialové obrazy čili artificielismus » in *ReD, op. cit*., p. 11.
4. Alain et Odette VIRMAUX, « Une convergence privilégiée » in *Cahiers Roger Vailland,* n°5 (« Paris-Prague :

Richard Weiner devient leur ami intime et baptise Vailland, Lecomte et Daumal « les anges de Reims[1] ». Très sensible aux ressemblances entre l'œuvre de Šíma et les vues de ces artistes de Reims, il favorise la rencontre de Josef Šíma et de ses nouveaux amis à la suite de laquelle se crée en 1928 le groupe du Grand-Jeu. Šíma revient sur cette rencontre :

> J'ai connu Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal et Roger Vailland par l'intermédiaire d'un ami commun, Richard Weiner. […]. Vers la fin de 1925, début 1926, j'avais peint mes premières toiles de paysage avec prisme : « Tempête électrique », et les montrais à Weiner en lui expliquant la signification de leur contenu, c'est-à-dire l'unité du monde. Quelle que soit la diversité de la matière, elle est « une ». Ce monisme donne des dimensions imprévisibles à la réalité. Dans cette réalité la mémoire se reflète dans le miroir de l'instant présent en une perspective de futur. Je lui avais fait part de la réaction très sympathique de Pierre Jean Jouve et de l'attitude sceptique d'André Breton. C'est alors que Weiner m'a parlé d'une rencontre avec deux étudiants en lettres qui lui avaient été présentés par Léon-Pierre Quint et Philippe Soupault aux éditions Kra, et il pensait que ces étudiants, Roger Vailland et René Daumal, seraient très près de ce que lui, Weiner, croyait voir en ma peinture[2].

Philippe Soupault et Léon Pierre Quint contribuent au jeu de rencontres qui donne naissance à l'amitié entre Šíma et les Simplistes :

> Quand je les ai rencontrés une compréhension mutuelle s'est vite établie, comme le prévoyait Weiner. Plus encore quand Roger Gilbert-Lecomte est venu, car c'est lui qui était le plus proche de moi, et qui a su d'une façon si exceptionnelle poser de nouveau le problème de la peinture, il a été aidé en cela par sa non moins exceptionnelle surconscience poétique. […] Les réunions étaient fréquentes, puis sont devenues régulières tous les jeudis, dans mon atelier, 3 cour Rohan, dans le passage entre le Bld Saint-Germain et la rue Saint-André-des-Arts. C'est dans ces réunions que, sur l'initiative de Roger Gilbert-Lecomte, s'est cristallisée l'idée d'une revue portant le titre : Le Grand Jeu, qui devenait par conséquent le nom du groupe[3].

Les membres du groupe reconnaissent en Šíma le directeur artistique de leur revue *Grand Jeu.* Immédiatement, Richard Weiner publie à Prague un article sur le Grand Jeu et annonce la publication à venir de la revue. Le public tchèque peut alors suivre la genèse du groupe du

---

itinéraire d'un grand jeu »), 1996, pp. 11-18.

1. Alain et Odette Virmaux précisent en effet que c'est à Richard Weiner qu'on doit cette expression.

2. in « Le Grand Jeu. Souvenirs de Joseph Sima », *XX^e siècle*, n°26, 1966, p. 101. v. Joseph Sima, « Le Grand jeu » in *Les poètes du Grand Jeu*, *op. cit.*, p. 337.

3. Joseph SIMA, « Le Grand Jeu » in *op. cit*., p. 337.

Grand Jeu à Paris. Aussi, Šíma et Weiner, ces deux artistes venus de Prague, occupent-ils un rôle déterminant dans la création du groupe à Paris.

Alors que Šíma expose régulièrement à Paris depuis 1922 (Salon d'automne, Salon des Indépendants, exposition *L'Art d'aujourd'hui* à la galerie Joseph Billiet), il prend part aux manifestations du Grand Jeu, et reste simultanément actif sur la scène pragoise aux côtés de ses amis du Devětsil. Sa première exposition personnelle a lieu en 1925 à la Galerie Topič à Prague. La même année, la revue *Pásmo* lui consacre un numéro spécial auquel participent Amédée Ozenfant, Ilja Ehrenbourg et Georges Ribemont-Dessaignes. Šíma, précisant que « le mouvement du poétisme [est] assez parent du Grand Jeu[1] », conçoit alors une continuité entre son activité artistique de Paris et celle de Prague. Quant à la description que Šíma fait du Grand Jeu, elle semble rappeler le programme double du Devětsil qui conjugue l'onirisme du poétisme et la rigueur du constructivisme :

> Il est étonnant que l'on ait pu si souvent prendre le groupe du Grand Jeu pour un groupe de mystiques et métaphysiciens religieux, boudhistes ou autre. Pourtant le Grand Jeu mobilise toutes les possibilités et capacités, aussi bien rationnelles que non rationnelles, c'est-à-dire aussi bien de rêve, d'imagination, d'extase, etc., qu'une méthode analytique, logique, rationnelle, consciente de son utilité et ses limites, aboutissant au doute comme source du mouvement et du dynamisme spirituel, l'Idée[2].

C'est aussi dans une lettre au directeur des éditions Odeon à Prague que Šíma souligne la ressemblance entre ses nouveaux amis et ses amis pragois : « Je fréquente ici un groupe de surréalistes, très jeunes pour la plupart, un peu comme Devětsil. Ils se réunissent une fois par semaine chez moi[3] ». En 1928, Šíma considère les membres du Grand Jeu comme des surréalistes. Et Teige remarque, lors d'une exposition de Šíma à Prague en 1928 (à l'Aventinská mansarda), que les toiles de Šíma sont à « la frontière du surréalisme et du poétisme[4] ». Il s'interroge sur la pertinence de la dénomination « surréaliste » pour les œuvres de Šíma : « Comment, à défaut d'autres mots, appeler ces tableaux et dessins ? ». Mais il conclut : « Šíma

1. Dans une autobiographie, jointe à une lettre que Josef Šíma envoya à Georges Ribemont Dessaignes le 3 juin 1959 devant l'aider à rédiger la « notice bibliographique » qui parut dans la catalogue de l'exposition Šíma à la galerie Facchetti en juin-juillet 1959. cité in *Hommage à Joseph Sima, op. cit.,* non paginé.
2. Joseph SIMA, « Le Grand Jeu » in *op. cit*., p. 337.
3. Lettre de Josef Šíma à Otakar Štorch Marien du 9 mars 1928, collection particulière cité in « Une vision intégrale » in *Grand Jeu et surréalisme. Reims, Paris, Prague*, FEUEURHAN Nelly, LIOT David, OTTINGER Didier, Musée des beaux-arts, Reims, 2003, p. 101.
4. cité en français in « A travers les expositions de Prague », *L'Europe Centrale*, 31 mars 1928, Prague, p. 562.

lui-même les qualifie de "surréalistes"[1] ». Au milieu des années 1920, Šíma présente le surréalisme en regard de *L'Esprit nouveau :* il est à ses yeux « la quintessence de la poésie, chose justifiée au même titre que les tendances constructives de l'*Esprit nouveau* ». Šíma précise que *L'Esprit nouveau,* ainsi que le surréalisme sont des « aperçus positifs – une révolution[2]. » À l'aune de l'œuvre de Šíma, Teige révise son jugement sur le surréalisme. Dans un article de 1928 « Abstraction, surréalisme, artificielisme » [Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus] il élabore, selon les mots de Karel Srp, « une sorte de modèle d'interprétation de l'art contemporain, distinguant d'emblée deux concepts, l'un obsolète et stérile, l'autre actuel et créatif » :

> Il oppose le rationalisme au surréalisme ; le subjectivisme, le romantisme et le positivisme à l'inconscient et à « la réalité la plus profonde de notre vie psychique » : l'esthétique professorales à la réalité du monde surréel de la poésie de l'homme libéré ; la lumière du jour aux relecteurs infrarouges du rêve, du mythe, de l'extase [...][3].

Le surréalisme de Šíma, pour Karel Teige, ce sont aussi des tableaux qui annoncent « un réalisme nouveau, intimement plus vrai, plus haut, l'*introréalisme*, poème de la réalité intérieure de l'homme, expression des forces qui nous habitent sans que nous n'osions en avoir idée : le *surréalisme*[4]. » Ainsi l'avant-garde tchèque développe-t-elle une vision plurielle du surréalisme qui ne lui apparaît pas le fait du seul groupe réuni autour de Breton.

D'ailleurs, ni le groupe du Grand Jeu, ni Šíma lui-même, n'entretiennent d'étroites relations avec le groupe de Breton. Si André Breton en 1926 – date controversée – visite l'atelier de Šíma et l'invite à exposer au Salon des indépendants l'année suivante, ses relations avec Šíma restent marquées par des tensions et des incompréhensions. Šíma le confie dans un courrier à Georges Ribemont-Dessaignes[5] avant d'ajouter : « pourtant j'expose par deux fois dans des expositions organisées par lui ». Šíma relate aussi : « j'arrive chez Povolozky, où

1. Karel Teige, « Nouvelles œuvres de Josef Sima », *Kmen*, I, n°2, 1927, pp. 259-260. cité et traduit par František Šmejkal v. František Šmejkal *Sima,* traduit par Xenia Zincenkova, Jacqueline Menanteau, Annick Baudoin, Paris, Cercle d'art, 1992, p.123.
2. Joseph Sima, *Kaléidoscope* [1968], traduit du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, éditions Revue K, 1992, pp. 42-43.
3. Karel Srp, « "La grâce d'une vision intégrale" Joseph Sima, Richard Weiner et le Grand Jeu » in *op. cit*., p. 76.
4. « […] nový, vnitřně pravdivější, vyšší realismus, *introrealismus,* báseň vnitřní reality člověka, výraz sil, které v nás žijí, aniž se odvažujeme míti o nich tušení: *surrealismus.* » v. Karel Teige, « Obrazy Josefa Šímy », *Rozpravy Aventina*, III, n°15, 29 mars 1928, pp. 179-180. v. *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let, op. cit.*, p. 312.
5. « Entre temps, j'ai connu Breton-Aragon-Éluard. Sauf avec Éluard qui reste toujours ami jusqu'à sa fin, tension et incompréhension, avec Breton surtout. Pourtant j'expose par deux fois dans des expositions organisées par lui » cité et traduit in *Hommage à Joseph Sima, op. cit.,* non paginé.

j'expose (1930) les portraits. La galerie est au coin de la rue Bonaparte et de la rue des Beaux-Arts. Breton et Aragon sortent de la galerie. J'arrive par la rue des Beaux-Arts, ils font semblant de ne pas me voir et tournent bien entendu dans la rue Bonaparte. Je suis derrière eux quand Aragon, très fort, dit à Breton: "Je trouve ça très mauvais" et de rire, et tu connais le jugement dernier rue du château. »

Le groupe du Grand Jeu et le groupe surréaliste réuni rue du château autour de Breton, malgré des « recherches convergentes ou parallèles », malgré des « ennemis communs et les mêmes obstacles à détruire » selon les mots de Daumal, restent à distance. À Breton qui s'interroge sur les rapprochements possibles entre les deux groupes – « Pour quelles fins mesquines opposer, dès lors, un groupe à un groupe ? Pourquoi, sinon vainement pour se distinguer, faire comme si l'on n'avait jamais entendu parler de Lautréamont ? » – Daumal, dans sa réponse, mentionne la participation des membres du Grand Jeu à la revue du Groupe Devětsil : « vous pouvez lire, pour vous renseigner là-dessus, le manifeste, signé par tous les membres du Grand Jeu, que nous avons publié dans la revue *ReD*, de Prague, pour protester contre la censure exercée par la morale officielle tchécoslovaque sur les *Chants de Maldoror.* » Ainsi, le Grand Jeu publie dans la revue du groupe du Devětsil, tout comme d'ailleurs les poètes du Devětsil sont publiés dans la revue du Grand Jeu – les poèmes « Acrobate » de Nezval, et « Le Tableau frais » de Seifert[1]. Et Daumal ne cache pas à Breton cette collaboration. Alors même qu'il lui exprime ses réserves sur « la possibilité et l'opportunité d'une collaboration matérielle prochaine » avec le groupe surréaliste de la rue du château, il affirme qu'il ne craint pas de collaborer avec un autre groupe : celui de Prague.

Les dissensions entre les membres du Grand Jeu et Breton se renforcent et en 1929, Teige, qui séjourne à Paris, envoie un article[2] à Prague en informant de la « scission du mouvement surréaliste ». Il mentionne aussi précisément « les divergences entre les surréalistes » dont témoigne « la violente attaque contre le groupe "Le Grand Jeu" » parue dans *La Révolution surréaliste*[3]. Il dit alors du Grand Jeu, en se référant à l'exposition organisée par la galerie Bonaparte, ainsi qu'aux deux premiers numéros de la revue que publie le groupe : « C'est la véritable avant-garde du Paris d'aujourd'hui[4] ». Teige considère, en effet, que cette

1. Ils paraissent sous la traduction de Joseph Šíma, v. Jaroslav SEIFERT, « Le Tableau frais » [Mokrý obraz] in *Le Grand Jeu*, 1, 1928, pp. 30-32. v. Vítězslav NEZVAL, *« Acrobate »* in *Le Grand Jeu,* n°2*,* 1929, pp. 33-36.
2. Karel TEIGE, « *Z Paříže »,* daté de juin 1929. v. *ReD II*, n°2, 1928-1929, pp. 322-323.
3. *Ibid*., p. 322.
4. « Je to vlastní avantgarda v dnešní Paříži » in *Ibidem*.

exposition du Grand Jeu ainsi que le deuxième numéro du *Grand Jeu* sont « des signes vivaces d'un incendie au-dessus d'un Paris qui va s'assombrissant, gris, bourgeois et petit-bourgeois, et qui, tel Harpagon, veille jalousement sur l'or et la richesse de la tradition[1]». Ces deux manifestations représentent aussi, selon lui, une expression subversive du désir de l'homme pour une liberté que ne bride aucun modèle, aucun esprit dogmatique. L'année suivante, Teige réitère ses marques de confiance aux artistes du Grand Jeu, annonçant : « Si vous cherchez dans le Paris d'aujourd'hui les nouvelles forces puissantes et les talents, vous les trouverez vraisemblablement dans le groupe et la revue "Le Grand Jeu"[2] ». Les échanges théoriques et esthétiques se développent entre les artistes du Grand Jeu et de Devětsil, notamment à travers la revue *ReD*, établissant alors une certaine continuité entre Paris et Prague. L'idée est aussi lancée de publier simultanément la revue du Grand Jeu à Paris et à Prague. En outre, les articles sur Šíma et sur le Grand Jeu sont l'occasion d'une réflexion sur le surréalisme[3]. Les revues d'avant-garde publient en effet diverses études sur les artistes qui entretiennent des affinités avec le surréalisme, or le surréalisme du *Manifeste* de Breton ne représente aucunement, pour les artistes tchèques, la seule référence au surréalisme.

À Prague, en 1930, paraît une nouvelle revue – *Kvart* – qui fait dialoguer les diverses mouvances du surréalisme de Paris et les artistes pragois qui y sont liés. On y retrouve des contributions de Bataille et Leiris, Renéville, Štyrský, Toyen, Nezval, Honzl. Ainsi tout au long des années 1920, la présence des artistes du Devětsil à Paris alimente les discussions théoriques qui tentent de cerner les évolutions des courants avant-gardistes, et tout spécialement le surréalisme. Par les voyages à Paris, les membres du Devětsil nourrissent l'épistémologie du surréalisme en construction et en font entendre les voix plurielles.

Ainsi, au cours des déplacements des membres du Devětsil, des correspondances s'établissent entre les manifestations artistiques qui prennent place dans les deux villes. Tour à tour les galeries de Prague et de Paris exposent Šíma, Štyrský et Toyen. Si avec l'artificielisme, les manifestations artistiques semblent prendre place dans une même ville qui se serait dédoublée, c'est plutôt une relation de continuité qui s'établit lors des échanges entre le Grand Jeu et le Devětsil. Štyrský et Toyen, la veille de leur départ pour Paris, souhaitent se rendre avec

1. « […] jsou prudká znamení ohně nad stmívající se, šedou, měšťáckou a maloměšťáckou Paříží, harpagonský střežící zlato a bohatství tradice » in *Ibid*., p. 323.
2. « Hledáte-li v dnešní Paříži mohutné nové síly a talenty, naleznete je nejspíše ve skupině a revui "le Grand Jeu" » in Karel TEIGE, « Nadrealismus a Vysoká hra » [Le Surréalisme et le Grand Jeu] in *ReD*, III, n°8, 1929-1931, p. 253.
3. v. notamment Karel TEIGE, « Nadrealismus a Vysoká hra » [Le Surréalisme et le Grand Jeu] in *ReD*, *op. cit.*, pp. 249-255.

Vitězslav Nezval au café Louvre[1]. Ils iront ensuite « au bar le " Moulin Rouge" qui se trouvait en bas du café le "Louvre" ». Nezval précise : « tout me semblait étrange, funeste ». Mais il ne sait pas encore que le lendemain déjà ses amis seront à Paris : c'est alors une soirée d'adieux secrets, à moins que ce ne soit une prise de rendez-vous silencieuse – Toyen et Štyrský indiquant à Nezval le lieu où, dans un Paris qui serait à Prague, ils pourraient se rendre visite. N'est-ce pas là un présage de la gémination des villes que produit l'avant-garde de Paris et de Prague ? Les voyages nourrissent les liens qui se tissent entre les artistes de Paris et de Prague, et affectent la perception des deux villes qui apparaissent dans un mouvement d'éloignement et rapprochement. Ce double mouvement est propice aux effets de familiarité dans la ville étrangère et aux effets d'étrangeté dans la ville familière, il incite à la reconnaissance d'analogies entre deux espaces dissemblables.

Paris-Prague : éloignement-rapprochement

Au cours des années 1920, actifs à Paris comme à Prague, les trois membres du Devětsil présents à Paris font l'objet de dessins d'Adolf Hoffmeister. On compte parmi ces dessins une caricature de Štyrský et Toyen sous-titrée « Peintres tchèques de Paris » ainsi qu'une caricature de Šíma portant le titre de « peintre tchéco-français ». Ces deux dessins présentent les artistes dans un décor parisien. Les mots qu'ils comportent font valoir la double provenance de ces artistes, ainsi que le dispositif d'éloignement et de rapprochement par lequel les villes de Paris et de Prague sont perçues. Josef Šíma est représenté aux côtés de la tour Eiffel dont le sommet prend les traits d'un visage féminin empreint de coquetterie qui regarde sur sa droite[2]. Sur sa gauche se trouve le visage de Šíma qui regarde à l'opposé. Šíma regarde donc vers l'occident lorsque Paris se tourne malicieusement vers l'est. Alors qu'au-dessus des visages s'élance une montgolfière, quelques traits couronnant l'image semblent dessiner un chapiteau. L'expression du visage donnée à la tour Eiffel, la montgolfière et l'ébauche de chapiteau confèrent à l'ensemble une tonalité ludique. De plus, la tour Eiffel elle-même peut être lue comme le signe d'une ville vouée au divertissement. Dans le contexte des années 1920, par la tour Eiffel, c'est l'activité de loisir qui entre en effet de plain-pied dans la ville. Envisagée comme éphémère et

1. Vítězslav NEZVAL, *Pages de ma vie* [Z mého života], cité et traduit par Anna Pravdová in Anna PRAVDOVÁ, *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920,* mémoire de recherche, histoire de l'art, Université Panthéon Sorbonne, 1996, pp. 67-73.
2. Ce dessin d'Hoffmeister est reproduit dans « Les dessins d'Adolf Hoffmeister » in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XXe siècle,* éd. Serge Fauchereau, Paris, les éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994, p. 108.

sans aucune portée utilitaire, construite pour l'exposition universelle, elle est l'indice d'une ville qui accorde au loisir une place de choix et atteste la reconnaissance du divertissement au sein de la société industrielle urbanisée.

Les références au divertissement que contient le dessin d'Hoffmeister, semblent faire signe vers la ville des poétistes, tout en renvoyant aussi à l'étourdissement recherché par le Grand Jeu. Mais qu'en est-il du jeu de regards mentionné ? Le regard franchement détourné l'un de l'autre, les deux personnages sont pourtant intimement liés : d'un trait continu Hoffmeister trace le dos de Šíma et les pieds de la tour Eiffel. Cette continuité graphique entre le monument urbain et le corps humain semble faire écho aux dessins de Šíma sur Paris qui sont « des évocations poétiques de l'atmosphère de Paris, de son climat affectif et intellectuel, où visages et corps sont associés à des fragments d'architectures de la ville[1] ». Šíma interroge en effet la place de l'homme dans le corps urbain. Dans le dessin d'Hoffmeister, il occupe cependant une place ambivalente : en tournant le dos à la tour Eiffel et malgré son regard distant, il s'y adosse. Hoffmeister dira aussi de celui qu'il qualifie de peintre « tchéco-français » :

> Batailleur maladroit avec son propre talent, d'une main si légère que F. X. Šalda l'a comparée à celle de Rodin, Josef Šíma, un artiste amer et un Tchèque étranger aux préoccupations françaises. Un peintre qui cherche dans le désert et qui est un roseau avec une colonne vertébrale plus forte que la tour Eiffel[2].

Par le regard distant qu'il pose sur le monde, Šíma semble entretenir son regard d'étranger. Telle la figure du flâneur conceptualisée par Walter Benjamin dans son travail sur Baudelaire[3], Šíma, d'après Hoffmeister, reste « au seuil » de la grande ville. Le flâneur de Baudelaire, comme Šíma partagent la même ambivalence – ils se mêlent à la ville, mais gardent leur distance : « voir le monde ; être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont les quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir[4] ». Ils vont, solitaires, « toujours voyageant à travers

1. František Šmejkal, *Sima, op. cit.*, p. 99.
2. Adolf Hoffmeister, *Hors-d'œuvre*, Prague, 1927, p. 37. cité in *Grand Jeu et surréalisme. Reims, Paris, Prague*, Feueurhan Nelly, Liot David, Ottinger Didier, Musée des beaux-arts, Reims, 2003, p. 73.
3. « Le flâneur se tient encore sur le seuil : celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise » in Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle* in *Œuvres,* tome III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.
4. Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules, et enfant » in *Le Peintre de la vie moderne* [1863], p. 64.

le grand désert d'hommes[1] ». Šíma n'est-il pas aussi ce « kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie[2] » ? Il serait aussi ce « moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours insatiable et fugitive » que décrit Baudelaire dans « l'artiste, homme du monde, homme des foules, et enfant », ajoutant : « il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire[3] ».

C'est en tout cas sous le titre *Kaléidoscope* que Šíma rassemble en 1968 ses chroniques sur Paris publiées dans les années 1920 pour le périodique tchèque *Rozpravy Aventina.* Il précise que ce sont des « fragments changeants et diversement regroupés, peut-être – ajoute-t-il – ne sont-ils pas pour autant purement fortuits, car tout ce qu'on vit, tout ce qu'on fait, obéit au plus profond à un ordre intime dont on ne peut pas s'écarter. […] c'est l'unité et la variabilité du monde[4] ». Dans l'œuvre de Šíma, le motif du cristal semble aussi renvoyer à une signification semblable, empreinte de monisme. La diffraction de la lumière que permet le cristal donne une idée de la multiplicité de phénomènes qui découlent d'une unique entité. Cette image du cristal est si forte qu'il avait été envisagé de faire figurer un cristal sur la couverture de la revue du Grand Jeu avant que soit retenue la spirale[5]. L'enjeu du kaléidoscope, en favorisant aussi la diffraction de la lumière est de fournir une grande diversité d'images par les multiples combinaisons d'un nombre restreint d'éléments. Pour Baudelaire comme pour Šíma, la ville est propice aux myriades d'apparitions éphémères desquelles un principe d'unité peut sourdre. Le kaléidoscope, précisément, consiste en une composition sans cesse nouvelle et surprenante de mêmes éléments. Le kaléidoscope prenant l'allure d'un télescope simule l'ouverture sur le lointain. Mais plutôt que de donner à voir l'étrangeté du lointain, il livre l'étrangeté produite par le reconfiguration de ce qui est proche, d'éléments toujours identiques. On s'apprête à voir au loin en le braquant comme un télescope, mais on est invité à revoir une multitude d'éléments déjà connus. La nouveauté provient d'une simple recomposition, et le kaléidoscope nous initie à une réalité où l'étrange provient du commun, ce sont là les termes

1. Charles BAUDELAIRE, « La modernité » in *Le Peintre de la vie moderne* [1863], p. 68.
2. Charles BAUDELAIRE, « L'artiste, homme du monde, homme des foules, et enfant » *op. cit*., p. 65.
3.Charles BAUDELAIRE, « La modernité », *op. cit*., p. 68.
4. Joseph SIMA, *Kaléidoscope,* traduit du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, éditions Revue K, 1992, p. 71.
5. René DAUMAL, *Correspondance I (1915-1928)*, Gallimard, Paris, 1992, p. 186 cité in David Liot, « En guise d'introduction, regard sur les correspondances artistiques » in *Grand Jeu et surréalisme. Reims Paris Prague*, *op. cit*, p. 15.

même de l'étrangeté du familier.

Aussi le sentiment d'étrangeté provient-il du déjà vu, tout comme dans ce poème de Verlaine – *Kaléidoscope :*

> Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve,
> Ce sera comme quand on a déjà vécu :
> Un instant à la fois très vague et très aigu...
> Ô ce soleil parmi la brume qui se lève !

Le kaléidoscope et la ville n'ont-ils pas en commun cette particularité de faire advenir l'étrange de ce qui nous est familier ? Hoffmeister, dans la caricature qu'il fait de Šíma, présente la ville sous une tonalité ludique, de même que le recueil de Šíma de textes sur Paris porte le nom d'un jouet : kaléidoscope. Or, précisément, les manifestes de l'avant-garde pragoise font du jeu une puissance subversive à même de déjouer tout dogmatisme, toute habitude pour garantir au réel tous les charmes de l'inédit qui accompagnent l'étrangeté. Le poétisme engage l'homme à se laisser surprendre par le caractère sans cesse saisissant des réalités hétéroclites qu'est le matériau du quotidien. Il met en œuvre le rapprochement de réalités diverses constitutives du quotidien, et recrée ainsi le monde. S'il place l'homme « devant un arrangement inhabituel d'objets utilitaires[1] », tel le surréalisme, dans les dessins que Šíma fait de Paris, de manière analogue, des éléments de la ville sont prélevés et apparaissent dans une nouvelle configuration. Šíma avoue que « l'imagination serait plutôt une extraordinaire mémoire spatiale[2] ». Šmejkal souligne que Šíma « replace le monde dans de nouveaux ensembles, n'obéissant plus aux lois optiques et aux rapports logiques, mais aux lois irrationnelles de l'imaginaire[3] ». Il voit dans l'œuvre de Šíma des années 1920 des dessins « construits dans une libre association d'idées, projection simultanée sur le papier d'images éloignées dans le temps et l'espace[4] », composant ainsi directement avec l'esthétique du kaléidoscope et le travail de recomposition auquel il incite. C'est ainsi que les dessins de Šíma sur Paris présentés dans l'album *Paris* [Paříž], répondent à la même démarche que ses textes sur Paris publiés en revue, puis réunis ultérieurement sous le titre *Kaléidoscope.*

1. Vítězslav NEZVAL, « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie » [1934] cité et traduit in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit*., p. 296.
2. Joseph SIMA, « Souvenir du Grand Jeu » [1966], *Výtvarné umění*, n°10, 1966, p. 477. cité et traduit in František ŠMEJKAL, *Sima*, *op. cit*., p. 123.
3. František ŠMEJKAL, *Sima, op. cit*., p. 94.
4. *Ibidem*.

Voyages et déplacements dans la ville sont autant de phénomènes démultipliant les possibilités d'agencement des représentations qui composent le réel. L'effet d'éloignement permet de réappréhender les éléments de la réalité connue, à la manière d'un kaléidoscope. Le quotidien recèle un jeu sur l'inédit. En outre, le motif de la tour Eiffel, qu'Hoffmeister associe à Šíma, apparaît comme un élément familier porteur d'un effet d'étrangeté : c'est une composante phare, tant de l'espace parisien que pragois. En effet, enchanté par l'exposition de 1889, le Club des touristes tchèques propose de construire pour l'exposition jubilaire des pays tchèques de 1891 une reproduction miniature de la tour Eiffel. Pour Seifert, ce n'est pas seulement la tour Eiffel qui se situe à Prague. Se remémorant en un poème les années 1920, il confie :

> et lorsque nous regardions par les fenêtres à partir de notre table,
> sous le quai coulait la Seine
> Mais oui, la Seine !
> Car un peu plus loin jambes écartées
> se tenait la Tour Eiffel[1]

Par ce jeu de miroir, Paris et Prague ménagent des effets d'analogie et sont propices à l'impression d'étrangeté du monde familier : l'arrivée dans la ville étrangère correspond au rapprochement d'un élément urbain familier. Hoffmeister, dans la caricature qu'il fait de Šíma, semble bien souligner les effets d'étrangeté de la tour Eiffel. De plus, la ville, perçue dans les aller-retour, renforce l'effet d'inquiétante étrangeté. Šíma est d'ailleurs l'auteur d'une anthologie sur Paris publiée à Prague en 1927. Soupault y participe ; c'est à Prague que Šíma lui propose de donner un support textuel à ses dessins[2]. Ce livre se réalise à la faveur des déplacements entre Paris et Prague de Soupault et Šíma et appréhende Paris dans un double mouvement d'éloignement et de rapprochement à même de réveiller les potentalités de dépaysement du quotidien.

Croisement des voies – 1927

Philippe Soupault prévoit un voyage en Europe Centrale avec son épouse et Léon Pierre Quint pour le printemps 1927. Il prend contact à Paris avec Hanuš Jelínek qui devient vite un

1. Jaroslav SEIFERT, « Le café Slavia » [1967] cité in Aleš Pohorský, « Notre Apollinaire. Le retour des temps anciens » in *Guillaume Apollinaire. Apollinaire et le portrait,* textes réunis et présentés par Michel Décaudin, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2001, p. 88.
2. Philippe SOUPAULT, « Trente mille et un jours » in *Écrits sur l'art du XXe siècle, op. cit.,* p. 425.

familier des éditions Kra dirigées par Soupault[1], puis s'adresse à Otakar Štorch-Marien[2], directeur des prestigieuses éditions Aventinum, pour organiser sa venue à Prague. Il y est accueilli par les membres du Devětsil qui l'accompagnent dans Prague sur les traces d'Apollinaire[3]. Durant son séjour, Soupault côtoie Josef Šíma, et rencontre principalement Nezval, Teige, Hoffmeister, Štyrský, Voskovec, comme l'a mentionné Soupault lui-même dans « Les Poètes de Prague ». Il se souvient : « Ils m'avaient acceuillis comme jamais mes frères ne m'avaient accueillis... comme un frère, comme leur camarade[4] ».

Il donne une conférence sur la littérature contemporaine. La revue *Kmen* en publie le préambule sous le titre « Pozdrav z Paříže[5] » [Bonjour de Paris]. Soupault y aborde d'emblée l'investissement politique des avant-gardes parisienne et pragoise, et le soutien que peut représenter les artistes de Prague dans la mise en place d'une avant-garde artistique révolutionnaire :

> Je vous apporte des nouvelles de Paris. Je ne ferai pas une conférence académique, mais donnerai des nouvelles des jeunes écrivains français aux jeunes écrivains tchèques. Je trouve à Prague entre eux la même atmosphère de combat et de jeunesse et je ne me sens pas ici à l'étranger. Je voudrais que par mon intermédiaire la gauche de Prague et la gauche de Paris se serrent la main. Les intellectuels parisiens de gauche vivent isolés et sont proscrits par des moqueries. À Prague, à quelques centaines de kilomètres à l'est, je trouve une jeunesse combative et sans doute plus heureuse[6].

Précisant ainsi l'enjeu politique de la rencontre entre les artistes tchèques et français, il se réfère aussi très rapidement aux échanges esthétiques :

> Mon ami Guillaume Apollinaire qui a révélé de nouveaux mondes à la poésie française nous a aussi révélé Prague. Il revenait de l'est, s'est arrêté à Prague dont la

1. Une anthologie de la littérature tchèque et une histoire de la littérature tchèque paraissent en plusieurs volumes aux éditions Kra dirigées par Philippe Soupault. v. Hanuš JELÍNEK, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos* jours, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935 et Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* Ed. Kra, Paris, 1930.
2. Lettres de Soupault in fonds Štorch Marien, Prague, LA PNP.
3. Vítězslav NEZVAL, *Z mého života,* Prague, Československý spisovatel, 1978, pp. 190-191.
4. Philippe SOUPAULT, « Est-ce l'amitié qui m'aveugle... » in *Les Lettres françaises,* 16-22 novembre 1961, p. 10. Reproduit in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e^ siècle,* Les éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994, p. 313.
5. Philippe SOUPAULT, « Pozdrav z Paříže », traduit en tchèque par Karel Teige in *Kmen*, n°9, juillet 1927, Prague, v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 209-211.
6. « Přináším Vám zprávu z Paříže. Nebudu konati akademickou přednášku, ale vyřídím vzkaz od mladých spisovatelů mladým spisovatelům českým. Shledávám v Praze mezi nimi tutéž atmosféru boje a mládí a necítím se tu býti v cizině. Chtěl bych, aby mým prostřednictvím pařížská a pražská levice si stiskly pravice. Pařížská literární levice žije v isolaci a je pronásledována výsměchem. V Praze, několik set kilometrů na východ, nacházím totéž bojovné a možná že st´astnější mládí. » in *Ibid*., p. 209.

beauté l'a captivé et a écrit ces célèbres vers de *Zone*[1].

Il mentionne ainsi le passage à Prague qu'Apollinaire évoque dans le poème qui signe la modernité poétique à Paris et à Prague, avant d'en citer quelques vers. Parmi les premiers mots que Philippe Soupault prononce à Prague en préambule de sa conférence, il pointe donc les affinités qu'il voit se dessiner, de Paris à Prague, entre les artistes d'avant-garde, d'un point de vue tant révolutionnaire qu'esthétique.

À Prague, Soupault formule un message d'espoir à l'attention de Paris, non seulement lors de cette conférence mais encore sous forme d'allusion poétique dans le poème sur Prague « Do Prahy »[2] [À Prague]. Dans « Do Prahy », il mentionne « le rendez-vous des amis », faisant alors directement écho au titre du tableau de Max Ernst de 1922. *Au rendez-vous des amis* représentant les membres du groupe surréaliste de Paris est alors transposé à Prague :

> c'est le rendez-vous des amis
> le rendez-vous des tramways lents et rouges
> et le chant multicolore de toute l'amitié triomphante[3]

Soupault souhaite établir une correspondance entre le Paris qu'il quitte, grevé par de vives discordes, et la Prague qu'il découvre, emplie de l'atmosphère du « rendez-vous des amis ». Il confie aussi son émerveillement pour les liens qui unissent les membres du groupe tchèque malgré les différends qu'ils entretiennent :

> Les mots que l'on peut tracer à leur louange ne peuvent que pâlir devant le feu qui les unit et les oppose à la fois. Ils ont découvert l'étrange pouvoir, la miraculeuse puissance qui les lie. […] ces poètes vivants sont les meilleurs des amis. Ils savent souffrir et se réjouir. Celui qui, comme moi, les a connus, ne peut oublier la merveilleuse affection dont ils sont capables, la chaleur de leur accueil. Ce sont des poètes, vous dis-je, et des amis, cela suffit, n'est-ce pas, pour la vie d'un homme[4].

« La vie est la poésie, la poésie est la vie » : ce que Soupault énonce là à propos des artistes pragois, c'est aussi le programme subversif de toute l'avant-garde. Soupault, constamment, réitère cette équivalence entre la vie et la poésie qu'expriment les artistes de Prague. Dans une

1. « Můj přítel Guilaume Apollinaire, který objevil nové světy francouzké poesii, objevil nám i Prahu », *Ibidem*.
2. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », *ReD I, op. cit.,* pp. 3-4. Bien que le titre soit en tchèque, la suite du poème – qui comporte aussi quelques autres mots étrangers – ne paraît pas en tchèque dans la revue *ReD* (comme l'indique la note 46 de la page 170 des *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter, 1997) mais en français.
3. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », *op. cit.,* p. 3.
4. Philippe SOUPAULT, « Les Poètes de Prague », *La Revue nouvelle,* n° 51-52. Paris, 1929, pp. 12-16. L'article est reproduit in Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter. 1997, pp. 151-153.

dédicace à Nezval, elle tient en quelques mots : « à M. Nezval qui m'a fait comprendre par sa poésie toute la vie profonde de ses amis et la sienne propre[1] ».

Lorsque Soupault arrive à Prague en 1927, il a déjà été exclu du groupe surréaliste. À Paris, ses positions sur l'articulation du politique et du poétique l'isolent, mais à Prague, c'est aux côtés des artistes tchèques qu'il revendique la portée révolutionnaire de l'art. La rencontre de Soupault et des membres de l'avant-garde pragoise est à l'origine de textes qui accusent une dimension révolutionnaire tout en étant le laboratoire d'une nouvelle esthétique. Aussi ces textes s'accordent-ils parfaitement avec les objectifs de la toute nouvelle revue du groupe d'avant-garde publiée en 1927 – *ReD* – qui se veut, en même temps qu'un « atlas de la poésie », le relais de la « révolution sociale[2] ». En ouverture du premier numéro, après une page présentant les enjeux de la revue sous forme de manifeste, figure un poème de Soupault sur Prague intitulé « Do Prahy » [À Prague].

Nezval-Soupault : poétique pragoise dialoguée

L'ensemble des textes nés du voyage de Philippe Soupault à Prague témoignent des amitiés littéraires entre le poète parisien et le groupe d'avant-garde pragois, ainsi que d'un vif intérêt pour la ville de Prague. Les revues d'avant-garde publient les tout récents textes – conférence, poèmes, articles – de Philippe Soupault à la fin des années 1920, ainsi que plusieurs inédits[3]. Il s'agit principalement de textes sur Paris[4] et sur Prague[5]. C'est autour d'un dialogue

1. Philippe SOUPAULT, *Rose des vents,* Paris, Au sans pareil, 1920 in Fonds Nezval, Prague, LA PNP.
2. *ReD,* I, n°1, *op. cit*., p. 1.
3. À Prague sont publiés de manière inédite en français, les poèmes « Heures creuses et « Une Goutte d'eau dans la mer » v. Philippe SOUPAULT , « Heures creuses » in *ReD II*, n°2, 1930, Prague, p. 43 et Philippe SOUPAULT, « Une Goutte d'eau dans la mer » in *ReD III*, n°1, 1930, Prague, p. 22. Ils paraissent ensuite en volume dans *Mémoires de l'Oubli.* v. *Mémoires de l'Oubli 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997. Le texte de présentation de l'album *Paříž* [Paris] et l'article « Přátelství Prahy », [L'Amitié de Prague] ont paru en Tchécoslovaquie mais n'ont pas été publiés en français. Au cours de ce travail, nous citons le texte de présentation de l'album *Paříž* d'après l'original retrouvé dans le fonds Aventinum à Prague. N'ayant pas retrouvé le manuscrit de l'article « Přátelství Prahy », nous en proposons une traduction d'après la version tchèque parue dans *Rozpravy Aventina*.
4. Philippe SOUPAULT, « Paris », fonds Aventinum, Prague, LA PNP, texte de présentation de l'album *Paříž* [Paris] auquel collaborent Šíma, Seifert et Soupault. Ce texte a paru en tchèque, traduit par Jaroslav Seifert. Dans ce même ouvrage paraît aussi le poème de Philippe Soupault « Do Paříže ». v. Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, *Paříž* [Paris], Prague, Aventinum, 1927.
5. Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy », *op. cit*., pp. 1-2. Philippe SOUPAULT, « Les Poètes de Prague » in *Revue nouvelle* (« Tchécoslovaquie 1929. La littérature tchécoslovaque contemporaine ») n° 51-52, Paris, pp. 12-16, [s. n.], 1929. Cet articule a paru aussi dans les *Mémoires de l'Oubli 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997. Le poème « Do Prahy », traduit en tchèque par Vilém Závada et publié dans la revue *Kmen* durant l'été 1927, est aussi publié en français dans la revue *ReD*. Puis il est publié sous le titre « Les amis de Prague » dans « Bulles, billes, boules » in *Poésies complètes 1917-1937,* GLM, 1937 et réedité dans *Poèmes et poésies* : *1917-1973,* Paris,

sur la ville que se cristallisent les amitiés entre artistes de Paris et de Prague. Ainsi la fille de Philippe Soupault, Christine Chemetoff, dans « Philippe Soupault l'européen des grandes villes », souligne-t-elle le caractère épistolaire de l'échange poétique qu'entame Philippe Soupault et Vitězslav Nezval avec « Do Prahy » et la lettre-poème[1] « Poème pour Philippe Soupault[2] ». Ce poème de Nezval parait dans la revue *ReD,* en regard du poème « Do Prahy » de Philippe Soupault. La revue *ReD* fait se réfléchir les textes de Nezval et de Soupault qui – sous l'égide d'Apollinaire[3] – construisent une poétique pragoise dialoguée. La ville que traverse Soupault en compagnie de Nezval semble bien contemporaine à la Prague d'Apollinaire. Toutefois, malgré les curiosités de la ville ancienne chères à Apollinaire, pour Soupault, la ville est tournée vers l'avenir : c'est « la ville de la plus grande espérance[4] », celle qui dans les années 1920 « se dressait secouant toute la poussière des bric-à-brac pour arrêter le soleil avant les crépuscules interminables[5] ». L'échange poétique entre Nezval et Soupault revêt un caractère épistolaire et les adresses sont multiples. De la part de Nezval, nous lisons :

> Dites à Guillaume Apollinaire
> Que dans les agates de Saint Vit vous avez vu une toile d'araignée
> Elle couvre notre petite éternité
> Sur laquelle au début du siècle son souffle a passé[6]

Puis, de la part de Soupault :

B. Grasset, 1973, pp. 156-158 puis dans *Mémoires de l'Oubli 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, pp. 151-153, ainsi que dans *Odes 1930-1980* sous le titre « Ode à Prague ». Chaque publication contient quelques légères variantes. Ce même poème est aussi repris dans « Ode à Prague libérée ». *Odes 1930-1980.* Lyon : Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

1. « Philippe Soupault l'européen des grandes villes » in *Association Philippe Soupault Bulletin n°11*, janvier 2009.

2. Bien que dans la revue *ReD*, le poème de Nezval succède à celui de Soupault et paraisse y répondre, il semblerait que le poème de Nezval soit antérieur à celui de Soupault. Hoffmeister évoque en effet ces deux poèmes lorsqu'il revient sur la visite de Soupault à Prague. Il se souvient d'un déjeuner que ce dernier partage avec l'avant-garde pragoise : « Il faisait chaud et les rideaux flottaient au vent qui entrait dans la pièce par les fenêtres ouvertes. Nezval présidait. […] Nous prîmes la parole, Nezval, Soupautl, Teige et moi. Ensuite Jiri Voskovec récita un poème de Nezval intitulé « Poème pour Philippe Soupault » qu'il avait admirablement traduit en francais. Soupault répondit par un poème sur Prague. » v. Adolf HOFFMEISTER, *Visages écrits et dessinés*, traduction de François Kérel, Paris, EFR, 1964, pp. 190-191

3. En effet, dans les poèmes qu'ils s'adressent, la Prague d'Apollinaire est explicitement mentionnée.

4. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

5. *Ibidem*.

6. Vítězslav NEZVAL, « Poème pour Philippe Soupault » in *ReD,* I, n°1. *op. cit*., pp. 5-6. Traduit du tchèque au français par Jiří Voskovec. Il paraît à nouveau dans *La Revue française de Prague,* n°31 en juillet 1927. Le même poème paraît en recueil en 1928 dans une section intitulée « soirées pragoises » [Pražské večery] aux côtés de deux autres poèmes : « Défénestration » [Defenestrace], « Hadrář » [Chiffonier], « Román » [Roman]. v. Vítězslav NEZVAL, *Hra v kostky,* Prague, Plejáda Praha, 1928, pp. 115-134.

Il faut encore me tendre la main
de temps en temps
quand vous regarderez
une grande maison toute neuve
quand vous écoutez le vent
qui vient de l'ouest
et de Paris[1]

ou encore :

quand vous écoutez le vent
qui dit ami
Il faut quelquefois
oublier
mais pas trop
votre ami[2]

Les textes apparaissent d'emblée comme des traces poétiques d'un échange attesté qui se noue autour de parcours urbains réels. De plus, les adresses directes que ces poèmes comportent confèrent aux textes une portée pragmatique d'où la réalité des échanges factuels n'est jamais délaissée. Ces textes qui se répondent semblent aussi se présenter comme un ensemble écrit à deux mains. N'est-ce pas précisément ce que suggère la couverture du recueil dans lequel paraît le poème de Nezval « Pour Philippe Soupault » ? Il s'agit d'une empreinte de la main du poète, main qui s'ajoute donc à celle de Soupault, dont l'empreinte paraît en illustration de *Westwego* en 1922. Cette empreinte, signe d'une écriture qui se voudrait *à deux mains*, se présente aussi comme la réponse de Nezval à Soupault qui prie ses amis pragois de lui « tendre la main ». Cette écriture à deux mains ferait-elle pendant à l'écriture des *Champs magnétiques ?* Elle se déploie sous le sceau de l'amitié et semble aussi s'inscrire dans l'idéal gémellaire de Soupault qui affirmerait à cette occasion son espoir d'échapper, cette fois, à la séparation. Voilà en tout cas que Nezval entre dans la « communauté de mains amies[3] » à laquelle participèrent aussi Breton et Cendrars.

Comme pour répondre à Soupault qui évoque le « rendez-vous des amis » dans le poème

1. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy » in *ReD* I, *op. cit.,* p 4. Cette version est fidèle au manuscrit envoyé par Soupault à Prague. v. Philippe SOUPAULT « Do Prahy », fonds Teige, Prague, LA PNP.
2. Il s'agit du même poème, publié avec quelques variantes dans *Poèmes et poésies* sous le titre « Les amis de Prague », v. Philippe SOUPAULT, « Les amis de Prague » in *Poèmes et poésies : 1917-1973,* Paris, B. Grasset, 1973, p. 157.
3. Nous empruntons cette expression, ainsi que la notion de « double écriture » à Myriam Boucharenc et renvoyons à son ouvrage *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier.* v. Myriam BOUCHARENC, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier,* Paris, Honoré Champion, 1997, p. 270.

« Do Prahy », Nezval semble à son tour transposer ce rendez-vous, dans un poème, comme en un rêve, à Prague. Dans le poème « Potlačený sen[1] » [Rêve refoulé], Nezval nomme, dès les premiers vers, le Moulin de la Galette aux environs duquel lui apparaissent de vastes forges, des façades ornées de métal et un musée de fers à cheval. Passant d'un rêve à l'autre, il mentionne une des auberges de Prague dans laquelle il s'est rendu avec Philippe Soupault tout en faisant référence à nouveau à des fers à cheval. Il remarque, sur les murs de cette auberge, un dessin où s'accumulent les noms des surréalistes français. Sur cette image, ainsi que sur la toile de Max Ernst « Au rendez-vous des amis », Soupault peut y lire son nom :

> soupault lit son nom
> andré breton louis aragon paul éluard
> et tous les autres

L'image qui attire l'attention du rêveur est présentée tel « un signe héraldique » [heraldická značka] ou encore tel un « idéogramme », comme si elle était le symbole des amitiés surréalistes. Nezval associe Philippe Soupault à son amitié avec André Breton, bien qu'il n'ignore pas la situation du groupe surréaliste en 1927 et qu'il se montre par ailleurs circonspect à l'égard du surréalisme de Breton. Plusieurs années plus tard, il semble que Philippe Soupault reste avant tout, aux yeux de Nezval, l'auteur qui, de concert avec Breton, crée ce qu'il nomme le manifeste du surréalisme[2]. Le terme d'idéogramme ne renvoie-t-il pas ici à une représentation stylisée à laquelle correspondent les figures du tableau de Max Ernst ? L'échange poétique que suscite la visite de Philippe Soupault à Prague en 1927 n'est-il pas, pour Nezval et Soupault, l'occasion de donner au tableau de Max Ernst un arrière-fond pragois ?

Soupault-Šíma : poétique parisienne dialoguée

En décembre de la même année, le dialogue que Šíma avait engagé avec Philippe Soupault donne naissance à une œuvre collective. Philippe Soupault se souvient : « C'est Šíma qui a eu l'idée de me demander une suite de textes pour des dessins qu'il venait de faire sur

1. Vítězslav NEZVAL, « Potlačený sen » in *Skleněný havelok* [Le Mcfarlane de verre, 1932]
2. Vítězslav NEZVAL, *Z mého života,* Prague, Československý spisovatel, 1978, pp. 190-191 et p. 245. Notons que Soupault est associé au groupe surréaliste dans l'article « Hosté v Praze » [Hôtes à Prague] de Jarmila Fastrová (qui a traduit en tchèque *Les Frères Durandeau*) publié en 1927 dans *Rozpravy Aventina* n°19-20 : « Philippe Soupault, francouzský básník ze skupiny surréalistů. [...].

Paris ». Ils publient alors l'album *Paris* : une anthologie de textes recueillis par Philippe Soupault – traduits par Seifert – pour illustrer les eaux-fortes effectuées par Šíma à Paris. En un même recueil sont rassemblés des textes sur la ville de Soupault, Rimbaud, Lautréamont, Marcel Proust, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Jean Jouve, Jean Cocteau, Drieu la Rochelle, Georges Ribemont Dessaignes, Tristan Tzara, Pierre Minet, Aragon, Jaroslav Seifert ; ainsi que deux définitions du Larousse, et une coupure de *Matin*. Dans l'assemblage des textes publiés en regard des dessins de Šíma, se construit une poétique de la ville composée des influences diverses de chacun des auteurs. Šíma et Soupault créent un réseau de correspondances entre les artistes convoqués dans ce recueil, réunissant ainsi autour d'un recueil sur Paris des artistes parfois désunis. Ils cultivent les effets d'étoilement des textes et, conséquemment, des groupes. Une poétique urbaine se construit, par-delà les lignes de faille, dans la vision plurielle des groupes.

Le dialogue entre Soupault et Šíma prend la forme d'une anthologie ; Soupault et Šíma présentent ainsi, semble-t-il, la disparité et la structure dialogique dont se nourrit leur esthétique urbaine. Ce dialogue interroge, via les dessins de Šíma et le truchement des textes recueillis par Soupault, la place de la mémoire et de la subjectivité dans l'espace de la ville. Sur les planches 2 et 11, en regard des textes, sont représentés des visages derrière lesquels se dessine une ville ; les visages aux expressions lointaines se font rêveurs. Les auteurs suggèrent de la sorte la place que peut prendre la subjectivité dans l'espace de la ville. Au sein de l'expérience urbaine que nous livre ce recueil, la subjectivité, apparaît comme l'objet d'une quête. Šíma et Soupault confient alors comment la reconquête de la subjectivité peut être une résistance au caractère oppressant de la réalité urbaine. En outre, la ville de ce recueil est perçue dans un rapport de distance.

Le recueil présente un Paris vu de Prague. C'est en effet à Prague que Šíma propose à Soupault de donner un support textuel à ses dessins. Le recueil livre ainsi le regard d'un parisien à Prague sur les œuvres parisiennes d'un Pragois. Le regard de Soupault sur Paris est réappréhendé à la faveur des dessins de Šíma. Ce livre qui consigne un chassé-croisé est un véritable dialogue sur Paris. D'ailleurs Soupault, en confiant la proposition de collaboration que Šíma lui fait, précise :

> Il a cru que j'étais le plus indiqué pour parler de Paris parce qu'il avait lu ce que j'avais écrit sur Paris ; il savait que j'avais écrit sur Prague et voyait là une sorte de fraternité. C'était au moment de mon passage à Prague... [1]

Tous deux semblent porteurs d'un regard étranger : l'un, Parisien écrivant sur Prague, l'autre, Pragois dessinant Paris. Šíma y décèle une fraternité. Ils s'avèrent frères en étrangeté.

Outre un extrait de « Westwego » dans *Paris*, on trouve un texte en prose de Soupault[2], ainsi qu'un autre poème intitulé, « Do Paříže » [À Paris] ; le titre est en tchèque mais le poème est publié en français. En miroir du poème « Do Paříže » sur Paris publié en 1927 à Prague, Soupault publie « Do Prahy » [À Prague], écrit à Paris en juin 1927 à son retour de Prague. « À Paris », « À Prague », il s'agit d'une ville qui s'écrit dans un jeu d'éloignement et de rapprochement : la préposition « do », marque le mouvement vers la ville, et porte la trace de l'éloignement. Dans les textes nés de la visite de Soupault à Prague, la ville est alors perçue dans une cadence de va-et-vient, et les poèmes sur Paris et sur Prague, présentés en regard l'un de l'autre, forment un duo. Soupault, exclu du groupe surréaliste, quittant Paris, compose un recueil de textes sur Paris, allant ainsi à la rencontre du Pragois de Paris qu'est Šíma pour redéfinir, via une anthologie, un Paris d'inspiration surréaliste. Il semble donc *croiser* aux côtés de son ami dans la ville des textes, comme croise un bateau faisant des allers et retours dans une zone pour y surveiller la navigation et délimiter l'espace de son emprise. D'ailleurs, à plusieurs reprises, au fil du recueil le motif du bateau revient, comme reviendrait un bateau chargé de définir un espace, suggérant qu'il s'agit, pour les auteurs de cette anthologie de délimiter un espace... Or cette entreprise – s'établir en un espace défini – succède à un mouvement contraire, celui de l'éloignement qui ménage les effets d'étrangeté par lesquels la ville se présente sous un jour nouveau, teintée d'inédit. Ce recueil se présenterait alors comme une veille sur l'espace de la ville surréaliste.

Au fil de l'ouvrage *Paris*, l'articulation des motifs dessine un véritable cheminement qui interroge la place de la subjectivité dans la ville. L'esthétique urbaine que les deux amis construisent est le révélateur de profondes affinités et d'une sensibilité commune. Préfaçant une exposition pragoise de Šíma en 1928, Karel Teige souligne la communion d'œuvres entre Šíma et Soupault :

---

1. « Trente mille et un jours », 29 juillet 1988 in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XXème siècle*, éd. établie par Serge Fauchereau, *op. cit*., p. 425.
2. Si ce texte est publié sans titre dans *Paříž,* le manuscrit de Soupault fait état d'un titre : « Paris », v. fonds Aventinum, Prague, LA PNP.

> Les tableaux de Sima sont nés des mêmes états psychiques et des mêmes conflits intérieurs que les poèmes et les récits de Georges Ribemont-Dessaignes ou de Philippe Soupault. Non seulement parce que le tableau *Europa* traduit en couleurs ce que Soupault a exprimé avec des mots dans le chapitre qui porte le même titre dans son roman *Le Nègre.* Les formes monstrueuses, chimériques, énigmatiques et bizarres des toiles de Sima sont des images de l'envers de la vie : images de rêves ; tout aussi banales et quotidiennes qu'insaisissables et surréelles comme dans le rêve. Les tableaux de Sima, et les poèmes de ses contemporains, sont nés pareils à des sphinx, dauphins, centaures, anges, dragons et monstres : ils sont des produits de la puissance symbolique et mythique du rêve, de ce théâtre de l'inconscient[1].

En outre le tableau *Europa* de Šíma, que Teige envisage en regard du *Nègre* de Soupault se présente comme une variation sur certains dessins parus dans *Paris,* du fait, essentiellement du motif de l'œuf et de la masse sombre que l'on retrouve dans ces trois productions. Au lendemain de la visite de Philippe Soupault, Teige publie un article[2] dans lequel il considère Soupault comme « une des personnalités les plus significatives de la production romanesque contemporaine en France », « un grand espoir et une force féconde de la poésie française ». Il poursuit : « Ses poèmes, c'est la poésie virginale des images claires[3] ». En 1927, deux romans de Soupault ont déjà été publiés à Prague : *Les Frères Durandeau*[4] illustré par Karel Teige et *En joue !*[5] Apposant sa dédicace sur un exemplaire des *Frères Durandeau* appartenant à Nezval, Soupault manifeste à nouveau son amitié pour Nezval : « à M. Vitezslav Nezval qui est je le sais un grand poète. Son ami Philippe Soupault ».

Philippe Soupault : l'amitié de Prague[6]

À son retour à Paris, Soupault reste en contact suivi avec le groupe Devětsil. En effet, du voyage qu'il fait à Prague en 1927 procèdent de longues amitiés que quelques textes viennent rappeller au fil des années. Soupault retourne à Prague durant l'été 1928[7], publie dans *Rozpravy*

1. cité en français par Věra Linhartová in *Joseph Sima,* Bruxelles, La Connaissance, 1974 et mentionné in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e siècle, op.cit*., p. 280.
2. Karel TEIGE, « Léon Pierre-Quint a Philippe Soupault », *Kmen* I, n°8, 1927. v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 196-197.
3. *Ibid*., p. 196.
4. Philippe SOUPAULT, *Bratři Durandeau*, traduit par Jarmila Fastrová, Prague, typographie de Teige, Odeon, 1926.
5. Philippe SOUPAULT, *K líci z braň!*, traduit par Josef Hejduk, Kamilla Neumannová, Prague, Odeon,1926.
6. Philippe Soupault, « Přátelství Prahy », *op. cit*., pp. 1-2.
7. Selon sa correspondance avec Štorch-Marien. Il s'y rend à nouveau en 1934 où il donne le 1er juin une conférence à l'Institut français sur les poètes et le temps présent. v. Karel TEIGE, « Philippe Soupault v Praze » in fonds Teige, Prague, LA PNP.

Aventina un texte intitulé « Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague] dans lequel il revient sur son profond attachement à Prague[1], et lorsque paraissent les *Dernières Nuits de Paris,* il en dédicace un exemplaire à Šíma : « À Joseph Sima son ami fidèlement Philippe Soupault ». Quand Toyen et Štyrský exposent à la Galerie Vavin à Paris du 30 décembre au 12 janvier, il préface le catalogue de l'exposition[2]. En 1927, à Paris, les éditions du Sagittaire publient en frontispice du *Nègre* un dessin d'Adolf Hoffmeister : le portrait de Philippe Soupault. Quant à l'édition tchèque parue l'année suivante, elle comporte en couverture une photo de Nezval et Soupault prise durant le séjour de Soupault en Tchécoslovaquie ; c'est Hoffmeister qui conçoit la couverture. Soupault introduit Hoffmeister auprès du public français en organisant en 1928 sa première exposition parisienne[3] à la Galerie d'Art contemporain. L'exposition est un succès porteur d'un projet de publication : l'éditeur de revue humouristique Felix Juven, adresse un courrier à l'artistes pragois pour lui confier son désir de « rendre hommage à [son] beau talent » en faisant paraître un album des « portraits de jeunes littérateurs si bien silhouettés. »[4]. Le texte de présentation de Soupault, « Les dessins d'Adolf Hoffmeister », paraît dans *Variétés* en otcobre 1928. Ce texte est publié à plusieurs reprises et notamment à Prague dans un ouvrage[5] sur Hoffmeister de 1948. Il y écrit : « Considérez un instant le portrait de Philippe Soupault, tout ce qu'il ignore de lui-même vous le retrouverez dans les lignes qui forment son visage. En ce qui me concerne, je le regarde toujours comme un miroir plus sincère[6] ». Il conclut : « Autour de ces visages, dans le blanc qui les cerne, je puis distinguer tous les paysages que j'ai vus dans mes songes quand je rêvais à demain. »

Ainsi Soupault témoigne de l'entente profonde qui le lie à Hoffmeister, que celui-ci le révèle à lui-même ou que ses dessins dialoguent avec ses rêves. Les affinités personnelles président à l'exposition des dessins d'Hoffmeister à Paris, elles créent aussi entre Paris et Prague un lien très particulier. Selon Richard Weiner, par le truchement de cette exposition

1. « Přátelství Prahy », *op. cit*., pp. 1-2.
2. Texte reproduit in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX*e *siècle, op. cit*., pp. 94-95. Le texte est aussi publié à Prague en 1927 dans le numéro 6 de la revue *ReD.* v. *ReD I,* octobre 1927-juillet 1928, Prague, Odéon, pp. 217-218.
3. Exposition *Visages d'Adolf Hoffmeister* à la Galerie d'Art contemporain du 3 au 16 novembre 1928. Hoffmeister, dans un article sur Maïakovski (Adolf HOFFMEISTER, V*isages écrits et dessinés*, *op. cit*.) situe cette exposition en 1929, tout comme Soupault dans un article des *Lettres françaises* paru en 1961.
4. Lettre de Felix Juven à Hoffmeister datée du 24 novembre 1928.
5. Adolf HOFFMEISTER, *Kreslíř Adolf Hoffmeiste*r, S. V. U Mánes, « Melantrich », Prague, 1948. Publication mentionnée in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX*e *siècle,* éd. Serge Fauchereau, Les éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994, p. 108.
6. Présentation de l'exposition Adolf Hoffmeister, *Variétés*, (« Paris-Prague »), 15 oct. 1928. v. Philippe SOUPAULT, Écrits *sur l'art du XX*e *siècle, op. cit*., p. 107.

s'établit une jonction entre les deux capitales. Il commente en ces mots l'exposition d'Hoffmeister :

> Son exposition parisienne affiche sans ambages qu'il s'agit moins pour lui de conquérir Paris que de tenter de s'unir cordialement avec cette ville, et d'être désormais autant d'ici que de Prague. Le succès d'Hoffmeister que je tiens pour garanti, constitue un solide maillon de plus dans la chaîne qui se fixe petit à petit et qui lie la jeune Prague à la jeune Paris[1].

Comme Soupault en formulait le souhait[2], par son intermédiaire, les artistes d'avant-garde de Paris et de Prague agissent de concert. Échangeant des signes d'amitiés, ils établissent des correspondances entre les deux villes, ce que déjà pressentait Soupault lorsqu'il confiait à Prague : « ici je ne me sens pas à l'étranger ». Ainsi, les voyages sont à l'origine d'une poétique de la ville qui mêle Paris à Prague et interroge les effets d'inquiétante étrangeté. Hoffmeister lui-même, dans ses dessins, souligne la double appartenance de Šíma, Štyrský et Toyen[3]. Plus tard, Soupault considère à son tour sous ce même angle Hoffmeister et scelle alors le jeu sur l'étrangeté qui se déploie au fil des déplacements entre Paris et Prague : lorsqu'en 1961, à l'occasion d'une exposition d'Hoffmeister, Prague revient sous la plume de Soupault – il y est lui-même revenu en 1959, et a assisté à une reprise d'une pièce d'Hoffmeister – c'est pour dire d'Hoffmeister : « En le revoyant se promener dans les rues de Paris, dans ce quartier où j'habite et qu'il a toujours aimé, je pensais que ce citadin qui a parcouru le monde était le plus Parisien des Pragois et le plus Pragois des Parisiens[4] ». Les identités s'entremêlent, celles des villes comme celle de leurs artistes.

*

Jelínek rappelle, en 1935, que jamais la poésie tchèque n'a été aussi étroitement en contact avec la poésie française et européenne qu'à l'époque du poétisme[5]. À la fin des années 1920, faisant état de ces relations, la *Revue nouvelle* consacre un numéro spécial aux artistes de

1. Richard WEINER in *Lidové noviny*, n°565, 7 novembre 1928, p. 7. cité et traduit par Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre. Quelques aspects*, *op. cit.*, p. 261.
2. Philippe SOUPAULT, « Pozdrav z Paříže » in *Kmen*, n°9, juillet 1927, Prague. v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 209-211.
3. Reproduits in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e siècle, op. cit*., p. 108.
4. Philippe SOUPAULT, « Est-ce l'amitié qui m'aveugle... » in *Les Lettres françaises, op. cit.,* p. 10. Reproduit in Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e siècle,* Les éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994, p. 316.
5. Hanuš JELÍNEK, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos* jours, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935.

Tchécoslovaquie – « Tchécoslovaquie 1929. La littérature tchécoslovaque contemporaine ». Des textes du groupe Devětsil sont publiés : des poèmes de Nezval, Seifert, Halas, Biebl. Tout comme Soupault avait été saisi lors de son passage à Prague par la vivacité de l'avant-garde tchèque et la modernité de la ville elle-même, Jean Cassou, dans un article introductif, enthousiasmé par la découverte d'une littérature encore peu connue, considère le renouveau dont est porteuse la Tchécoslovaquie :

> C'est un de ces pays tout jeunes et tout neufs qui nous donnent un exemple d'hygiène, d'asepsie. Nous autres, il nous reste une sorte d'attendrissement maladif pour les choses mêmes qui nous pèsent et dont nous voudrions singulièrement nous débarrasser. […] un siècle et demi de doctrine bourgeoise – sinon davantage – a développé en nous une forme singulière de sentimentalité qui nous fait redouter l'expérience de la jeunesse et de la vie. Peut-être un plein-air trop vif nous étoufferait-il. À d'autres, et en particulier, à cette jeune république tchécoslovaque la mission d'accomplir cette expérience et de respirer cet air pur de tout microbe[1].

La Tchécoslovaquie est associée à l'audace d'une avant-garde ouverte sur l'avenir, libérée du poids de l'histoire. Cet État, nouvellement créé, apparaît aussi comme un pays dynamique au sein duquel se développent des positions politiques novatrices, inédites et combatives. Aux considérations géopolitiques de Jean Cassou succède dans ce numéro un texte de Soupault qui évoque les écrivains du Devětsil. Ainsi, avant-garde littéraire et dynamisme politique sont envisagés sous l'angle du renouveau. Et garant de la richesse du monde moderne, l'art qui s'y crée se veut en lien direct avec le réel. Jean Cassou poursuit en évoquant l'urbanisme moderne de la Tchécoslovaquie avant d'ajouter :

> Et cependant la Tchécoslovaquie a aussi un passé. Elle a Prague, la ville aux cents clochers, et où triomphe cet art baroque, d'importation jésuitique avec le génie et la signification duquel l'âme tchèque n'a eu que des rapports inégaux et spasmodiques. Il est bien, en tout cas, que les Tchèques possèdent ce musée prestigieux et ce catalogue de formes sensuelles et exaltantes. Il leur rappelle les époques dramatiques et les contraintes de leur histoire et leur enseigne qu'à côté de l'accroissement pratique, du plaisir qu'il y a à développer ses muscles, à s'enrichir, il existe d'autres efforts et d'autres voluptés dont le seul but est de se perdre dans le néant et dans une sorte de gratuité. Car tel est, certainement le secret de l'art baroque (le plus beau peut-être de tous les styles, plus beau à mon sens, que le gothique... Et son charme est tel, qu'après y avoir goûté, tout paraît fade). Telle est la leçon des statues du pont Charles IV et de tant d'autres merveilles torturées et grandioses qui n'aboutissent à rien, sinon à exprimer, exprimer encore et toujours, exprimer désespérément l'appel

1. Jean CASSOU, « Tchécoslovaquie », *La Revue nouvelle,* n° 51-52, Paris, 1929.

> éperdu de l'âme et de la chair. Ce double aspect de la Tchécoslovaquie, à combien de réflexions diverses il incline ! Cette seule indication suffit à montrer de quelles richesses presque contradictoires une telle nation dispose et avec quel intérêt constant il faut suivre ses progrès.

L'année suivante, c'est la *Revue européenne*[1], dirigée par Philippe Soupault, qui publie les auteurs du Devětsil. À leurs côtés, il y a aussi Weiner, présenté la même année au public français comme « le véritable précurseur, sinon l'initiateur de l'école surréaliste[2] ». Au rythme des rencontres entre l'avant-garde de Prague et l'avant-garde de Paris, la notion de surréalisme est minutieusement discutée et sans cesse redéfinie, mettant progressivement au jour les correspondances entre les deux villes.

1. *La Revue européenne,* n°2, (« Vers et proses tchécoslovaques »), 1 er février 1930.
2. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* Ed. Kra, Paris, 1930.

Chapitre II

Aiguillages surréalistes

Encore par la suite, pendant le trajet, le ciel vient vers nous comme jamais proche et vide entre les wagons d'un train croisé en chemin, où il claque et palpite en ruban de métal frais. Depuis que les trains existent, on sait ainsi qu'on roule toujours dans d'autres que ceux où on est assis[1].

1. Petr Král, *Notions de bases*, Flammarion, 2005, p. 32.

LE SURRÉALISME EN DISCUSSION

Les relations qui se tissent entre les artistes du Devětsil et l'avant-garde parisienne dès les années 1920 sont à l'origine de fructueuses rencontres qui marquent l'histoire des groupes surréalistes de Paris et de Prague. Si l'avant-garde tchèque s'intéresse d'abord au surréalisme d'Ivan Goll, dans lequel elle reconnaît l'héritage d'Apollinaire, elle prend peu à peu toute la mesure du mouvement surréaliste qui se développe à Paris et en discute sans relâche les implications théoriques et esthétiques. Elle distingue de la sorte les différentes expressions du surréalisme et marque ses distances vis à vis du groupe qui se constitue autour de l'auteur du *Manifeste du surréalisme*. En revanche, les artistes du poétisme agissent, à plusieurs reprises, de concert avec le groupe du Grand Jeu. Il arrive alors qu'une manifestation artistique fasse simultanément événement dans les deux capitales. Les artistes, en effet, publient et exposent à Paris comme à Prague. Les deux villes accueillent des manifestations semblables et ainsi entretiennent des rapports d'analogie. La chronologie des déplacements mentionnée jusqu'alors dévoile des régimes de correspondances différents. Ainsi peut-on déceler, au cours des années 1920, des effets d'écho (l'actualité artistique de Paris est relayée et discutée à Prague), de dédoublement (l'artificielisme s'expose à Paris et à Prague), de continuité (le Grand Jeu collabore avec Devětsil), de croisement (la collaboration de Šíma et Soupault). Des correspondances s'établissent entre Paris et Prague, et les villes elles-mêmes sont envisagées en regard l'une de l'autre. Si Soupault déclare, dès 1927, qu'à Prague il ne se sent pas à l'étranger, en 1935, c'est Breton qui, séjournant dans cette ville (et logeant à l'hôtel Pařiž), commence une conférence en déclarant prendre la parole dans « une ville qui [lui] était hier encore inconnue mais qui, de toutes les villes [qu'il n'a] pas visitées, [lui] était pourtant de beaucoup la moins étrangère[1] », renforçant ainsi les effets de familière étrangeté que la décade précédente a pu souligner. Quant aux Pragois, sensibles à l'évolution du surréalisme, ils conçoivent, à partir de 1934, – après avoir décelé les points de ressemblance entre le surréalisme et l'avant-garde tchèque – l'adhésion à ce mouvement comme un prolongement des activités du groupe Devětsil.

Le regard que les membres du Devětsil portent sur le surréalisme se modifie en effet au

1. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 472.

fil des évolutions qui affectent les deux mouvements, jusqu'à ce que les artistes de Prague se reconnaissent au miroir de Breton et de ses amis, et réciproquement. Quelle est la particularité de ces regards croisés, et quels régimes de correspondances instaurent-ils entre les groupes et les villes ? Les incidences mutuelles entre les artistes de Paris et de Prague réalisent-elles un destin d'hybridation dont les regards *croisés* semblent porter la promesse ?

Prague 1932

En 1932, une exposition de grande ampleur a lieu à Prague. Elle s'intitule *Poesie 1932*[1]. Plusieurs membres du groupe Devětsil participent activement à cette exposition en tant qu'organisateurs. Šíma se charge de collecter les œuvres des artistes étrangers et regroupe des œuvres de Max Ernst, Hans Arp, Yves Tanguy, Salvador Dali, Giacometti, André Masson, Wolfgang Paalen, Joan Miró, Paul Klee, Gaston-Louis Roux, Giorgio de Chirico. Les artistes du Devětsil exposent alors aux côtés d'artistes membres – ou proches – du groupe de Breton. Pour la première fois, à Prague, est réunie une telle diversité d'artistes en contact avec le surréalisme.

L'exposition s'accompagne d'un cycle de conférences. Roman Jakobson qui, en compagnie de Nezval, inaugure ce cycle, propose de définir la fonction poétique dans l'œuvre d'art : « Qu'est-ce que la poésie ?[2] » Nezval présente l'évolution du poétisme et évoque celle du surréalisme[3]. Une autre séance animée par Teige est consacrée à l'urbanisme : « Les hommes en leurs villes et leurs maisons ». Les thèmes qui font l'objet de conférences rappellent les lignes directrices du Devětsil. Cette exposition, par les œuvres présentées et les conférences prononcées, offre au poétisme et au surréalisme une plateforme commune qui laisse libre place à leurs traits distinctifs. Sans que soient gommées les particularités propres à chaque artiste et à chaque groupe, l'exposition met au jour les interférences esthétiques et théoriques entre le poétisme et le surréalisme – tel que le définit Breton.

Le titre même de l'exposition contient la promesse de conjuguer poétisme et

1. *Poesie 1932* [Poésie 1932], S. V. U. Mánes, Prague, 27 oct.-27 nov. 1932.
2. Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? » traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in *Huit questions de poétique,* Paris, Seuil, 1977, pp. 38-49. Ce texte a paru en tchèque en 1934 in Roman JAKOBSON, « Co je poesie ? », *Volné směry*, XXX (1933-1934), Prague, pp. 229-239.
3. Vítězslav NEZVAL, « Co je poesie ? » [Qu'est-ce-que la poésie ?] in *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941* [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], Československý spisovatel, Prague, 1974, pp. 22-27.

surréalisme : sous le seul mot de « poesie » – limpide tant pour les Français que pour les Tchèques – sont rassemblées les œuvres de mouvements nés simultanément à Prague et à Paris. La définition que les artistes donnent de la poésie exprime les axes directeurs de leurs pratiques artistiques. À Paris, pour André Breton, « l'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. […] Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie[1] ». À Prague, « le poétisme a déclenché la liquidation systématique des anciens genres artistiques. Afin d'instaurer le règne de la poésie pure qui brille sous d'innombrables formes, aux facettes multiples comme le feu, comme l'amour[2] ». Pour chacun des groupes, la poésie est en contact direct avec la multitude d'expériences de haute intensité qui affectent l'homme, elle l'engage sur la voie de la liberté, ayant alors valeur de guide.

Mais elle enjoint au déroutement et s'affranchit des arts canoniques. Bouleversement et poésie sont pour Nezval une seule et même chose ; ils ont les mêmes buts :

> En fait, le bouleversement n'est rien d'autre qu'une négation et une contestation de la superstructure, des préjugés transformés en loi, qu'une méthode pour découvrir la réalité ; et si la poésie telle que nous l'avons définie a le même but, c'est-à-dire de nous mettre en contact avec le réel, on peut l'identifier avec ce bouleversement[3].

La poésie se dresse contre les lois ordinaires et les règles arbitraires, contre tous les mécanismes de l'habitude en somme, pour mettre au jour la riche complexité du réel : l'anarchie des désirs, le caractère pluriel des réalités. La langue poétique ruine les représentations ordinaires. La poésie, dans les publications des membres de Devětsil à Prague, apparaît comme le relais d'une entreprise que Nezval identifie au bouleversement. Jakobson, lors de la conférence qu'il donne dans le cadre de l'exposition, examine la désorganisation inhérente au phénomène poétique. Avant de citer quelques vers du poème « Antilyrique » de Nezval, il se réfère à la poésie de Mácha[4] – dont l'avant-garde poétique tchèque reconnaît l'héritage – qui « remue le monde de

1. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 322.
2. Karel TEIGE, « Poétisme » [1924] in *Change, n° 10,* (« Prague poésie Front Gauche »), Paris, Seghers, 1972, p. 110.
3. Vítězslav NEZVAL, *Troisième manifeste du poétisme* [1930], manuscrit cité et traduit par Petr Král in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, coll. « du monde entier », 1983, p. 304.
4. Les poèmes de Karel Hynek Mácha font l'objet d'une traduction en français dès 1936. v. *K. H. Mácha (1910-1836),* traduction de H. Jelínek et J. Pasquier, Paris, Corquis, 1936. En 1965 paraît le poème « Mai » dans une traduction de Charles Moisse, illustré par Jan Zrzavý. Voir aussi pour les poèmes de Mácha en français *Pèlerin et brigand de Bohême. Œuvres choisies,* textes traduits, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Carouge, Zoé, 2007.

façon d'autant plus fondamentale et frappante que sont plus repoussants les contrastes où une secrète parenté se manifeste. » Il analyse encore le fonctionnement du signe dans la langue poétique :

> Le signe ne se confond pas avec l'objet. À côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A1), la conscience immédiate de l'absence de cette identité est nécessaire. Cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu de signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt[1].

La langue poétique, brisant tout réglage automatique entre le signe et le concept, garantit la richesse de nos représentations. Elle compose avec les données contrastées, plurielles et contraires de la réalité empirique. Un même signe renvoie en effet à une diversité d'objets. C'est la force de la langue poétique que de faire cohabiter ces éléments hétérogènes. De plus, le poète établit des rapports entre les objets distincts. Dans la métaphore, précisément, la co-présence de signes, renvoyant à des signifiés variés, confronte plusieurs réalités différentes les unes avec les autres et produit une indécision de sens. Tout rapport automatique entre le concept et le signe est mis à mal, de sorte qu'il n'y a pas de rapport univoque entre le signifiant et le signifié ; et de cela naît une perception singulière. L'incertitude quant au sens incite en effet le sujet à se détacher des représentations habituelles et à distinguer de nouvelles perceptions. Ainsi la langue poétique crée-t-elle une brèche dans l'équivalence entre le signe et le concept : c'est un « jeu de signes » selon l'expression de Roman Jakobson. Il ajoute :

> C'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation[2].

La poésie opère un bouleversement des représentations et s'inscrit ainsi à l'encontre des représentations ordinaires. Le rejet des visions ordinaires et des valeurs que génèrent les appréhensions consensuelles provoque une rupture des pensées systématiques et un éclatement des structures établies qui masquent la complexité du réel. La poésie ainsi dégrippe les rouages du réel et empêche le monde de rouiller. Elle préserve le monde de tout figement.

Pour les surréalistes, comme pour les poétistes, le peintre se fait le relais de la poésie ;

1. Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? », *op. cit.*, pp. 46-47.
2. *Ibid*., p. 47.

c'est bien ce que donne à voir l'exposition *Poésie 1932.* Cette dernière suscite de nombreuses réactions dans la presse tchèque. Un jeune psychanalyste, Jaroslav Brouk, publie un article en réponse à de virulentes réactions de médecins tchèques qui identifient les artistes exposés à des aliénés[1]. Il apporte son soutien à l'exposition et compte par la suite parmi les membres fondateurs du groupe surréaliste de Prague. Selon lui, « le sens de l'art est de faire surgir la surréalité des choses[2] ». Il considère que dans les œuvres exposées « la libération des lignes, des surfaces et des couleurs [est mise] au profit de la fonction esthétique de la réalité[3] ». C'est-à-dire que ces œuvres dévoilent le réservoir d'émotions poétiques qu'est le réel. Parallèlement, Teige, s'interrogeant sur « le sens de l'art et de l'essence de la création poétique[4] », se réfère en partie aux travaux de la psychanalyse pour avancer l'hypothèse « d'un instinct créateur unique ». Si la diversité des manifestations artistiques se rapportent à un principe créateur commun, c'est qu'il n'y a qu' « *une seule poésie »*, selon des mots de Teige. Chaque émotion poétique conduit à ce qu'il appelle aussi « l'*ars una* ». Il affirme : « Nous comprenons le terme "poésie" dans son sens primitif grec : *poiésis, création suprême*[5]. » Il insiste :

> Au temps du dépérissement et de l'atrophie des arts anciens […] naît la POÉSIE, poésie dans le sens du terme tel que le comprenaient les Grecs, mais que les Grecs ne connurent pas : *poiésis,* création intégrale, supérieure, vivifiante. Cette conviction est le contenu et le sens proprement dit du *poétisme* comme « immense foi poétique en l'universalité de la poésie », pour parler comme F. X. Šalda. […] une poésie pour combler tous les sens et la sensibilité par de nouvelles énergies, une intensité vitale[6].

La poésie, comme le formule encore Teige, n'est donc pas limitée au domaine de l'art : elle est présente dans tout ce qui libère l'esprit humain. Elle est selon lui « fonction de la liberté et de sa recherche, de la révolte et de la révolution[7] ». Les artistes, dévoilant la puissance poétique du réel, agissent pour la liberté. Ils sont bel et bien en position d'avant-garde : la révolution artistique, laboratoire de l'émancipation de l'homme, ouvre la voie à la révolution politique.

L'exposition *Poésie 1932* répond au défi que s'était lancé Devětsil : devenir « le centre

1. Françoise CAILLE, « L'Exposition poésie 1932 », Jacqueline MENANTEAU (dir), Anna PRAVDOVÁ, Vít HAVRÁNEK, *Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, *op. cit*., pp. 282-283.
2. cité et traduit in Françoise CAILLE, « L'Exposition poésie 1932 », *op. cit*., p. 282.
3. *Ibidem*.
4. Karel TEIGE, « Poème monde homme » [1930] in *Change,* n° 10, *op. cit*., p. 130.
5. Karel TEIGE, « Manifeste du poétisme » [1928] in *Change,* n° 10*, op. cit*., p. 125.
6. Karel TEIGE, « Poème monde homme », *op. cit*., p. 130.
7. Karel TEIGE, « De l'artificialisme au surréalisme » [1938], cité et traduit par Petr Král in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op.cit.*, p. 291.

authentique de la création culturelle moderne et révolutionnaire, le catalysateur [*sic*] du processus d'évolution culturelle ». Au lendemain de l'exposition, Teige semble présenter le bilan du Devětsil :

> Chambre d'écho du modernisme pour pousser la création culturelle progressiste, puissante et avancée, à un tel degré qu'elle fasse éclater les cadres trop étroits des possibilités propres aux conditions culturelles et sociales du moment et, reconnaissant qu'elle ne saurait exister et progresser dans les limites de ces conditions, qu'elle *se transforme dialectiquement en force politique*[1].

Il poursuit : « il ne s'agit pas seulement de produire une révolution artistique et littéraire dans un verre d'eau : il s'agit d'accomplir un travail *pour la révolution culturelle*, qui suppose une vraie révolution[2] ». En 1930, un article de Teige sur la portée révolutionnaire de l'instinct créateur[3], ainsi que la traduction du *Second manifeste du surréalisme* de Breton, paraissent dans la nouvelle revue dirigée par Nezval : *Zvěrokruh* [Zodiaque]. Teige, qui, à la fin des années 1920 marque encore sa désapprobation[4] pour le surréalisme de Breton, salue l'adhésion de Breton au « matérialisme historique » et se réjouit immédiatement de l'orientation du surréalisme français vers les préoccupations révolutionnaires du matérialisme[5]. Certes, il émet à nouveau certaines réserves, mais il identifie de nombreux points de convergences entre surréalisme et poétisme.

La revue *Zodiaque* prépare la rencontre des poétistes et des surréalistes, tant sur le plan théorique qu'esthétique. La revue publie aussi un extrait de *Nadja*, des textes de Philippe Soupault, de Paul Éluard et d'Aragon notamment, ainsi que les poétistes tchèques Vladislav Vančura, Konstantin Biebl, Vilém Závada, Karel Teige et Adolf Hoffmeister. Outre des études de Teige, la revue publie encore une étude sur l'art de Marx, un article d'Engels, mais aussi d'importants articles du psychanalyste Brouk, de même qu'un article de Freud, et un autre de Jung. Si la psychanalyse occupe très tôt une place importante dans les recherches menées par les artistes du groupe surréaliste de Paris, le poétisme se constitue sans référence explicite à la psychanalyse. L'intérêt manifesté par la psychanalyse dans la revue de Nezval est donc le signe

1. Karel TEIGE, « L'Union de la culture moderne "Devětsil" » [1933] in *Change,* n°10*, op. cit*., p. 91.
2. *Ibidem*.
3. Karel TEIGE, « Poème monde homme », *op. cit*., pp. 127-139.
4. Notamment dans les articles suivants : Karel TEIGE, « Nadrealismus a Vysoká hra » [Le Surréalisme et le Grand Jeu], *ReD,* III, n°8, 1929-1931, Prague, Odeon, pp. 249-255 et Karel TEIGE, « Surrealistická revoluce » [La révolution surréaliste »] in *ReD, III*, *op. cit*.
5. Karel TEIGE, « Nová etapa surrealismu » [Nouvelle étape du surréalisme], *Rozpravy Aventina*, année 6, n°39-40, 1931.

d'une évolution vers les préoccupations du groupe de Breton. Dans le deuxième numéro qui paraît à la fin de l'année 1930, Nezval annonce la convergence qui se produit :

> Le poétisme, fondé peu avant la première manifestation du surréalisme, connut à plus d'un titre un sort analogue à celui-ci, et ce, davantage ces derniers temps, alors qu'en tant que mouvement poétique, il se rallie sans conteste au programme politique du Parti Communiste et de la troisième Internationale[1].

Cet aspect politique représente une balise fondamentale dans les parcours convergents des poétistes et des surréalistes. Nezval ajoute : « Il y a tant d'analogies entre le surréalisme et le poétisme que je consacre maintenant la quasi-totalité de ce numéro au surréalisme[2] ». L'exposition *Poésie 1932*, qui apparaît dans le sillage de la revue de Nezval, est le lieu d'une « rencontre entre les univers de plus en plus concordants de certains peintres et poètes proches ou membres du groupe d'André Breton » ; c'est ainsi que la présente Anna Pravdová, précisant que ce fut l'une des « étapes décisives qui conduisit à la fondation du groupe surréaliste tchécoslovaque[3] ».

Paris 1933

En 1933, Vítězslav Nezval se rend à Paris en compagnie du metteur en scène Jindřich Honzl qui participe à l'aventure du *Théâtre libéré* [Osvobozené divadlo] au sein du Devětsil. Tous deux séjournent à Paris depuis quelques jours, lorsqu'ils rencontrent Breton. Entre Breton et Nezval se manifeste une profonde entente, c'est le début d'une amitié fusionnelle. C'est aussi le début d'une aventure commune entre le groupe des poétistes et le groupe surréaliste de Breton. À la suite de cette rencontre, Nezval adresse un courrier à Breton[4] : il confie les points de jonction qu'il distingue entre les activités du Devětsil et celles du groupe surréaliste. Estimant que les prises de position des surréalistes sur la révolution sont semblables à celles du Devětsil, il émet le souhait d'œuvrer de pair avec eux :

1. Vítězslav NEZVAL, « Editorial » in *Zvěrokruh I* [Zodiaque], n° 2, décembre 1930, p. 1.
2. *Ibidem*.
3. Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre*, *op. cit*., p. 42.
4. Le lendemain de leur première rencontre, Breton invite Nezval à lui envoyer un lettre pour *Le Surréalisme au service de la révolution.* v. Milan BLAHYNKA, « Nezvalova surrealistická víc než etapa » in *Básně II,* édition établie et commentée par Milan Blahynka, p. 418.

> Si la dialectique marxiste nous donne le droit, à nous aussi, de ne pas voir en conflit permanent la réalité et la surréalité, le contenu et la forme, le conscient et l'inconscient, l'activité et le rêve, si, à nous aussi, paraît sans fondement le différend apparent entre l'évolution et la révolution, l'invention et la tradition, l'aventure et l'ordre, la nécessité et le hasard, pourquoi devrions-nous continuer notre tâche sans collaborer plus étroitement avec le surréalisme qui, parmi toutes les avant-gardes mondiales, a trouvé, dans l'idée de la surréalité, de la manière la plus classique, le point où s'unissent de façon dialectique toutes ces antinomies. En exprimant notre sympathie à l'activité révolutionnaire surréaliste dont nous partageons la pensée centrale, nous émettons le vœu que cette rencontre sur le même terrain de protestation marque le commencement d'une collaboration concrète[1].

Cette proposition de collaboration que Nezval signe au nom du groupe Devětsil est immédiatement publiée par Breton dans *Surréalisme au service de la révolution*[2].

Plus tard, Nezval confie à Breton :

> […] mes pensées qui m'unissent toujours à vous depuis le jour où j'ai eu la bonne chance au café Blanche où j'ai pu [*sic*] vous trouver sans aucun doute, si j'avais en [*sic*] 9 mai de l'année dernière, comme je l'ai "aujourd'hui" dans cinq cahiers, la traduction complète de vos [*sic*] "Les vases communicants"[3].

Au cours de ce premier séjour à Paris, avant d'envoyer la proposition de collaboration à Breton, Nezval tente de le joindre sans succès. Le 9 mai, Nezval vient tout juste d'acheter *Les Vases communicants* et ne sait pas encore que le café à l'angle de la Place Blanche est un café cher à Breton. Mais il y entre, et le voici témoin que dans Paris, Place Blanche, *il n'y a pas de pas perdus*, comme l'affirmait Nadja à Breton :

> Je demande à Honzl qu'on aille se reposer dans un café situé à l'angle de la place. Nous entrons. Nous avons choisi la première table inoccupée. En face de nous est assis André Breton. "C'est comme une scène de *Nadja*". Je dis cela, à celui que je ne pouvais pas ne pas rencontrer de ma vie – à celui sans qui ma vie serait extraordinairement plus pauvre et plus triste – quand nous nous sommes approchés de la table où se réunissaient, arrivant à intervalles presque réguliers, l'un après l'autre, ceux qui seront plus tard nos seuls amis. Paul Éluard, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Max Ernst. Je les reconnais... C'est comme une scène de *Nadja.* C'est par hasard que nous sommes justement entrés ici[4].

1. « Correspondance » in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°5, mai 1933, Paris, Librairie J. Corti, p. 31.
2. Bret
3. Lettre de Vítězslav Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet. Nous citons au cours de ce travail les lettres en français que Breton reçoit de Nezval, malgré les maladresses d'expression qu'elles contiennent parfois.
4. « Žádám Honzla, abychom si odpočinuli v kavárně na rohu náměstí. Vstupujeme. Vybrali jsme si první

Le charme du hasard agit, et Nezval situe sa rencontre avec Breton sous l'égide très poétique de *Nadja.* Ainsi, d'emblée, Nezval prend place dans la ville de *Nadja,* et Paris lui livre les effets d'échos que le texte surréaliste et le réel entretiennent.

Quant à Breton, l'arrivée de Nezval représente selon lui une « apparition dans la lumière même de ce livre – aux confins du fortuit (apparent) et du nécessaire (réel)[1] ». La rencontre entre Nezval et Breton se déroule en un lieu où opère le hasard objectif : Place Blanche. Ce lieu est aussi « l'épicentre de la révolution surréaliste », l'endroit de Paris où « se sont croisés l'exigence d'une esthétique nouvelle et ce mot d'ordre : "Changer la vie"[2] ». À cela même tendent les échanges que Nezval et Breton entretiennent par la suite. La rencontre de Nezval avec Breton prend place dans la géographie surréaliste de Paris et semble s'inscrire dans le destin des lieux. De plus, pour Breton, elle se situe « au cœur de la confiance, de la vie et de l'espoir[3]», comme il l'assure à Nezval. Les signes de reconnaissance entre les deux poètes sont immédiats. *Les Vases communicants* les renforceront, si bien que Nezval, dans une lettre du 18 juin 1934, confie à Breton :

> Je ne puis même en peu de mots vous exprimer mon vertige et la satisfaction de pouvoir, intuitivement et intellectuellement, réagir mot pour mot aux « Vases communicants », quant à votre nouvelle science des rêves et votre défense de la poésie contre la mauvaise appréciation telle que l'on peut voir dans URSS [*sic*]. Ces deux actions comblent la lacune qui dans cette sphère du point de vue du matérialisme dialectique n'a pas été avant vous suffisamment comblée ; ce qui me ravit aussi, c'était l'appréciation merveilleuse de l'amour dans la II. partie du livre, la partie qui fait une société ravissante et une concurrence splendide à l'isolation de Nadja, mais mon style craignant de rencontrer mille obstacles me fait taire n'osant

---

neobsazený stůl. Naproti nám sedí André Breton. "Je to jako scéna z Nadji", říkám tomu, kterého jsem nemohl nepotkat ve svém životě, tomu, bez něhož by byl můj život neobyčejně chudší a smutnější, když jsme přistoupili ke stolu, kde se sešli, přicházejíce takřka v pravidelných intervalech, jeden za druhým ti, kdož budou později našimi jedinými přáteli. Paul Eluard, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Max Ernst. Poznávám je. Je to jako scéna z Nadji. Je to náhoda, že jsme vstoupili právě sem.» in Vítězslav NEZVAL, *Neviditelná Moskva* [Moscou l'invisible], [1933] Prague, Československý spisovatel, 1958, p. 113. Nezval envoie un exemplaire de ce livre à André Breton, précisant sur la page de titre qu'il a écrit *Moscou l'invisible* en réponse aux *Vases Communicants.* (v. Vítězslav NEZVAL, *Neviditelná Moskva*, Prague, 1933.

1. « A Vítězslav Nezval une apparition dans la lumière même de ce livre – aux confins du fortuit (apparent) et du nécessaire (réel) – au grand poète, au MEDIUM, à l'ami rêvé, André Breton » v. André BRETON, *Nadja,* Paris, 1928, in fonds Nezval, Prague, LA PNP.

2. Emmanuel RUBIO, « Les pas perdus d'André Breton » in Henri BÉHAR (dir.) *Guide du Paris Surréaliste*, Paris, Éditions du patrimoine, p. 61.

3. Tel est le mot laissé par Breton dans l'exemplaire du *Second Manifeste du surréalisme* de Nezval : « A Vitězslav Nezval, évoquant le soir de notre rencontre au coeur de la confiance, de la vie et de l'espoir, André Breton, Prague, 6 avril 1935 ». v. André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme,* Kra, Paris, 1930, in fonds Nezval, Prague, LA PNP.

plus parler en peu de mots de l'œuvre qui vraiment a la force de changer l'homme[1].

Il ajoute :

> Je regrette beaucoup que ma proclamation ait été écrite avant que la collaboration de mon ami J. Honzl avec qui j'étais chez vous à Paris, m'ait permis de devenir possesseur de la traduction complète de ce livre merveilleux que nous a donné le surréalisme ; ma proclamation du surréalisme en Tchécoslovaquie publiée en mon nom et celui de mes amis poètes et peintres, aurait trouvé des accents moins faibles que ce n'était [*sic*] le cas, et j'aurais éprouvé de moindres soucis et moindre honte au moment où je sais [*sic*] que vous l'alliez lire.

Nezval évoque ici la déclaration qui fonde le groupe surréaliste de Prague. La fondation du groupe est datée du 21 mars 1934. Elle représente un pont qui relie Paris à Prague. Pont créé à une date choisie, selon les calculs de Nezval, en raison de la situation des astres, tel cet autre pont construit à Prague sous un ciel astral favorable : le Pont Charles[2]. L'attention que Nezval accorde au ciel astral établit une analogie entre ces deux ponts – l'un construit entre deux rives d'un même fleuve au XIV^e^ siècle et l'autre entre deux villes au XX^e^ siècle – que Nezval souhaite, à bien des égards, indissociables de la géographie pragoise.

Dans cette lettre à Breton qui évoque la fondation du surréalisme en Tchécoslovaquie, Nezval revient aussi sur *Les Vases communicants* et, très précisément, sur l'analyse qu'ils contiennent d'un rêve de Breton – l'invitant à « passer le pont » pour franchir la frontière de l'est – dans le but de le convier à Prague. Nezval, s'en référant aux surréalistes de Prague, déclare : « Ils se réjouissent aussi – j'en appelle maintenant à votre rêve où vous parlez du pont – de vous voir en automne ou en hiver de cette année d'accepter [*sic*] notre invitation à Prague[3] ». C'est une lettre d'invitation toute poétique que Nezval envoie à Breton : il fait du projet de voyage à Prague le prolongement d'un rêve relaté par Breton dans *Les Vases communicants*. De la sorte, un véritable pont entre Paris et Prague se construit à la faveur de cet ouvrage. La lettre de Nezval, par voie de conséquence, dresse déjà la cartographie des

1. Lettre de Vítězslav Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet.
2. La date de construction du Pont Charles correspond à un ciel que les astrologues estiment exceptionnel (dû aux positions de Saturne et du Soleil, symbolisant le bien et le mal) et à une date palindrome. La date de fondation du groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie correspondrait à une situation astrale particulière. v. Pavel TURNOVSKÝ, « Nezval. Astrologie a surrealisté » [Nezval. L'astrologie et les surréalistes] in Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP (dir.), *Český Surrealismus 1929-1953. Skupina surrealistů v ČSR. Událost, vztahy, inspirace* [Le Surréalisme tchèque 1929-1953. Le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Événements, relations, inspirations], Prague, Argo, 1996, p. 218.
3. Lettre de Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.

rencontres surréalistes qui se déroulent, par la suite, entre le Paris des *Vases communicants* et une Prague qui tiendrait la promesse du rêve de Breton, et que ce dernier appellera en effet la « Prague de nos rêves[1] ».

Nezval joint à son courrier la déclaration qui fonde le groupe surréaliste de Prague. Breton y répond avec enthousiasme :

> La proclamation signée de vous et de vos camarades nous a tous très vivement intéressés et réconfortés. […]. Il ressort en effet de ce texte que nous sommes d'accord sur tous les points. Cet accord apparaît même si profond qu'objectivement on aurait peine à croire que nous ne nous sommes pas très longuement concertés[2].

Il multiplie les déclarations d'amitié et conclut « vous êtes de ceux dont l'approbation m'est la plus nécessaire et la plus précieuse[3] ». Le soutien qu'apporte le groupe de Prague au groupe de Paris s'accentue en 1935. Breton déclare alors : « l'avenir, grâce à vous, s'est beaucoup éclairci[4] » et confie « quand je penserai à l'intelligence, à la beauté, à la noblesse, et à l'avenir, vos visages seront les premiers à se peindre devant moi ». Le groupe de Paris voit dans la rencontre avec le groupe tchèque un réconfort et un encouragement à faire reconnaître le surréalisme comme un véritable acteur de la révolution. Les artistes de Prague se réjouissent de l'adhésion de Breton au matérialisme dialectique, et apparaissent aux yeux de Breton comme un précieux appui pour soutenir les « dernières étapes de notre mouvement[5] ». S'adressant aux Tchèques, Breton précise : « nous sommes tout particulièrement préoccupés de faire valoir aujourd'hui le surréalisme comme mode de connaissance se développant dans le cadre du matérialisme dialectique en application du mot d'ordre de Marx : « plus de conscience[6] ».

---

1. Dédicace de Breton à Nezval dans son exemplaire de *Position politique du surréalisme* Paris, éditions du Sagittaire, 1935, fonds Nezval, Prague, LA PNP. Cette formule de Breton se retrouve sous la plume de Nezval dans *Prague aux doigts de pluie* publié en 1935 et dans le récit *Pražský chodec* de 1938. À elle seule elle est un vers du poème « Le Passant de Prague » : « Praho našich snů ». V. Vítězslav NEZVAL, « Pražský chodec » in *Básně II* [Poésies II], Brno, Host, 2012, p. 150. Et elle apparaît en dernière page de *Pražský chodec.* V. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op.cit.*, p. 380.
2. Lettre de Breton à Nezval datée du 26 juin 1934, fonds Nezval, Prague, LA PNP. cité par Jan RUBEŠ « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *Courrier du Centre international d'études poétiques, op. cit.*
3. *Ibidem*.
4. Lettre de Breton à Nezval datée du 14 avril 1935, fonds Nezval, Prague, LA PNP. cité par Jan RUBEŠ « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *Courrier du Centre international d'études poétiques, op. cit.*
5. Interview de « Haló Noviny » in André BRETON, *Œuvres complètes II, op. cit*., p. 441.
6. *Ibidem*.

La « plate-forme du surréalisme[7]»

Ainsi au milieu des années 1930, les axes théoriques du surréalisme se renforcent autour du statut de l'art dans la pensée révolutionnaire. Une convergence s'opère alors entre les préoccupations du groupe surréaliste et les traits caractéristiques des artistes de l'avant-garde tchèque. Devětsil, depuis ses débuts, publie de précises analyses sur la portée politique de l'activité poétique. Le surréalisme de Breton, très tôt discuté dans les revues tchèques, est aussi abordé sous l'angle de l'activité révolutionnaire. Le 28 mai 1934, est organisée à Prague une soirée de discussion visant à évaluer la portée révolutionnaire du surréalisme. Teige, qui n'a pas encore signé le tract du 21 mars 1934 *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, retrace l'évolution du surréalisme à Paris. Il rappelle que ce mouvement est passé de la philosophie idéaliste d'Hegel au matérialisme dialectique[2]. Dès lors précise-t-il, « l'étape actuelle du poétisme répond exactement à l'étape actuelle du surréalisme ». La *Revue française de Prague*, assez discrète sur le surréalisme, publie pourtant un compte rendu de cette soirée et indique à propos de Teige :

> Il défend les surréalistes contre certains communistes en France, en Russie et en Tchécoslovaquie qui mettent en doute leur honnêteté et leur bonne foi révolutionnaires et qui les traitent de « réactionnaires camouflés » et de « sales bourgeois ». Le reproche qu'on leur a fait de se réfugier dans la poésie pour échapper à l'action n'en est pas moins injuste[3] .

Puis il y est aussi question de Nezval qui prend position pour Breton :

> Le jugement de Nezval sur le surréalisme est le même que celui de Teige. Dans un article assez court, il démontre que la théorie des rêves, dans *Les Vases communicants*, la conception de la poésie, telle que Breton l'a exposée dans ses dernières œuvres, sont en parfait accord avec le matérialisme dialectique. Si leur sphère propre n'est pas la politique, les surréalistes, selon Nezval, ne sont pas apolitiques. C'est d'une manière nette et parfaitement sincère qu'ils mettent leurs moyens au service de la révolution prolétarienne. […] Selon Nezval, il ne peut s'agir que d'un malentendu regrettable entre les communistes et les surréalistes qui, au fond, sont parfaitement d'accord[4].

---

7. L'expression est de Nezval. v. Vítězslav NEZVAL, « Poétisme et surréalisme : leur parenté » in *Change,* n°25*, op. cit*., pp. 43-46.
2. Karel TEIGE, « Deset let surrealismu » [Dix ans de surréalisme], in *Surrealismus v diskusi* [Le Surréalisme en discussion], Prague, Jarmila Prokopová, 1934, p. 31. cité et traduit in Noémi RIPKA-SCHLOCHOW, « Discussion autour du surréalisme », *Revue Française de Prague*, n° 65, 1934, pp. 212-216.
3. Noémi RIPKA-SCHLOCHOW, « Discussion autour du surréalisme », *op. cit*., p. 212.
4. *Ibidem*.

D'une manière générale, pour les artistes de Prague, le surréalisme apparaît comme un prolongement des axes directeurs, théoriques et esthétiques du poétisme. Ainsi Nezval dans l'article « Poétisme et surréalisme : leur parenté » confie : « Le poétisme n'est pas tombé en déshérence. Il revit sous une forme nouvelle et plus élevée sur la plateforme du surréalisme[1] ». C'est aussi ce qu'exprime Teige dans « De l'artificialisme au poétisme » :

> Le poétisme, dont les débuts remontent avant le premier manifeste du surréalisme, n'a jamais été un surgeon de celui-ci […]. Le principe de l'imagination libre, l'interférence entre le conscient et l'inconscient ; le courage de faire des expériences, la reconnaissance de *l'hégémonie de la poésie sur l'ensemble des Muses, une synthèse organique de tous les arts sous la domination de la poésie*[2] et un enracinement solide dans le matérialisme dialectique – tous ces points, que le poétisme et le surréalisme atteignent par des chemins indépendants, déterminent un lieu où les deux mouvements, dans années 1924-1934, n'ont pu que se rejoindre[3].

Quelques mois seulement après la première rencontre de Breton et de Nezval qui a eu lieu à Paris, le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie s'est constitué, et a proclamé son programme. Breton et Nezval entament, dès lors, une correspondance suivie qui unit les deux groupes et permet des actions concertées. Nouant le dialogue avec Breton, depuis la première rencontre, et à nouveau dans les premières lettres, Nezval mentionne *Nadja*, puis *Les Vases communicants :* son expérience de Paris prend place dans la poétique urbaine de Breton. Ainsi, au moment même où les poétistes et les surréalistes, constatant leurs points communs, s'unissent, la ville est au centre de l'attention de Nezval. Dans l'ensemble, Paris se présente à Nezval par le prisme des textes de Breton. Pour ces auteurs, qui participent à l'élaboration des programmes de l'avant-garde, la poétique de la ville procède d'une attention très précise au réel. Elle implique le souci du statut du réel au sein de la poésie : composant avec le réel, elle le recompose. Ainsi, par le dialogue qu'engage Nezval, Teige, Breton et Éluard, les représentations poétiques de la ville s'intègrent aux réflexions sur la portée politique de l'activité poétique et épousent les préoccupations révolutionnaires.

Les Vases communicants apparaissent comme les prémices de l'union entre poétistes et surréalistes, et sont d'emblée au cœur des signes de ralliements inconditionnels entre les deux

1. Vítězslav NEZVAL, « Poétisme et surréalisme : leur parenté » in *Change,* n°25*, op. cit*., pp. 43-46.
2. Souligné par Teige.
3. Karel TEIGE, « De l'artificialisme au surréalisme » [1938] cité et traduit par Petr Král in *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op. cit*., p. 290.

groupes. Ils sont l'objet d'un dialogue tout autant théorique que poétique. Dans les *Entretiens,* Breton revient sur l'importance des *Vases communicants*, malgré certaines réserves, pour confier :

> À mes yeux, aujourd'hui encore, *Les Vases communicants* marquent le point où j'ai réussi à dépasser, à surmonter certaines contradictions qui ont été, au départ, le principe de mon mouvement propre, aussi bien que certaines épreuves très agitantes de ma vie intime[1].

La publication, à Prague en 1934, de ce livre de Breton est le fruit d'un effort collectif : figurant en couverture, un collage de Toyen introduit à un texte auquel Honzl et Nezval ont travaillé ensemble. À la réception du livre, Breton se réjouit de cette publication et évoque le « signataire si bien inspiré de la couverture » en précisant : « C'est parfait et rien ne m'a fait si grand plaisir depuis longtemps[2] ». L'année 1934, décisive pour le dialogue entre les deux groupes, voit aussi paraître une traduction d'un long poème de Nezval *L'Aventure de la nuit et de l'éventail*[3]. La publication des *Vases communicants* à Prague, mais aussi les lettres de Nezval témoignent de l'importance du traitement poétique de la ville dans l'amitié naissante et les projets de collaboration entre les artistes du groupe de Paris et de Prague. Les jeux de croisement entre *ville de l'expérience* et *ville des textes* sont immédiatement au cœur des relations entre Parisiens et Pragois.

Au cours de la même année, le groupe tchèque envisage encore d'accentuer sa coopération avec le groupe de Breton. Il témoigne collectivement de son union avec les surréalistes parisiens en projetant d'organiser à Prague une exposition qui présenterait les œuvres de leurs amis parisiens, et plus précisément aussi des « objets surréalistes » qu'ils leur auraient fournis[4]. Nezval en fait la demande à Breton dans une lettre de 1934. Faute de moyens, le groupe tchèque y renonce, et l'exposition commune n'a pas lieu. C'est alors une exposition

1. André Breton, « Entretiens » in *Œuvres Complètes III*, *op. cit*., pp. 538-539.
2. Lettre de Breton à Nezval, datée du 20 décembre 1934, fonds Nezval, Prague, LA PNP.. Dans cette lettre Breton remercie Nezval de lui avoir envoyé le livre qu'il lui demandait depuis qu'il l'avait vu dans les mains de Caillois *Le surréalisme en discussion* et se réjouit aussi de la reception d'un livre dont « la présentation [l']enchante ». Bien que Breton ne le mentionne pas explicitement, il s'agit de la traduction tchèque des *Vases Communicants* que Nezval lui envoie le 6 décembre 1934 : « C'est une grande joie pour moi de pouvoir vous annoncer aujourd'hui que *Les vases communicants* sont enfin parus et vous envoie en même temps deux exemplaires de leur édition tchèque, ainsi que deux exemplaires de notre publication "Le surréalisme dans la discussion" » [sic.] ». Lettre de Nezval à Breton datée du 6 décembre 1934.
3. Vítězslav Nezval, *L'Aventure de la nuit et de l'éventail* [Dobrodružství noci a vějíře, 1927], traduit en français par Josef Palivec, Prague, Orbis, 1934.
4. Lettre de Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jaques Doucet.

sur le surréalisme tchèque qui s'organise[1]. Certes, ce n'est pas l'exposition « complète et sensationnelle » dont rêvait Breton mais l'exposition est un succès. Elle est prolongée « en dépit de toute la critique bourgeoise et de ses manifestations ennemies », confie Nezval qui poursuit : « Hier, par exemple, j'ai servi de guide aux jeunes gens qui étaient venus en nombre de 150 environ et qui m'avaient demandé de leur commenter les travaux exposés, il n'y a pas longtemps on a pu en voir dans notre salle presqu'autant et l'intérêt qu'ils apportaient à notre activité était visiblement le plus vif et le plus ardent[2] ».

Caillois est à Prague lorsque les surréalistes tchèques commencent à organiser cette exposition. Dans une lettre à Nezval, Breton évoque le retour de Caillois à Paris. Ce dernier se fait l'interprète, auprès de Breton, des positions prises par les surréalistes de Prague à la suite du Congrès des écrivains soviétiques qui s'est tenu à Moscou :

> C'est hier seulement que j'ai pu voir Roger Caillois rentrant de Prague et avoir de vos nouvelles. […] J'ai longuement interrogé Caillois sur les impressions que vous et vos amis avez rapportées du Congrès et tout ce que j'en ai appris m'a paru très réconfortant[3].

Caillois rapporte aussi de Prague « un ouvrage sur le surréalisme » qui attire l'attention de Breton : « Je serais très heureux de recevoir un exemplaire de l'ouvrage sur le surréalisme que Caillois m'a fait entrevoir. Faites-moi mon cher ami, le grand plaisir d'y songer[4]. » Il s'agit probablement du *Surréalisme en discussion* de Teige qui représente pour Breton un « compte rendu très objectif des débats auxquels, ces dernières années, le surréalisme a donné lieu[5] ». À Prague, Caillois est accueilli par le tout nouveau groupe surréaliste, mais le but de son séjour est l'étude des mythes centre-européens consacrés aux spectres du midi dont il compte enrichir son mémoire pour l'École Pratique des Hautes Études portant sur les démons de midi dans l'Antiquité[6]. Il n'est pas exclu que la fréquentation des toiles de Šíma – qu'il a côtoyé au sein

1. Lettre du Nezval à Breton, daté du 6 décembre 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jaques Doucet : « Quand à la grande exposition du surréalisme que nous avions proposés, les raisons matérielles ne nous permettent pas pour ce moment de la faire, mais la galerie Mánes m'a assuré que l'automne prochain probablement on pourrait offrir à vos amis les conditions permettant sa réalisation. Nous avons décidés de faire au moins l'exposition du surréalisme tchèque ».
2. Lettre de Nezval à Breton, lettre du 6 février 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jaques Doucet.
3. Lettre de Breton à Nezval datée du 24 novembre 1934, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
4. Lettre de Breton à Nezval du 24 novembre 1934, dans la lettre du 20 décembre, Breton renouvelle sa demande.
5. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 473.
6. Un article de Caillois sur les démons de Midi paraît dans la prestigieuse revue chère aux surréalistes *Minotaure* : Roger Caillois, « Le complexe de midi » in *Minotaure*, n°9, Genève, Skira, 1936, pp. 9-10.

du Grand Jeu – le conduise vers Prague[1]. Par Léon Pierre-Quint, Caillois est aussi mis en contact avec l'influent membre du *Théâtre libéré* [Osvobozené divadlo] Jiří Voskovec. Il est hébergé par Karel Teige et rencontre Nezval[2]. Caillois adresse de Prague une lettre à René Crevel pour lui proposer de l'y retrouver en août 1934. Mais la santé de Crevel ne lui permet pas pour l'heure de se rendre à Prague et d'y rencontrer Teige et Voskovec qu'il mentionne dans sa lettre. Il signe chaleureusement : « Amitiés au [*sic*] Pragois, et double ration d'amitiés pour vous en tant que Pragois et Caillois. René Crevel[3] ».

Ainsi le passage de Caillois à Prague est le révélateur du large réseau d'artistes qui s'est constitué entre Paris et Prague. Il n'attire pas simplement l'attention des surréalistes de Paris et de Prague, mais s'effectue aussi sous le sceau des acteurs du Grand Jeu. Parallèlement Breton prépare sa venue à Prague.

Influences mutuelles

Breton effectue cette visite à Prague[4] alors que les liens entre les deux capitales sont déjà très étroits. Il entretient lui-même une correspondance avec Nezval depuis mai 1933 et est très au fait de l'activité surréaliste qui fleurit à Prague. De plus, les échanges de lettres donnent lieu à des échanges de textes ou d'ouvrages entiers que Breton envoie à Nezval, et réciproquement jusqu'en 1938. Lors des préparatifs du voyage de Breton à Prague, Nezval propose à ce dernier de prendre la parole dans le cadre de conférences organisées par l'association Mánes : « La galerie Mánes aurait grand intérêt à vous entendre dans la salle le 31 janvier 1935 dans une conférence sur le thème "Surréalisme dans la poésie et la peinture" ». Tandis que l'association *Levá fronta* [Front Gauche] attend une conférence sur « l'activité révolutionnaire du surréalisme ». Breton s'enthousiasme : « Rien ne peut me tenter davantage que ces deux sujets de conférences que vous me proposez[5] ». C'est alors qu'à Prague, sur proposition de Nezval,

1. Věra LINHARTOVÁ, « Premiers jalons premiers détours », *Cahiers pour un temps*, Paris, Pandora, 1981, p. 109.
2. Odile FELGINE, *Roger Caillois*, Stock, Paris, 1994, p. 96 .
3. Lettre du 20 août 1934 (cachet postal) fonds Crevel cité in Odile FELGINE, *Roger Caillois*, Paris, Stock, 1994, p. 96 .
4. Philippe Bernier dans « Le voyage à Prague » retrace en détail l'ensemble des événements qui rythment le voyage de Breton et Eluard à Prague et dresse la chronologie précise des relations entre les poètes tchèques qui fondent le surréalisme à Prague et Breton de 1933 à 1938. v. Philippe BERNIER, « Le voyage à Prague » in *André Breton : la beauté convulsive,* Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 223-227.
5. Lettre du 20 décembre 1934, fonds Nezval, Prague, LA PNP. Des extraits de cette lettre sont cités par Jan RUBEŠ « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, Bruxelles, n°123-128, novembre-décembre 1978, p. 8.

Breton prononce deux conférences dont les textes figurent parmi les études théoriques majeures du surréalisme (« La situation surréaliste de l'objet ou le surréalisme dans la poésie et la peinture » et « Position politique sur l'art d'aujourd'hui ou De l'action sociale du surréalisme »[1]). Breton saisit l'enjeu de ces conférences à Prague et s'y applique :

> C'est précisément pour ces conférences de Prague, que j'eusse désiré opérer une mise au point complète des idées surréalistes à ce jour, en même temps qu'annoncer un certain nombre d'idées nouvelles[2].

Lors de la conférence à la galerie Mánes, Breton traitera précisément de l'objet surréaliste, « de la situation surréaliste de l'objet ». Les positions de Breton sur le statut du monde objectif et du monde subjectif se départent de l'influence de l'idéalisme, si bien, qu'à Prague, il place l'intérêt pour le monde tangible au cœur du surréalisme et reconnaît « la toute-puissance du réel[3] ». C'est donc dans le paysage culturel pragois que s'inscrit cette redéfinition du surréalisme qui revient sur le rôle de la réalité objective dans la reconnaissance d'une surréalité. La rencontre entre Breton et les surréalistes tchèques s'effectue de la sorte explicitement autour d'une nouvelle appréhension de la réalité concrète. La pensée de l'objet surréaliste, qui se précise à l'occasion du voyage à Prague, est partie prenante du dialogue entre Nezval et Breton, comme l'indique aussi, déjà, le projet d'exposition que Nezval soumet à Breton dès 1934[4].

Ce dernier manifeste à Nezval son souci de « [s]'intégrer autant que possible à tout ce qui constitue [ses] préoccupations et celles de [ses] amis ». Mais il a pris du retard dans la préparation de ses conférences qu'il se refuse à improviser. Le voyage doit alors être ajourné : « il n'est […] pas question que je puisse parler à Prague dans douze jours. Je vous dois tout autre chose que l'espèce d'improvisation qui en résulterait[5] ». La révision du statut du réel dans le surréalisme dont témoigne la conférence de Breton sur l'objet est indissociable de l'évolution du surréalisme vers le matérialisme : « il me semble tout naturel que la pensée surréaliste, avant de trouver sa fin dans le matérialisme dialectique, de conclure, comme aujourd'hui, *au primat de la matière sur la pensée*, ait été condamnée à reproduire pour son compte, en quelques années, les démarches historiques de toute la pensée moderne : elle est venue *normalement* à

1. Les deux textes de ces conférences sont publiés sous le titre « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » et « Position politique de l'art d'aujourd'hui » in *Position Politique du surréalisme,* Sagittaire, 1935.
2. Lettre du 14 janvier 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet.
3. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 488.
4. Lettre de Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jaques Doucet.
5. Lettre de Breton à Nezval datée du 18 janvier 1935, fonds Nezval, LA PNP.

Marx par Hegel, comme elle était venue *normalement* à Hegel par Berkeley et par Hume[1] ».

Lorsqu'il arrive à Prague en avril 1935, en compagnie de son épouse et d'Éluard, qui s'est promptement[2] joint à eux, ainsi que de Šíma qui les accompagne, Breton exprime à nouveau tout l'enjeu que Prague revêt pour le surréalisme. Immédiatement, en effet, il reconnaît en cette ville « un de ces sites qui fixent électivement la pensée poétique, toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace[3] », ainsi qu'il le révèle dans la conférence qu'il donne à la galerie Mánes. En cela, Prague lui apparaît comme un site de première importance pour le surréalisme. Il ajoute : « le nom d'ombres nouvelles connu sous le nom de surréalisme, je dis que c'est pour moi un plaisir tout particulier que de lui faire affronter le ciel de Prague[4]. » Par ces formules, Breton dévoile la portée qu'il prête au phénomène de déplacement du surréalisme. Dès lors se dessine l'incidence que Prague peut avoir sur le surréalisme et qu'explicite ultérieurement le *Bulletin International du Surréalisme* (dont le projet à vu le jour dans les locaux du bâtiment de la société Mánes[5]) : le surréalisme s'y avère « moins soucieux de recruter des adeptes aux quatre coins du monde que de renouveler ses expérience et sa pensée[6] ». Breton se réjouit du déplacement opéré qui lui permet de s'exprimer dans un environnement qu'il estime des plus favorables :

> Du seul fait qu'elle couve encore pour l'imagination tous les enchantements du passé, il me semblerait déjà moins difficile de me faire entendre de ce point du monde que de tout autre, puisque, me proposant de vous entretenir ce soir de poésie et d'art surréaliste, c'est la possibilité même d'enchantements actuels et d'enchantements futurs que j'entreprends de vous faire juges[7].

Pour Breton, les effets du déplacement du surréalisme à Prague sont notoires : le changement de lieu représente une promesse d'avenir et un développement placé sous le signe de l'enchantement (que Prague, couvant encore « tous les enchantements du passé », semble garantir). Tel est le processus par lequel Prague opère, pour la pensée poétique, tel un *fixatif,*

1. André Breton, *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 233.
2. Éluard décide courant mars de se rendre à Prague avec Breton et Jacqueline Lamba in lettre de Nezval à Breton du 24 mars 1935, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet.
3. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 472.
4.*Ibid*., p. 473.
5. v. le journal de Nezval : « Večeře v Mánesu. Myšlenka vydat bulletin » [Dîner à Mánes. Idée de publier un bulletin] in Lenka Bydžovská, Karel Srp (dir.), *Český surrealismus 1924-1953*, *op. cit*., p. 83.
6. Georges Sebbag, *Bulletin international du Surréalisme (avril 1935-septembre 1936),* « Bibliothèque Mélusine », L'Âge d'Homme, 2009.
7. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II, op. cit*., p. 472.

empêchant tout effacement des traces qu'y laisse la poésie. Dans le texte qui ouvre la conférence, Prague est perçue comme une ville propice à la poésie, une ville où se fixe la pensée poétique. Breton y voit un terrain favorable à l'implantation de la poésie et à l'art surréaliste. Il inscrit en effet le surréalisme dans la lignée des enchantements dont Prague est porteuse. Prague semble même réunir, aux yeux de Breton, deux éléments constitutifs du surréalisme : une ouverture sur un riche imaginaire (elle est, selon sa propre formule, la « capitale magique de la vieille Europe[1] ») et un sens du réel très aigu qui place ses artistes au cœur même de l'engagement social et politique dans l'Europe des années 1930. Dès son arrivée à Prague, Breton pose ainsi les jalons d'une réflexion, qu'aux lendemains de sa mort, le surréalisme poursuit encore : « comment l'idée ne s'imposerait-elle pas que certaines villes se soient bâties sur des territoires plus que d'autres propices à la circulation souterraine de l'humeur et de l'idée et au remuement nocturne de l'une et l'autre jusqu'aux résurgences qu'elles préparent », incitant à se « remémorer la Prague romantique, impénitente jusqu'à nos jours dans ses rêveries, intarissable dans l'invention fantastique, pour constater que des données de terroir y appelaient le surréalisme comme le seul régime de pensée qui permît d'y être à la fois artiste et révolutionnaire[2].

Les premiers mots que Breton prononce à Prague annoncent un dialogue poétique fertile entre ce dernier et les poètes de Prague. La « Prague de nos rêves[3] », qu'il évoque, n'est-elle pas précisément une de ces « réalisations de désirs solidifiés[4] » qui seraient le propre de l'art architectural, à la manière « des objets d'origine onirique » dont Breton traite dans sa conférence ? Dans les écrits de Breton et Nezval, Prague pourrait bien aussi se présenter comme le lieu de « l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité », faisant de la ville un véritable objet surréaliste...

Outre la série de conférences[5], Breton accorde un entretien à la radio pour l'organe de

1. *Ibidem*.
2. Vincent BOUNOURE, « L'essieu tchécoslovaque et la roue surréaliste » in *Change,* n°25, Paris, Seghers, 1975, p. 20.
3. Dédicace de Breton à Nezval dans son exemplaire de *Position politique du surréalisme* Paris, éditions du Sagittaire, 1935, fonds Nezval, LA PNP, Prague
4. André Breton, attentif au « modern'style » cite ici « L'Âne pourri » de Dali paru dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution.* v. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 478.
5. « La Situation surréaliste de l'objet ou le surréalisme dans la poésie et la peinture », « Position politique sur l'art d'aujourd'hui ou De l'action sociale du surréalisme » les deux textes de ces conférences sont publiés sous le titre « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » et « Position politique de l'art d'aujourd'hui » in *Position Politique du surréalisme,* Sagittaire, 1935. À l'Université Charles, Breton reprend aussi la conférence faite à Bruxelles : « Qu'est-ce que le surréalisme ».

l'unité ouvrière. Ses prises de paroles remportent un vif succès et marqueront durablement le surréalisme. Elles sont publiées en français dans *Position Politique du surréalisme* et en tchèque dans un recueil dont la couverture est illustrée par Teige : *Co je surrealismus?* [*Qu'est-ce que le surréalisme*]. Une série de photographies atteste aussi de l'entente entre Breton et le groupe surréaliste de Prague ; elles sont conservées dans un album de voyages appartenant à Breton, effectué au cours de l'année 1935. La rencontre de Breton et Éluard avec l'ensemble du groupe tchèque, ainsi qu'avec le public tchèque, se déroule dans l'enthousiasme. Éluard écrit à Gala sa joie d'être à Prague et de constater le succès que le surréalisme y rencontre :

> Ce voyage est une révélation. Il y a ici quelques gens très bien : d'abord Nezval et Teige – deux peintres : Styrsky et Toyen – une très curieuse femme – font des tableaux et des collages magnifiques – un sculpteur : Makovsky. Mais quoique peu nombreux, leur rayonnement et leur influence sont si grands qu'ils sont obligés de constamment les freiner, les décourager[1].

Il évoque aussi la situation « exceptionnelle » du groupe surréaliste de Prague dans le parti communiste, témoigne de la parution d'articles « très élogieux » à l'égard de Breton et de lui-même dans les journaux communistes et annonce à Gala : « je crois que pour nous Prague est la porte de Moscou[2] ».

André Breton acquiert *Racines* [Kořeny] de Štyrský et *Prométheus* de Toyen, et Paul Éluard, *La voix de la forêt* [Hlas lesa] de Toyen et *Sodome et Gomorrhe* [Sodoma a Gomora], *L'homme nourri de glace* [Člověk krmený ledem] de Štyrský. Ces toiles sont ensuite présentées aux expositions internationales du surréalisme : à Ténérife en 1935, à Londres en 1936, à Paris en 1938. Les toiles de Štyrský et Toyen exécutées au milieu des années 1930, plus précisément les séries des *Racines* et des *Spectres,* représentent l'attention soutenue que les surréalistes tchèques accordent au réel, ainsi que l'analyse Petr Král. Ce dernier considère que ces séries « mettent d'emblée l'accent sur l'essentiel » :

> D'une déroutante sobriété, surtout dans le contexte de l'époque, ces images qui fixent le *passage* même d'une perception à une image mentale, à peine suggérée (ainsi la vision d'un accouplement affleurant dans celle d'une racine), relient déjà imagination et vision « brute »[3].

1. Lettre de Paul Éluard à Gala datée du 3 avril 1935, in Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala : 1924-1948*, Paris, Gaillimard, 1984, pp. 252-253.
2. *Ibid*., p. 253.
3. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie,* Gallimard, Paris, p. 53.

Petr Král souligne encore qu'au « spectacle d'une métamorphose déchaînée » les deux peintres préfèrent « le potentiel fantastique de la réalité elle-même[1] ». En outre, la pensée de l'objet au sein du surréalisme manifeste le vif intérêt que la réalité matérielle suscite pour les artistes. Parmi les premières lettres que Nezval envoie à Breton se lit le goût des tchèques pour l'objet : comme déjàà mentionné, Nezval annonce l'organisation d'une exposition surréaliste à Prague pour février 1935 et sollicite Breton pour obtenir des œuvres des membres de son groupe, et plus particulièrement, des objets surréalistes. Dans une autre lettre, Nezval demande à Breton d'écrire sur Prague, sur les enseignes qui ont retenu son intérêt : « enseignes admirables dont on trouve tant d'exemples à Prague et qui avaient attiré votre attention aussi bien que celle d'Eluard ». Nezval souhaite en effet consacrer plusieurs pages de la revue du groupe des surréalsites en Tchécoslovaquie aux enseignes de Prague et « y joindre des photos d'autres objets intéressants de Prague, qui ont un pareil sens poétique ressortant de leur symbolique latente[2] ». Il ajoute à destination de Breton :

> Bien entendu ces reproductions ne sauraient se passer sans [*sic*] commentaires. Et voilà pourquoi, mon cher ami, je viens vous prier d'écrire à [*sic*] ce but quelques lignes, si un de ces symboles ou un autre objet que vous avez par hasard remarqué à Prague, avait réveillé [*sic*] votre intérêt particulier. J'adresse la même prière à Éluard. Je vous enverrai un petit livre où ces enseignes, bien que ce soit très mal, [*sic*] se trouvent reproduites[3] .

Nezval rapporte plus tard que les deux poètes parisiens virent dans les enseignes de Prague des objets surréalistes à significations poétiques[4].

L'objet, qui est précisément le sujet d'une conférence que Breton donne à Prague, est au centre du dialogue entre le groupe surréaliste de Paris et de Prague. Il témoigne de l'intérêt majeur pour le concret que développe le groupe de Prague tout au long de son parcours. Petr Král, dans l'étude qu'il livre du surréalisme en Tchécoslovaquie, attire l'attention sur le « goût foncier du concret[5] », spécificité du groupe de Prague. Il signale :

> Le moment où naît le Groupe surréaliste de Prague ne correspond pas pour rien, dans l'ensemble du mouvement, à l'intérêt croissant de ses partisans pour l'objet. Des « objets trouvés » à ces collages en volume que sont les « objets surréalistes » (en

1. *Ibidem*.
2. Lettre de Nezval à Breton datée du 5 mars 1936, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
3. *Ibid*.
4. *Z mého života,* Prague, Československý spisovatel, 1978, p. 226.
5. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit*., p. 19.

> tant que forme d'expression), ce dernier sera tout naturellement au cœur de toutes les activités des Pragois [...][1].

Petr Král insiste sur « le respect invétéré que les Tchèques [...] manifestent pour le réel – seraient-ils poètes d'avant-garde – et qu'on retrouve également, à la suite du poétisme, dans tout leur surréalisme[2] ». Puis, précisant l'accent que Nezval met sur l'expérience et le « vécu » quotidien, il explique:

> Pour l'ensemble des surréalistes tchèques, en réalité, ce « vécu » devient spontanément le tremplin de toutes leurs recherches. Ils le préfèrent non seulement à l'automatisme (sous sa forme purement verbale) mais aussi – et surtout – à ce culte d'un monde « autre », purement hypothétique, qui marque toute la pensée des surréalistes de Paris[3].

Se pourrait-il que les surréalistes de Paris, en quête du merveilleux, et alors que cette quête passe pour eux par la recherche d'un monde autre, trouvent, en chemin, Prague ? Cette ville autre, mais bien réelle. À leur recherche d'un monde merveilleux répondrait la réalité la plus concrète de Prague. Les surréalistes de Paris trouveraient alors le monde autre dans un ailleurs bien concret : la ville de Prague. Prague semblerait ainsi offrir une autre voie vers l'ailleurs, que les surréalistes de Paris pouvait davantage chercher dans un « monde parallèle » fait des « mensonges du lyrisme[4] ». Le rêve n'y épouse-t-il pas, pour Breton, toutes les formes de la réalité, lorsque ce dernier s'en remet devant Nezval à la « Prague de nos rêves » ? En outre, les Parisiens découvrent une ville dans laquelle leurs amis surréalistes accordent au concret une place privilégiée, une ville dans laquelle, pour des surréalistes, le merveilleux est un « versant du quotidien », selon l'expression de Petr Král. Prague, et le surréalisme qui s'y développe, se présentent comme le lieu privilégié de la dialectique du surréalisme qui fait du réel l'espace de tous les enchantements.

En Pays surréaliste

Breton et Éluard quittent Prague le 10 avril 1935, mais leurs yeux restent rivés sur la ville. Paul Éluard conserve à proximité une photo de son ami (« Votre photo est en face de moi,

1. *Ibidem*.
2. *Ibid*., p. 16
3. *Ibid*., p. 18.
4. *Ibidem*.

elle me donne confiance[1] ») tout en travaillant à la traduction de poèmes de Nezval. Il lui écrit combien le contraste entre Paris et Prague lui apparaît saisissant :

> J'ai retrouvé Paris tout froid, tout triste. Je me sens déjà terriblement privé de votre si vivante présence. L'extraordinaire atmosphère que vous et vos amis avez su nous créer à Prague me rend d'autant plus pénible maintenant le faux jour de Paris[2].

De cette douloureuse absence, Éluard se console en évoquant la toute prochaine venue de Nezval à Paris, mais il n'a de cesse d'écrire à ses amis qu'il s'ennuie d'eux[3]. Il confie encore à Teige : « La vie est ici plus difficile, plus ingrate que jamais, d'autant plus dure à accepter qu'elle contraste tant avec celle que vous m'avez, vous et vos amis, faite à Prague. J'espère que vous accomplirez l'impossible pour venir à Paris en Juin[4] ». Breton aussi contracte l'espoir de cette visite, mais l'heure de la séparation est pour lui sans amertume : le souvenir conjure l'absence et efface les frontières qui les séparent. Il assure avoir emporté quelque chose de la ville, ajoutant à l'amitié fusionnelle qui unit les poètes, une promesse de fusion des deux villes :

> Mon très cher ami, tout le temps que j'ai vécu à Prague, j'ai été conscient de mon bonheur, je n'ai pas cessé d'éprouver avec émotion l'extraordinaire bienfait de vous connaître, de vous voir de si près, vous comme Teige, comme Toyen, comme Štyrský, comme tous nos amis. Souvent le matin, avant que nous ne nous rencontrions pour déjeuner, je regardais par la fenêtre de la chambre la pluie aussi belle que le soleil sur Prague et je jouissais de cette certitude très rare que *j'emportais de cette ville et de vous un des plus beaux souvenirs* de ma vie... Je m'enchantais par avance de la joie que serait la mienne quand j'évoquerais plus tard cette suite ininterrompue de moments pleins et magnifiques, qui gagneraient encore si possible à ne plus être présents, à être comparés à des moments moins riches, à être parcourus tout d'une traite avec ravissement par la pensée[5].

L'expérience vécue à Prague est si vive que Prague gagne d'emblée l'imaginaire de Breton qui poursuit :

> Mon étonnement est encore très grand, je sais mal vous en faire part, je suis encore trop près de nos adieux sur ce quai, je vous revois trop bien tous à ce moment, et Teige continuant à s'avancer dans le sens du train mon émotion était à son comble. Je

1. Lettre de Paul Éluard à Nezval, non datée, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
2. *Ibidem*.
3. Lettre de Paul Éluard à Nezval datée du 17 avril, lettre de Paul Éluard à Toyen et Nezval datée du 27 avril.
4. Lettre de Paul Éluard à Karel Teige, datée du 30 avril 1935, fonds Teige, Prague, LA PNP.
5. Lettre de Breton à Nezval datée du 14 avril 1935, fonds Nezval, Prague, LA PNP. Un long extrait de cette lettre est cité par Jan Rubeš in Jan Rubeš « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *op. cit*., p. 10.

> me suis rarement vu si faible. Vous savez, n'est-ce pas, que je vous suis acquis tout entier, que je suis capable pour vous de tant, que vous êtes mes meilleurs amis[1].

Cette lettre de Breton, assurant de la prégnance du souvenir de Prague, se présente comme une réponse poétique à une question toute rhétorique que posent ensemble les groupes de Prague et de Paris : « Dès lors que [le surréalisme] a cessé de croire à l'existence d'une barrière entre la veille et le sommeil, entre le conscient et l'inconscient, entre la réalité et le rêve, entre l'objectivité et la subjectivité, comment pourrait-il tenir compte des frontières qui séparent encore les nations et les langues ? [...][2] ».

Liant le Paris surréaliste à la Prague surréaliste, une publication commune voit alors le jour : *Bulletin International du Surréalisme-Mezinárodní bulletin Surrealismu n°1*[3]. Il s'agit d'une édition tchéco-française comportant un collage de Štyrský en couverture, signée du groupe tchèque et de Breton et Éluard. On y trouve un ensemble de citations de Breton, Éluard, Nezval, des reproductions d'articles de presse, des extraits de certaines conférences, l'entretien de Breton et Éluard du 9 avril à l'organe de l'unité ouvrière *Haló Noviny*, ainsi que des citations du communiste Záviš Kalandra, critique littéraire et membre de la rédaction de la presse communiste. Ce dernier soutient ardemment *Les Vases communicants* de Breton et insiste sur la démarche scientifique que Breton y adopte, ainsi que sur son adhésion au matérialisme dialectique de Marx, sur la confiance des surréalistes en la pensée allemande, tout en soulignant que le surréalisme n'est ni apolitique, ni exclusivement politique[4]. On y lit, de la plume de Záviš Kalandra :

> Ce merveilleux livre poétique du surréalisme est en même temps un acte scientifique qui nous révèle la manière de bien poser le problème, et dont l'importance centrale pour l'édification progressive du système de la science marxiste-léniniste devrait être évidente aux vrais marxistes[5].

Pour Breton, la voix de cet homme à la tête de plusieurs quotidiens communistes garantit que le Parti Communiste Tchécoslovaque est enclin à considérer le surréalisme comme une avant-

1. *Ibidem*.
2. *Bulletin International du Surréalisme-Mezinárodní bulletin Surrealismu,* [1935] in Georges SEBBAG, *Bulletin international du Surréalisme (avril 1935-septembre 1936),* « Bibliothèque Mélusine », L'Âge d'Homme, 2009, p. 1.
3. *Bulletin International du Surréalisme-Mezinárodní bulletin Surrealismu,* [1935] in *op. cit*.
4. *Ibid*., p. 6.
5. *Ibidem*, p. 4.

garde révolutionnaire. Selon le *Bulletin* de Prague, un dialogue est possible entre les surréalistes et le Parti[1] : « Aux yeux de Breton et Éluard, le Parti Communiste Tchécoslovaque est à même d'apprécier le Surréalisme comme une avant-garde sur le terrain artistique et sur le plan politique » – comme le souligne George Sebbag[2] qui précise alors : « le bulletin international du Surréalisme ne se contente pas d'être un bulletin officiel ni un simple organe de liaison entre groupes surréalistes. […] On ne peut pas s'y tromper, en feuilletant le BIS les images nous avertissent que nous sommes en effet en pays surréaliste[3] ». Ouvrant cette plaquette, c'est donc en pays surréaliste que s'engage le lecteur, pays qui se situe à la croisée des territoires, produit de la rencontre de la *Prague de nos rêves* et de Paris.

Paris 1935

En juin 1935, Nezval se rend à Paris à l'occasion du Congrès des écrivains pour la défense de la culture. De ce voyage qu'il effectue avec Štyrský et Toyen, il compose *Rue Gît-le-Cœur*[4]. Il y annonce l'enjeu du séjour parisien dont le livre fait l'objet, enjeu bien moins officiel qu'il n'y paraît, comme si le Congrès n'en était que le prétexte :

> Il convient de dire que le but de notre voyage, comme nous l'avions décidé avant leur départ de Prague, était de revoir André Breton et Paul Éluard, pour passer avec eux et leurs amis quelques jours qui nous feraient revivre l'enchantement partagé tout au long de leur séjour pragois[5].

Le séjour parisien est entrepris pour renouer avec l'enchantement qui s'est produit à Prague[6]. Par ce simple aveu, le Paris du séjour de 1935 s'avère tourné vers Prague. Chacun des amis attend de retrouver à Paris le climat de Prague. Paul Éluard, dès son retour de Prague, se

1. *Ibid*., p. VI.
2. *Ibidem*.
3. *Ibid*., IX.
4. Vítězslav NEZVAL, *Ulice Gît-le-Cœur* [1936] Prague. Mentionné in André BRETON et Paul ÉLUARD *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André BRETON, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 824.
5. Vitězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur,* [Ulice Gît-le-Cœur, 1936], traduit par Katia Krivanek, La tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1988, p. 16.
6. Lors de ce séjour à Paris, Nezval doit aussi représenter les écrivains tchécoslovaques au congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Toutefois, suite à un incident survenu entre Breton et Ilya Ehrenbourg – dont il est témoin et qu'il relate dans *Rue Gît-le-Cœur*, son discours en faveur du mouvement surréaliste n'est pas entendu. Mais l'échec de cette manifestation publique de soutien des écrivains communistes tchèques aux surréalistes semble passer au second plan, au vu de la richesse des liens personnels qui unissent les membres des groupes de Paris et de Prague lors de ce séjour : Toyen, Štyrský, Nezval, Péret, Breton, Éluard.

réjouissait de la visite de ses nouveaux amis : « En tout cas, en juin, nous serons encore ensemble, ce qui est merveilleux[1].» Si, lors de son premier séjour à Paris, Nezval avait pris place dans le Paris que Breton fait entrer dans *Nadja* et dans *Les Vases Communicants*, le second s'inscrit dans le prolongement d'un parcours pragois. De plus, Nezval, dans *Rue Gît-le-Cœur*, ménage des rapprochements entre les deux villes : Paris et Prague sont assemblées, si bien que la place du Panthéon donne sur le pont Charles :

> Les fenêtres
> La première laisse entrer dans ma chambre la statue de la place du Panthéon
> L'autre donne sur le pont Charles[2]

Dans *Rue Gît-le-Cœur,* Nezval expose les rapports de gémination entre les deux villes, tout en concevant son livre comme le témoignage de l'étroite union entre les membres des groupes surréalistes ; il écrit en effet à Breton : « J'ai mis dans ce livre tout ce que je sens pour vous et ce que je ne saurais vous dire dans mes lettres[3] ». Nezval allie ici geste épistolaire et poétique, comme déjà dans *Moscou l'invisible*[4], lorsqu'il confie à Breton avoir écrit ce livre en réponse aux *Vases Communicants.* En outre, *Rue Gît-le-Cœur* renvoie aussi tant au Paris des textes de Breton qu'au Paris que Nezval traverse lui-même et laisse donc paraître de troublantes correspondances entre l'écriture et le réel.

Dans cet ouvrage, se glisse aussi l'expérience parisienne de Štyrský pour qui Breton ne cache pas son admiration : « Dites à Styrsky [*sic*] – écrit-il à Nezval – qu'il est la lumière même et que son existence et que son activité sont de celles très rares qui passionnent les miennes. Et qu'il est de ceux à travers qui la révélation doit forcément continuer à s'accomplir[5]. » *Rue Gît-le-Cœur* contient des photos de la série *Après-midi parisienne* que Štyrský prend à Paris. À l'occasion de la publication de ce livre, Éluard confie à Nezval : « Que ne puis-je aller vous voir, comme ça, pour rester avec vous, dans les rues, les bistrots, dans votre ville en forme de cœur. Breton m'a montré "Ulice Gît-le-Cœur" [6]. » « Comme ça », c'est précisément avec une

1. Lettre de Paul Éluard à Nezval, non datée, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
2. Vítězslav NEZVAL, « Chemises » [1936], cité et traduit par Petr Král, v. Petr KRÁL, « Les aspects spécifiques du surréalisme tchèque » in *Les avant-gardes tchèque et slovaque dans le contexte international*, Hana JECHOVA (dir.), Service de publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1983, p. 21.
3. Lettre de Nezval à Breton, lettre du 16 octobre 1936, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
4. Nezval envoie un exemplaire de ce livre à André Breton, précisant sur la page de titre qu'il a écrit *Moscou l'invisible* en réponse aux *Vases Communicants.* (v. Vítězslav NEZVAL, *Neviditelná Moskva*, Prague, 1933).
5. Lettre de Breton à Nezval datée du 25 mars 1936, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
6. Lettre d'Éluard à Nezval, Prague, LA PNP, fonds Nezval.

telle aisance que Nezval se déplace de Paris à Prague. Dans ces mots de Paul Éluard le terme de « cœur » fait d'abord allusion à Prague puis à la rue de Paris qui donne son nom au livre de Nezval. Un même mot renvoie alors à l'expérience pragoise d'Éluard et à l'expérience parisienne de Nezval, contribuant au rapprochement des villes de chacun des poètes. Dans « Rue Gît-le-Coeur », Nezval confie son impression de quitter Prague pour certaines villes, en l'occurrence Paris, en « passant directement de [sa] table de travail à leurs rues les plus animées ». C'est aussi dans une lettre à Breton qu'il confie : « rien ne me cause plus de tristesse que la pensée que chaque taxi refuse de me conduire de ma rue « au château d'eau » (Vodárny [*sic*]) à la rue Fontaine[1]. » Pour Nezval, semble-t-il, la rue U vodárny et la rue Fontaine se situeraient donc dans une seule et même ville.

La grande amitié qui lie Nezval, Štyrský, Toyen, Breton et Éluard crée une forte harmonie entre les groupes surréalistes de Paris et de Prague. Leur entente qu'établit « une communion d'idées[2] » place les groupes dans un rapport de gémellité – Nezval à Breton : « nous sommes ce que vous êtes », Breton à Nezval : « je suis entièrement avec vous tous les jours[3]. » La topographie poétique de Paris et de Prague en est affectée si bien que l'étroite union qui lie les groupes semble aussi faire fusionner Paris et Prague.

Correspondances et incidences

Les artistes du Devětsil, attentifs à l'évolution du surréalisme, réagissent, dans les années 1930, aux travaux du groupe de Breton pour définir leur participation aux recherches surréalistes, dans le tract *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*. C'est à la faveur de la rencontre avec les surréalistes que les membres du Devětsil proclament leurs nouvelles positions. Mais, tel que déjà mentionné, cette évolution du groupe tchèque affecte aussi le surréalisme auquel il contribue activement. Les relations entre le groupe de Prague et de Paris procèdent donc d'influences mutuelles. Jean Pierre Faye étudie l'influence de l'avant-garde pragoise sur les avancées intellectuelles qui marquent la modernité et parle, quant à lui, de « projection ». Il considère que le rapprochement entre les artistes de Prague et de Paris procède d'une

1. Lettre de Nezval à Breton, lettre du 12 avril 1937, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
2. « Je sais aussi que, depuis de longes années je suis en parfaite communion d'idées avec des hommes comme Vítězslav Nezval et Karel Teige, de la confiance et de l'amitié desquels je m'honore » in « Situation surréaliste de l'objet » in André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 473.
3. Lettre de Breton à Nezval, datée du 25 mars 1934, fonds Nezval, Prague, LA PNP.

« projection ». Évoquant le groupe surréaliste de Prague, et la ville elle-même, il précise :

> En ce lieu s'est effectuée la plus singulière, la plus féconde des projections, dans l'espace […]. En 1934, le groupe tchèque du *Devětsil* et (ce qui est synonyme) du poétisme a fait acte d'adhésion au surréalisme, en effet. Mais quelque chose alors s'est opéré, qui ressemble à une transformation projective de l'ensemble surréaliste sur l'ensemble Devětsil/Cercle de Prague[1].

Le surréalisme se déplace à Prague, et se place dans un nouvel environnement culturel, politique, esthétique, théorique. Cette « projection dans l'espace » occasionne des changements. Les changements nés de ces déplacements sont ce que Jean-Pierre Faye nomme « les transformations projectives ». Les relations que Breton entretient avec le groupe surréaliste de Prague semblent révéler ce régime de correspondance que serait plus précisément la « transformation projective ».

Les transformations projectives sont une figure de la ressemblance, en même temps que du déplacement : en mathématiques on les trouve aussi sous le nom d'homographie. Les transformations projectives décrivent ce qui arrive aux positions observées de différents objets quand l'œil de l'observateur change de place. En 1934, l'œil des artistes à mainte fois changé de place entre Paris et Prague, constatant les ressemblances entre les groupes. C'est un ensemble de déplacements qui contribue à l'étude du surréalisme en Tchécoslovaquie (ceux de Šíma, Seifert, Teige, Soupault, Toyen, Štyrský), et c'est lors du voyage de Nezval en 1933 que les ressemblances s'exaltent. Lorsque le surréalisme est proclamé à Prague, ce n'est pas seulement un déplacement qui s'effectue, c'est aussi une incidence du Devětsil sur le surréalisme, accentuant les effets de ressemblance.

Le déplacement joue aussi un rôle décisif dans la reconnaissance des ressemblances entre les villes elles-mêmes. Ainsi les axes esthétiques – et le motif de la ville – tout comme les axes théoriques subissent l'effet de la « projection ». Les mathématiques nous apprennent encore que les transformations projectives ne conservent pas toujours les distances ni les angles mais conservent les propriétés d'incidence et le birapport. Les transformations projectives de la ville, en effet, ne semblent pas respecter les distances et c'est alors que place du Panthéon à Paris, Nezval aperçoit Prague – le pont Charles – par la fenêtre. Mais alors Prague apparaît sous un nouveau jour, l'atmosphère du lieu parisien lui est communiquée : le Panthéon conserve la

1. Jean-Pierre FAYE, « Projections » in *Change,* n° 25*,* (« Change mondial II »), Paris, Seghers, 1975, pp. 5-6.

couleur mortuaire que Nezval lui reconnaît et son influence sur la perception des lieux qui lui sont proches, quand bien même à l'entour se dresserait Prague. En revanche le Pont Charles conserve aussi les perceptions qu'il suscite, et influe sur la perception du Panthéon ; les deux villes sont alors simultanément nouvellement appréhendées selon l'élément étranger mis en leur présence.

Les transformations projectives se manifestent tout particulièrement à l'occasion de la venue de Breton à Prague, lorsque Prague se fait le lieu d'une redéfinition du surréalisme. L'attention que Breton porte à la préparation de ses conférences est déjà le signal de la transformation projective qui s'opère. Et c'est sous ce régime, qui caractérise les procédés de rapprochement, que Breton, Éluard, Teige, Nezval, Toyen, Štyrský poursuivent leurs échanges.

Aux lendemains des aller-retour des Parisiens et des Pragois qui se déroulent entre les deux capitales en l'intervalle de deux ans (1933-1935), Nezval travaille avec Éluard et Péret à la traduction de certains de ses poèmes. Se dessine alors, semble-t-il, le projet d'une anthologie de poèmes de Nezval[1]. Éluard écrit à Nezval son désir de recevoir, dès son retour de Prague, ses poèmes[2] et d'y travailler « avec amour[3] ». À la fin de l'hiver 1936, il confie à Nezcal : « J'espère qu'Antilyrique paraîtra bientôt[4] ». Cette transcription d'une promenade effectuée à travers Prague paraît en effet à Paris au cours de l'année 1936 sous le titre *Antilyrique*[5]. Le poème de Nezval est illustré par Toyen, et adapté du tchèque par Péret. Ce dernier participe aussi à la traduction d'autres poèmes de Nezval, en particulier « Femme au pluriel », dont Breton conserve le tapuscrit annoté. La même année, paraît à Prague la traduction par Nezval de *La Rose publique*[6] de Paul Éluard avec une couverture et des collages de Štyrský. Nezval avertit Breton de l'accomplissement de la traduction[7] dès 1935. En 1936, paraît encore à Prague une anthologie[8] de textes de Breton, Char, Éluard, Péret qu'illustrent Štyrský et Toyen. Les

1. Traduction en français de B. Vaníček d'une lettre de Nezval, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
2. « J'attends avec impatience, pour y travailler, la traduction littérale de vos poèmes » Lettre de Paul Éluard à Nezval, non datée, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
3. Lettre de Paul Éluard à Nezval datée du 27 avril 1935, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
4. Carte postale de Séville datée du 15 février 1936 envoyée par Paul Éluard à Nezval, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
5. NEZVAL Vítězslav, *Antilyrique*, GLM Guy Levis Mano, coll. « Repères », n°9, Paris, 1936, 14 pages. Adapté du tchèque par Péret, illustration de Toyen. Ce poème paraît en 1932 à Prague dans le recueil de poésie nezvalienne *Skleněný havelok* [Le Macfarlane en verre].
6. ÉLUARD Paul, *Veřejná růže* [La Rose publique], traduction de Bedřich Vaníček et Vítězslav Nezval, Prague, Mánes, 1936.
7. Lettre de Nezval à Breton, datée du 1er octobre 1935, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
8. *Pozdrav*, André BRETON, René CHAR, Paul ÉLUARD, Benjamin PÉRET, traduction de Jindřich Hořejší, illustrations de Štyrský et Toyen, Praha, Stanislav Kohout, 1936.

illustrations qui accompagnent les publications en traduction donnent aux textes une portée nouvelle, enrichie de la relecture qu'en ont faite traducteurs et illustrateurs. À ce titre de telles publications sont aussi affectées par le phénomène de transformation projective. Pour Nezval, c'est encore tout le climat de la ville qu'une publication d'un ami parisien modifie : « la *Rose publique* a paru pour donner à ce printemps de Prague la valeur qu'il n'avait pas jusqu'ici[1]. »

En 1935, la traduction de *Nadja* a été publiée. Nezval a reçu le soutien de Hlávka et Vaníček pour la traduction[2]. La couverture est de Šíma, elle suggère les correspondances qui s'établissent entre Šíma et Breton. Šíma appose sur la couverture un motif qui lui est cher : le cristal. Ce motif entre en résonance avec la sémiotique du cristal dans l'œuvre de Breton. Le cristal est pour Šíma, depuis ses toutes premières toiles, un motif exprimant son monisme et « l'unité des contrastes de la matière et de l'esprit[3] », il renvoie aussi à une « interface entre le conscient et l'inconscient, entre le réel et les au-delàs[4]. » Tandis que dans *Nadja*, pour Breton qui rêve de maison en verre, le sème du cristal est le support d'une interrogation sur les effets de transparence entre la réalité subjective et les données du monde extérieur. Les formules par lesquelles Šíma, en recourant au cristal, exprime son monisme annoncent celles par lesquelles Breton traite des correspondances entre réalités intérieures et réalités extérieures. Elles entretiennent aussi un rapport d'écho avec les lignes de Breton sur le « hasard objectif » et les correspondances entre les désirs et le réel, telles qu'elles s'expriment dans le *Second Manifeste* et dans les conférences que Breton donne à Prague. Le sème du cristal s'avère être au cœur de l'expérience pragoise de Breton.

De plus, la sémiotique du cristal de l'œuvre de Šíma s'apparente aussi au sens que Breton donne au « point sublime » dans le *Second manifeste*, mais encore dans *La Clé des champs*[5]. C'est, par ailleurs, lorsque Breton évoque les qualités du « point suprême » dans *L'Amour fou,* qu'il se réfère explicitement aux éléments du paysage pragois. Dans les pages du *Paris des surréalistes* consacrées à l'étude du point suprême, Marie-Claire Bancquart considère: « c'est

1. Traduction en français de B. Vaníček d'une lettre de Nezval pour Paul Éluard, fonds Nezval, Prague, LA PNP.
2. « Nadja est déjà traduit sous mon contrôle » écrit Nezval à Breton dans une lettre datée du 15 janvier 1935.
3. František Šmejkal, « Le grand Jeu de Joseph Sima », Musée National d'Art Moderne, Paris 7 novembre 23 décembre, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, Centre National d'Art Contemporain, pp. 11-15.
4. David Liot, « En guise d'introduction, regard sur les correspondances artistiques » in *Grand Jeu et surréalisme. Reims Paris Prague,* Reims, musée des beaux-arts de la ville de Reims, 2003.
5. « Le point suprême qui a pu être atteint et d'où, en un temps après tout un peu plus bref qu'un éclair, […] l'on avait chance d'appréhender tels aspects irrévélés du monde sous un angle unique. » André Breton, *La Clé des champs* [1953], *Œuvres complètes*, II, *op. cit*. Parallèlement, les déclarations de Šíma sur la révélation du monisme s'accompagnent de l'évocation de son expérience de la foudre.

dans l'amour enfin retrouvé que se réalise la perfection recherchée par Breton, tout comme dans *L'Amour fou*. […]. C'est dans *L'Amour fou* le sommet du Pic du Teide qui en est la concrétisation la plus satisfaisante[1] ». Or le sommet du Pic du Teide laisse place au château en forme d'étoile à six branches que découvre Breton lors de son séjour à Prague : le « château étoilé ». Breton évoque en regard de ce château le diamant Koh-i-Noor – qui signifie « montagne de lumière ». « Koh-i-Noor » est aussi le nom d'une fabrique de matériaux pour dessinateurs et peintres en Tchécoslovaquie ; le symbole de la marque contient d'ailleurs une étoile à six branches[2]. Le château en forme d'étoile à six branches s'apparenterait-il à la pointe d'un crayon, tel le clocher que représente Man Ray dans un dessin auquel Paul Éluard répond d'ailleurs par le poème « Où se fabriquent les crayons » dans *Les Mains libres* publié en 1937 ? Dix ans plus tôt, Philippe Soupault évoque un « crayon Koh-i-Nor[3] » dans un texte sur Léon-Paul Fargue. Le crayon, non pas pointé vers le ciel mais vers le sol, lui apparaît en rêve : il est comme une baguette avec laquelle un poète conduit des poussins sur les grands boulevards. Soupault en effet confie : « Tandis que j'écrivais cette note, j'ai vu Fargue en rêve. Il se promenait la nuit (bien entendu) sur les grands boulevards au milieu de la chaussé et, armé d'un crayon Koh-i-Nor, poussait devant lieu une trouppe innombrable de poussins[4] ». Soupault identifie les poussins à des mots, comme si le crayon permettait à Fargue de conduire sur la chaussée « les chers mots qu'il a recueillis depuis son enfance et qui sont sa veritable richesse ». Aussi ce crayon aurait-il le prodige de dévoiler jusque sur la chaussée la richesse des mots, les dissociant des signes tracés sur une page. Il s'agit en tout cas d'un étrange Koh-i-Noor qui au contact du sol fait apparaître la précieuse valeur des mots et leur éclat. Soupault suggère alors que les mots brillent *de mille feux*, comme on le dit des diamants. Selon lui, les mots de Léon-Paul Fargue qu'il voit tels des poussins dans la nuit sur les grands boulevards sont étincelants et peuvent produire un vive clarté : « Fargue est le poète riche, oisif et farouche qui allume, de temps en temps, un feu dans la nuit[5] ». Présentant le feu et les poussins dans la nuit, Soupault souligne le contraste entre l'obscurité associé à la nuit et la couleur la plus lumineuse – le jaune – associée au poussin (le mot désigne aussi une nuance de jaune). Si un crayon à

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des surréalistes*, Paris, éditions de la Différence, 2004.
2. voir les produits et les réclames datant de la première motité du XXeme siècle. Le Château de Prague figure aussi sur une affiche portant l'inscription Koh-i-Noor.
3. Philippe SOUPAULT, « Fargue et les mots » in *Les Feuilles libres n°45-46,* (« Hommage à Léon-Paul Fargue »), juin 1927, p. 94.
4. *Ibidem.*
5. *Ibid.,* p. 95.

papier laisse sur une feuille une traînée de cristaux de graphite, pour Philippe Soupault, le crayon Koh-i-Noor semble inoculer à ce qu'il trace sur le sol de la ville l'éclat du diamant et toutes ses prorpiétés. L'incendie peut dès lors, sans surprise avoir lieu, si l'on se souvient que Littré ce que Littré rappelle du diamant : il « brûle assez rapidement au feu et à l'air libre[1] ». Aussi, à l'instar de Breton, pour Philippe Soupault, la structure cristaline (qui régit le diamant et le grafite) pourrait bien se présenter comme une figure de l'œuvre d'art.

Le célèbre diamant Koh-i-Noor donne aussi son nom à une vaste usine de Prague, ainsi qu'à l'arrêt de tramway la desservant et participe ainsi très précisément de la toponymie de la ville. Les références précises à Prague – toponymie et topographie émaillent le texte de Breton intitulé « Le Château étoilé » et accompagnent la révélation de l'amour fou. En outre, l'image du diamant – « Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui tremble! » – s'inscrit dans la continuité de l'enseignement du cristal exposé en ouverture de *L'Amour fou*[2].

La forme cristalline que Šíma place en couverture de *Nadja* entre, certes, en résonance avec la poétique du cristal de Breton, mais il semble aussi préfigurer le diamant par lequel Breton évoquera Prague à la suite de son voyage dans *L'Amour fou.* Prague prend en effet, pour Breton, une place toute particulière dans la sémiotique du cristal. D'abord publié en 1936 dans le numéro 8 de la revue *Minotaure*, le texte de Breton, illustré du château en forme d'étoile, paraît sous le titre « Le Château étoilé ». Ce texte fait l'objet d'une nouvelle publication[3] au cours de la même année avant de paraître aussi dans *L'Amour fou*. Dans *Minotaure*, il paraît aux côtés d'un dessin de Max Ernst. Dans *L'Amour fou*[4] ce dessin ne figure pas, mais le texte est accompagné d'une photographie[5] du Château Hvězda (étoile) de Prague et le livre s'ouvre sur un frontispice de Max Ernst représentant une étoile. Le château en forme d'étoile est à nouveau évoqué en 1967 dans le premier numéro de *L'Archibras* : deux photographies y sont publiées. L'une est celle publiée dans *L'Amour fou*, avec une citation extraite du chapitre cinq[6]. L'autre, prise par Radovan Ivsic, dotée d'une légende, est celle d'une pierre : « Parure faîtière ? André

1. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 1149.
2. comme le signale Emmanuel Rubio in Emmanuel RUBIO, *Les Philosophies d'André Breton,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 25.
3. André BRETON, *Le Château étoilé. Dessins de Max Ernst,* s. n., s. l., s. d. Publication signalée par Étienne-Alain Hubert in André BRETON, *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. LXVIII.
4. André BRETON, *L'Amour fou* [1937] in *Œuvres Complètes I*, *op. cit*.
5. Il s'agit de la reproduction d'une carte postale présentée lors de l'exposition « André Breton, la beauté convulsive » qui s'est tenue en 1991 au Centre Georges Pompidou.
6. André BRETON, *L'Amour fou*, « À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre la château étoilé » p. 142.

Breton reconnut avant tout en cet objet, le dernier qu'il ait trouvé en août 1966 à Domme en Dordogne, le château étoilé de Prague[1] ». L'objet évoquant Prague figure sur la pierre tombale d'André Breton au cimetière des Batignolles, marquant la grande importance qu'il lui manifestait.

C'est encore dans un autre texte, écrit lui aussi au retour de Prague, que Breton expose les éléments structurants de la poétique du cristal qui traverse son œuvre[2]. Au seuil de ce texte, intitulé *Au lavoir noir,* se trouve la représentation de deux fenêtres de Duchamp. Elles portent pour titre *La Bagarre d'Austerlitz*, qui s'est déroulée lors des campagnes napoléoniennes sur le territoire des Pays tchèques[3]. La date de publication d'*Au lavoir noir* et la toponymie qu'il recèle pourraient de la sorte signaler une certaine continuité entre l'ouvrage et le séjour de Breton en Tchécoslovaquie, continuité qu'exprime aussi la prose de cet ouvrage. Dans ce texte, Breton donne la parole à un papillon et précise, dans l'exemplaire qu'il remet à Man Ray, que « le monde extérieur est séparé du monde intérieur par un papillon de verre nommé fenêtre. [...][4] ». Le motif de la transparence, associé à celui du papillon, dans *Au lavoir noir*, présente une forte analogie avec l'objet que Breton, malgré son insistance, ne peut obtenir auprès d'une *lavandière* de Prague : une boule de cristal contenant un papillon[5]. De plus, dans *Au lavoir noir,* Breton mentionne un papillon que contiendrait un grêlon. Nezval voit dans cet objet qui attise le désir de Breton, l'annonce de la naissance de sa fille, conçue à Prague. Il le présente alors comme un objet surréaliste qui annonce la venue d'Aube, comme si celle-ci était apparue tel « dans un grêlon, […] un papillon à des hommes[6] ».

En outre, l'année suivante, en 1937, *L'Air de l'eau*[7] de Breton paraît en traduction tchèque. Des collages de Štyrský sont reproduits dans le numéro 6 de la revue *Minotaure* et

1. *L'Archibras*, n°1, p. 21.
2. Nous renvoyons à ce sujet à l'analyse de Michel Ballabriga : « le cristal et le corail » in Michel BALLABRIGA, *Sémiotique du surréalisme. André Breton et la cohérence*, Presse universitaire du Mirail, 1995, pp. 63-75.
3. *La Revue Européenne*, dans un numéro spécial publié le 1er février 1930, présente la littérature tchécoslovaque en mentionnant l'impact de cette bataille dans la culture tchèque et les effets du nouvel ordre européen instauré par Napoléon dans l'émancipation des Pays tchèques.
4. Voir la dédicace de Breton figurant sur la page de titre de l'exemplaire de Man Ray in Catalogue de vente Drouot, « Renaud Giquello & associés. Photographies, livres, autographes, dessins », lundi 5 février 2007, p. 42. Notons que pour désigner les battants de fenêtres ou de portes, la langue tchèque recourt à une expression formée avec le mot « křídlo » – qui signifie « aile » : « křidlové okno » – dont les connotations recoupent celles de l'image de Breton : « papillon de verre »
5. Cet événement est relaté par Nezval dans *Pražský chodec* [Le Passant de Prague], v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.*, pp. 251-253.
6. L'expression est de Breton. v. André BRETON, *Au lavoir noir*, [1936], in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 667. Ce texte est publié dans l'édition de 1966 de *Clair de Terre*.
7. André BRETON, *Vzduch vody* [L'Air de l'eau], traduction de D. Šubert, et V. Zykmund, Ed. Ra, Prague, 1937.

quelques couvertures de livres des surréalistes tchèques sont présentées. Dans le numéro 10 de *Minotaure,* alors que les animateurs de la revue consacrent un espace au « Surréalisme autour du monde », une place est faite aux artistes de Prague. De plus le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*[8] paru en 1938 contient des reproductions de Štyrský (*La Pleine Lune* de 1937 et *L'homme nourri de glace* de 1933), et de Toyen (*Le Spectre jaune* de 1933 et *La Dormeuse* de 1937), un article sur Teige, Nezval, et des définitions de Nezval pour les articles « chaise », « hiver » et « œil ». Au début de l'année 1938 Breton reçoit le catalogue d'une exposition de Štyrský et Toyen présentée par Nezval et préfacé par Teige où se multiplient, sur la page de titre, les déclarations d'amitié signées des artistes de Prague.

*

Au cours des années 1930, les voyages et les échanges qu'ils occasionnent sont donc à l'origine d'importantes publications. Ces publications sont souvent le fruit d'un travail de groupe : les poètes participent activement aux traductions, et Štyrský, Toyen ou Šíma se joignent à eux pour les illustrer. Les déplacements donnent lieu à une transcription poétique ainsi qu'à une circulation des œuvres entre les membres du groupe de Paris et de Prague. Ces œuvres s'inscrivent au cœur d'une expérience réelle. Si elles sont les fruits d'un rapprochement des groupes, elles sont aussi le reflet de regards portés sur la ville et donnent à voir un rapprochement poétique des villes.

8. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938.

ÉTOILEMENT DU SURRÉALISME

Les œuvres nées des regards croisés entre Paris et Prague conservent la marque des déplacements dans les deux villes et celle des amitiés qui s'y nouent. Elles portent une poétique qui se constitue en une variété d'expressions littéraires et picturales, si bien que l'ensemble de ces œuvres s'avère d'une grande pluralité. Leurs diverses publications, comme parsemées au gré des voyages, donnent à voir un phénomène d'éparpillement générateur de lectures croisées. Elles alimentent une sémiotique de groupe et permettent d'interroger le statut de l'œuvre dans le surréalisme de Paris et de Prague. Parallèlement, la chronologie des déplacements apparaît être un révélateur tant de ressemblances que de divergences, autour desquelles se nouent et dénouent les relations. Ces déchirures surréalistes et l'éparpillement des œuvres (en un mot, de l'étoilement du surréalisme) peuvent-elles apparaître comme un ressort de la production surréaliste ?

Nezval et les groupes surréalistes – 1938

En 1938, alors que l'Europe est dangereusement menacée par l'approche de la guerre, Nezval estime nécessaire de continuer son activité d'artiste révolutionnaire au sein des organes officiels du Parti Communiste et se détache des surréalistes de Prague. Ses positions manifestent une profonde incompatibilité avec la ligne que s'est fixée le groupe tchèque. Teige juge l'attitude de Nezval « antisurréaliste » et déplore son « conformisme et opportunisme politique » ainsi que son ralliement à la propagande du Parti. Teige craint que « dans l'ombre du paravent staliniste ne s'accomplisse pas [*sic*] une métamorphose singulière du poète que nous avons aimé en un homme de lettres officiel...[1] ».

Breton, informé de ces lourds différends et de la décision de Nezval de dissoudre unilatéralement le groupe surréaliste écrit à ce dernier :

> Il est absolument inadmissible que dans la période historique que nous traversons, au moment même où chacun pense ici que le sort de la civilisation peut se jouer très prochainement à Prague, les quelques hommes qui assumaient là-bas la charge de voir clair et d'agir en fonction des valeurs mêmes qu'il faut sauver perdent le sens de

1. Lettre de Teige adressée à Breton et Péret, datée du 24 mars 1938. Consultable sur www.andrebreton.fr

ce qui les réunit[1].

Mais Nezval répond en réaffirmant sa désunion avec les surréalistes de Prague. Selon lui, le surréalisme se joue dorénavant dans les rangs des instances communistes. Pour expliquer les causes fondamentales de la dissolution du groupe surréaliste de Tchécoslovaquie, il a donné une conférence à laquelle seuls pouvaient assister les militants communistes. Il écrit ensuite à Breton : « Il y a bien longtemps que je n'ai vu revivre, à Prague, – rajoute-t-il – l'idée du surréalisme avec une telle vivacité dans la pensée des jeunes gens[2] ». Lors de cette conférence, il se réfère à Aragon : « Aragon a trouvé au-dessus de la sphère de l'imagination poétique le monde sensible de la réalité sociale[3] ». De fait, ses positions se concilient avec celles d'Aragon.

En outre, la revue *Europe,* dont Aragon est membre du comité de rédaction, accueille des textes de Nezval à plusieurs reprises dès 1939. (Il s'agit des poèmes « Karel Čapek »[4], « Double printemps »[5], « L'indicatif du temps »[6], « Octobre 1945 »[7], « Le chant de la terre »[8] et « Génération future », « Le chômeur », « La trappe », « Prophétie », « La danseuse coréenne », « La mer »[9].) La traduction de ces poèmes présente aux lecteurs des textes inédits en français. Cependant, cette publication témoigne davantage de préoccupations politiques que d'échanges artistiques entre Pragois et Parisiens. Les textes des poètes tchèques qui paraissent dès 1938 dans *Europe* sont publiés dans le cadre d'un soutien à la Tchécoslovaquie au cours de la crise de 1938. La littérature tchèque est présentée dans sa « fidélité au passé libéral et progressiste, par la foi dans le retour de l'indépendance[10] ». L'auteur de l'article « Poèmes de Tchécoslovaquie, Chveik et Zizka » ajoute :

> Nous n'en voulons pour témoignage que la poésie lyrique, branche très active depuis Munich. Les meilleurs noms de la poésie tchèque doivent être cités ici. [...] chez Toman et Hora les accents douloureux dominent mais Neumann, "l'éternel poète, éternel rebelle", toujours jeune et ardent au combat, crée une sorte de chant populaire

1. Lettre de Breton à Nezval datée du 18 mars 1938, fonds Nezval, Prague, PNP. Cette lettre est reproduite dans sa quasi totalité dans Jan RUBEŠ « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *op. cit*., pp. 13-14.
2. Lettre de Nezval à Breton du 3 avril 1938. v. http://www.andrebreton.fr/work/56600100019470
3. Rapporté par Teige dans la lettre du 4 avril 1938 adressée à Breton.
4. Poème adapté par Aragon paru in *Europe*, n° 195, mars 1939.
5. *Europe*, n°130, octobre 1956, p. 30.
6. traduit par François Kérel paru in *Europe,* n°351-352, 1958, pp. 153-160.
7. traduit par Marcel Aymonin paru in *Europe,* n°351-352, 1958, p. 160.
8. traduit par François Kérel paru in *Europe,* n°351-352, 1958, p. 149.
9. *Europe*, n°378, octobre 1960, pp. 3-18.
10. H. WERTH, « Poèmes de Tchécoslovaquie, Chveik et Zizka » in *Europe*, XLIX, n°195, 15 mars 1939, p. 319.

> nouveau, plein de consolations et d'encouragements. Dans des variations toujours nouvelles, il chante la force indestructible du peuple, qui ne doit pas perdre sa foi en lui-même ; il ne se lasse pas d'annoncer le jour prochain où "la lumière triomphera des ténèbres une fois de plus".

Il poursuit : « chez Nezval nous trouvons des accents qui rappellent ceux de Neumann[1] ». Dans ce numéro, la traduction du poème de Nezval, dédié à la mémoire de Karel Čapek qui vient de mourir est adaptée par Aragon qui soutient les écrivains tchèques et mène campagne au sein de l'association internationale des écrivains durant toute la crise tchécoslovaque d'avril 1938 à mai 1939. Il organise avec Hoffmeister des manifestations contre le nazisme et contre les accords de Munich. Les écrivains tchèques engagés dans la résolution de la crise effectuent des déplacements sur les champs d'aviation et dans les casernes, participent à des conférences militaires et transmettent les informations au public, comme Hoffmeister le relate[2]. Il confie que si la direction militaire attend probablement de cette collaboration avec les écrivains qu'elle influence leurs œuvres littéraires, il ne peut pas encore s'exprimer précisément sur ce sujet. Il évoque toutefois un poème de Nezval qui seul, selon lui, pourrait révéler une expérience militaire récente – *Quand tu seras en danger mortel, Prague*. Mais il précise : « malheureusement il faut avouer que Nezval n'a participé à aucun des déplacements dans les zones militaires ». Dans une lettre d'Hoffmeister à Aragon[3], celui-ci se réjouit de la visite à Prague qu'Aragon prévoit d'effectuer. Mais il formule une série de remarques dans lesquelles il exprime entre autre sa déception de l'arrivée tardive de Tristan Tzara. Pour Tzara, qui prononcera à la fin de la guerre une conférence à Prague sur la dialectique de la poésie[4], malgré le poids des événements et « les batailles […] angoissantes », Prague reste associée au souvenir de Nezval et à son amitié avec Hoffmeister dont il confie : « […] je ne saurais détacher cette amitié de la figure de Nezval dont l'ombre se confondra toujours pour moi avec l'image de Prague, la ville aux rois mages où la poésie circule entre les tramways et le sourire des choses et des êtres[5] ».

Mentionnant l'intervention de Tzara au congrès du Pen Club, Hoffmeister précise qu'il était aussi prévu qu'il participe à une réunion des surréalistes de Prague pour « leur expliquer la

1. *Ibidem*.
2. Lettre d'Hoffmeister destinée à Aragon datée du 19 juin 1938 – brouillon, fonds Hoffmeister, Prague, LA PNP.
3. Lettre d'Hoffmeister à Aragon du 27 juin 1938, fonds Hoffmeister, Prague, LA PNP.
4. « La Dialectique de la Poésie », parue in Tristan TZARA, *Le Surréalisme et l'après-guerre,* Paris, Les éditions Nagel, 1966, pp.55-75, reprend le texte de la conférence faite en février 1947 à l'Institut Français de Prague.
5. Tristan TZARA, « Le nom d'Adolf Hoffmeister... » in *Les Lettres françaises,* 16-22 novembre 1961, p. 10.

situation actuelle du surréalisme en France », différente de celle du surréalisme à Prague. Hoffmeister, à l'issue d'une vive discussion avec Benjamin Péret, juge l'attitude politique des surréalistes de Paris défaitiste et lâche et souhaite en informer les surréalistes de Prague. Elsa Triolet et Aragon passent par Prague en se rendant à Moscou en 1939. À la fin de la guerre, Aragon se rend encore à Prague et y fréquente Hoffmeister pendant son bref séjour. Il s'y rend aussi en 1956 et encore à deux reprises dans les années 1960.

À la mort de Nezval, se référant au recueil de poèmes *Prague aux doigts de pluie,* il publie une nécrologie[1]. Mais les relations qu'Aragon entretient avec Prague sont dominées par des préoccupations militantes et s'insèrent irrémédiablement dans le contexte idéologique de la crise de 1938 et de l'après-guerre. C'est d'ailleurs bien souvent en chemin vers Moscou qu'il s'y arrête. Les relations qu'il y entretient après la guerre sont de nature protocolaire. Elles se déploient dans un cadre officiel, si bien qu'en 1962, Aragon reçoit le titre de Docteur honoris causa de l'Université Charles de Prague. De plus, dans *Les Lettres françaises*[2], il introduit la traduction de poèmes[3] de Jaroslav Seifert, alors reconnu artiste national (1967).

Paul Éluard, quant à lui, dix ans après son premier séjour, se tourne à nouveau vers Prague. C'est à l'occasion du retour des cendres de Robert Desnos à Paris, mort le 8 juin 1945 en Tchécoslovaquie, peu après la libération du camp de Terezín : il est l'auteur d'une allocution à la légation de Tchécoslovaquie. S'adressant aux représentants de Tchécoslovaquie il revient sur son premier séjour à Prague :

> Il y a dix ans, j'étais parmi vous, dans Prague blanche et or, ville solaire, première ville à notre Orient, et vous m'avez reçu comme les habitants du matin radieux savent recevoir et j'ai pleuré de joie, car je retrouvais parmi vous l'émotion d'un premier voyage aux portes de la vie, je retrouvais ma jeunesse, vous libériez vos rêves, vous les faisiez fleurir en pleine lumière[4].

Il reprend : « Robert Desnos, lui, n'aura connu votre pays que pour y mourir ». Desnos, qui ne s'est jamais rendu à Prague, la considérait pourtant comme « la ville de la poésie[5] ». Prague

1. Louis ARAGON, « Chant funèbre pour V. Nezval » in L*es Lettres françaises,* n°607. Le texte paraît aussi sous le titre « Prose de Nezval » in Louis ARAGON, *Les Poètes : poème,* Gallimard, Paris, 1960, 218 pages.
2. Louis ARAGON, « Les 70 ans de J. S. », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1971.
3. Jaroslav SEIFERT, « Six poèmes. À voix haute », traduit du tchèque par Françoise London et Ivo Fleischmann, *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1971.
4. Allocution prononcée par Paul Éluard le 15 octobre en 1945 et publiée dans *Les Lettres françaises* du 20 octobre 1945.
5. « Robert Desnos souhaitait visiter Prague et il en a parlé à Aragon : "Je voudrais vivre à Prague, parce que Prague est pour moi la ville la plus mythologique d'Europe, la ville de la poésie". Robert Desnos n'a jamais pu

revient à son souvenir pour rendre hommage à son ami surréaliste. C'est encore une amitié surréaliste qui guide ses pas à Prague en 1946, mais son séjour s'effectue dans un cadre très officiel : Šíma, alors conseiller culturel de l'ambassade tchécoslovaque en France, invite Éluard à Prague pour choisir des œuvres pour une exposition sur la jeune peinture tchécoslovaque qui aura lieu à Paris à la Galerie la Boétie[1]. Paul Éluard y prononce plusieurs conférences : « La poésie au service de la vérité », « La poésie française contemporaine ». Šíma organise aussi à *l'Orangerie* à Paris « Trente ans de peinture et de sculpture tchécoslovaques » ainsi qu'une exposition de peintures françaises à l'initiative de l'Association Mánes à Prague[2]. Ces voyages et expositions, bien que Šíma et Éluard en soient les acteurs, ne s'inscrivent pas dans la lignée des manifestations poétiques des avant-gardes qui ont lieu à la croisée de Paris et de Prague durant l'entre-deux-guerres. Les voyages et expositions de 1946 sont le relais d'une initiative officielle et s'effectuent dans le but d'organiser des expositions solennelles. Ils n'ont pas la couleur expérimentale et intime des déplacements de l'entre-deux-guerres qui s'organisent en marge des politiques culturelles étatiques. Breton le rappelle à Éluard en 1950 :

> Une chose est d'affronter un public étranger lorsqu'on est décidé, quoiqu'il advienne, à faire état de ses seules convictions ; une autre est de venir à lui comme porte-parole dûment mandaté d'organisations puissantes, sans plus rien avoir à tirer de son propre fonds[3].

Nezval témoigne du caractère officiel des séjours de Paul Éluard à Prague :

> Après la guerre et après la libération de mon peuple, je le revois lire dans les vieilles pierres et dans les jeunes visages, le magnifique essor de notre peuple libéré et qui, pas à pas, matérialise son rêve, notre rêve à tous deux. Je sais que ce rêve a aussi été le sien. Sa réalisation, qui a donné à Prague des couleurs neuves, a fortifié son espoir. Je le vois s'arrêter plusieurs fois à Prague en revenant de l'Union Soviétique et des pays de la Démocratie populaire, où partout il est aimé et vénéré comme chez nous[4].

Les déplacements ne sont plus l'occasion, pour les voyageurs, de s'engager personnellement dans un échange poétique. La rupture entre Toyen et Éluard en est un signe patent :

---

voir Prague, n'a jamais pu y vivre... Ce ne sont que ses cendres qui ont touché Prague.» Propos de Vaclav Richter.

1. Exposition *L'Art tchécoslovaque 1938-1946, peintures, sculptures, dessins*, du 4 juillet au 14 juillet 1946.

2. Expositions répertoriées in Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre, op. cit*, pp. 578-580.

3. André BRETON, « Lettre ouverte à Paul Éluard » *in Combat,* reproduite in André BRETON, *Œuvres complètes III*, *op. cit*., p. 897.

4. Vítězslav NEZVAL, « La fleur du sol français » in *Les Lettres françaises,* (« Il y a un an mourait Paul Éluard »), 19-26 novembre 1953.

lorsqu'Éluard, qui a rompu avec le groupe surréaliste la même année que Nezval, retrouve Toyen à Prague, il lui demande de choisir entre Breton et lui-même, mais Toyen, refusant de suivre la ligne stalinienne, se détache d'Éluard[1]. Malgré la parution d'une anthologie de poèmes de Paul Éluard, à laquelle participe Heisler et Teige[2] en 1946, la collaboration poétique s'estompe. En revanche les liens qui unissent le groupe de Prague à Breton restent très féconds après 1938, en dépit des désastres politiques qui éloignent les deux capitales.

Le groupe et son étoilement

Si la rupture de Nezval avec le groupe surréaliste tchèque signe la fin de la correspondance entre Breton et Nezval, l'amitié qui unit Breton aux autres Tchèques reste intacte. Le groupe de Prague, privé de Nezval, se réorganise autour de Teige et rompt avec le Parti Communiste. Teige écrit d'ailleurs à Péret en l'informant de la publication prochaine du *Surréalisme à contre courant*[3] [Surrealismus proti proudu] par le groupe de Prague. Il demande à cette occasion « quelques lignes concernantes [*sic*] l'affaire Nezval qui est, paraît-il, très semblable à l'affaire Aragon » signées du groupe de Paris qu'il voudrait joindre à la publication du *Surréalisme à contre courant*. Il expose aussi les positions poétiques et politiques du surréalisme face à la « politique culturelle » propagée par la presse communiste[4].

Malgré la crise de 1938, le surréalisme tchèque reste très actif. Au cours de cette année tumultueuse, Heisler, qui a rejoint le groupe surréaliste de Prague, compose avec Toyen *Les Spectres du désert*[5]. L'ouvrage dédié à Teige paraît en 1939 en français et fait figurer le nom d'Albert Skira. De plus, les prénoms de Teige et Heisler sont francisés et cet ouvrage du groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie tend déjà à passer pour une publication du groupe de Paris

1. Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre*, *op. cit*., p. 578. Relaté d'après le témoignage de Radovan Ivsic (v. Radovan IVSIC, « Bezmezná vášeň byti » [L'infinie passion d'être] in Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP (dir.), *Český Surrealismus 1929-1953, op. cit.,* pp. 452-457.
2. Paul ÉLUARD, *Výbor básní* [Choix de poèmes], Odeon, Prague, 1946. Traduction de Heisler, couverture de Teige, dessins de Picasso, Štyrský, Max Ernst, Man Ray.
3. Karel Teige, « Le Surréalisme à contre courant » [1938], traduit par Vladimir Fišera in *Change,* n° 25, *op. cit*., pp. 50-55.
4. Lettre de Teige à Péret. v. http://www.andrebreton.fr/work/56600100535710
5. TOYEN, Henri HEISLER, *Les Spectres du désert,* traduction de Jindřich Hořejší, Paris, Albert Skira, 1939. Publication en français avec le soutien des éditions Albert Skira. Cet ouvrage paraît à nouveau en 1953 aux éditions Arcanes à Paris avec la participation de Guy Doumayrou. En 1941, paraît clandestinement à Prague un poème de Heisler avec des photos de Štyrský : *Na jehlách těchto dní* [Sur les aiguilles de ces jours]. La même année est publié l'ouvrage *Z kasemat spánku* [Des Casemates du sommeil] constitué d'un poème de Heisler illustré de dessins de Toyen.

(auquel Toyen et Heisler prennent ensuite part). Ces données éditoriales semblent anticiper la réalité des publications futures qui auront lieu à Paris dès 1947, comme si Paris, au vu des catastrophes historiques, se substituait à Prague. Heisler et Toyen publient aussi en 1944 *Cache-toi, guerre!*[1], empruntant leur titre à Lautréamont tout en faisant résonner l'article « Guerre » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*[2]. Les dessins de ce cycle paraissent aussi à Paris dans un numéro des *Cahiers d'Art* en 1946[3]. Alors que la guerre a pris fin, une exposition des œuvres de Toyen et Heisler a lieu à la galerie Denise René en 1947. L'exposition – dont le catalogue est préfacé par Breton – retrace le parcours des deux artistes depuis 1934. Lorsque Breton, la même année, présente au public pragois l'exposition surréaliste internationale qui s'est d'abord tenue à la galerie Maeght, il se réfère à nouveau au surréalisme des années 1930. Breton identifie en effet cette nouvelle exposition à une « Seconde arche »[4], suggérant qu'il s'agit là de la seconde arche du pont lancé en 1935 entre Paris et Prague. « Seconde arche », tel est en effet le titre de la préface de Breton au catalogue de l'exposition *Le Surréalisme international* qui à lieu à Prague en 1947, à l'initiative de Heisler[5].

Quelques années plus tard, dans *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*[6] figure « Pont-Neuf », un texte de Breton sur Paris dédié à Heisler et daté de février 1950. Le texte « Seconde arche », par son titre, ainsi que par sa référence au surréalisme tchèque, s'articule au texte « Pont-Neuf » ; tous deux sont publiés dans *La Clé des champs*[7] en 1953. Le nom de Heisler, introduit dans Paris par l'exposition de 1947, semble, dans « Pont-Neuf », introduire le Paris de Breton. N'est-ce pas alors Paris et Prague qui se tournent à nouveau l'une vers l'autre ? « Pont-Neuf » témoigne d'un jeu d'écriture sur les interférences des poétiques urbaines parisienne et

1. Toyen, Jindřich Heisler Jindřich, *Cache-toi, guerre !* Parution en français en 1947 après deux publications à Prague en tchèque (en 1944 et 1946).
2. André Breton et Paul Éluard *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André Breton, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 814.
3. v. *Précieux livres romantiques, livres surréalistes des bibliothèques Toyen, P. Mabille, R. Crevel, J. Styrsky,* Paris, c. Galantaris, 1983.
4. Ce texte sert de préface au catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme à Prague (v. André Breton, « Druhá archa », traduit en tchèque par Věra Smetanová in *Mezinárodní surrealismus* [Le Surréalisme international], Prague, Topičův salon, 1947, non paginé.) Il est aussi publié à Paris dans le numéro 63 de novembre 1947 de *Fontaine*. v. André Breton « Seconde arche », *La Clé des champs* in *Œuvres complètes III, op. cit*., pp. 760-763. Breton et Duchamp organisent l'exposition *Le Surréalisme en 1947* à la galerie Maeght, l'exposition *Mezinárodní Surrealismus* se tient à Prague à la galerie Topič du 4 novembre au 3 décembre.
5. Anna Pravdová, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre*, *op. cit*., p. 590.
6. André Breton, *La Nef : Almanach surréaliste du demi-siècle,* Paris, éditions du Sagittaire, 1950. Ce recueil contient en outre une photographie de Štyrský et le nom de Toyen y apparaît (v. « La Quinzaine héraldique », p. 65).
7. André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

pragoise. Breton y convoque, en effet, des motifs constitutifs de la poétique de la ville de Prague. Ainsi en 1950, Paris et Prague s'unissent à nouveau dans un texte de Breton qui semble renouveler l'union poétique qui s'était scellée dans les années 1930.

Les titres « Pont-Neuf » et « Seconde arche » servent les effets d'analogie entre Paris et Prague. Breton évoque en effet dans « Pont-Neuf » l'horloge disparue qui se situait sur la *seconde arch*e du pont. Or ce lieu porte le souvenir d'une horloge semblable à la célèbre horloge de la place de la Vieille-Ville située à Prague: « La fontaine animait à son faîte une horloge astronomique à carillon et à clocheteur à laquelle de sordides « grands magasins » ont volé jusqu'à son nom de "Samaritaine". » Déjà en 1935, Nezval, lors de son séjour parisien, avait été très sensible à ce toponyme. Dans le Paris de *Rue Gît-le-Cœur,* il rapporte : « bien que Péret m'ait expliqué que ces voitures portaient le nom d'un grand magasin parisien [la Samaritaine], je continuais à voir, dans toutes les rues de Paris et à toutes les heures de la journée, le bon Samaritain ». Au cours des épreuves qu'il traverse à Paris, il ajoute : « ces jours-ci je percevais tout Paris comme un Samaritain. » Or, dans le texte de Nezval, le Samaritain apparaît comme une variation de la figure du Juif errant (autre israélite marginal), personnage à qui la littérature pragoise offre une place de choix. Ainsi dans le texte de Nezval, comme dans « Pont-Neuf », Paris entretient de vives correspondances avec Prague. En effet, le mot « Samaritaine », dans le texte de Nezval n'est-il pas l'occasion de faire entendre les résonnances d'une poétique pragoise dans les rues de Paris, au même titre que l'hommage de Breton à Heisler au début de « Pont-Neuf » offre à Paris un horizon tchèque ? Le toponyme « Samaritaine » que Breton mentionne dans « Pont-Neuf » rappelle le traitement que Nezval fait de ce même toponyme dans *Rue Gît-le-Cœur.* Mais dans ce texte sur Paris de Nezval se profilent aussi des références à la poétique pragoise. Le Paris des surréalistes semble dès lors à même de contenir Prague.

La mise en regard du texte introductif à l'exposition de 1947 et de « Pont-Neuf », dédié à Heisler, réveille l'intertexte nezvalien[1] dévoilant que certains lieux se mêlent les uns aux autres

1. Le nom « Samaritaine » et l'évocation de la poétique pragoise dans un texte sur Paris seraient-il aussi une allusion à Nezval ? Si les échanges entre Breton et Nezval ont cessé en 1938 (date à laquelle Nezval adopte des postitions que Teige reconnaît être « antisurréalistes »), l'affection entre les deux écrivains ne transparaitrait-elle pas sous forme d'allusion, témoignant d'un lien indéfectible malgré les prises de positions antithétiques ? Deux ans après la rupture survenue entre Breton et Nezval, alors que Breton est à la Martinique, il exprime, face à Aimé Césaire, toute son affection pour Nezval. Aimé Césaire, qui en garde un vif souvenir, le confie en 1975 à Milan Kundera qui rapporte : « […] Césaire m'a répété que Breton, en 1940, pendant son séjour à la Martinique, lui avait parlé de Nezval avec amour. Et cela m'a ému. D'autant plus que Nezval, lui aussi, je me souviens bien, parlait toujours de Breton avec amour. » in Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 133. Milan

malgré la distance qui sépare les deux capitales. Dédicace et intertexte sont ici les signes d'amitiés surréalistes faisant de Paris et de Prague des villes fusionnelles. L'exposition de 1947 s'inscrit dans le processus engagé lors de la rencontre de Nezval et Breton en 1933 ; elle est le second temps de l'internationalisation du surréalisme que cette rencontre suscite. Son organisation est un moment fort de la relation entre les surréalistes du groupe pragois et parisien. L'exposition est inaugurée à Prague par Karel Teige[1]. Ce dernier annonce qu'elle n'est pas « le chant du cygne » du surréalisme et l'identifie au « prologue du prochain acte »[2]. À la faveur des soirées organisées dans le cadre de l'exposition, des artistes se rapprochent de Karel Teige, seul représentant de la première génération des surréalistes de Prague, pour engager une activité collective[3].

Mais dès 1950, Teige subit une condamnation publique et les activités surréalistes se poursuivent clandestinement. Alors qu'au début des années 1960 quelques activités surréalistes organisées par la nouvelle génération voient le jour, Radovan Ivsic rappelle que « depuis l'exposition "le Surréalisme international" à Prague en 1947 aucune manifestation surréaliste n'a eu lieu en Tchécoslovaquie[4]. »

Déchirures politiques et poétique de groupe

En 1948, Benjamin Péret préface le catalogue de l'exposition de dessins de Štyrský qui a lieu à la galerie Nina Dausset. La même année, un texte de Breton paraît sous une couverture de Toyen. Il s'agit de *La Lampe dans l'horloge* : il y figure une photographie de l'horloge astronomique de Prague. Dans ce texte empreint d'une vive inquiétude, Breton évoque la situation de l'après-guerre et mentionne la Tchécoslovaquie qui vient de subir « le coup de Prague ». Si « du fond de ce couloir pestilentiel où se trouve engagé l'homme d'aujourd'hui il

Blahynka apporte le même témoignage que de celui de Kundera.

1. v. *Surrealistická východiska* [1948-1989], Stanislav DVORSKÝ, František DRYJE, Martin ŠTEJSKAL, Prague, Společnost Karla Teige, 2011.

2. Karel TEIGE, « Mezinárodní surrealismus » in *Mezinárodní surrealismus* [Le Surréalisme international], Prague, Topičův salon, 1947, non paginé.

3. Dans le cadre de ce travail, centré sur l'étude des œuvres marquées par les amitiés que les artistes influents du surréalisme de la première génération entretiennent, nous n'étudions pas les productions artistiques de cette deuxième génération d'artistes surréalistes. De même nous ne mentionnons pas les activités qu'engagent, pendant la deuxième guerre mondiale, les artistes se rattachant au surréalisme qui créent le groupe surréaliste de Spořilov, le Groupe Ra ni les œuvres du Groupe 42.

4. Radovan IVSIC, « Vers une refénestration de Prague ? », *La Brèche*, n°7, décembre 1964. v. *Revue La Brèche. Action surréaliste*, Paris, Le Terrain Vague, p. 108.

devient moralement presque impossible de reprendre haleine[1] », comme Breton l'annonce dès le début du texte, la couverture, où au cœur de la célèbre horloge brille une lampe à pétrole, se présente comme « l'affirmation que le rayonnement de l'esprit subsiste là même où la violence politique s'exerce »[2]. Toyen et Heisler, installés à Paris depuis mars 1947, participent très activement aux manifestations du groupe surréaliste, ainsi qu'aux séjours sur l'île de Sein ou à Saint-Cirque-La-Popie. Ces Pragois sont dès lors membres du groupe surréaliste de Paris. Heisler crée avec Sarane Alexandrian et Victor Brauner la revue Néon. En 1949, il expose à la galerie Nina Dausset. En 1951, il fonde avec Breton la revue *Médium, informations surréalistes, communications surréalistes.* C'est précisément dans cette revue, qu'à la mort de Heisler, Breton publie un hommage posthume. Quelques années plus tard à peine, alors que les surréalistes de Prague sont devenus membres du groupe de Breton à Paris, Breton tourne encore le regard vers Prague pour apporter son soutien à Záviš Kalandra. Il prend personnellement position pour défendre le critique condamné à mort lors des « procès de Prague ». Il unit sa signature à celle de nombreux intellectuels adressant un télégramme au gouvernement tchécoslovaque, dans l'espoir d'empêcher cette exécution. De plus, Breton sollicite Paul Éluard en en appelant au souvenir de la rencontre de Kalandra lors de leur séjour à Prague de 1935 :

> Il y a quinze ans, sur l'invitation de nos amis les surréalistes tchèques, toi et moi nous nous sommes rendus à Prague. […] Tu ne dois pas avoir oublié l'accueil de Prague. Rien ne nous séparait alors : du point de vue politique, nous étions loin de prétendre à l'orthodoxie. […]. Dans l'agitation un peu fébrile de ces premiers jours, il y a, si tu te rappelles, un homme qui passe, qui s'assoit aussi souvent que possible avec nous, qui s'efforce de nous comprendre, un homme *ouvert.* Cet homme ce n'est pas un poète mais il nous écoute comme nous l'écoutons : ce que nous disons ne lui semble nullement irrecevable ; ce qu'il objecte parfois nous éclaire, voire nous convainc. C'est lui qui, dans la presse communiste, donne les plus pénétrantes analyses de nos livres, les comptes rendus les plus valables de nos conférences. Il n'a de cesse tant qu'il n'a pas disposé tout en notre faveur les grands auditoires où se mêlent intellectuels et ouvriers[3].

Breton espère alors qu'Éluard, de par son statut dans le Parti, tentera d'infléchir les positions officielle en se positionnant du côté des défenseurs de Kalandra : « Comment, en ton for intérieur, peux-tu supporter pareille dégradation de l'homme en la personne de celui qui se

1. André Breton « La lampe dans l'horloge » [1948], *La Clé des champs* [1953] in *Œuvres complètes III, op. cit*., p. 770.
2. v. la note de Maire-Claire Dumas in *Ibid*., p. 1379.
3. André Breton, « Lettre ouverte à Paul Éluard » in *Combat,* reproduite in André Breton, *Œuvres complètes III*, *op. cit*., p. 897.

montra ton ami ? ... À d'autres ! Ce n'est pas de ce bois-là qu'on fait les traîtres ». Mais Paul Éluard épouse la décision du Parti stalinien.

Au début des années 1950, à l'occasion d'une monographie de l'œuvre de Toyen[1], Breton jette un regard sur le demi-siècle écoulé et s'arrête sur Prague :

> Au nombre des événements-clé dont nous aurons eu, sur une assez longue file de nos ancêtres, l'avantage discutable d'être *témoins* et auxlesquels nous aurons dû d'avancer d'un bon pas dans la nuit de l'Apocalypse figure pour moi l'assèchement délibéré de certains réservoirs, le figement à tout prix de certaines sources où traditionnellement le besoin d'absolu de l'homme allait puiser. Ainsi de la menace croissante pesant en Asie sur un très haut lieu comme Lhassa, ainsi de la suppression d'ores et déjà accomplie de Prague en tant que capitale magique de l'Europe[2].

L'histoire malmène la ville. Breton évoque les accords de Munich, l'invasion allemande, le coup de Prague. Prague est en première ligne, confrontée à la brutalité des chocs auxquels l'Europe du XX^e^ siècle doit faire face. Mais Breton ne la quitte pas pour autant de vue, et Prague revient sous sa plume. Cette déclaration tend un miroir à celle que contient l'une des conférences de Prague, dans laquelle Breton reconnaît en cette ville une « capitale magique[3] ». Cette nouvelle référence à la magie de Prague établit une continuité entre le moment où Breton visite Prague en 1935 et le début des années 1950 pour mieux souligner le violent contraste qui s'est créé. En regard de l'œuvre de Toyen, Breton s'interroge :

> De la Prague qu'a chantée Apollinaire et de son magnifique pont aux statues en haie qui conduisait d'hier vers *toujours*, de ses enseignes lumineuses par le dedans et non par le dehors – au Soleil noir, à la Roue d'or, à l'Arbre d'or, tant d'autres – de son horloge dont les aiguilles, fondues dans le métal du désir, tournaient à rebours, de sa rue des Alchimistes et, par dessus tout, de ce bouillonnement d'idées et d'espoirs, là plus intense que partout ailleurs, de ces échanges passionnés à la fleur de l'être aspirant à ne faire qu'un de la poésie et de la révolution, tandis que les mouettes en tous sens barattaient la Moldau pour en faire jaillir les étoiles, que nous reste-t-il ? Il nous reste Toyen[4].

La monographie de Toyen est signée de Breton, Péret et Heisler. L'ouvrage couvre une période qui s'étend des débuts de Toyen en 1921 jusqu'en 1951. Chacun des auteurs indique en quoi

1. *Toyen,* André Breton, Jindrich Heisler, Benjamin Péret, Paris, Éditions Sokolova, 1953.
2. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen, op. cit.*, p. 11.
3. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 472.
4. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen, op. cit.*, p. 12. Extrait reproduit in *Štyrský, Toyen, Heisler*, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982, p. 87.

l'œuvre de Toyen se fait le réceptacle des liens qui se tissent entre le monde de la réalité objective et des désirs, des tensions dialectiques qui parcourent le surréel. Pour Breton, Toyen et son œuvre paraissent indissociables du paysage pragois : l'œuvre de Toyen incarne une Prague qu'il a visitée, de laquelle déjà il disait tout le pouvoir d'enchantement dont elle était porteuse, et qui est le lieu où il lui a été offert de redéfinir le statut du réel au sein du surréalisme (comme les conférences données à Prague en témoignent).

Aux yeux de Breton, l'œuvre de Toyen, qui recèle le souvenir de Prague, se présente comme une réponse aux turpitudes de l'histoire et à la cruauté du monde ; Breton mentionne les catastrophes historiques et déclare : « il ne saurait y avoir plus grand, plus fidèle répondant de Toyen, lumineuse comme son cœur et pourtant traversée de présages sombres[1] ». Il évoque aussi « la très haute *situation* historique et [...] la signification transcendante de l'œuvre de Toyen. » Breton révèle ainsi les passerelles qui s'établissent de l'œuvre au lieu et perçoit alors l'œuvre de Toyen dans son articulation à la réalité géopolitique de Prague. De plus, il pointe l'enjeu historique et géographique d'une œuvre dont l'esthétique marque le surréalisme tchèque et français. Les toiles que Toyen peint à Paris n'en portent pas moins les traces de la capitale « d'un pays neuf », « plus avide de liberté qu'aucun autre[2] ».

Et en cela, il semble que, même si en 1953, de l'avis de Breton, la suppression de Prague en tant que capitale magique de l'Europe est déjà accomplie, la ville reste à vue. Elle s'avère, par le truchement de Toyen et de son œuvre, présente dans le groupe surréaliste, et comme par conséquent, à Paris. Les enseignes de Prague arrivent en effet dans la galerie parisienne où sont exposées les toiles de Toyen. *L'Arbre d'or,* reproduit dans l'ouvrage *Toyen*, présente une « enseigne de la rue des Alchimistes de Prague [qui] se fond avec les pierres des rêves » selon les mots de Radovan Ivsic. Ce dernier ajoute que cette toile « établit cette équivalence de la poésie et de la démarche alchimique dans l'espace mental où Toyen se situe et qui ne fait qu'un avec celui du surréalisme[3] ». Radovan Ivsic souligne ici que cette équivalence qu'exprime le surréalisme dans les années 1950 s'établit à la faveur d'une référence à un lieu pragois.

Au cours des années 1950, Toyen expose à plusieurs reprises à la Galerie de l'Étoile scellée. En 1958, ses récentes toiles sont présentées à la galerie Furstenberg. Cette même galerie

1. *Ibid.*, p. 15.
2. *Ibid*., p. 14.
3. Radovan IVSIC, *Toyen*, Paris, Filipacchi, 1974, p. 47.

expose aussi *Les Sept épées hors du fourreau*, un hommage de Toyen à Apollinaire, accompagné de textes de Benayoun, Yves Ellouët, Goldfayn, Mesens, Péret, Silbermann et Breton. Le texte de Breton, *La Somnambule,* publié dans le catalogue de l'exposition, est ensuite repris dans *Le Surréalisme et la peinture*[1]. Dans les années 1960, ses œuvres sont ensuite exposées à différentes reprises à la galerie Raymond Cordier. De plus, en 1967, sur l'invitation d'Elisa Breton, Toyen s'installe dans l'atelier de Breton. À l'occasion du printemps de Prague le surréalisme est, en Tchécoslovaquie, l'objet d'une attention renouvelée. Radovan Ivsic dans « Tournant rue des Alchimistes », un article paru dans *La Brèche,* relate l'intérêt porté en Bohême au surréalisme par les nouvelles générations. Il recense aussi une récente exposition de Toyen et précise :

> À Prague, la revue *Dejiny a soucasnost* (n°12, 1964), reproduit en couleurs, en première et dernière page de sa couverture, 2 tableaux de Toyen et publie sous la signature de F. Smejkal une longue et chaleureuse étude de sa peinture : les œuvres troublantes et captivantes de Toyen qui ont réapparu dans nos salles d'exposition n'ont rien perdu de leur force de fascination après dix-huit ans de silence et d'indifférence à son égard. L'exposition de peinture imaginative de 1964 n'a pu donner qu'un aperçu de son œuvre qui reste toujours à la pointe de l'actualité. Il serait nécessaire de l'analyser dans toute son étendue, notamment sa production depuis 1947, inconnue en Tchécoslovaquie, et de lui faire sa vraie place.

Si pour Breton en 1953, Toyen rend présente à Paris la Prague d'Apollinaire, il semble qu'elle porte aussi la présence du groupe surréaliste de Prague – « il nous reste Toyen », répète Breton qui, déjà quelques lignes auparavant, s'interrogeait : « de la Prague qu'a chantée Apollinaire que nous reste-t-il ? Il nous reste Toyen ». Il poursuit :

> Disparus, mais non certes pour moi, Jindrich Styrsky, lui qui, jusqu'à 1942, fut le grand compagnon de son aventure spirituelle et dont l'œuvre plastique, ici trop peu connue, durant des années fit luminaire avec la sienne; Zavis Kalandra qui, de tous les révolutionnaires politiques, fut le plus ouvert à la révolution surréaliste et dans la plus large mesure la fit sienne – il dut en passer par la monstrueuse parade des « aveux » avant d'être exécuté en 1950 ; notre grand ami Karel Teige, incarnant l'intelligence, la culture et la lutte pour un monde meilleur, lui qui fut l'initiateur hors pair du surréalisme à Prague – fin 1951 [...]. Et aussi disparu tout récemment, hélas! celui que j'aimais entre tous, celui qui durant ces cinq dernières années fut ici la mieux ramifiée et la plus subtile articulation de l'activité surréaliste, mon très cher Jindrich Heisler frappé comme par un sort en pleine culmination de ses moyens et de son ardeur de vivre. Il nous reste Toyen, à qui précisément Heisler dut en grande

1. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture,* Paris, Gallimard, 1965, p. 214.

> partie la formation de son esprit, à qui il était plus tendrement dévoué qu'à nul autre être et avec qui il a publié plusieurs ouvrages de collaboration la plus intime qui se puisse[1].

En 1953, les premiers acteurs du surréalisme tchèque ayant disparu, les liens qu'entretient Breton avec le surréalisme de Prague persistent par la présence de Toyen à Paris. Nezval toutefois est encore vivant, il n'est plus lié à Breton mais sa rupture avec le groupe de Prague ne l'exclut pas du réseau d'artistes qui s'est constitué à la faveur du surréalisme. Nezval échange des témoignages d'amitié avec Éluard depuis la Libération, mais c'est surtout en 1960 (alors que Nezval et Éluard sont morts), la parution à Paris d'une anthologie de poèmes de Nezval qui reflète le dialogue poétique noué entre artistes de Paris et de Prague. Cette anthologie est préfacée par Soupault ; elle porte le titre d'un recueil de poèmes paru à Prague en 1936, au moment où Nezval n'a jamais été aussi proche de Breton. Ainsi les artistes qui ont participé à l'aventure collective du surréalisme, quand bien même ils ne seraient plus membres du groupe surréaliste, cultivent des liens étroits.

Faire « œuvre d'amitié »

Les ruptures qui surviennent entre les artistes de Paris et de Prague semblent exprimer la nature plurielle du surréalisme, tout comme le phénomène de *rupture active*, tel que décrit par Jean-Pierre Faye dans l'article « Les éclats[2] » : « Ce qui compte, ce qui est essentiel à nos yeux, ce n'est pas tel ou tel groupe, c'est la dispersion ou la diaspora que produisent leurs éclats[3] ». Ces éclats participent au phénomène d'étoilement, d'autant que pour Jean-Pierre Faye, ils sont tels des émissions de lumière. Il assimile en effet les changements et les ruptures de groupe aux « changements de niveau et aux ruptures d'orbite des particules matérielles ». Il s'interroge sur les scissions qui marquent l'histoire du surréalisme et avance :

> La rupture la plus grave, entre ceux qui furent initialement les plus proches – Breton, Aragon –, vient d'être surpassée par l'histoire : face à Prague, Breton écrivant à Éluard sur le procès Kalandra, et Aragon écrivant en automne 68 sur Milan Kundera, se sont rejoints?[4]

1. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » *op. cit*., pp. 12-13.
2. Jean-Pierre Faye, « Éclats » in *Change*, (« Le Groupe la rupture »), Paris, éditions du Seuil, 1979, pp. 207-222.
3. *Ibid*., p. 217.
4. *Ibidem*.

L'appel de Breton à Éluard en 1950 ne conduit à aucune réconciliation, mais l'attitude d'Aragon, presque deux décennies plus tard, manifeste la même révolte que celle de Breton à l'égard du pouvoir soviétique. Dans la préface de *La Plaisanterie* de Milan Kundera, Aragon déplore en effet la répression soviétique du Printemps de Prague : « Et voilà qu'une fin de nuit, au transistor, nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles. » Jean-Pierre Faye souligne le parallèle entre l'attitude d'Aragon en 1968 et celle de Breton en 1950 lors de la défense de Kalandra. Prague fait état d'une situation politique qui incite à interroger les relations entre l'art et la révolution, entre le poétique et le politique ; elle attire dès lors l'attention des artistes qui à la fin de la Grande Guerre se sont engagés dans l'art d'avant-garde. Jean-Pierre Faye suggère de la sorte que la leçon de l'histoire permet à Aragon et Breton d'unir, à la faveur de Prague, leurs regards. Leur prise de position révèle en effet une réflexion semblable sur le statut de l'homme de lettres face à la politique. Prague pourrait-elle pour autant apparaître comme un lieu intellectuel où se retrouveraient, même à distance, les amis séparés ?

Le processus d'étoilement que décrit Jean-Pierre Faye semble pouvoir aussi définir l'attitude de Soupault qui, arrivant à Prague après sa rupture avec le groupe surréaliste de Paris, trouve dans l'amitié des artistes tchèques la promesse de fructueux échanges artistiques. Dans un tel contexte, les échanges de Soupault avec ses amis de Prague semblent teintés d'un idéal fusionnel que véhicule Soupault, idéal à même de créer une poétique de groupe destinée à conjurer les ruptures. La rupture initiale avec Breton donne aux amitiés artistiques de Soupault une couleur particulière, elle est créatrice d'un régime d'échanges singulier, concourant à cette diaspora que décrit Jean-Pierre Faye. En outre, si Breton et Soupault ne sont plus membres d'un même groupe, à l'occasion de quelques voyages et de plusieurs publications ou expositions, ils participent à la vie artistique de leurs amis de Prague, qu'ils ont, du reste, en commun. Les liens qu'ils entretiennent avec les artistes de Prague pourraient bien témoigner tant d'une amitié fantôme que d'une « rupture active ».

Les relations qu'entretiennent les poètes français avec leurs amis tchèques permettraient-elles donc de dépasser les lignes de failles du surréalisme ? Déjà éloignés, ou pas encore proches d'André Breton ils nouent de profondes amitiés par lesquelles des réseaux de correspondances artistiques persistent. Les amitiés qui se créent entre Paris et Prague ne relèvent pas de logiques de groupe à perspective unitaire mais manifestent la pluralité des voies que prend chaque artiste présent dans la constellation surréaliste, qu'il soit proche ou éloigné de

Breton. À ce titre, elles sont porteuses d'une réflexion sur le phénomène de groupe au sein du surréalisme. Les déplacements entre Paris et Prague nourrissent une poétique de groupe (les ouvrages collectifs, les préfaces, les dédicaces de textes, les lettres, les traductions, les illustrations d'ouvrages, sont les premiers témoins d'une poétique de groupe qu'entretiennent les artistes de Paris et de Prague), quand leur chronologie met au jour l'histoire accidenté des groupes surréalistes.

Les liens se nouent et se dénouent, les artistes tissent un réseau à géométrie variable et aux points de rencontre mobiles. C'est ce qu'illustrent les relations que Šíma entretient avec le surréalisme de Paris et de Prague, malgré la rupture entre le groupe du Grand Jeu et le groupe de Breton. Les correspondances esthétiques entre les artistes survivent aux déchirures qui affectent les groupes. Ainsi, comme déjà mentionné, la publication de *Nadja* à Prague, avec une couverture de Šíma, met en exergue un motif cher aux deux artistes, et révèle les points de rencontre de leurs œuvres. Malgré les dissonances et les effets de ruptures, les artistes de Paris et de Prague continuent à faire « œuvre d'amitié », selon le mot de Maurice Blanchot. Ce dernier, dans un hommage à Breton[1], interroge ce phénomène : faire « œuvre d'amitié » ne serait-ce pas précisément l'enjeu du surréalisme ? Breton plus que tout autre, selon Blanchot, aurait fait de « l'affirmation surréaliste une présence ou une œuvre d'amitié ». C'est alors que malgré les phénomènes d'éclatement qui affectent les groupes, les amitiés surréalistes nées entre les artistes de Paris et de Prague continuent à s'exprimer, laissant entendre des voix plurielles. Pour Blanchot il s'agit là d'une caractéristique même du surréalisme :

> Ce qui distinguerait donc le groupe des autres groupes — cellules, sectes religieuses, séminaires d'études, associations littéraires ou philosophiques, collèges réunis autour d'un nom ou d'une tendance ou encore groupes ne se formant que pour donner lieu momentanément à des névroses de groupe et pour les étudier —, c'est bien ce trait : être à plusieurs, non pour réaliser quelque chose, mais sans autre raison (du reste cachée) que de faire exister la pluralité en lui donnant un sens nouveau. Un sens que trahissent tous les mots par lesquels s'indique le mouvement de rassembler, de réunir « collectivité », « association », « re-ligion » et « groupe » tout le premier. Disons : le surréalisme, une affirmation non pas collective, mais plurielle ou multiple[2].

Les ruptures qui affectent l'unité du groupe font du surréalisme une réalité plurielle. Les relations que les artistes des groupes d'avant-garde pragois et parisiens entretiennent sont, à ce

1. Maurice BLANCHOT, « Le Demain joueur », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
2. *Ibid*., p. 601.

titre, un révélateur de cette caractéristique du surréalisme. Les rencontres entre Paris et Prague s'effectuent en dehors de toute perspective unitaire.

En effet, déjà dans les années 1920, les membres du Devětsil sont attentifs aux évolutions du surréalisme à Paris, et n'hésitent pas à exprimer de profondes réserves quant aux principes du groupe rassemblé autour de Breton – qu'il s'agisse de l'automatisme psychique ou du caractère anarchiste de sa révolte. La conception de l'art du Devětsil et du surréalisme sont alors sur certains points ouvertement dissonantes. L'avant-garde tchèque véhicule durant l'entre-deux-guerres une vision plurielle du surréalisme et fait très rapidement émerger les lignes de failles qu'elle discute minutieusement. L'amitié que les artistes de Prague et Philippe Soupault (alors exclu du groupe surréaliste) entretiennent n'est pas un frein dans l'évolution de Devětsil vers le surréalisme de Breton. Le Devětsil, constatant la convergence des parcours de son propre groupe et de celui de Breton, envoie à Breton une proposition de collaboration. Lors de la proclamation du surréalisme en Tchécoslovaquie, les signataires précisent qu'ils continuent à entretenir de fécondes relations avec ceux du Devětsil qui n'ont pas rallié le surréalisme. Teige, qui ne rejoint pas le groupe immédiatement, est de ceux-là : « nous avons les rapports les plus chaleureux avec ceux qui, comme Karel Teige, acquis à la cause surréaliste, cherchent pour leurs activités révolutionnaires d'autres champs d'action que celui du surréalisme intégral[1] ».

Puis les déchirures qui affectent les groupes de Paris et de Prague semblent produire un étoilement du surréalisme. Si les groupes connaissent de graves dissensions, la circulation des textes des artistes amis persiste entre Paris et Prague, favorisant les effets de correspondances. La circulation des poètes entre les deux villes occasionne donc une circulation de textes qui nourrit une poétique de groupe par-delà les ruptures. Et en effet, les liens que Soupault tisse avec l'avant-garde de Prague, dès 1927, sont source d'une durable amitié. En 1954, Soupault préface le catalogue de l'exposition de Šíma à la galerie Kléber[2]. Lorsqu'il rencontre Hoffmeister à Paris dans les années 1960, ce dernier confie :

> Nous nous sommes demeurés fidèles jusqu'à ce jour […]. J'étais voici quelques jours avec Philippe Soupault dans un petit restaurant du quai Voltaire. Nous pensions aux

1. « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 21 mars 1934 » in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 1934-1968*, p. 292.
2. Philippe SOUPAULT, « Sans perdre haleine... » [1954] v. Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e^ siècle,* Les éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1994, p. 280. Notons que ceci témoigne de vives relations personnelles, davantage que la collaboration officielle de Šíma et Éluard évoquée précédemment.

> mêmes choses, comme cela n'arrive qu'aux amis, nous pensions à Vitezslav Nezval qui a écrit ici ces derniers sonnets parisiens [...][1].

En 1973, il fait une place à Toyen dans sa *Collection fantôme.* Les liens qu'il entretient avec Nezval survivent aux déconvenues politiques qui frappent violemment les groupes artistiques d'avant-garde, et malmènent gravement nombre d'amitiés. En 1960, après même que Nezval a rompu avec ses amis du groupe surréaliste de Prague, retrouvé Éluard sur « l'immense place de la liberté » en 1945, chanté Staline dans les années 1950, et a été désigné artiste national de la Tchécoslovaquie socialiste en 1953, Soupault préface[2] une anthologie de Nezval publiée par les éditeurs français réunis : *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1915-1955).* Dans son éloge à Nezval, il salue jusqu'à « ses derniers poèmes qui sont les plus beaux qu'il ait, à mon avis, jamais écrits, et qui resteront comme les témoignages les plus authentique de son génie[3]. » Si les heures sombres que traverse l'Europe du XX^{e} siècle exigent des artistes d'avant-garde qu'ils se positionnent dans le champ politique, la relation qui unit Soupault et Nezval échappe aux déchirures qui résultent de ses prises de positions. Soupault passe sous silence le parcours politique de Nezval et ses compromissions. Il pose sur la poésie de Nezval le même regard que celui qui a croisé en 1927 les yeux de Nezval. En 1960, à nouveau Soupault loue[4] l'aisance de Nezval à lier indéfectiblement poésie et vie : « Nezval, toute son œuvre le proclame, fut un poète intégral, uniquement poète dans le sens le plus fort et le plus étendu du mot. Il l'était aussi dans la vie quotidienne ». Il ajoute : « Pour ceux qui comme moi ont eu la chance de le connaître et de l'observer, Nezval paraissait toujours un rêveur éveillé […] faisant provision de rêves et de souvenirs et s'arrêtant parfois pour imaginer l'avenir. Toutes ces visions, tous ces échos, toutes ces sensations formaient un trésor […] », avant de souligner : « La poésie était son véritable langage ». Il souhaite ainsi affirmer avant tout la place qu'il accorde à Nezval :

> Il peut paraître trop facile de déclarer qu'un poète fut un des plus grands poètes de ce temps. Je ne craindrai cependant pas de répéter, et plutôt dix fois qu'une, que Vitezslav Nezval fut un des plus grands poètes de notre époque. On ne le sait pas assez en France... pas encore du moins.

Soupault poursuit :

---

1. Adolf HOFFMEISTER, « Nezval » in V*isages écrits et dessinés*, *op. cit*., p.192.
2. La même année il lui consacre un article : Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval » paru dans *Europe*, n°378, octobre, 1960, p. 3.
3. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 10.
4. Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval par Philippe Soupault » in *Les Lettres françaises, du 9 au 15 juin 1960,* pp. 1-5.

> La naïveté de Nezval était celle du vrai poète qui semble tous les jours voir l'univers pour la première fois, qui y découvre ce que personne n'avait vu avant lui et qui éprouve le désir irrésistible de faire part à ses amis, à ses lecteurs de ses découvertes, les plus simples comme les plus étranges. Son audace était extrême et, sauf peut-être Arthur Rimbaud et Lautréamont, aucun poète n'a réussi comme lui à dépasser les limites de la poésie, je veux dire, n'a osé franchir les frontières de ce monde inconnu qui nous cerne de toutes parts et où nous n'avons jamais le courage de nous aventurer. Nezval était courageux. [...] c'est désormais à nous [...] de rappeler sans cesse que Vítězslav Nezval, poète tchèque, qui vécut dans la première moitié du XXème siècle, est un des plus grands poètes de notre époque.

Alors qu'au rythme des voyages des poètes, et de leurs textes, les cartographies de Paris et de Prague ont été maintes fois redessinées et se sont mêlées l'une à l'autre, dans l'anthologie *Prague aux doigts de pluie,* la ville est à nouveau chantée. La figure de Paul Éluard apparaît comme un des traits d'une poétique de la ville à même de redessiner les réalités urbaines. Alors que Paul Éluard est déjà mort, Nezval, par le poème « Paris sans Paul Éluard », semble tout de même répondre à son ami qui lui communiquait sa joie de le retrouver, à Prague en 1945 sur « l'immense place de la liberté » : « nous sommes enfin ensemble, c'est sur la place immense de la Liberté que nous nous retrouvons, c'est par les chemins qui y menaient que nous nous sommes rencontrés[1]. » En retour, Nezval se réjouit : « je te rencontre au carrefour de la fraternisation de toutes les villes ». En 1950, Éluard se rend à nouveau à Prague[2] et écrit à Nezval des vœux pour son anniversaire y mêlant des souhaits « pour que nous voyions, de notre vivant, la Paix Universelle et définitive ». Cet échange qui engage, par delà la mort (celle de Nezval et d'Éluard), Soupault, Nezval et Éluard, témoigne tout autant de profondes amitiés que d'une vive poétique de la ville. La chronologie des déplacements et des textes indique ainsi les rapports de croisements par lesquels se construisent les représentations de Paris et de Prague au sein de l'avant-garde. En 1952 paraît à Prague, dans la traduction de Nezval, le poème d'Éluard intitulé « Prague un soir de printemps[3] » ; en 1960 une nouvelle publication[4], par erreur fait de

1. Lettre de Paul Éluard à Nezval datée du 7 juin 1945, fonds Nezval, Prague, PNP. Reproduite in Jan Rubeš, « La Correspondance Pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme », *op. cit*., p. 15.
2. Lors de son séjour est organisée une exposition sur Maïakovski. Pour l'occasion, il écrit deux poèmes qui sont publiés à Prague en tchèque (*Dvě básně Paula Eluarda*, traduit par Adolf Kroupa, fonds Nezval, PNP, Prague), puis en français dans la revue *Parallèle 50, du 1*3 octobre 1950 : « Pétrification d'un poète, d'un poète commun », « exaltation d'un poète, de Vladimir Maïakovski » in *Parallèle 50, n°212,* Paris, Bruxelles, Berne, Prague, 1950.
3. Paul Éluard, « Praha jednoho jarního večera » in *Literární noviny,* avril 1952, p. 1.
4. Le poème paraît dans *Kultura*, IV, 26 mai 1960, p. 1. Mentionné in Vítězslav Nezval, *Překlady II*, t. XXXVI, Československý spisovatel, Prague, 1984, p. 552.

Nezval le signataire de ce poème. Cette confusion ne répond-elle pas au désir des surréalistes de mêler leurs signatures ?

Éparpillement des textes...

Nombre de textes portent la trace des déplacements factuels et des expériences réelles. Si les textes ménagent des effets d'échos avec le vécu, ce sont tout d'abord les dates et lieux de publication qui attestent l'importance des déplacements dans la fabrique du texte. Ainsi, un même texte est souvent publié à Paris et à Prague, à diverses reprises, sur des supports variables. Ayant mentionné, au cours de cette partie, les œuvres engendrés par les déplacements des poètes[1] et concernées par ce dispositif de publication, donnons simplement ici, pour exemple, le poème « Do Prahy » que Soupault compose suite à son voyage à Prague au cours du mois de mai 1927. Ce poème sur Prague est publié tout d'abord en juillet 1927 dans la revue tchèque *Kmen,* dans la traduction de Vilém Závada. Il paraît quelques mois plus tard en français dans la revue *ReD,* le titre est en tchèque et le poème est daté : « Paris, juin 1927 ». Les vers de ce poème sont repris dans une « Ode à Prague libérée[2] » datée de 1946 mais publiée en 1981, plusieurs années après la publication en France du poème « Do Prahy » sous le titre « Les amis de Prague[3]. » Ainsi le texte circule de Paris à Prague : c'est un texte sur Prague écrit à Paris en juin 1927 au retour du poète. Chaque publication différente offre un nouvel éclairage sur ce texte. Dans *Kmen*, il paraît aux côtés d'un extrait de la conférence que Philippe Soupault prononce à Prague. Dans cet extrait, il cite le passage de « Zone » dans lequel Apollinaire évoque Prague. Cette référence à la Prague d'Apollinaire permet au lecteur de *Kmen* d'identifier avec précision les effets d'intertextualité entre les vers de Soupault et ceux d'Apollinaire.

Dans *ReD*, le poème de Soupault paraît en regard d'un poème, en guise de lettre, de Nezval intitulé « Poème pour Philippe Soupault[4] ». La succession de ces deux textes souligne le

1. L'étude de ces textes fera l'objet de notre travail dans les chapitres suivants.
2. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.
3. Philippe SOUPAULT, « Les amis de Prague » in « Bulles, billes, boules », *Poésies complètes 1917-1937,* Paris, GLM, 1937, pui réed. Dans *Poèmes et Poésies* : *1917-1973,* Paris, B.Grasset, 1973, p. 156-158.
4. « Poème pour Philippe Soupault », publié en octobre 1927 dans la revue *ReD* en français, traduit par Voskovec, en regard du poème de Soupault. La même année, il paraît dans *La Revue française de Prague*. Et en 1929 dans *La Revue nouvell*e, n°51-52, à l'occasion d'un numéro spécial « Tchécoslovaquie 1929. La littérature tchécoslovaque contemporaine ».

dialogue qui se tisse entre les deux amis par le moyen des poèmes. L'écriture poétique revêt dès lors un caractère épistolaire et fait valoir, en outre, une situation d'énonciation précise en même temps qu'une franche articulation à l'expérience vécue. Si les deux premières publications du poème de Soupault dans des revues tchèques proposent des horizons de lecture variés, les publications françaises, plus tardives, révèlent davantage, quant à elles, la place de ce poème dans l'économie générale de l'œuvre de Soupault. Les différents lieux de publication d'un même texte définissent ainsi de nouvelles modalités de lecture. Aussi la chronologie des œuvres nées des déplacements entre Paris et Prague dévoile-t-elle un étoilement des textes qui donne alors à lire une « œuvre [qui] n'existe que dans ses états de textes[1] ».

Dès lors, les différents lieux et supports de publication multiplient les effets de réception d'un même texte et favorisent les lectures croisées. Les textes nés des déplacements à Paris et à Prague font état d'une grande hétérogénéité : il s'agit de poèmes, de récits, de chapitres de livre, de chroniques, de préfaces, mais aussi de lettres, de conférences et d'articles, parus à diverses reprises dans plusieurs revues, journaux, recueils, almanachs, ou ouvrages. Les supports de publications sont eux aussi hétéroclites. De tels dispositifs textuels génèrent une dissémination tout en multipliant les entrées des textes ainsi publiés et en favorisant les pratiques intertextuelles. Les textes sont donc « étoilés », selon la formule de Roland Barthes. La dissémination de la publication, dont les déplacements sont responsables, nous incite à apprécier « de quel pluriel le texte est fait[2] ». *Les poètes de la ville*[3] ménagent, via la dissémination des publications, les effets de polyphonie et des réseaux de sens. Ainsi, les publications donnent au texte un statut que Barthes valorise : « ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement[4]. » Tel est le cas pour l'ensemble des textes, portant notamment sur Prague, qui nourrissent la relation d'amitié entre Nezval et Soupault, tout comme pour les œuvres par lesquelles s'établit l'échange entre Šíma et Soupault qui donne forme à l'album *Pařiž*. Il en est de même pour les œuvres occupant une place centrale dans l'amitié littéraire que Breton entretient avec Nezval, Toyen, Štyrský et Heisler.

De plus, par la circulation des textes entre les artistes de Paris et de Prague, se

1. Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique,* Paris, Editions du seuil, 1985, p. 13.
2. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 11.
3. Nous réemployons ici l'expression qu'Hoffmeister réserve aux artistes du Devětsil. Nous l'élargissons aux artistes jouant un rôle majeur dans la fondation du surréalisme de Paris et de Prague. v. HOFFMEISER Adolf, *Předobrazy* [Préfigurations], Prague, Československý spisovatel, 1962, p. 34.
4. Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique,* Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 13.

constituent des références et perceptions communes par lesquelles une sémiotique de groupe s'élabore. Aussi la poésie surréaliste n'est-elle pas confinée au texte, mais s'exprime-t-elle dans l'expérience que les poètes font de l'amitié. À cet égard, les textes, nés des rencontres entre les artistes de Paris et Prague, peuvent apparaître comme de véritables sismographies de l'amitié surréaliste, signalant, comme le formule Barthes, que l'écriture ne s'arrête pas à l'écrit[1]. Il précise que l'écriture surréaliste « pouvait transmigrer dans des conduites, des actes, des pratiques, en bref dans le privé, le quotidien, l'*agi* ». Il poursuit :

> Il y a des écritures de vie, et nous pouvons faire de certains moments de notre vie de véritables textes, dont seuls ceux qui nous entourent (nos amis) peuvent avoir la lecture. Il est probable que c'est cette idée – pressentie – qui donne à l'*amitié* des surréalistes une importance quasi textuelle […] le groupe surréaliste a été lui-même un espace textuel[2].

Le groupe surréaliste, s'affranchissant des représentations convenues, apparaît comme le lieu où s'origine, à la faveur des événements comme des signifiants, une aventure du sens qui se déploie autant dans le quotidien que sur la page d'écriture. Aussi l'amitié surréaliste est-elle un foyer de poésie vécue. Elle en serait aussi un précieux vecteur. Dès lors l'émancipation de l'homme est affaire de poésie. Nezval, considérant le projet révolutionnaire dont est porteur la poésie de groupe, annonce l'homme nouveau. Il est doté d'une perception renouvelée :

> Ses futures sensations incroyables
> Qui ressemblent à mes poèmes
> Et aux poèmes de mes amis
> Car nous sommes une poignée à nous comprendre avec une précision sans cesse grandissante[3]

Pour les artistes qui tentent de renouveler par la langue le réel, le groupe est le laboratoire où s'élabore une sémiotique commune et subversive. En outre, la circulation des idées et des œuvres confère immédiatement à l'art une dimension collective. Les effets d'échos entre les textes nés des déplacements à Paris et à Prague témoignent de la mise en place d'une sémiotique porteuse d'un langage subversif qui prend part au projet révolutionnaire de

1. Roland BARTES, « Les Surréalistes ont manqué le corps » [1975] in *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980),* Le Seuil, « Point-essais », 1999, p. 231.
2. *Ibid*., pp. 231-232.
3. Vítězslav NEZVAL, « Entre les dents des jours », *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 97.

libération de l'individu et de remodelage du réel. Aux yeux de l'avant-garde, la poésie est alors à même de façonner une nouvelle société, et le groupe apparaît comme une composante incontournable d'un tel projet révolutionnaire. S'il y a une langue surréaliste, c'est du fait du groupe, de la communauté de poètes. Et c'est précisément ainsi que le surréalisme se construit en contrepoint du monde usuel et ordinaire. Les œuvres du groupe sont en prise directe avec le processus de réinvestissement du monde extérieur par la subjectivité. La dynamique de groupe nourrit l'esthétique par laquelle l'art se présente en mesure de reformer le monde.

Mais quelle est la nature de ces liens particuliers qui unissent les artistes et font du surréalisme une affirmation « plurielle ou multiple[1] » ? Entre les artistes de Paris et de Prague, il est possible d'identifier des phénomènes semblables à ceux qui surviennent dans le groupe surréaliste à Paris[2], un « moment de gestation euphorique » puis un moment de ruptures, durant lequel le groupe « commence à se désagréger » (rupture de Nezval qui dissout le groupe), suivi d'un moment caractérisé par de nouvelles arrivées (comme celle de Heisler). Ainsi, comme le pointe Marie-Paule Berranger, autour de Breton « se sont unis et désunis des groupes successifs non sans intermittences : aventures sentimentales, obligations militaires, désarrois amoureux, grandes vacances... : aussitôt le surréalisme tend à redevenir le "mouvement flou" des premières années[3] ». Aussi, dans de ces groupes, chacun des artistes est-il uni l'un à l'autre par un rapport mutuel et une affinité réciproque plus que par un sentiment d'appartenance au groupe que, de fait, ils constituent. Il apparaît alors que la formule « groupe surréaliste » peut se présenter comme une « simplification commode » au vu de la grande variété de relations qui lient personnellement les artistes les uns envers les autres. Telle est donc ce que Marie-Paule Berranger qualifie « d'essentielle mobilité du surréalisme qui s'incarne et se métamorphose pendant cinquante ans[4] ». Ne peut-on pas dès lors déceler une parenté entre les liens qui unissent les surréalistes et ceux que Benveniste met au jour entre les individus d'une *cité* ? Le groupe surréaliste serait alors dans sa structure même, comme dans ses déclarations, une entité prête à construire des villes.

L'analyse de Benveniste dans « Deux modèles linguistiques de la cité[5] » interroge le

1. Comme l'évoque Maurice Blanchot cité précédemment. v. Maurice BLANCHOT, « Le Demain joueur », *op.cit*., p. 601.
2. Nous renvoyons à ce sujet aux lignes que Marie-Paule Berranger consacre à la question du groupe surréaliste in Marie-Paule BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1997, p. 11.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*
5. BENVENISTE ÉMILE, *« Deux modèles linguistiques de la cité »* [1970] in *Problèmes de linguistique générale II,* Paris, Gallimard, 1974, pp. 272-280.

rapport linguistique entre *civis* (le citoyen) et *civitas* (la cité) et conduit à des considération socio-linguistiques. Notant que *civitas* est le dérivé de *civis*, Benveniste questionne ce que signifie rigoureusement *civis :*

> La notion à laquelle nous nous attacherons ici est, dans son expression lexicale, celle de la « cité ». Nous la considérons sous la forme où elle s'énonce en latin, *civitas.* D'abord dans sa structure formelle. Rien de plus simple, de plus immédiatement clair soit pour le locuteur romain, soit pour l'analyste moderne que la formation de *civitas* : c'est l'abstrait en *-tās* dérivé de *civis*[1].

Il poursuit :

> Ici commence à se former un problème imprévu. Nous savons ce que signifie *civitas*, puisque c'est le terme qui donne corps en latin à la notion de « cité », mais que signifie *civis* ? La question surprendra. Y a-t-il lieu de contester le sens de « citoyen » donné toujours et partout par à *civis* ? Oui, il le faut. [...] La traduction de *civis* par « citoyen » est une erreur de fait, un de ces anachronismes conceptuels que l'usage fixe, dont on finit par n'avoir plus conscience, et qui bloquent l'interprétation de tout un ensemble de rapports[2].

Pour Benveniste, « traduire *civis* par "citoyen" implique référence à une "cité". C'est là poser les choses à l'envers puisque en latin *civis* est le terme primaire de *civitas* le dérivé.» Il remarque que dans la littérature latine, le terme est précédé d'un pronom possessif et conclut : « la construction avec le possessif dévoile en fait le vrai sens de *civis*, qui est un terme de valeur réciproque et non une désignation objective : est *civis* pour moi celui dont je suis le *civis* ». Plus loin Benveniste reprend : « Il n'y a donc pas de *civis* hors de cette dépendance réciproque. On est le *civis* d'un autre *civis* avant d'être *civis* d'une certaine ville ». Il précise :

> Le terme de base est un adjectif qui se rapporte toujours à un statut social de nature mutuelle : tel est *civis*, qui ne peut se définir que dans une relation à un autre *civis.* Sur ce terme de base est construit un dérivé abstrait dénotant à la fois la condition statutaire et la totalité de ceux qui la possèdent : *civis* → *civitas*[3].

Outre cette réciprocité personnelle que met au jour Benveniste et qui définit aussi la relation qui régit les rapports entre les surréalistes (faisant contrepoint à l'angle d'approche plus large dont l'appellation « groupe » témoigne), son analyse incite à reconnaître que, sur un plan conceptuel,

1. *Ibid.*, p. 273.
2. *Ibidem.*
3. *Ibid*., p. 278.

la cité ne préexiste pas aux individus qui la peuplent. Toute latitude est donc reconnue aux individus de former, selon la qualité de leur rapports personnels, un ensemble à même de former une cité. N'est-ce pas précisément l'ambition des poètes de la ville qui souhaitent « changer la vie »? À cet égard le pseudonyme que se choisit Toyen – sur proposition de Seifert au café Národníl[1] – n'exprime-t-il pas ces relations particulières à même de former une cité ? Construit d'après le mot français « citoyen »[2], le nom « Toyen » se présenterait comme un dérivé de « cité », comme s'il renvoyait spécifiquement à un individu qui a entre ses mains la création d'une nouvelle cité[3]. Si c'est l'ancien dérivé secondaire *civitas* qui est devenu dans les langues romanes le terme primaire, tronquer le mot « citoyen » ne revient-il pas à nier qu'il est un dérivé de « cité » et à suggérer que la cité est le dérivé conceptuel d'un ensemble d'individu unis personnellement les uns aux autres ? Dans le nom de Toyen se lirait alors le désir de tout un *groupe* de construire une cité de poètes.

...en prise avec le réel

L'art est envisagé dans ses liens avec le réel et les artistes lui accordent une valeur performative. En 1932, dans le cadre de l'exposition *Poésie 32* organisée à Prague, Roman Jakobson, aux côtés des membres du Devětsil, s'interroge sur la poésie. Il considère que le Cercle de Prague a « tenté de montrer […] que l'art est partie prenante de la structure sociale, il en est une composante qui interagit avec toutes les autres et qui elle-même est flexible puisque le domaine de l'art et ses relations aux autres composantes de la structure sociale représente un flux constamment dialectique[4] ». Mukařovský, membre du Cercle de Prague, définit ce dernier comme tel : « Il s'est donné lui-même le nom de structuralisme, son concept fondamental étant

1. Jaroslav SEIFERT, *Toutes les beautés du monde, op. cit*., p. 260. Seifert relate : « Marie Čermínová nous demandait depuis un bon moment de lui inventer un pseudonyme. […]. Puis un jour, j'étais attablé avec Manka au café National. Elle préparait sa prochaine exposition qu'elle ne voulait à aucun prix inaugurer sous son vrai patronyme. À un moment, elle se leva pour chercher une revue et, à son retour, elle trouva une serviette en papier sur laquelle j'avais entre-temps inscrit en grosse lettres : TOYEN. Sans hésitation, elle adopta ce pseudonyme, et pour toujours : désormais, personne ne l'appelait plus autrement et son vrai nom ne figurait plus que sur son passeport tchèque, expiré depuis longtemps. »
2. Comme l'artiste l'avait confirmé à son amie Marguerite Bonnet, tel que mentionné dans les Notes parues in André BRETON, *Œuvres Complètes III*, *op. cit*., p. 1429.
3. Notons qu'en tchèque le mot *občan* [citoyen] est le dérivé de *obec* qui signifie la commune mais aussi la communauté.
4. Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? » in *Huit questions de poétique*, *op. cit*., pp. 38-49. Ce texte a paru en tchèque en 1934 in Roman JAKOBSON, « Co je poesie ? », *Volné směry*, XXX (1933-1934), Prague, pp. 229-239.

la structure, conçue comme un ensemble dynamique[1]. » Mukařovský défend effectivement un structuralisme conçu comme un « ensemble dynamique » dans lequel les éléments sont constamment redistribués. Dans cette perspective, il se penche sur les rapports que la littérature entretient avec le réel. Étudiant la structure interne de l'œuvre d'art, ainsi que les codes propres à une société donnée qu'elle exprime, il envisage l'inscription de l'œuvre au sein des différentes données de la société et situe l'œuvre d'art dans un réseau de signes variés. Aussi l'art est-il perçu comme une activité qui influe sur la structure sociale et la réaménage sans cesse.

Mukařovský étudie les rapports que l'art entretient avec « le milieu social dans lequel l'œuvre a vu le jour et par rapport auquel elle fonctionne[2] ». Dans une étude portant sur l'art comme fait sémiologique, il précise :

> L'étude objective du phénomène « art » doit regarder l'œuvre d'art comme un signe composé d'un symbole sensible créé par l'artiste, d'une signification (= objet esthétique) déposée dans la conscience collective et d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise le contexte total des phénomènes sociaux[3].

Il étudie la production artistique sous l'angle de la science des signes et de leurs significations que développe la sémiologie du Cercle de Prague. La production artistique est perçue comme l'expression d'un système de signes porteurs de significations plurielles. Les significations qui y affleurent ne sont pas catégoriquement indissociables du code de communication du contexte de réception. La valeur sémantique de l'œuvre permet ainsi un dialogue entre l'artiste et le spectateur, par le truchement de l'œuvre. Ce dialogue apparaît comme un véritable échange qui affecte les modes de perception du spectateur. C'est par l'effet que l'œuvre d'art a sur celui qui la reçoit et sur son mode d'appréhension du réel – qui influe sur son comportement – que le contexte de réception est travaillé par l'œuvre d'art. Le sujet réceptif à une œuvre d'art, par son engagement spontanée dans le réel que sont ses activités quotidiennes, apparaît comme un instrument de renouvellement de la société et de la sphère sociale.

Définissant le processus de signification d'une œuvre d'art, Mukařovský évoque encore la puissance de signification des objets du quotidien. Telle une œuvre d'art, l'objet, par la manière qu'a le sujet de le percevoir, s'établit dans les interférences entre le monde de la

1. « Formalisme russe, structuralisme tchèque (conférences du Cercle linguistique de Prague) » [1934] in *Change,* n°10, *op. cit*., p. 54.
2. *Ibid*., p. 55.
3. Jan MUKAŘOVSKÝ, « L'Art comme fait sémiologique » [1934] cité et traduit in Květoslav CHVATÍK, « Jan Mukarovsky, Roman Jakobson et le Cercle linguistique de Prague », *Critique*, vol. 43, n°483-484, (« Prague cité magique »), 1987, p. 798.

subjectivité radicale et celui des représentations et valeurs communes. Apparaissant comme un composé d'objets du quotidien, c'est aussi la ville dans son entier qui se présente tel un système de signes porteurs de significations variables. La lecture que Mukařovský propose de l'espace quotidien et de l'œuvre d'art permet alors d'envisager la pluralité dont un signe est porteur et d'appréhender la sémiotique de l'œuvre d'art et de l'espace urbain sur un modèle semblable. Ainsi la ville est-elle envisagée dans la multiplicité de ses significations, tout comme le quotidien et ses objets. De la sorte, les poétistes proclament l'identification de la vie et de l'art. Les axes théoriques qui se constituent dans le dialogue entre les membres du Cercle de Prague et les membres du Devětsil dessinent une sémiologie de la ville, en deçà du texte littéraire sur la ville. La ville peut alors être perçue comme un « jeu de signes », celui-même que Jakobson reconnaît dans la poésie. Les éléments de la ville seraient alors analogues aux signes de la langue poétique. La ville peut donc être lue comme un texte. Est-ce à dire que le texte est alors « sauvé de son malheur de livre[1] »?

Une ville en guise de texte

Poétistes de Prague et surréalistes de Paris, dès leurs premières prises de parole au tout début des années 1920, considèrent que la poésie peut faire l'économie de la littérature : la poésie a davantage trait, disent-ils, à ce qui se joue dans les rues d'une ville, qu'aux lignes d'un livre de prose ou de vers. Elle est ce qui se vit avant d'être ce qui se lit. Karel Teige affirme que l'avant-garde poétiste en Tchécoslovaquie n'est pas affaire de littérature : « Le poétisme n'est pas la littérature[2] ». Quelques années plus tard, il insiste : « La poésie, aujourd'hui, n'est plus consignée dans les livres[3] ». De manière analogue, et presque simultanément, André Breton affirme qu'il « envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait[4]. » Il ajoute : « Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démériter de la vie telle que je l'aime et

1. L'expression est de Lévinas, elle renvoie au statut du texte accordé par l'exégèse rabbinique qui « fait parler le texte, et le prend pour source d'enseignement plutôt que de parler du texte. v. Emmanuel Lévinas, *Difficile liberté,* [1963]*,* Paris, Le livre de Poche, 1997, p. 308. Reprise par Maurice Blanchot, in Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 157.
2. Karel Teige*,* « Poétisme »*,* [1924], *op. cit*., p. 109.
3. Karel Teige, « Manifeste du poétisme » [1928] paru dans *ReD* in *Change,* n°10*, op. cit*., p. 125.
4. André Breton, *Nadja* [1928] in *Œuvres complètes I*, *op. cit*., p. 744.

qu'elle s'offre : de la vie *à perdre haleine*[1] ». Revenant sur ses jeunes années, il confie « la grave arrière-pensée » qui l'accompagnait alors : « C'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne en propre, ce qui a profondément trait à mon destin[2] ».

Interrogeant le statut de la littérature, et se référant plus particulièrement au surréalisme, Caillois constate alors qu'elle « n'est plus destinée à pourvoir la Cité d'une part de sa splendeur et de son illustration, à l'exemple de ses palais, de ses parcs et des divers monuments de sa gloire[3] ». Il ajoute :

> L'œuvre d'art n'a plus pour modèle la médaille qui survit à la cité. Elle épouse si bien le destin de cette dernière, qu'elle semble solliciter de s'abîmer avec elle. Son créateur ne fait rien pour la sauver du désastre qui la guette. Il n'essaie même pas de lui assurer la longévité des palais et des temples. Il ne construit que pour une saison. On dirait qu'il se contente de la plus fragile demeure : baraque de planches ou cabane de roseau[4].

L'image de la frêle habitation s'accorde avec la désaffection pour l'œuvre d'art revendiquée par les surréalistes. En outre, la nouvelle demeure, que caractérise la précarité, semble renvoyer à la demeure qu'évoque Levinas lorsqu'il interroge « la relation qu'instaure la maison avec un monde à posséder, à acquérir, à rendre *intérieur* » pour finalement plutôt considérer que la maison « indique un dégagement, une errance[5] ». N'est-ce pas précisément ce que confie Petr Král, l'auteur de *Prague,* qui suggère que l'on pourrait bien s'installer à demeure sur le Pont-Charles. Tout y incite d'emblée, note-t-il après avoir souligné « qu'il n'est qu'un trait d'union », « comme si la maison n'était qu'un wagon de pierre entrevu depuis un train »[6]. Voilà que la maison elle-même est un moyen de déplacement, au milieu d'une ville où « la pierre elle-même, ici aspire secrètement au mouvement[7] ». Pour Petr Král, ce n'est pas seulement la maison qui indique une errance, c'est aussi la ville. Dévoilant ce penchant pour le déplacement, dont la ville se fait l'instrument, il semble mettre au jour les préoccupations des *poètes de la*

1. *Ibidem.*
2. André Breton, *Entretiens* in *Œuvres complètes,* I, *op. cit.*, p. 18.
3. Roger Caillois, « Babel : orgueil, confusion et ruine de la littérature » in *Babel,* Paris, Gallimard, 1948, p. 121. (Ces considérations de Caillois paraissent dans un texte polémique au cours duquel l'auteur affirme son détachement de plusieurs thèses fondamentales du surréalisme, comme il le confie dans la préface de 1978, p. 13. Il désaprouve ici le discrédit jeté sur l'œuvre d'art par les artistes eux-mêmes.)
4. Roger Caillois, « Dédain de la durée, exigence de la sincérité, prestige de la révolte » in *Babel, op. cit*., p. 129.
5. Claude Levinas, *Totalité et infini*, 1961, la Haye, Martinus Nijhoff, 1971.
6. Petr Král, *Prague*, Paris, Gallimard, coll. « Des villes », 1987, p. 53.
7. *Ibidem*.

ville. Davantage que de « posséder » un monde, les auteurs de l'avant-garde de Prague et de Paris souhaitent s'aventurer dans un monde nouveau. Et, dans cet espace inconnu, c'est alors l'errance qui est de mise. Pour Breton qui avance dans Paris vers les mystères de sa ville, en compagnie de « l'âme errante » que se veut Nadja, le livre ne se conçoit pas autrement que « battant comme une porte[1] ». Le Paris de *Nadja* devrait apparaître dans la furtivité d'un claquement de porte. Le texte, dès lors, moins que le précaire abri que décrit Caillois, marquerait un seuil, ouvrant la ville à des horizons sans cesse renouvelés.

Grand ouvert sur le réel, le texte en porte les traces. Nezval, de son côté, confie en 1928 que ses poèmes sont « notés dans de très courts intervalles de temps entre le café, un verre de vin et la confection d'un nœud de cravate dans n'importe quel café, sur des terrasses, sous la dentelle du ciel ou d'un fichu[2] ». Déjà Baudelaire façonnait son écriture en regard de son expérience de la ville. En effet, le poète articule son écriture au rythme de ses parcours dans le Paris moderne : *Les Poèmes en prose*. Son investissement de l'espace urbain crée alors une écriture qui s'adapte au rythme de la marche, de la vie citadine. Il confie dans « Le Spleen de Paris » :

> Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

Les textes des surréalistes témoignent aussi d'une expérience de la ville qui se constitue dans le déplacement et s'élabore semblablement en regard de la ville moderne aux structures spatiales composites et mobiles. Ils sont eux aussi marqués par l'hétérogène et l'éparpillement, comme si, à l'hétérogénéité qui caractérise l'expérience de l'urbanité, répondait une diversité de matériaux textuels qui s'en ferait le relais. Les poèmes que Nezval présentent relèvent telle « la forme brève, explicitement, d'une valorisation du mouvement et du moment, d'une écriture du devenir. Mais tandis que la pensée suppose une perfection d'ordre littéraire, les « notes » ici répètent le refus de l'œuvre : inscription contre écriture si l'on veut[3] ».

1. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2007, p. 651 et 751.
2. Épilogue au *Jeu de dé* [1928] cité et traduit par Hanuš Jelínek in *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos jours*, Paris, éditions du Sagittaire, 1935, p. 394.
3. Nous appliquons ici à la démarche décrite par Nezval la définition que Marie-Paule Berranger donne à la forme brève dans *Dépaysement de l'aphorisme*. v. Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme,* Paris, Libraire José Corti, 1988, p. 84.

La dissémination des publications est le signe d'un vif et riche échange. Ponctués par les échanges et les voyages, les textes donnent à voir les traces du vécu : ce qu'il y a entre les textes. C'est donc cet *entre-dit* qui affleure dans le dispositif de publication des textes, ou bien *l'inter-dit*, à moins que cette dissémination ne soit la manifestation de l'interdit de la littérature (*interdit,* qui n'est autre, si l'on s'en tient à son etymon latin, qu'une forme d'*interdicere*[1]). N'est-ce pas du moins, l'injonction de vivre qui, dictant l'écriture surréaliste, produit cet étoilement des textes ? Les textes nés des voyages entre Paris et Prague composent en effet avec cet interdit de la littérature. Le texte surréaliste tente d'introduire en son sein la vie et ses traces, faisant du livre une notion résiduelle. Le livre est défié par l'intensité de l'expérience ; il n'est qu'une trace de celle-ci. Tel est l'aveu de Philippe Soupault qui, après avoir chanté Prague comme la ville de l'amitié, la présente comme la ville « où fleurissaient les grandes joies sans nom/ […]/ qu'on lit dans les mains des amis[2] » : les joies y fleurissent, comme en témoigne le groupe d'amis rassemblés dans un groupe qu'ils baptisent d'après le nom d'une fleur (Devětsil), mais ces joies échappent aux mots : « joies sans nom ». Elles se lisent à même les mains des amis, et le poète en appelle, dès lors, au réel.

*

La littérature rejetée, c'est donc le réel qui est à lire. Pour les artistes qui, selon les mots de Nezval, reçoivent « leçon de la guerre[3] », les arts, tout comme les fastes de la civilisation occidentale, leurs sont fortement amers : ces derniers n'ont pu conjurer toute la sauvagerie de l'homme à laquelle les tueries de la Grande Guerre ont donné une forme instituée. Au lendemain de la guerre, sur une littérature et une civilisation qu'ils estiment dès lors en ruine, les avant-gardes tentent de reconstruire l'espace quotidien de la ville. Leur poétique de la ville née des voyages à Paris et à Prague se constitue à travers des textes éparpillés qui laissent entrer le réel. Les artistes ne chantent plus, comme le note Caillois, la splendeur de la ville centrée sur

1. Nous renvoyons à cet égard aux remarques de Jean-Pierre Faye in Jean-Pierre FAYE, « Éclats » in *Change*, (« Le Groupe la rupture »), Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 210
2. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée », *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 51.
3. Extrait du discours prononcé par Vítězslav Nezval à Prague à l'occasion de l'exposition *Poesie 1932* le 10 novembre 1932. v. VÍTĚZSLAV NEZVAL,« Co je poezie » [Qu'est-ce que la poésie] in Vítězslav NEZVAL, *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941* [*Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941*], Československý spisovatel, Prague, 1974, pp. 22-27. Hanuš Jelínek traduit un extrait de cette étude de Nezval in Hanuš JELÍNEK, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos* jours, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935, p. 389.

sa gloire dans l'espoir d'assurer la longévité de son prestige. Leurs textes ne sont pas les pendants d'épaisses murailles vouées à enfermer et protéger. Tout au contraire, sur des textes éparpillés en des publications diverses, ils construisent, comme sur des bris de textes, leur ville ajourée, ouverte sur l'ailleurs. N'est-ce pas par ces textes arrimés au réel que les surréalistes redéfinissent la ville ? À cet égard, les textes portant les traces de l'expérience vécue et des échanges entre les artistes semblent manifester un phénomène propre au procédé aphoristique qui est de délimiter, circonscire, définir, comme le suggère le verbe grec dont il est issu – « aphoritzeïn »[4] qui renvoie aussi à la création d'un espace.

4. Dans *Dépaysement de l'aphorisme*, Marie-Paule Berranger interrogeant le désir des surréalistes de se « mettre à l'écoute des mots, suivre les suggestions du signifiant pour redécouper, sur d'autres critères le champ de la réalité, pour jalonner un territoire neuf » s'arrête sur l'étymologie du mot « aphorisme ». Elle précise que Michel Bréal, dans *Essai de sémantique*, désigne l'aphorisme comme « d'une part la délimitation matérielle d'un territoire, et d'autre part la définition d'un objet ou d'une idée ». v. Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme, op. cit.,* p. 14.

Dans les années 1920, les artistes de Paris et de Prague nouent des amitiés littéraires et voyagent d'une ville à l'autre, en lisant, en écrivant. Les œuvres composées au rythme des voyages sont l'occasion, pour ces artistes, de dialoguer avec leurs amis et donnent à voir un ensemble de textes dans lesquels s'élabore une sémiotique commune, qu'il s'agisse de correspondances privées, de dédicaces, d'articles, de poèmes ou de récits. Les échanges des poètes amis portent les marques de la vive attention pour la ville que développent simultanément les avant-gardes de Paris et de Prague. Les textes sur la ville, que nous retenons dans cette étude, permettent d'interroger la fabrique du texte surréaliste : engendrés par l'expérience vécue, ils reconduisent au réel. Reflet d'une aventure urbaine, le texte serait-il aussi à même de proposer une *re-création* du réel ?

Malgré l'histoire accidentée des amitiés qui lient les membres des groupes surréalistes, et d'importantes différences entre les villes de Paris et de Prague, les textes ne cessent de faire valoir les correspondances qui se constituent entre les deux villes. Des analogies entre les poètes sont relevées de sorte que les deux capitales entretiennent des effets de ressemblance. Il apparaît en effet que les regards croisés entre Paris et Prague créent des effets de dédoublement, de continuité, de croisement mais aussi de transformation projective et d'étoilement. Les ressemblances que donnent à voir les groupes et les villes redistribuent les catégories du familier et de l'étranger. Les voyages surréalistes se présentent donc comme l'occasion de rapprocher deux réalités différentes, deux villes différentes. Les *poètes de la ville*, enclins à reconnaître les ressemblances de réalités dissemblables, entreprennent en effet des voyages qui soutiennent un processus métaphorique. La co-présence de deux termes étrangers dans la métaphore fait vaciller le sens commun et invite à appréhender de manières inédites les réalités désignées. De quels renouvellements de la perception urbaine les voyages seraient-ils, de même, l'instrument ?

DEUXIÈME PARTIE

LA MÉTAPHORE À L'ŒUVRE

Pour les artistes du Devětsil et pour les surréalistes, la ville est un lieu d'élection. Aussi est-ce explicitement en regard des réalités urbaines que les membres du Devětsil établissent leur programme. En quoi les poètes qui se donnent pour défi de changer la vie, modèlent-ils la ville ? À l'occasion de l'exposition surréaliste organisée à Paris en 1933 à la galerie Pierre Colle, le groupe surréaliste révèle : « Partisans sincères du mieux, nous avons essayé d'embellir un peu, physiquement et moralement, la physionomie de Paris[1] ». L'œuvre serait alors à même de modifier les traits caractéristiques de Paris... Plus encore, sans doute, lorsqu'elle témoigne directement du souci que les poètes portent aux réalités urbaines. Née d'une attention précise à la ville, l'œuvre surréaliste pourrait bien, en retour, transformer la ville dont elle semble issue. Par le truchement du poète, ville et œuvre pourraient ainsi se créer et se recréer l'une l'autre. Se peut-il qu'il en soit davantage ? La ville elle-même ne créerait-elle pas son poète[2] ? L'œuvre, alors, loin de se reporter savamment aux particularités de la ville, témoignerait plutôt d'une *co-naissance*, celle du poète et de la ville, ouvrant la voie d'un grand renouveau.

Les récits de création du poétisme et du surréalisme ne mettent-ils pas d'emblée en scène une double naissance, celle de ces mouvements et celle de leurs auteurs ? Nezval relate qu'au cours d'une promenade dans Prague avec Teige, ils découvrent le poétisme et *se délivrent* ainsi d'un monde aux conceptions venimeuses. À Paris, Soupault confie à propos de l'expérience des *Champs magnétiques* faite avec André Breton : « Nous nous rencontrions presque chaque jour et nous marchions en parlant de poésie et de l'impossibilité de vivre. Nous eûmes une "illumination" : l'écriture automatique[3]. » Il poursuit : « Je fus surtout merveilleusement délivré. J'avais découvert une issue, une possibilité d'aller plus avant ». Et, recourant au sème de la naissance, Soupault précise qu'il s'agit là « d'une délivrance inconditionnelle[4] ».

La découverte que font ces poètes les engage à renaître en leur offrant la possibilité d'appréhender nouvellement la ville. La fondation du surréalisme et du poétisme serait-elle donc synonyme de refondation collective de la ville ? Il se pourrait alors que les *poètes de la ville,* unissant leurs efforts, parviennent à conjurer la tragique issue des mythes de fondation qui

1. Tristan Tzara et Max Ernst, dans la préface au catalogue d'exposition surréaliste organisée du 7 au 18 juin 1933 à la galerie Pierre Colle à Paris.
2. C'est ce qu'annonce Pierre Sansot dans la préface à l'édition de poche de *Poétique de la ville* [1996], Paris, éditions Payot & Rivages, 2004, p. 8.
3. Philippe SOUPAULT, *Les Mémoires de l'oubli. 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 75.
4. *Ibid*., p. 77.

veulent que l'un des protagonistes soit sacrifié. Les poètes de Prague, qui souhaitent animer et redessiner les villes du monde, recevant le Rémus[1] du surréalisme, puis de concert avec Breton qui leur rend ensuite visite, proposeraient-ils les principes de refondation de la ville ? Se pourrait-il alors, qu'à la faveur des regards croisés entre Paris et Prague, la poétique surréaliste de groupe fasse naître une nouvelle ville ?

Les itinéraires des poètes dans ces villes s'écartent des figures compassées et cherchent expressément celles de l'étrange. Prompts à introduire l'ailleurs dans l'ici, les surréalistes semblent défaire le sillon de Romulus par lequel la ville originelle a été rigoureusement délimitée. Déstructurant dès lors les limites établies, ils entendent dévoiler la richesse de l'expérience de désorientation : recourant à une poétique du déplacement, ils donnent ainsi à la ville moderne une forme troublante. Par leurs déplacements, ouvrent-ils un « sillage [...] modifiant ainsi la face visible de l'espace urbain[2] » ? Le tracé des pas dessinerait-il alors un nouveau sillon par lequel la ville surréaliste serait créée ? En quoi la poétique surréaliste qui se constitue à la croisée de Paris et de Prague serait-elle à même de dévoiler les éléments de refondation de la ville qu'élaborent de concert poètes de Paris et de Prague ? Réévaluant les fondements de la ville moderne, les surréalistes semblent modeler leur poétique en vue de transformer les archétypes urbains en facteurs de renouveau.

Quittant lieux communs et réalités oppressantes, les poètes prennent le chemin de l'ailleurs. Ils se détachent en effet d'un territoire réglé selon des usages canoniques pour donner champ libre à leur désir d'exploration. Un nouveau rapport à l'espace semble alors se jouer dans la marche. Nous interrogerons à cet égard, dans les chapitres suivants, les enjeux que revêt la promenade dans les textes nés des voyages. Nous nous attacherons alors aux figures de la marche pour ensuite comprendre comment les poètes marcheurs transforment la ville en paysage urbain fait de lieux qui sont telles des *serrures qui ferment mal sur l'infini*. C'est alors qu'en plein cœur de Paris, des lieux s'avèrent ouvrir sur Prague, et réciproquement. Ils laissent entrer dans la ville le désordre des désirs, donnant corps, à la croisée de Paris et de Prague, à une tierce ville. Le rapprochement des réalités distinctes concourt en effet à une perception renouvellée du réel et met au jour un monde inédit.

1. Nous empruntons cette formule à Claude Leroy qui désigne ainsi Philippe Soupault, fondateur du surréalisme. v. Claude LEROY, « Portrait de l'artiste en fantôme », Europe n°769, *Philippe Soupault*, mai 1993, p. 4.
2. Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 217.

Chapitre III

La ville, terrain de lutte et d'expérimentation

« Il s'agit de fonder la Rome impériale. On en pose la première pierre, quand des cris perçants détournent l'attention générale. Dans la boue, à deux pas, un homme et une femme luttent amoureusement. On les sépare. On frappe l'homme et des policiers l'entraînent. » Scénario de *L'Âge d'or* de Buñuel et Dali[1].

1. Scénario cité in Jean-Charles GATEAU, « Fantôme de Rome » in *Les Mots la Vie*, n°6, (« Le Surréalisme et la ville ») publications du groupe Eluard, Nice, 1989, p.134. La correspondance entre Breton et Nezval témoigne du désir de Nezval de projeter *L'Âge d'or* à Prague. Breton l'avertit des conditions d'acheminement du film dans la lettre du 11 février 1935.

« UN TABLEAU TROP CARRÉ DE SOUFFRANCES, C'EST LA VILLE[1] »

Les artistes de Paris et de Prague transcrivent leurs déplacements à travers les villes dans une grande disparité de textes. Ménageant, via la pluralité des types de textes et la dissémination des publications, des effets de croisement que soutiennent les pratiques intertextuelles, ils rompent avec l'énoncé discursif et linéaire. La poésie surréaliste s'affranchit dès lors de toute parole discriminante visant à l'ordonnancement réglé du réel. Breton ne manque pas de rappeler que l'activité surréaliste « ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre […][2] ». En outre, ces textes marqués par la dissémination apparaissent comme des lieux où la ville se recompose selon leurs désirs. Étoilement des textes et reconfiguration de la ville ne participent-ils pas d'un même rejet de l'ordonnancement.

La ville, un espace délimité par la parole

Les poètes de la ville qui expriment leur méfiance de l'ordonnancement semblent disposés à rejeter les figures de l'ordre qui, émaillant la ville moderne, renvoient à l'archétype de la grande ville européenne : Rome. Rome, dont la fondation est indissociable d'un acte qui définit très rigoureusement les limites de la ville et établit une nette distinction entre l'espace qui est à l'extérieur et celui qui est à l'intérieur de ses contours. En effet, l'acte de fondation de la ville s'identifie, dans l'antiquité romaine, au processus de délimitation de l'espace[3]. En outre la notion latine d'*urbs* – la ville – est définie d'après Cicéron[4] comme un « locus effatus », c'est à dire un lieu auguralement délimité par la parole. Romulus, l'augure de la légende de la fondation de Rome relatée par Tite-Live[5], trace d'un sillon dans le sol les limites de la ville en prononçant des paroles sacramentelles. Geste d'inscription et acte de parole, tels sont les opérations fondatrices de Rome. Dès lors, le sillon sépare deux espaces radicalement différents.

1. Seifert Jaroslav,« Poème d'introduction » [1921] in *Poèmes choisis*, traduit du tchèque par Michel Fleischmann, Vanves, Les éditions du Thot, 1985, p. 19.
2. André Breton, *Second manifeste du surréalisme, op. cit*., p. 791.
3. André Magdelain, « L'Inauguration de l'urbs et l'imperium », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité,* t. 89, n°1, 1977, pp. 11-29.
4. Cicéron, *De Legibus*, II, 21, cité in *Ibidem*.
5. Tite Live, *Histoire romaine*, tome I, Livre I, traduction de Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1940.

Ces opérations permettent de distinguer avec précision un espace d'un autre. Elles sont hautement discriminantes ; et à Rémus, qui défie son frère en passant intempestivement d'un espace à l'autre, elles coûtent la vie. L'espace circonscrit de la ville est défini comme un intérieur, comme un espace de maîtrise. D'emblée, il répond à une organisation stricte et à des règles inflexibles dont la transgression conduit sans ambages à la mort. En conformité avec le rigorisme d'une telle délimitation, les règles instaurées par Romulus relèvent alors d'énoncés catégoriques et sans équivoque. Ainsi la ville, strictement délimitée par un tracé linéaire, se fait le creuset d'une parole monosémique. Le tracé du sillon s'apparente à un geste d'écriture : c'est une inscription sur une surface autant qu'un acte de définition qui tend à différencier et distinguer les éléments du réel. C'est donc un geste d'écriture qui a vocation à ordonner le chaos. Or, c'est cela même qui est mis à mal par la pensée surréaliste. Linéarité et énoncés monosémiques de Romulus, étoilement et énoncés plurivoques des *poètes de la* ville : voilà deux régimes d'écriture différents.

Le second, en outre, s'oppose au premier. André Breton, très tôt, affirmant que « la civilisation latine a fait son temps », rejette catégoriquement l'héritage de la ville antique qui modèle encore les villes modernes. Il demande à ce « qu'on renonce en bloc à la sauver » et s'exclame : « dans nos villes, les avenues parallèles, dirigées du nord au sud, convergent toutes en un terrain vague, fait de nos regards de détectives blasés. Qui nous a confié cette affaire indébrouillable, nous n'en savons plus rien. La révélation, le droit de ne pas penser et agir en troupeau, la chance unique qui nous reste de retrouver notre raison d'être ne laissent plus subsister, durant tout notre rêve, qu'une main fermée à l'exception de l'index qui désigne impérieusement un point à l'horizon[1]. » Quant à la raison latine, Teige, de son côté, identifiant l'œuvre de Šíma « à la frontière du surréalisme et du poétisme », ajoute que ces toiles signent « la banqueroute de l'esprit classique et positiviste latin »[2]. Les *poètes de la ville* disloquant tout système discursif, réfutent les énoncés univoques ; simultanément ils déconstruisent ce qui persiste du modèle de l'*Urbs* dans la ville moderne. L'écriture surréaliste peut-elle, de même que le geste d'écriture de Romulus, créer une ville ?

La ville semble tout d'abord pour eux l'objet d'une réévaluation radicale que formule le critique Michel Rémy :

1. André BRETON, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour* in *Œuvres Complètes II, op. cit.*, pp. 279-280.
2. cité en français in « A travers les expositions de Prague », *L'Europe Centrale*, 31 mars 1928, Prague, p. 562.

> Comment faire échapper l'individu à un système discursif donné, qu'il s'agisse de rues et de murs, de collines et de rivières ? Comment l'ouvrir, à partir de ce système, à l'Autre ? Comment lui redonner l'entière possibilité de son désir créateur ? En tant que sujet véritablement engagé dans la communication avec ce qui n'est pas lui et ne pourra être ramené à lui ?[1]

La ville moderne se présente comme le relais d'une Rome, ville ceinte pour laquelle, au delà des remparts, c'est l'extérieur, l'impur, l'inconnu, le non-maîtrisé ; au-delà c'est l'altérité qu'il faut combattre[2]. Les rues et les murs, les collines et les rivières répondent à un ordonnancement héritier du modèle archétypal de l'Urbs. Ils sont l'objet d'un balisage précis, la marque d'un espace connu et maîtrisé. Dans cet espace rigoureusement régi, prévaut l'ordre et la cohérence : rien ne semble échapper au désir de maîtrise. L'inconnu ne peut se glisser dans aucun interstice de cet espace, qui est analogue à un système au réglage minutieux. La ville prend alors figure d'un ensemble de données reliées par des lois en un système cohérent. L'ordonnancement des rues et des murs reflète un langage de la ville qui relève d'un « système discursif ». En revanche, la ville surréaliste ne serait plus faite de « ces places, rues, monuments, immeubles, lumières et bruits qui en signalent la présence stable, reconnaissable, rassurante » : elle serait bien plutôt une « ville volée à ce qui l'ordonne et la structure[3] ». Davantage même, elle s'oppose à la ville qui « se donne comme un lieu où s'inscrivent une fois pour toutes les éléments qui forment systèmes, lieu quadrillé, lieu au carré[4] ». C'est bien ce lieu quadrillé qu'évoque la Rome impériale du scénario de *L'Âge d'or,* lieu régi par la rationalité dans lequel « un homme et une femme luttant amoureusement » sont un défi à l'ordre.

La complexité de l'expérience amoureuse ne semble pas avoir droit de cité. C'est ce que signale Jean-Charles Gateau : « ROMA est bien le palindrome et le contraire d'AMOR ». La ville apparaît dès lors comme un « lieu de refoulement, chef-d'œuvre accompli de l'artifice et d'une combinatoire extrêmement complexe et fortement contraignante ». Jean-Charles Gateau met au jour le langage discursif dont la ville est porteuse en évoquant le texte de la ville comme un « texte idéologique qui se veut limpide, puissamment monosémique[5] » avec « sens uniques, et sens interdits », construit par « l'encadrement de l'espace par la raison géométrique, la

1. Michel Rémy, « La ville déplacée du surréalisme anglais », *Les Mots la Vie*, n°6, *op. cit.*, p. 108.
2. En effet, la délimitation par Romulus est un tracé qui a valeur de « pomerium » et assure le caractère sacré et pur de l'espace qu'il délimite.
3. *Ibid*., p. 95.
4. *Ibid*., p. 4.
5. Jean-Charles Gateau, « Fantôme de Rome » in *Les Mots la Vie*, n°6, *op. cit*., p.135.

distribution du travail, l'organisation des parcours et des monuments loquaces (temples, arcs, statues, obélisques, colonnades). » L'auteur de « Fantôme de Rome » rappelle « l'ambition rationnelle et hégémonique qui préside à [l]a naissance [de la ville] et régit son organisation ». Semblablement, la ville moderne est le produit d'une entreprise d'ordonnancement, elle est un espace dans lequel les pratiques des citadins sont déterminées selon des usages réglés. Jean-Charles Gateau, pointant alors les incarnations modernes de l'Urbs que les surréalistes rejettent, évoque aussi les lieux du conformisme et du refoulement que les surréalistes, « avides de reconquérir les espaces forclos de la parole » détestent[1]. La ville est perçue comme un dispositif ordonné selon des fonctions réglées que l'écriture surréaliste déconstruit. Les surréalistes tentent ainsi, par le langage, de reconquérir la ville moderne, tant tributaire du modèle de la Rome antique.

Un lieu à conquérir ?

La ville moderne se présente comme un espace dans lequel l'homme se plie aux exigences de performances mesurables – par lesquelles la ville compte asseoir son hégémonie –, sans même que sa propre subjectivité puisse résister à l'emprise des données objectives qui soumettent l'individu. Il y perd alors, selon le mot de Breton, « sa raison d'être ». L'organisation urbaine témoigne en effet d'une volonté de conquête, elle s'inscrit dans un processus de domination et de maîtrise. Georg Simmel[2], au seuil du XX^{e} siècle produit une réflexion sur la ville moderne ; analysant comment la ville se fait le lieu de l'objectivité, il dévoile la violence de la ville moderne. Simmel reconnaît le besoin des citadins « de créer un organe de protection contre le déracinement dont les menacent les courants et les discordances de son milieu extérieur » mais :

> Au lieu de réagir avec sa sensibilité à ce déracinement, il réagit avec l'intellect auquel l'intensification de la conscience assure la prépondérance psychique. Ainsi la réaction à ces phénomènes est enfouie dans l'organe psychique le moins sensible, dans celui qui s'écarte le plus des profondeurs de la personnalité[3].

Le citadin construit une appréhension objective qui lui permet de s'orienter dans la ville. Et il recourt, répondant à un instinct défensif, à une construction rationnelle et objective de son

1. *Ibidem*.
2. SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité,* traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard Baron, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1989, p. 171.
3. *Ibidem*.

environnement quotidien. La vie courante alors est ordonnée selon une logique qui permet à l'individu de développer ses stratégies de survie dans un environnement qui exige de lui la mobilisation complète de son esprit pragmatique et la collaboration à des activités qui permettent à l'entité urbaine d'affermir sa puissance et d'agrandir le territoire sur lequel s'étend son pouvoir. Le quotidien, que chaque citadin se contraint alors à ordonner, se présente comme un ordinaire que les désirs ne peuvent plus investir. La ville est un lieu de domination et le citadin ne sait résister à cette volonté de maîtrise. La ville est perçue comme un « mécanisme technico-social » dans lequel l'homme est en proie à la dépossession de lui-même. Le citadin mobilisant en effet son esprit rationnel, écrase alors toute « sensibilité et relations affectives[1] » qui pourtant sont le sceau de la singularité de chaque individu. Et Simmel rappelle que « le lieu de l'intellect correspond aux couches supérieures, conscientes, transparentes de notre âme, il est la force la plus capable d'adaptation de nos forces intérieures[2] ». Le citadin bafoue alors sa singularité la plus intime pour parvenir à s'orienter dans le « mécanisme technico-social qu'est la ville, tenter de comprendre son environnement et réagir aux sollicitations de la vie de tous les jours. Ainsi la structure socio-économique de la ville et la réponse intellectuelle que propose le citadin créent un espace de « pure objectivité » où hommes et choses sont traités objectivement avec une « dureté impitoyable ». Simmel ajoute :

> L'homme purement rationnel est indifférent à tout ce qui est proprement individuel parce que les relations et les réactions qui en dérivent ne peuvent être entièrement épuisées par l'intellect logique[3].

Ainsi, de manière inhérente à la grande ville, « les relations rationnelles traitent les humains comme des nombres, des éléments indifférents par eux-mêmes, dont l'intérêt n'est que dans leur rendement objectif et mesurable […] la vie des grandes villes est le sol le plus fécond de l'objectivité rationnelle ». La vie de la grande ville s'organise autour d'orientations pragmatiques, et est selon Simmel « globalement impensable, si toutes les activités et les relations d'échange ne sont pas ordonnées de la façon la plus ponctuelle dans un schéma temporel stable et suprasubjectif[4] ». Simmel considère alors que cette organisation rationnelle de la vie fait de la culture moderne une culture qui se « caractérise par le dépassement de

1. *Ibid*., p. 170.
2. *Ibidem.*
3. *Ibid*., p. 171.
4. *Ibid*., p. 173.

l'esprit subjectif par ce qu'on peut appeler l'esprit objectif ».

Pour Jaroslav Seifert, pourtant membre fondateur du groupe des « poètes de la ville[1] », la ville est le lieu d'une expérience douloureuse : « un tableau trop carré de souffrances, /c'est la ville ». Il poursuit :

> par sa gloire
> la ville ne m'a pas vaincu,
> par sa majesté et sa grandeur je ne fus pas ensorcelé

Pour Seifert, « cette ville qui accueille l'homme avec sa vertu de fer » est aussi la ville « où l'homme n'est pas le seul asservi[2] ». La régularité géométrique du cadre urbain que souligne Seifert, apparaît délétère : l'image du « carré » figure une ville tracée au cordeau et évoque l'organisation rationnelle et le poids des considérations objectives. De plus, c'est à un tableau « trop carré » que s'apparente la ville. La ville se présente alors comme une image aux contours précisément délimités et anguleux pour renvoyer à une réalité tranchante. Ce poème de Seifert, paru dans le recueil « La ville en larme[3] », donne à voir la réalité tranchante qu'est la ville appréhendée de manière strictement rationnelle. La ville, dès lors, engendre maintes souffrances. Chacune de ses rues semble voler « comme une flèche lancée avec force pour conquérir le monde », faisant d'elle un espace de violence. Seifert n'évoque-t-il pas aussi là les mouvements rapides et incessants qui produisent pour le citadin des impressions sans cesse changeantes et diverses ? Il poursuit en tout cas en notant combien le rythme de la grande ville et le sien sont étrangers : « et avec le rythme de mon sang jamais ne s'accorderont les courroies de transmission ». Pour qui habite la grande ville, l'intellect soumis à une affluence de sollicitations agit au détriment des désirs de l'individu, de sa subjectivité et des zones inconnues qui le constituent en propre. La ville moderne signant la suprématie de l'esprit objectif sur l'esprit subjectif – pour reprendre la terminologie de Simmel – est un facteur d'aliénation. C'est en cela, précisément, qu'elle est un véritable défi pour les poètes de l'avant-garde. En outre, sa structure excite le désir de subversion. Jean-Charles Gateau[4] qui voit dans la ville « un lieu antisurréaliste par excellence » reconnaît toutefois l'attrait qu'elle peut, « par ses virtualités

1. C'est ainsi qu' Hoffmeister, membre co-fondateur du groupe Devětsil, qualifie les poètes qui constituent ce groupe. v. HOFFMEISER Adolf, *Předobrazy* [Préfigurations], Prague, Československý spisovatel, 1962, p. 34.
2. Jaroslav SEIFERT, « Poème d'introduction », in *Poèmes choisis,* traduit par Michel Fleischmann, Vanves, Les éditions Thot, 1985, p. 19.
3. SEIFERT Jaroslav, *Město v slzach* [1921], Prague, Československý spisovatel, coll. « Malá edice poezie », 1979, p. 13.
4. Jean-Charles GATEAU, « Fantôme de Rome » in *Les Mots la Vie*, n°6, *op. cit*., p. 108.

insurrectionnelles et ses promesses révolutionnaires », susciter pour les membres du groupe surréaliste. C'est alors que le surréalisme « tend[ant] simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en zone interdite[1] » se place d'emblée sur le terrain de la ville.

Ville d'oppression

Jean-Charles Gateau, qui indique ce que la ville moderne emprunte au langage de Rome pour elle-même se constituer en « texte idéologique, puissamment monosémique », étudie aussi la persistance de la structure romaine dans la ville moderne. Il fait alors remarquer que la ville est un lieu « anti-surréaliste », du fait, précise-t-il, qu'elle émane d'un désir d'ordre et d'hégémonie. Il la présente alors comme un « site défensif et clos ». Il ajoute :

> Le fossé dont Romulus entoure Rome, archétype de toute ville, la palissade des castra romains, les murailles médiévales procèdent par inclusion et exclusion, tranchent brutalement entre un dedans licite et un dehors suspect. […]. En ville, triomphe le cadastre. L'angle droit règne sur le croisement, à l'agora, au forum, de Cardo et du Decumanus et sur les voies parallèles. Quadrillage d'avenues rectilignes, quasiment obligatoires, couloirs de contrôle optique, de perspectives imposées et de visibilité totale sur ce qui est autorisé, s'arrêtant aux limites prescrites: le rempart contre les migrations et les invasions.

Ces lignes établies avec rigueur, du tracé augural aux avenues, en passant par les fossés et remparts, délimitent l'espace urbain. Elles sont le pendant d'un acte de parole discriminant qui fonde la Rome antique. « Quadrillage d'avenues rectilignes » et « couloirs de contrôle optique », sont mis à l'honneur par Haussmann dans Paris. Pour Walter Benjamin, les travaux qu'entreprend Haussmann rendent la ville moderne « inhumaine[2] ». Le Paris d'Haussmann renvoie à l'impératif défensif et militaire contre lequel les surréalistes s'inscrivent ; ils font dès lors de la ville moderne, où règne l'esprit objectif, l'enjeu même de leurs investigations.

L'avant-garde tente de *prendre* cette ville moderne et de la reconstruire en un lieu régi par l'hétérogénéité**.** Ce faisant elle convoque les dispositifs d'oppression. Un *Hommage de Prague à Paris,* présentant un Paris vu par les écrivains de Paris et de Prague, est publié à

1. André Breton, *Second manifeste du surréalisme* [1930] *in Œuvres Complètes I, op. cit.,* p. 791.
2. « Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. » v. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e^ » [1939] in *Écrits français.* Présentés et introdutis par Jean-Maurice Monnyer, Paris, Gallimard, 1991, pp. 304-305.

Prague en 1937. Nezval y traduit un texte de Rimbaud : « Paris se repeuple ». C'est un poème qui semble avoir été écrit à la suite des insurrections révolutionnaires de la Commune[1], alors que dans la ville est restauré l'ordre bourgeois. Durant la Commune, les boulevards du Paris haussmannien ont répondu à leur fonction militaire : instruments de la répression des soulèvements populaires, ils contribuèrent effectivement à l'écrasement des insurrections. Si les Grands boulevards ont remplacé les anciennes fortifications, à l'inverse, les boulevards haussmanniens, au cœur de Paris, sont l'instrument d'une ville défensive. Le poème est empreint d'ironie amère, Rimbaud feint de livrer la ville aux contre-révolutionnaires : « Voilà la Cité belle assise à l'occident ! ». Il mentionne les boulevards :

> Allez ! on préviendra les reflux d'incendie,
> Voilà les quais ! voilà les boulevards ! voilà
> Sur les maisons, l'azur léger qui s'irradie
> Et qu'un soir la rougeur des bombes ébranla.

Sur les boulevards, selon l'ordre bourgeois, les révolutionnaires font figure de « barbares », tels les étrangers assaillant les remparts : « les boulevards qu'un soir comblèrent les barbares ». Sous la dénomination de « barbare » c'est l'étranger que désignent semblablement les civilisations grecque, romaine mais aussi chrétienne. La traduction de Nezval[2] fait mention des barricades, que ne signale pas littéralement Rimbaud. Dans cette traduction, les « barricades » des boulevards, à la rime, sont en opposition au champ sémantique du pouvoir royal, déjà évoqué par la « cité Sainte » [Svaté město], que soutiennent les substantifs « baptême » [křest] et « ville » [měst], eux aussi à la rime. Il apparaît alors que la barricade est au barbare ce que le boulevard est au pouvoir. Nezval mentionne aussi les avenues et les barricades, en un même vers, lorsqu'il évoque l'élan de renouveau en regard d'une époque qui s'achève dans un poème de *Pantomime*[3] (Nezval évoque d'ailleurs le silence des avenues et semble de la sorte établir un lien etre avenue et nature morte [*zátiší*, de *ticho :* « le silence »], comme pour souligner l'inertie qui règne d'ordinaire en la figure de la maîtrise et de l'ordre qu'ils représentent). Nezval, par la traduction qu'il propose des vers de Rimbaud, semble souligner la portée martiale que revêt le boulevard dans la ville moderne du poème « Paris se repeuple ou Orgie parisienne ». C'est ce

1. Mais la date exacte de la genèse n'est pas clairement établie et il se peut que ce poème évoque le siège de Paris.
2. « Jednoho večera zde stály barikády », littéralement : un soir, là, il y avait des barricades.
3. « V zátiší promenád hoří barikády » [Dans le silence des avenues brûlent les barricades] in « Památce Mikuláše Lenina », *Pantomina,* 1924. v. Vítězslav NEZVAL, *Básně I*, édition établie et commentée par Milan Blahynka, Brno, Host, 2011, p. 162.

qu'exprime aussi le titre de Walter Benjamin « Haussmann ou les barricades[1] ». Le boulevard est construit en vue d'assurer une meilleure défense. Par sa fonction défensive, il emprunterait à la muraille d'enceinte le soin d'écarter les barbares du monde de la civilisation. Dans le poème de Rimbaud, c'est précisément sur les boulevards que le « barbare » est identifié. Insoumis à l'ordre, il incarne la figure de l'Autre – que rejette la ville. À la fin du XIX[e] siècle, l'urbanisme de Paris fait écho à l'organisation militaire de la Rome antique. Les poètes sont alors attentifs à cette modernité de Paris qui perpétue l'héritage militaire et fonde l'idée de la grande ville en occident[2].

Aux côtés du poème de Rimbaud traduit par Nezval, paraît, dans *Hommage de Prague à Paris*, un poème de Karel Toman en qui les artistes du Devětsil reconnaissent aussi un modèle[3]. Karel Toman voit se dessiner dans les figures ordinaires de la ville un horizon mortifère, comme il le consigne dans le poème « Paříž[4]» [Paris] :

> Et dans le vert sombre des parcs
> le bronze des canons coulés en statues
> retentit d'un hymne de gloire orgueilleux et mesquin
> vertu, force, crime. Sang et or.
> Ainsi parlent la Bastille et le Lion de Belfort
> ankylosé, d'où le sang coule,
> voix d'un grand passé.

Dans Paris, pour Karel Toman, le bronze des statues rappelle ici celui des canons des champs de bataille par lesquels la nation gagne son prestige. Les statues lui apparaissent comme les instruments de revendication d'un pouvoir vaniteux. Seifert, dans un poème dont Karel Toman est le dédicataire, évoque aussi le lion de Belfort : « Demandez seulement au lion de Belfort, s'il n'échangerait pas son éternité de grès/ contre un seul jour[5] ». Le hiératisme de la statue,

1. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX[e] siècle » [1939], *op. cit*., p. 304.
2. Toutefois, la modernité des villes d'Europe Centrale, au sein de l'Europe des Habsbourg, fait fi de cet héritage défensif, comme l'analyse Friedrich Achleitner dans *L'Idée de la grande ville. L'architecture moderne d'Europe Centrale, 1890-1937.* Nous convoquons cette analyse dans le chapitre 1 pour restituer les particularités de la ville de Prague dont la modernité s'établit en contraste du Paris d'Haussmann.
3. Dans *Toutes les beautés du monde*, Seifert se souvient de Karel Toman et confie : « En la personne de Toman se consumait pour nous les vies et les légendes des poètes maudits. Nous l'aimions. Pour nous il incarnait la liberté romantique des artistes et nous essayions de l'imiter. » (« V osobnosti Tomanově dohořívaly nám životy i legendy prokletých básníků. Milovali jsme ho. Ztělesňoval nám romantickou svobodu umělců a pokoušeli jsme se ho napodobit » in Jaroslav SEIFERT, *Všecky krásy světa*, Prague, Československý spisovatel, 1982, p. 199.)
4. Traduit par Jean Danies in Miloš HLÁVKA, *Hommage de Prague à Paris : Paris dans la poésie et l'art,* Prague, V. Petr, 1937. Ce poème est d'abord publié à Prague dans le recueil *Sluneční hodiny* [Cadran solaire] en 1913.
5. Jaroslav SEIFERT, « Le Vin et le Temps » [1929] in Poèmes choisis, *op. cit*., p. 30. Il dédie ce poème à Karel Toman.

indissociable du prestige qui s'en dégage, est tourné en dérision. C'est aussi, plus largement, l'entreprise de glorification dont la ville se fait le relais qui est émaillée par les deux poètes tchèques. Ce lion immobile retient aussi l'attention de Breton qui, quelques années plus tard, le rend à la vie en préconisant de « lui faire ronger un os[1] ». Ce même lion, dans le Paris des surréalistes « au mépris du patriotisme, se tourne vers l'ouest et rôtit, embroché à des flammes de bronze » comme le rappelle Marie-Claire Bancquart[2].

Dans un poème d'Éluard présent dans *Hommage de Prague à Paris*, aux côtés du poème de Karel Toman, il est question d'une autre statue : « Paris pendant la guerre ». Paul Éluard fait référence à la statue du sculpteur Bartholomé érigée aux Tuileries – monument à « Paris pendant la guerre ». Or, cette « statue vivante de l'amour » échappe à l'immobilité, et, aux yeux d'Éluard, détourne l'arme de son usage en imposant sur elle des « mains » de désirs. Voilà qu'ici encore, comme précédemment, le regard que le poète pose sur la statuaire hiératique de Paris ruine sa portée belliqueuse. D'ailleurs, d'une manière générale, Paul Éluard déplore, au nom du groupe surréaliste, « la physionomie de Paris, sur laquelle tant de cadavres ont laissé leur empreinte[3]. » Il dénonce la présence des statues, « presque toujours d'individus dérisoires ou néfastes » et les monuments qui sont « ou déserts, bêtes, inutiles ou consacrés aux plus infâmes superstitions, aux pires besognes » et dont « leur laideur consterne, crétinise, défigure celui qui les contemple ».

Les statues, relais d'un désir d'hégémonie paraissent oppressantes : elles appartiennent à la capitale historique qui revendique son passé belliciste pour nourrir son prestige. Quant aux boulevards du Paris d'Haussmann qui quadrillent la ville moderne, ils prennent valeur de remparts et réveillent l'héritage militaire de la ville. Ils visent au maintien de l'ordre que la poétique surréaliste rejette massivement. L'écho, que dans cet *Hommage de Prague à Paris*, Nezval donne au poème de Rimbaud et celui qui se fait entendre entre le poème de Toman et d'Éluard, fait valoir la méfiance avec laquelle les poètes peuvent appréhender statues et boulevards. Ceux-ci apparaissent comme des motifs critiques de la poétique urbaine qui se déploie au sein du recueil.

1. « Questionnaire sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » in *Le Surréalisme au service de la révolution,* n°6, 15 mai 1933.
2. Marie-Claire BANCQUART, *op. cit.*, p. 86.
3. « L'embellissement de Paris » in *SASDR*, n°6, 1930-1933, p. 23.

La ville et les « bornes kilométriques de ma fatigue »

L'album *Paříž,* fruit de la collaboration artistique de Josef Šíma et Philippe Soupault à l'issue du voyage de ce dernier à Prague en 1927, s'ouvre sur les lignes du dictionnaire. Le premier texte reproduit l'article « Paris » du *Larousse*. Cette présentation associe la ville de Paris à un discours descriptif qui répond à un rigoureux ordonnancement. La définition qui est donnée de Paris mentionne les lieux sur lesquels la ville assied son rayonnement. Paris est donc désignée comme « le centre du monde et de l'art », elle est présentée comme « une des villes les plus riches » : « grandeur de ses monuments, beauté du site et des édifices » sont mentionnées. Sont alors énumérés le Louvre, le Palais Royal, les Invalides, La Bourse, Notre Dame. Cette liste se clôt sur « etc ». Si l'inexprimable quantité des lieux prestigieux de Paris est ainsi signalée, elle apparaît aussi, via cette petite locution, comme un ensemble où la particularité de chaque lieu se fond en une évocation imprécise. Dès lors les monuments urbains se présentent comme les lieux communs d'une capitale historique qui reste figée dans son passé et en fait l'instrument de sa gloire. Face à cette présentation de Paris figure un dessin de Šíma où aux fins rectangles des cheminées industrielles se surimpose une forme sombre et massive, ainsi qu'un large ovale, telle une lourde chape se profilant sur la ville. Dans le texte, tout comme dans le dessin, la ville laisse place à la démesure. Majestueuse et imposante, n'est-elle pas aussi écrasante? Il ressort, de leur mise en regard, que les monuments peuvent attiser un sentiment d'accablement. Ils se présentent comme autant d'éléments oppressants, tels les statues et les boulevards.

Pour Soupault, ils sont aussi les « bornes kilométriques de ma fatigue » ainsi qu'il l'exprime dans le poème « Westwego » traduit par Jiří Voskovec, paru à plusieurs reprises à Prague en 1927 dans la revue d'avant-garde *ReD*[1] et dans l'album *Paris*[2]. Cet album comporte aussi le poème « Do Pařiže » où tinte ce vers : « Paris la mort ». Les centres chargés d'histoire et de monuments confèrent à la ville une réalité sombre, ils en font, selon Soupault, une ville morte : « Nous parlons des villes mortes et nous nous enthousiasmons de la lente agonie des autres villes », constate-t-il dans un article paru à Prague en 1929. Déplorant ce goût morbide, il précise le peu d'intérêt qu'il prête aux monuments et note qu'il accorde, quant à lui, sa

1. Philippe SOUPAULT, « Westwego », *ReD,* I, n°3, Prague, Odeon, 1927, p. 97.
2. Philippe SOUPAULT, « Westwego » in Philippe SOUPAULT, Jaroslav SEIFERT, Josef ŠÍMA, *Paříž,* Prague, Aventinum, 1927. Ce poème paraît aussi en 1937 dans l'anthologie *Hommage de Prague à Paris*. v. Miloš HLÁVKA*, Hommage de Prague à Paris : Paris dans la poésie et l'ar*t, *op. cit*., p. 99.

préférence aux villes vivantes. Il ajoute : « Et Prague est assurément une de ces villes dont la vie tonne et brille avec la plus grande ardeur[1] ». Prague apparaît à Soupault comme une ville tournée vers l'avenir. Il est tant séduit par la modernité de la ville qu'il ne prête pas attention aux centres historiques : « plus que tout je pense à l'atmosphère qui l'entoure et non à ses monuments et son histoire[2]. » Dans ce texte paru en tchèque dans *Rozpravy Aventina* le terme « pomník » désigne le monument. Or le mot tchèque « pomník » signifie aussi le mémorial, la tombe, et renvoie au monument funéraire. Et pour Soupault, très précisément, les monuments sont recouverts d'une teinte morbide. À l'aide des monuments et des statues la ville puise dans le passé le prestige sur lequel elle assied la force de son pouvoir. Dès lors, les monuments sont les signes d'une pétrification, d'un figement. Dans l'anthologie *Paris,* la traduction du poème de Pierre Jean Jouve donne aussi à entendre le caractère funeste du monument : à nouveau, apparaît le terme « pomník ». Pierre Jean Jouve évoque une ville sale, aux institutions cruelles, emplie de monuments. La ville historique prend des allures de cimetière.

Les centres villes, s'ils sont saturés d'éléments commémorant le passé sont aussi des lieux de pouvoir qui ne sont plus même habitables depuis les transformations engagées dans Paris au XIX[e] siècle, comme le souligne Alain Erlande-Brandenburg[3] en se référant aux métamorphoses haussmanniennes :

> L'œuvre d'Haussmann a été particulièrement énergique dans le traitement de la Cité. [...] De nouvelles constructions lourdes et disproportionnées aux dimensions de l'île remplacent les innombrables maisons d'habitation : immense Hôtel-Dieu, construit au Nord qui remplace l'ancien établi le long de la Seine au Sud; tribunal de Commerce; caserne de la Cité devenue depuis préfecture de police. [...] La conséquence sur la population de l'île a été immédiate: elle passe de quinze mille habitants à cinq mille à la fin du siècle.

Les centres apparaissent comme des instruments d'oppression auxquels s'ajoute une inflation immobilière ; les couches populaires de la population sont éloignées, rejetées hors du centre de Paris et les boulevards sont inaugurés comme des mémoriaux : « Les temples du pouvoir spirituel et séculier de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose dans le cadre des enfilades de rues. On dissimulait ces perspectives avant l'inauguration par une toile que l'on soulevait

1. Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy », *op.cit*., p. 1.
2. *Ibidem*.
3. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, « Notre Dame de Paris » in *Les Lieux de mémoire. Les France,* Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard, 1992, p. 395.

comme on dévoile un monument[1]. » L'avenue se fait alors la tombe du Paris populaire, et Walter Benjamin poursuit en considérant qu'Haussmann « donne carrière à sa haine contre la population instable des grandes villes dans un discours à la Chambre. Il poursuit : « La hausse des loyers chasse le prolétariat dans les faubourgs. Par là les quartiers de Paris perdent leur physionomie propre »[2]. Dans le Paris de Breton, encore, si les rues se remplissent à l'heure de fermeture des bureaux et des ateliers et que Paris se repeuple, la masse des travailleurs n'est pourtant plus la foule des citadins insoumis ni celle des éventuels insurgés : « Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêt à faire la Révolution[3] », s'exclame Breton se dirigeant de la très longue rue Lafayette vers l'Opéra.

Les boulevards apparaissent comme le signe de l'asservissement de l'individu dans la ville moderne. Jaroslav Seifert, de son côté, dans « Rue de la Paix », qui paraît en tchèque en 1925 dans le recueil *Sur les ondes de la TSF* [Na vlnách TSF] et en français dès 1937[4], dévoile comment ces avenues parisiennes retiennent les forces vives : dans les vitrines de la rue de la Paix, c'est la nature que la ville domestique et met en cage. En effet, Seifert évoque « la rosée de diamants », « oiseau de paradis/ léopards loups et ours blancs/ glacier des soieries » et signale que « les bêtes sauvages sont domptées dans le verre ». Domptées, tout comme d'ailleurs les « mendiants » qui, bien qu'étant de l'autre côté de la vitrine (« les visages [...] collés ici à la vitre »), restent pétrifiés. Dans le poème de Seifert, l'avenue parisienne est un lieu de domination et de brimades ; c'est bien cela qui se lit dans la colonne de la place Vendôme qui arrête le regard de celui qui passe rue de la Paix. Faite du bronze des canons d'Austerlitz, la colonne sur laquelle s'ouvre la rue de la Paix s'avère être le signe de la domination militaire. La rue de la Paix, percée au XIX^{e} siècle, est d'ailleurs inaugurée sous le nom « rue Napoléon ». La toponymie, par sa thématique impériale, souligne la proximité de cette rue avec la place Vendôme. Notons aussi que la colonne de la place Vendôme est édifiée sur le modèle de la colonne Trajane de Rome. Elle est donc le signe des affinités entre Paris et les caractéristiques de la Rome antique. Elle exprime combien Paris calque le modèle d'une ville établie sur des exigences militaires. Seifert fait état d'une ville aliénante où les animaux sauvages et les mendiants sont domptés, et le luxe glorifié. Cette avenue bordée de magasins de luxe qui conduit de l'Opéra à la colonne de la place Vendôme incarne les caractéristiques de la ville

1. Walter BENJAMIN, « Haussmann ou les barricades », *Paris, capitale du XIX^{e}, op. cit*., pp. 305-306
2. *Ibid*., p. 304.
3. André BRETON, *Nadja, op. cit.,* p. 683.
4. Miloš HLÁVKA, *Hommage de Prague à Paris : Paris dans la poésie et l'ar*t, *op. cit*., p. 99.

militaire que Paris tient de Rome. Mais en 1933, dans le questionnaire « sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », cette place est rendue aux opprimés. C'est en effet cette colonne que Breton et Eluard décident respectivement de « remplacer par une cheminée d'usine à laquelle grimpe une femme nue » ou de l' « abattre, en répétant soigneusement la cérémonie de 1871 »[1].

Paris et Prague sont avant tout des capitales historiques, porteuses d'une mémoire collective qui s'exprime tout particulièrement à travers les monuments. Les surréalistes interrogent le statut du monument, ainsi que celui du lieu de commémoration. À leurs yeux, ils se présentent comme le fait d'un pouvoir centralisateur et d'une autorité omnipotente au sein même de la ville moderne et cosmopolite. La ville, sous certains aspects que soulignent les représentants de l'avant-garde artistique dans les anthologie de textes sur Paris – *Hommage de Prague à Paris*, *Paris* –, renvoie à un archétype de site clos et défensif et se constitue comme un intérieur. La place accordée à la statue dans la ville moderne illustre combien la ville est considérée comme un intérieur. La société moderne perpétue ainsi les archétypes de la ville gréco-latine. Elle appréhende de la sorte la ville comme un espace connu, maîtrisé et aménagé tel un appartement; elle est agrémentée comme un intérieur. La statue en est un des ornements, et participe du « 'mobilier' urbain[2] ». Les murs qui l'encerclent font d'elle un intérieur maîtrisé, un espace au confort d'appartement bourgeois : Nezval mentionne alors « les fortifications des canapés[3] ». La ville, ainsi aménagée comme un intérieur, répond à l'entreprise de domestication et d'assujettissement qui se joue dans la ville moderne.

La ville, « succursale d'une nécropole » ?

Les remparts comme les statues, dans les textes de l'avant-garde poétique, s'avèrent être les signes d'une ville marquée par la mort. Dans le recueil *Pantomime* [Pantomima], Nezval

1. « Questionnaire sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°6, 15 mai 1933.
2. « Elle [la tour Eiffel] répond ainsi à une obsession du XIX^e^ siècle, celle du phare qui guide et éclaire et qui, dans le cas du Paris des vingt arrondissements, unifie aussi efficacement que les voies nouvellement tracées ou l'uniforme mobilier urbain, le patchwork des divers quartiers de la capitale » in *Les Lieux de mémoire*, Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard, 1992, p. 490. Ou encore « 'L'horreur du vide' qui caractérise les salons bourgeois du XIXe siècle était aussi un trait distinctif du « mobilier » urbain » in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire,* Paris, Gallimard, 1992, p. 259.
3. Vítězslav NEZVAL, « L'Après-midi sans mémoire » traduit in Arnošt BUDÍK, *La Poésie surréaliste tchèque et slovaque 1934-1969,* textes et témoignages choisis, présentés et traduits par Arnošt Budík, Bruxelles, Ed. Gradiva, 1973. p. 51.

indique les signes de mort dont les remparts sont porteurs, en faisant de ces confins historiques de la ville l'emplacement d'un cercueil : « sur les remparts un catafalque d'empire[1] ». Dans les vers du poème « À cinq minutes de la ville », dont le titre lui-même, d'emblée, interroge les limites de la ville, être sur le « pont au six ou sept statues », c'est être sur une « tombe » : « Ač stál jsem na mostě stál jsem jak na hrobě » [Bien qu'étant sur le pont, j'étais comme sur une tombe]. Les statues, hommes de pierre – hommes pétrifiés, introduisent le sème de l'immobilité funeste. Le poète tour à tour évoque le pont et le carrefour, les introduisant par une anaphore : « À cinq minutes de la ville sur le pont flotte un drapeau » (v. 1), « À cinq minutes de la ville, il est un petit carrefour » (v. 12), « À cinq minutes de la ville coule une eau pure au-dessous de nous/ Au-dessous de nous où nous nous sommes donné rendez-vous » (v. 43/44), « À cinq minutes de la ville sur le pont au pied du Christ » (v. 223), « À cinq minutes de la ville il y a un petit carrefour/ Moi aussi moi aussi j'étais là sur le pont » (v. 235-236). Et le poète à cet endroit – sur le pont – se remémore douloureusement son passé :

> A cinq minutes de la ville il y a un petit carrefour
> Moi aussi moi aussi j'étais là sur le pont
> Je m'ennuyais de mon pays je m'ennuyais de ma maison
> Je m'ennuyais de mon enfance je m'ennuyais de ma maman
> J'avais la nostalgie d'une main qui se tend
> Je m'ennuyais de toi et je m'ennuyais de l'amour

Dans le poème en tchèque[2], c'est à un carrefour que le poète se situe à ce moment : « I já i já dnes stál jsem na křižovatce », littéralement : « Moi aussi moi aussi aujourd'hui j'étais au carrefour ». Nezval donne à voir la croix qui se dessine dans l'évocation du carrefour, d'ailleurs en tchèque le mot carrefour [křižovatka] contient le mot croix [kříž] – tout comme le pont du poème contient croix et statues, pouvant ainsi sembler hérissé (« Na kříži nad mostem pět minut za městem » [Sur la croix au-dessus du pont à cinq minute de la ville]). L'image de la croix qui apparaît à la simple évocation du pont, compte tenu du contexte, est présente de manière plus prégnante dans le vers tchèque, où elle se détache non seulement du mot signifiant « carrefour », mais aussi de l'idée de croisement que connote le carrefour (remplacé dans la traduction de ce vers par le pont). Le Christ crucifié est mentionné à plusieurs reprises : « Sur le

1. Vítězslav NEZVAL « À la mémoire de Vladimir Ilitch Lénine » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955),* préface de Philippe Soupault*, op. cit.*, p. 26. Ce poème paraît à Prague en 1923 dans le receuil *Pantomima* aux éditions Pražské saturnalie.
2. Vítězslav NEZVAL, « Pět minut za městem », *Básně III*, Brno, Host, 2013, pp. 119-127. Ce poème daté de juin 1939 est publié au début de l'année suivante dans un recueil auquel il donne son nom aux éditions Borový.

pont où devant le Christ les passants touchent leur chapeau » (v. 2, v. 62, v. 225). Et n'est-ce pas le pont – motif très explicitement chargé de la symbolique du passage dans la poésie de Nezval – qui se change en croix ?

> Une croix, le cours d'eau la transforme l'entraîne
> Elle s'éloigne et cependant dérive à peine
> à portée de main et baignée des eaux
> cette croix changeante est notre éternel fardeau.

Une expérience christique se profile alors dans ces vers, et la souffrance de la croix conduit à la mort. Le pont, à l'instar de la croix, est pour le poète affaire de mort : Nezval effectue en effet un rapprochement entre le pont [most] et la tombe [hrob] : « Ač stál jsem na mostě stál jsem jak na hrobě », littéralement : « bien que j'étais sur un pont, j'étais comme sur une tombe ». Dans ce poème traduit en français dans *Prague aux doigts de pluie*[1] on lit : « J'étais comme sur une tombe au carrefour ». Par le rapprochement entre le carrefour (élément cruciforme) et le pont, la traduction souligne ici l'assimilation de la croix au pont que travaille le poète au fil du texte. Le poète, se tenant sur le pont, assure se situer sur une tombe, il reprend : « sur la tombe d'espoirs qui veulent se lever d'entre les morts ». Le lieu inspire le deuil, mais réveille aussi la révolte et le renouvellement. Et à cet égard, le pont de ce poème situé à l'écart de la ville n'en serait-il pas semblable ? Dès le premier vers le rythme, la rime intérieure et les flexions nominales suggèrent les similitudes entre « pont » [nad mostem] et ville [za městem]. Le champ lexical de la mort occupe dans le poème une place importante, mais c'est de la ville du passé qu'il s'agit de faire le deuil, sans renoncer à l'espoir, pour laisser champ libre au renouveau.

Dans *Edison* aussi la ville revêt une teinte funeste semblable : les lumières dans la nuit de la ville sont des « larmes qui coulent goutte à goutte des hauteurs sur le catafalque de la ville qui les tamise/ sur les cathédrales vieilles momies[2] ». La ville entière semble se loger dans le catafalque, de sorte que toute la ville s'apparente à une tombe. Dans ce poème, Nezval fait de l'éclairage électrique l'image d'une modernité s'inscrivant en contrepoint d'une ville qui conserve les funèbres traces des dominations politiques, militaires et religieuses. De cette ville, il faut bien faire le deuil. Dans les vers de Nezval la ville moderne et la ville héritière des

1. Vítězslav NEZVAL, « À cinq minutes de la ville », *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* p. 133.
2. Vítězslav NEZVAL, « Edison » [poème daté de 1927] in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* p. 35.

instances de dominations religieuses et militaires présentent alors une dissension.

Toutefois, les villes, contemporaines de ces vers, semblent fidèles aux villes historiques. En 1937, la municipalité de Paris n'envisage de faire aucun deuil, et propose de « transporter toutes les statues dans les parcs que l'on voulait créer sur le terrain des anciennes fortifications[1] ». Le choix de placer des statues, à l'endroit même des fortifications, illustre la continuité qui s'opère entre fortification et statues, deux ensembles inspirant le deuil. Les statues seraient alors les indices d'une ville considérée comme une nécropole : une ville des morts. C'est déjà l'avis des Parisiens de 1905, comme relaté dans « Les statues de Paris »:

> Le monument urbain était devenu une duplication laïque du monument funéraire. [...] « nos jardins, nos places publiques, nos squares seraient donc destinés à devenir des succursales des nécropoles? » se demandaient les Parisiens (in *L'Eclair*, 29/02/1905)[2]

Les statues, déplacées à l'endroit des anciennes fortifications, marquent les limites de la ville qui scindent l'espace en deux, signalant ce qui est l'espace de la ville et l'extérieur de la ville. Elles se font le relais du tracé de l'*Urbs,* discriminant très distinctement deux espaces : celui dans lequel s'exerce la toute puissance du pouvoir et celui qui s'y soustrait. Les statues peuvent bien remplacer les fortifications qui encerclent la ville. Cela illustre en quoi la profusion de statues, « mobilier urbain » est à même de signaler que la ville s'ordonne comme un intérieur. Statues et fortifications prennent les même fonctions : elles indiquent que l'espace urbain est un espace de maîtrise, que l'on aménage tel un intérieur. Le hiératisme des statues et le rigorisme du discours municipal dont elles sont le relais, encore à Paris en 1937, présentent une immobilité qui annonce la raideur de la mort. La statue représente un corps au mouvement figé et semble imposer cette immobilité, apparaissant alors comme un élément porteur de mort.

À Prague, les caractéristiques funèbres de toutes sortes de statues – de la statue baroque à la statue moderne qu'est le mannequin – sont interrogées, comme en témoigne le travail de Jindřich Štyrský et Jindřich Heisler. Leur livre *Sur les aiguilles de nos jours*, d'abord paru clandestinement en 1941, et à nouveau publié en 1945 contient des photos de Štyrský datant des années 1930 et assure la continuité d'une réflexion suscitée par la statue dans le surréalisme de Prague. Dans *Sur les aiguilles de nos* jours, en regard d'une photographie[3] de Štyrský on lit :

---

1. June HARGROVE, « Les Statues de Paris » in *Les Lieux de mémoire. La nation,* Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard, 1992, p. 259.
2. *Ibidem*.
3. La photographie de Štyrský qui accompagne ce texte a été présentée à la première exposition surréaliste à Prague en 1935, puis en 1946. Elle figure aussi sous le titre « Rideau de fer » dans le collage reproduit dans

> La boue ne gicle pas si haut. Et les petits cailloux qui bondissent des roues se sont accoutumés une fois pour toutes aux vitres des devantures, parce qu'il y a des fusils et des canons. Seul le bruit qui se concentre dans les oreilles de pierre pourrait finir par surcharger les vieux supports du sommeil narcotique. Mais les temps sont encore calmes et dans les petits yeux froids des revolvers ébahis devant les fruits exposés à l'étal des boutiques on peut lire cet appel de plus en plus suppliant : on demande le plus profond silence[1]

Le collage photographique représente le haut d'une vitrine que surplombe une moulure : une tête sculptée. Il y a aussi une statue d'ange comme suspendue entre le visage sculpté et le haut de la vitrine. On pense alors aux lignes qu'écrit Walter Benjamin sur la logique de la marchandise qui fonde la modernité, tout en signalant les liens qu'elle entretient avec l'éphémère et la mort. Benjamin examine aussi « la signification spécifique que prend la marchandise du fait de son prix » et rapporte qu' « à l'avilissement singulier des choses par leur signification, qui est caractéristique de l'allégorie du XVII^{e} siècle, correspond l'avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise[2] ». Ce propos semble illustré par la statuaire baroque, si caractéristique de Prague, et par les boutiques modernes que mettent conjointement en regard la photo de Štyrský et le texte de Heisler. En guise de marchandises sont ici recensés « fusils », « canons » et « revolvers », véritables promesses de mort.

Dans le cycle de photographies que Štyrský fait à Paris dans les années 1930, les mannequins des vitrines participent aussi à la constitution d'une atmosphère mortuaire. Sur une photographie figure une vitrine : deux têtes de poupées, chacune située sur un présentoir, une affiche décrochée. La vitrine semble à l'abandon et l'affiche décrochée reflète une négligence, tout en indiquant l'absence de présence humaine. Aussi la présence de l'inanimé est-elle soulignée. Pour Jaromír Funke, dans la série *Reflexe*[3], les mannequins des vitrines semblent sortis dans la rue, à la rencontre d'un passant posté devant la vitrine. Le passant tient d'ailleurs une pose plus hiératique que celle attribuée au mannequin. Figure figée du vivant, le mannequin des vitrines polarise l'angoisse que suscite l'incertitude entre corps animé et corps inanimé. En

---

L'Almanach surréaliste du demi-siècle.

1. Jindrich HEISLER, Jindřich ŠTYRSKÝ, *Na jehlách těchto dní*, [Sur les aiguilles de ces jours], édition clandestine parue à Prague en 1941, puis en 1945 aux édition Fr. Borový. v. Jindrich HEISLER, Jindřich ŠTYRSKÝ, *Sur les aiguilles de ces jours*, traduit du tchèque par Georges Goldfayn, Radovan Ivsic, Annie Le Brun, Jan Ryban, Berlin, éditions Sirène, 1984. La photographie de Štyrský qui accompagne ce texte a été présentée à la première exposition surréaliste à Prague en 1935, puis en 1946. Elle est aussi reproduite accompagnée du titre « Rideau de fer » dans *L'Almanach surréaliste du demi-siècle, op. cit.,* p. 95.

2. Walter BENJAMIN,« Baudelaire ou les rues de Paris » in *op. cit*., p. 303.

3. Il s'agit ici d'une photographie du début des années 1930 conservée dans la ville de Brno à la Moravská galerie. Simbergelatine, 29 x 38,5 cm.

outre, dans la vitrine, il est un autre élément doté du même ressort : la marchandise. Benjamin relate en quoi la mode « accouple le corps vivant au monde inorganique ». Il explique : « la mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré. » La mode ouvre ainsi le phénomène de fétichisation à la marchandise, elle confère à la marchandise des pouvoirs et la dote d'un caractère animé ; elle acquiert une autonomie qui l'éloigne de sa portée utilitaire. Benjamin considère encore : « Vis-à-vis du vivant la mode défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au *sex appeal du non-organique, est son nerf vital*[1]*».* Ainsi la vitrine est-elle le lieu par excellence où, dans la ville, se déploie l'hésitation entre l'animé et l'inanimé.

La mort rôde alors dans la ville moderne, au cœur même des vitrines dans lesquelles s'exposent les nouvelles marchandises. À l'instar de Benjamin dans *Paris, capitale du XIX*[e] *siècle,* les statues et mannequins des photos de Štyrský mettent au jour la proximité du corps vivant au monde inorganique. Statues et vitrines voisinent avec la mort, comme si l'auteur des photographies dévoilait ce que la modernité hérite d'une statuaire qui s'apparente à la sépulture. Vitrines, mannequins, fêtes foraines et objets funéraires sont des motifs récurrents des cycles de photographies de Štyrský, souvent ils s'entrecroisent. Le photographe compose avec les signes de divertissements populaires, de mort, ainsi qu'avec les marchandises, autant d'éléments que, par ailleurs, Benjamin combine pour définir la modernité.

Affronter la mort

Au sein de la modernité que décrit Benjamin sourd l'inquiétude des Parisiens de voir jardins, squares et places publiques se transformer en « succursales des nécropoles », comme le rapporte June Hargrove dans *Les Lieux de mémoire.* « Paris tout entier était devenu un Panthéon à ciel ouvert[2] », note-t-elle. C'est aussi ce que souligne André Breton, qui mentionnant dans *Nadja* la statue de Rousseau[3], en parle comme s'il avait affaire à un mort : il évoque en effet « le crâne de Jean-Jacques Rousseau dont la statue [lui] apparaissait de dos et deux ou trois étages au-dessous de moi » et confie : « Je reculai précipitamment, pris de peur[4]. » Le terme

1. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX[e] siècle », *op. cit.,* p. 297.
2. June HARGROVE, « Les Statues de Paris » in Pierre NORA, *op. cit.,* p. 252.
3. Durant les Lumières, « l'art acquiert une mission pédagogique que Diderot définit comme le devoir de « rendre la vertu aimable, le vice odieux »: un portrait sculpté ne constitue plus seulement un hommage à un grand homme, il signale aussi un modèle de conduite. » in June HARGROVE, « Les statues de Paris », *op. cit*., p. 243.
4. André BRETON, *Nadja* [1928] in *Œuvres Complètes I*, *op. cit*., p. 658.

« crâne », l'image des ossements qu'il connote, et le sème de la peur confère à la statue mentionné par Breton un caractère morbide. D'ailleurs André Breton, au préalable, a livré la ligne directrice de *Nadja* et annoncé : « je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon […] et pour étape le Manoir d'Ango […]. » C'est alors que les indices de mort se succèdent dans les paragraphes qui conduisent de la place du Panthéon à l'évocation du Manoir d'Ango. Breton revient en effet sur certains événements qui laissent se profiler la mort en autant de motifs qui saturent la ville. Il y a d'abord les « rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. De ces petites boules de charbon se dessinent des boulets de canons ». Puis, André Breton relate comment il est confondu avec un ami « tenu pour mort à la guerre ». Ensuite, « toujours Place du Panthéon » il est question d'une femme « en deuil, je crois ». Et enfin la tour du Manoir d'Ango – d'où Breton rapporte qu'il peut « chasser au grand-duc[1] » tout en précisant : « (était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja?*) » – « explose », et « une neige de plumes […] fond en touchant le sol de la grande cour […] ».

Et lorsque Nezval vient à Paris en 1936 avec Toyen et Štyrský, il loge aussi place du Panthéon. Les surréalistes tchèques se retrouvent à Paris dans l'intention de prolonger « l'enchantement partagé »[2] à Prague avec Breton et Éluard, ainsi que le confie Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur,* mais leur séjour parisien est marqué par des événements sombres[3] et une série de signes néfastes que Nezval relate. Il mentionne à plusieurs reprises le Panthéon. Štyrský, dès son arrivée à Paris est retenu par les cercueils en vitrine au pied de leur logement et ses photos du cycle *Après-midi parisienne*[4] en témoignent. Nezval fait part du commentaire de son ami :

> Dès sa sortie de l'hôtel, la première chose que vit mon ami fut une vitrine avec des cercueils, au rez-de-chaussée de l'immeuble. Au-delà de la satisfaction de se voir offrir à portée de main des objets qu'il photographiait avec passion, il laissa échapper, sur le ton de la plaisanterie, que nous étions bien servis à l'Hôtel du

1. *Ibid*., p. 653.
2. « Il convient de dire que le but de notre voyage, comme nous l'avions décidé avant leur départ de Prague, était de revoir André Breton et Paul Éluard, pour passer avec eux et leurs amis quelques jours qui nous feraient revivre l'enchantement partagé tout au long de leur séjour pragois. » v. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur* [Ulice Gît-le-Cœur, 1936] traduit par Katia Krivanek, La tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1988, p. 16.
3. Crevel se donne en effet la mort durant le séjour de Nezval à Paris alors que Štyrský, gravement malade, est hospitalisé.
4. Jindřich Štyrský, *Pařížské odpoledne* [Après-midi parisienne], 1936. Ce cycle de photographies consacré à Paris est l'un des trois cycles auxquels Štyrský travaille à partir de 1934.

Panthéon : on pourrait même s'occuper de nos funérailles...[1]

Une des photographies de Štyrský, prise place du Panthéon, accompagne d'ailleurs le texte de Nezval. Parmi les photographies qui donnent à voir le Paris de Štyrský, on trouve aussi des photographies de tombes du cimetière du Père Lachaise, marquées par le temps, ainsi que celles de devantures de boutiques et de statues. Dès les premières pages du livre de Nezval sur son séjour parisien, à l'issue de la toute première journée Nezval note : « Que nous soyons venus à Paris en des jours très mouvementés, c'était évident ! ». Et d'emblée il ajoute « À l'hôtel, j'ouvris la fenêtre et contemplai longtemps la place du Panthéon. Magnifique, obscure, couverte d'une ombre profonde[2]. » Ainsi il place son séjour sous les auspices de la Place du Panthéon. Bien que Nezval ignore encore que le Panthéon soit une tombe – lieu de repos des gloires mortes – la place lui apparaît déjà remplie d'atmosphère sépulcrale. Il exprime le désarroi qui marque son séjour à Paris :

> Jamais je n'oublierai cette nuit obscurcie de doutes qui me vit, en compagnie de Toyen, faire et refaire plusieurs fois le tour du Panthéon – un tombeau dont nous ignorions à ce moment-là qu'il était un tombeau –, cherchant une lueur d'espérance et de consolation dans cette ronde désespérée qui nous entraînait toujours et encore autour du sépulcre des grands hommes. L'horloge du Panthéon sonna. Notre manège autour du monument ressemblait à un trajet le long d'un escalier en colimaçon sans fin[3].

Le lieu et son atmosphère pesante se font le relais des tourments auxquels sont en proie les membres du groupe surréaliste. Monument urbain et monument funéraire ici ne font qu'un. Et le sinistre mobilier urbain entre dans la chambre qu'occupe Nezval:

> La statue située du côté gauche du Panthéon entrait dans la pièce. De surcroît le grand miroir au-dessus de la cheminée nous renvoyait la place sous une forme qui ressemblait très fidèlement à l'esprit des toiles de ce peintre [Chirico] si longtemps fascinant[4].

Dans le poème « Les chemises » que Nezval insère dans le récit de son séjour parisien, il revient sur le sombre Paris qu'il parcourt :

1. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit*., p. 16.
2. *Ibid*., p. 22.
3. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit*., p. 105.
4. *Ibid*., p. 15.

> Par une nuit brûlante de la fin juin 1935
> je marchais près du Luxembourg
> Douze heures sonnaient
> Et les rues étaient vides
> Comme des voitures de déménageurs et désertes comme un mercredi des cendres[1].

Dans les années 1950, dans « Les bleuets et les villes », alors que « les statues et les chaises renversées des Tuileries guidaient [ses] pas », Nezval traverse encore un Paris « désert comme un cimetière le matin de bonne heure ». L'atmosphère est morne, d'autant que pour Nezval « les chaises dressées les pieds en haut [sont] comme les squelettes dans les fouilles archéologique[2] ».

Dans *Rue Gît-le-Cœur,* il rapporte :

> Le soir, j'ouvrais ma fenêtre sur la place du Panthéon et je me penchais longuement pour écouter ses échos montant dans le noir. Elle ressemblait à un gant de deuil sur un échiquier. Je fumais longuement et je m'endormais tard.

L'image de la place du Panthéon qui se métamorphose en gant réveille alors le souvenir du Paris de *Nadja.* Breton y rapporte en effet « pour finir », au cours de l'itinéraire qui le mène de la place du Panthéon au manoir d'Ango, combien « la femme au gant » l'initie aux troubles du trompe-l'œil et de l'anamorphose. La crainte de Breton est grande de faire du gant de cette femme laissé sur une table un objet vide – sans main –, d'en faire le simple signe d'une absence. Et qu'un gant en bronze vienne remplacer ce gant que finalement elle ne s'est pas décidé à laisser, voilà qui n'est pas, semble-t-il, pour dissiper la « panique » ressentie par Breton :

> Je me souviens aussi de la suggestion en manière de jeu faite un jour à une dame, devant moi, d'offrir à la « centrale surréaliste », un des étonnants gants bleu ciel qu'elle portait pour nous faire visite à cette « Centrale », de ma panique quand je la vis sur le point d'y consentir, des supplications que je lui adressai pour qu'elle n'en fît rien. Je ne sais ce qu'alors il put y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main. Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées, qu'à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur

1. Ce poème paraît aussi dans *La Femme au pluriel,* v. Vítězslav NEZVAL, « La chemise », *La Femme au pluriel* [1935] in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, pp. 81-87.
2. Vítězslav NEZVAL, « Chaise » in André BRETON et Paul ÉLUARD *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André BRETON, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 798. Cette phrase paraît dans le poème « Historie šesti prázdých domů » [Histoire de six maisons vides, 1932] à la traduction duquel travaille Benjamin Péret lors du séjour de Nezval à Paris en 1935 comme le souligne Milan Blahynka du recueil. v. Vítězslav NEZVAL, *Básně II*, édition établie et commentée par Milan Blahynka, Brno, Host, 2011, p. 420.

> la table, à l'endroit où j'avais tant espéré qu'elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu'elle possédait […] gant de femme, aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que je n'ai jamais pu m'empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu'à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi l'autre n'eût pas appuyé[1].

Ce gant en bronze suscite le souvenir d'un autre gant (celui d'un gant qu'une main de femme aurait à jamais quitté), comme s'il statufiait non seulement une double absence (celle du gant que la femme s'est ravisé de laisser et celle aussi de la femme), mais l'absence même. Plus loin la dame au gant indique à Breton que « pour peu que l'on s'éloigne d'un pas », rompant avec la « vue de face », une myriade de phénomènes insoupçonnés apparaît. L'écart à l'ordinaire qu'elle formule alors est aimanté par le désir de s'abstraire d'un système de perceptions donné. L'esthétique du contrepoint à laquelle un tel écart incite permet de rendre aux éléments du réel leur richesse. Ne serait-ce pas précisément ce qu'exprime, dans le Paris de Nezval, la métamorphose du Panthéon en gant de femme, en gant qui appartiendrait à cette femme – Lise Dehame à qui Breton rend visite en compagnie de Nezval en juin 1935 ?

Ville mortifère et contrepoint

Dans *Rue Gît-le-Cœur,* Nezval, signalant la ressemblance entre le Panthéon et un gant, semble relever la portée des paroles de « la dame au gant » ; ces paroles font écho à ce qui est pour Nezval une véritable esthétique, esthétique que déjà il développe dans le poème « L'indicatif du temps »[2]. Le poète pragois y confie la force du contrepoint :

> À chaque événement son propre contrepoint
> J'ai pitié de ceux qui n'ont pas trouvé le point
> La perspective où non se change en oui

Le passé négatif est transformé en un instant, instant où l'homme se donne les moyens du renouveau et reprend la main sur le cours des événements. Insoumis au passé, il agit dans le présent, répondant à l'appel venant de l'observatoire de Prague. Dans ce poème, Nezval situe en effet à Prague le signal d'un tel bouleversement, signant la métamorphose des événements

1. André BRETON, *Nadja, op. cit.*, p. 679.
2. Vítězslav NEZVAL, « L'indicatif du temps » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* pp. 44-55. Ce même poème paraît en français deux ans auparavant dans la revue *Europe* : *Europe,* n°351-352, 1958, pp. 153-160. Il a d'abord été publié à Prague en 1931 dans le recueil *Básně noci* [Poèmes de la nuit], puis de nouveau l'année suivante dans le recueil *Skleněný havelok* [Le Macfarlane de verre].

négatifs en événements positifs : « À l'observatoire de Prague, le temps répète son appel. » Le signal provient de Prague mais retentit dans le Paris de Nezval, place du Panthéon. Nezval travaille à réintroduire les puissances d'affirmation au cœur du réel, dans la ville. Il donne un nouvel éclairage à la place du Panthéon, lieu essentiel de la géographie surréaliste de Paris (Breton y habitant un temps, *Les Champs magnétiques* y voient en partie le jour).

Sa perception du Panthéon témoigne de l'importance qu'il accorde à l'esthétique du contrepoint. Dans le Paris de *Rue Gît-le-Cœur*, Nezval, de son logement de la place du Panthéon, voit par la fenêtre le monument s'apparenter à un gant, puis c'est ensuite une autre fenêtre qui donne sur le pont Charles :

> Les fenêtres
> la première laisse entrer dans ma chambre la statue de la place du Panthéon
> l'autre donne sur le pont Charles[1]

S'éloignant d'un pas, il rompt avec la vue de face, et laisse entrer Prague dans son champ de vision. Ainsi Prague côtoie-t-elle Paris, et lui fournit un contrepoint. La chambre du poète, aussi bien à Paris qu'à Prague, s'ouvre directement sur l'ailleurs. En effet, la fenêtre de l'hôtel Place du Panthéon donne sur Paris et Nezval se plaît aussi à songer qu'il puisse passer directement de son bureau pragois au boulevard Sébastopol de Paris. En effet, dans *Rue Gît-le-Cœur*, lors de son arrivée à Paris, il confie :

> Enfin, la voiture nous emmène vers le boulevard Sébastopol. Mais bien avant de l'emprunter, dès le boulevard de Strasbourg, une joie infinie nous envahit ; que mes amis exprimaient à haute voix. Vraiment, je serais comblé si je pouvais être accueilli dans toutes les villes que j'aime par une après-midi aussi merveilleuse que celle de ce 14 juin 1935 ! J'ai toujours souhaité me poser en aéroplane dans certaines villes en passant directement de ma table de travail à leur rues les plus animées, comme cela se produit dans les rêves. Je n'aime pas voyager. J'aimerais me déplacer d'un endroit à l'autre, uniquement par la pensée. Voilà pourquoi j'étais si heureux le 14 juin de cette année-là à deux heures de l'après-midi, en m'offrant l'illusion de débarquer de nulle part sur le boulevard de Sébastopol[2].

De sa chambre du Panthéon, Nezval voit se dessiner un monde qui, confrontant les monuments de Paris et de Prague, les remet en perspective. Le lointain s'insère dans la réalité environnante et crée une nouvelle perspective. Celle-ci défie l'ordonnancement d'une ville fermée par le

1. Vítězslav NEZVAL, « La chemise », in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit,* p. 85.
2. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit*., p. 13.

tracé originel d'un sillon qui maintient les lointains à l'extérieur.

Paris, héritier de cet archétype urbain, trouve ici son contrepoint dans la mise en regard avec Prague, plus précisément avec les statues du pont Charles, mais aussi avec l'esthétique du contrepoint qui, pour Nezval, se signale à Prague, comme il le souligne dans « L'indicatif du temps ». La confrontation de deux réalités différentes – Paris et Prague – crée une perspective dans laquelle se joue une réalité tierce qui tient à distance le lieu ordinaire, oppressant. Les lieux que les textes rapprochent sont « comme deux images dans les verres d'une jumelle[1] ». N'est-ce pas à travers la fenêtre, tel à travers cette jumelle, que Nezval voit le Pont Charles entrer dans sa chambre d'hôtel ? La superposition des espaces concourt à la constitution d'une réalité qui échappe à l'enfermement, au hiératisme et à la tétanie ; elle rend la réalité viable.

Nezval, qui à l'instar de Breton accorde une vive attention au Panthéon, indique combien la ville surréaliste compose avec les traces de la mort et avec les signes univoques. Mais le hiératisme et l'idéologie, qui se lisent dans certains monuments au caractère funèbre, sont déjoués par le jeu des anamorphoses et des pas de côté. Nezval souligne la valeur de ce changement de perspective et le rôle que peut y jouer Prague. Il imprime alors au Panthéon une polysémie, celle, semble-t-il, que la femme au gant indiquait à Breton, celle qui naît de l'écart, du déplacement. N'est-ce pas sur cette ambivalence des phénomènes que le gant de bronze « appuie », ce sur « quoi l'autre n'eût pas appuyé » ? La polysémie neutralise le caractère funèbre et les puissances délétères qui assiègent la ville. C'est ainsi que Nezval se dispense de rêver, à l'inverse de Paul Éluard, de « transformer en Maternité » le Panthéon.

Contrepoint et poésie

Dans le croisement de ces textes se lit le refus d'une ville dont le discours idéologique se constitue à partir des monuments et statues. Aussi, June Hargrove affirme-t-elle qu'« au début du XX^{e} siècle, la lutte contre l'invasion des places publiques par les monuments trouva un renfort imprévu dans la réaction de l'avant-garde qui entraîna une révolution du goût[2]. » Elle rapporte combien la guerre a pu discréditer le culte des grands hommes à la gloire desquels sont érigées les statues. Elle définit la multiplication des statues durant la période qui précède la

1. « Pour une vie j'en donne une autre/ Comme deux images dans les verres d'une jumelle » in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit*., p. 101.
2. June HARGROVE, « Les statues de Paris » in Pierre NORA, *op. cit.*, p. 259.

guerre comme une « statuomanie qui avait accompagné la genèse de la tragédie ». La statuaire de la ville rappelle alors une société qui n'a pas su mettre un coup d'arrêt à l'engrenage meurtrier de la Grande Guerre et suscite des réactions hostiles. La civilisation dont les statues célèbrent les héros, les érigeant en « modèle de conduite » est totalement disqualifiée par les avant-gardes. « Aux yeux des cyniques de l'après-guerre, les statues des hommes célèbres étaient devenues des anachronismes », précise June Hargrove. Et les surréalistes ne veulent pas de ces traces du passé, témoins de valeurs européennes liberticides. Le poème « L'indicatif du temps », dans lequel Nezval exprime le statut qu'il donne au contrepoint, est aussi empreint de la vanité de l'écoulement du temps passé, du dépit qu'inspire la succession des diverses civilisations; le poète suggère les douleurs de l'histoire, confie le désir de futur et les possibilités du présent :

> Il y eut les bâtisseurs de sphinx et les pyramides
> […]
> il y eut les amphithéâtres et les catacombes
> les prêtres et les esclaves, les gazs asphyxiants et les bombes
> Les princes devant qui le peuple se couchait comme une bête
> […]
> L'indicatif a disparu comme une larme trop brûlante

Si donc « nos vies pendant cent ans sont une longue mort », si « le présent n'est plus qu'une ride sur le visage de l'histoire », la « panique » peut bien se faire sentir : « rien ne dure tout est dans une perpétuelle disparition ». Mais dès la quatrième strophe « à l'observatoire de Prague le temps demande la parole ». L'avant-garde entend en effet infléchir le cours des événements. Pour Nezval, c'est à l'observatoire de Prague qu'apparaissent les signes d'un changement radical dans le cours des événements, là même où la croyance aristotélicienne d'un ciel incorruptible est invalidée[1], là où la révolution des astres révèle que le monde est en proie au changement perpétuel. Le poète annonçant à plusieurs reprises qu'à « l'observatoire de Prague le temps répète son appel » refuse dès lors l'oppression et s'écrie :

> A bas les statues coiffées de tiares et les épouvantails
> Il suffit d'ajouter une ligne à la page
> Poème qu'achève les âges[2]

1. Kepler et Tycho Brahe, séjournant à Prague, démontrent la corruptibilité des sphères célestes.
2. Vítězslav NEZVAL, « L'indicatif du temps », *op. cit.*, p. 46.

La portée idéologique des statues, leur enseignement moral, leur valeur didactique, et le discours univoque dont elles se font le relais peuvent être neutralisées dans l'espace quotidien de la ville, par le pouvoir de la poésie. C'est ainsi que la pensée du contrepoint chez Nezval se constitue en véritable esthétique.

Elle n'est pas seulement un pas de côté, elle est un déplacement. Un déplacement radical, et d'autant plus radical que s'exerçant par le « poème », il engage l'homme dans son entier. L'instrument de ce déplacement est bel et bien le langage :

> une beauté nouvelle remplace la beauté terrestre
> une beauté captée sur les tessons des mots

Le poète rend aux mots leur polysémie, et refuse toute parole univoque. Le sens des mots s'éclate en une variété de signifiants, tel le verre en tessons. Le poète est attentif à la multitude de dénotations et connotations que peut faire résonner un seul et même mot. Et quoi de mieux pour les faire résonner que la métaphore ? La métaphore en effet met en contact deux termes dont le rapprochement crée une indécision sémantique. Les réalités auxquelles renvoient chacun des termes s'entrechoquent, laissant le lecteur dans l'incertitude du sens, face aux « tessons des mots ». Le lecteur, alors en proie aux perceptions que réveillent en lui les réalités qu'évoquent les deux termes, s'en remet à sa sensibilité, espérant ainsi trouver la direction qu'entend lui faire prendre le poète. Sens et sensibilité sont en instance de réconciliation ; et c'est bien le renouvellement d'une perception des réalités évoquées que le mot met en jeu. Le réel en effet, sera perçu de manière nouvelle et inhabituelle. Par le rapprochement de plusieurs champs sémantiques, un déplacement de sens s'opère : les connotations d'un terme sont transportées vers un autre terme. Ainsi la métaphore, comme le signale son étymologie[1], est réellement un moyen de transport, elle assure la circulation du sens, elle garantit, selon la formulation de Jakobson, le « cours des événements » : elle démantèle le rapport automatique entre le signe et le concept. Les analogies entre les termes des métaphores placent les objets du monde dans des configurations inédites, elles s'affranchissent des habitudes de perceptions. La métaphore recrée ainsi une nouvelle appréhension du monde ; elle recrée un monde, le métamorphose. Et tel est le programme de l'avant-garde qu'énonce Karel Teige dès 1921 : construire un monde nouveau[2]. La langue poétique manifeste un écart certain vis-à-vis de l'ordre du monde

1. ARISTOTE, *Poétique*, 21, 1457 b, traduction de R. Dupont et Rocet J. Lallot, Paris, Seuil, 1980 : « la métaphore est le transport (épiphora) à une chose d'un nom qui en désigne une autre [...] »
2. « La préfiguration d'un monde nouveau est donc l'œuvre de toute la création intellectuelle » : « Je tedy úkolem

ordinaire, elle est à même de briser tout réglage automatique entre le signe et le concept et ainsi de garantir la richesse de nos expériences. La poésie assure le renouvellement du réel et lui garantit sa vitalité. Elle ranime les éléments du réel d'une foule de connotations et d'associations. Elle en sauvegarde la complexité et le préserve ainsi des pensées systématiques.

Nezval propose de faire du procédé métaphorique le moyen de transport (conformément à son étymologie) vers un monde inédit. Le langage poétique, et tout particulièrement la métaphore qui travaille explicitement l'écart qui réside entre signifié et signifiant, est alors à même de renouveler les perceptions que l'on a des réalités du monde. Dépaysant le réel, c'est à un déplacement radical que nous invite le langage poétique. Nezval introduit le lecteur dans une ville où la Place du Panthéon de Paris côtoyant un élément du paysage pragois – le Pont Charles – est perçue sous un angle nouveau, et apparaît toute autre. Un renversement a été produit, qui transforme le Panthéon, lieu de l'ultime enfermement – la tombe –, en un lieu ouvert sur l'ailleurs. L'esthétique du contrepoint que Nezval exprime dans « L'indicatif du temps » est une esthétique qui se nourrit des procédés de dépaysement propre à la langue poétique, nous permettant de réappréhender les réalités les plus quotidiennes ; elle est à même, ainsi que l'indique Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur*, de nous dépayser de nos villes. Par l'esthétique du contrepoint se construit donc une nouvelle géographie urbaine qui mêle Paris à Prague.

Monuments et statues sont le signe d'un passé contre lequel le passant des textes de Nezval lutte. Ils louent la capitale anachronique qui est un frein à la libération de l'homme, mais leur caractère oppressant, ainsi que le pouvoir autoritaire dont ils sont les témoins peuvent leur être retranchés par le poème et la liberté à laquelle il incite. Monuments et statues sont ainsi appréhendés selon des représentations inusuelles qui détournent le sujet de leur fonction didactique. Ils sont ainsi déplacés d'un système signifiant à un autre. Dépouillées de leur portée idéologique, les statues sont descendues de leur piédestal – au sens propre pour Nezval dans la poésie duquel les statues se déplacent dans la ville : « oui, ces statues marchent, ces statues se meuvent. Elles se meuvent puisque le Pont Charles n'est pas sans passant[1] ». Un petit peu plus

---

veškeré duchovní tvorby předobraz nového světa » in Karel TEIGE, « Obrazy a předobrazy » in *Musaion*, II, 1921. v. *Svět stavby a básně,* Jiří BRABEC, Vratislav EFFENBERGER, Květoslav CHVATÍK et Robert KALIVODA, Prague, Československý spisovatel, 1966. Ou encore en 1927 : « ReD chce býti manifestací a zároveň propagací moderního ducha – centrálou, v níž, se sbíhají zprávy mezinárodní kulturní práce, která chce přeměniti a rekonstruovati svět […] in *ReD, I,* n°1, Prague, 1927, p. 1 : « ReD veut être la manifestation tout comme la promotion de l'esprit moderne – la centrale où convergent les nouvelles du travail culturel international qui veut transformer et reconstruire le monde [...] ».

1. « Ano, ty sochy jdou, ty sochy, se pohybují. Pohybují se, poněvadž Karlův most není bez chodců. » in Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.,* p. 310.

loin, place Malá Strana, un chevalier en fer perd l'équilibre :

> Un chevalier errant
> de son gant de fer
> Tambourine à la porte
> des palais de Malá Strana
> Personne ne lui ouvre
> […]
> Il frappe encore une fois
> contre un mur
> puis s'endort
> adossé à la façade
> que je longe pour rentrer chez moi
> en titubant comme cet homme de fer[1]

Dans ce poème « Place Malá Strana », statue et passant se croisent dans la ville. Ce genre de rencontre est un signe caractéristique de la poésie de Nezval, comme il l'indique lui-même dans *Le Passant de Prague* :

> … Celui qui n'a pas vu la façon dont la nuit, à certaines dates non signalées par le calendrier, ces statues [celles du Pont Charles] abandonnent leur piédestal suicidaire pour se mêler aux passants nocturnes et passer en revue les douze ponts de Prague (on ne les voit pas tous de là) ne comprendra jamais ma poésie[2].

C'est alors que, dans la Prague de Nezval, les statues ne sont plus sur leurs socles, qui d'après Éluard « leur enlève toute possibilité d'intervention dans les affaires humaines et réciproquement ». Aucun risque dès lors qu'elles « pourrissent sur pied[3] ». Ainsi les statues, descendues de leur piédestal échappent au hiératisme : les hommes qu'elles représentent ne sont plus érigés en modèle, ils ne sont plus des figures moralisatrices, mais côtoient les passants et se fondent dans la foule. Les auteurs surréalistes destituent la statue du rôle didactique et idéologique dont les représentants du pouvoir la chargeaient. Ils semblent ainsi indiquer comment se débarrasser lestement des « bibelots » urbains[4]. Les poètes indiquent précisément comment – à défaut de se débarrasser des statues – le citadin lui-même peut se débarrasser de

1. Vítězslav NEZVAL, « Place Malá Strana », *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955),op. cit.,* p. 107.
2. cité et traduit par Angello Ripellino dans *Praga Magica*. v. Angello RIPELLINO, *Praga Magica. Voyage initiatique à Prague,* Paris, Plon, 1993, p. 290.
3. Paul ÉLUARD in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°6, 1933, pp. 22-23.
4. « Les Parisiens à la mode pouvaient se débarrasser de leurs bibelots plus aisément que les édiles municipaux des leurs » in June HARGROVE, « Les Statues de Paris » in Pierre NORA, *op. cit.,* p. 259.

ce que les statues ont d'édifiant.

Les fantasmagories de l'intérieur

Les statues sont le « mobilier urbain[1] » de la société bourgeoise ; la ville dès lors ressemble à un intérieur. Dans « Paris, Capitale du XIX^e siècle », Walter Benjamin définit la société bourgeoise par son goût de l'intérieur. Il traite des « fantasmagories de l'intérieur[2] » et précise que l'intérieur « représente pour le particulier l'univers. Il y assemble les régions lointaines et les souvenirs du passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde[3]. » Ainsi peut-on trouver dans un logement les statues qui d'ordinaire ornent les fontaines urbaines. C'est d'ailleurs ce que raille un collage[4] de Karel Teige : dans un intérieur, près d'une baignoire se situe, telle une statue, une jeune fille issue d'un tableau d'Ingres (*La Source*). Sur la gauche, surgit la tête d'un zèbre à qui a été passé un harnais. Ce collage n'illustre-t-il pas l'intérieur d'un particulier faisant entrer le monde dans son logement pour tenter d'y représenter l'univers ? Teige semble en effet interroger ici la notion d'intérieur bourgeois, ainsi que le désir de donner au monde extérieur le cachet de l'intérieur. L'ornemental investit tant le logement du particulier que l'espace urbain. Plusieurs collages de Karel Teige attaquent aussi ce que la statuaire revêt de bourgeois. Teige s'inscrit dans un processus de « renouvellement des relations entre l'espace intérieur et extérieur » qui caractérise le Bauhaus[5] où il enseigne en 1930. Et plus généralement, les poétistes, en conformité avec les tendances urbanistiques qu'expriment les architectes du Devětsil, rejettent l'ornemental dont la persistance est considérée comme le signe du mauvais goût bourgeois. L'avant-garde, enregistrant les développements de la société moderne, s'inscrit contre les précédentes tendances qui s'appuyaient sur la prégnance de la

1. Le terme est de June Hargrove in June HARGROVE, « Les Statues de Paris » Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire,* Paris, Gallimard, 1992, p. 259.
2. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e », *op. cit.,* p. 298.
3. *Ibid*., p. 298.
4. Karel TEIGE, collage n° 97, 1939, 184 x 260 mm, 77/72-270, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951,* středoevropská galerie a nakladatelství, Prague, 1994, p. 228. v. Annexes. Les collages de Teige n'ont pas été publiés de son vivant.
5. Marcel RONCAYOLO, « Situation et problèmes de l'urbanisme contemporain » in *La Ville et son territoire*, p. 170.

tradition et de l'ornement dans les arts[1]. Un collage de Teige datant des années 1930[2] présente un assemblage de statues accolées à la façade d'une construction aux lignes droites (la villa Guggenbuhl d'André Lurçat à Paris). Ces statues appartiennent à un groupement de trois personnages, dont l'un, tel sorti d'une toile est richement habillé. Il se tient au pied des deux autres qui revêtent un caractère antique. La grandiloquence de l'ensemble s'exprime notamment par la posture martiale de la figure qui s'élève au-dessus des deux autres personnages. Le caractère hétéroclite de l'ensemble donne une impression de confusion et les visages nobles et sereins, les corps en extension des trois figures ne peuvent contenir l'impression de lourdeur qui se dégage de l'ensemble. Pressées les unes contre les autres, elles apparaissent comme le fragment d'une foule parmi laquelle on ne peut que suffoquer. Et c'est bien une nouvelle respiration qu'il est question de prendre avec l'architecture fonctionnaliste : en guise de preuve, sur la gauche un nez est collé au bow-window de la façade.

L'ornement qui fait irruption, par le truchement des statues, jusque dans l'espace public témoigne, selon les membres de l'avant-garde, de l'emprise d'une société bourgeoise qui tente d'imprimer ses goûts et d'imposer une norme esthétique. L'infiltration des goûts esthétiques conventionnels dans les édifices de la ville contribue à la domestication de la sensibilité de l'individu. Sa propre sensibilité lui échappant, ses jugements, jusque dans la sphère la plus privée, peuvent alors lui être incidemment prescrits. Le détournement de la statuaire traditionnelle de la capitale historique est le signe d'un dégagement d'un environnement normé selon les valeurs esthétiques bourgeoises. Ce dégagement, pour les théoriciens d'avant-garde tel Teige, doit permettre à l'individu un retour à sa singularité et une réconciliation avec les sensations et les jugements qui lui sont propres. L'urbanisme moderne a vocation de libérer l'intimité de l'homme et littéralement – comme le stipule, dans le collage de Teige, le nez accolé au bâtiment – d'insuffler un air neuf jusque dans la vie privée. S'opposent ici la simplicité architecturale, qui selon l'avant-garde pragoise permet à l'individu de reprendre ses droits sur son paysage intérieur, et la préoccupation des urbanistes de jalonner l'espace urbain de figures didactiques visant à diffuser une idéologie bourgeoise. Tout comme les statues du

1. Les artistes du Devětsil accordent une place importante au constructivisme auquel Karel Teige consacre plusieurs analyses. Il affirme « le triomphe de la méthode constructiviste (disparition de la manufacture, élimination du décorativisme en art, production en série, typisation, standardisation) […] est indissociable du « matérialisme techniciste » in Karel TEIGE, « Konstruktivismus a likvidace umění », cité et traduit in *Prague, Capitale secrète des avant-gardes, op. cit*., p. 233.
2. Karel TEIGE, collage n°100, 1939, 259 x 181 mm, 77/72-272, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit.,* p. 228. v. Annexes.

collage de Teige, l'ornementation de la ville par les statues fait de l'espace urbain un lieu jugé oppressant. La ville est perçue comme un espace organisée tel un intérieur et les éléments rétifs à cette organisation sont rejetés aux marges de la ville. Mais l'avant-garde artistique, par son implication dans l'urbanisme moderne de Prague, réfute le discours univoque que véhicule toute approche pontifiante de la capitale historique.

*

Identifiant les risques d'enfermement que revêtent les grandes villes, les poètes construisent, par le déplacement et le dépaysement, une esthétique du contrepoint à même de conjurer les signes funèbres qui jalonnent les capitales. Ils dotent ainsi boulevards, statues et monuments de représentations inusuelles et les font glisser d'un système signifiant convenu à un système signifiant nouveau et ouvert. En outre, par le rapprochement de la place du Panthéon de Paris et du Pont Charles de Prague, Nezval illustre en quoi le rapprochement de deux réalités différentes contribue à la création de perceptions inédites. L'évocation d'un lieu étranger dans une ville donnée sert la poésie, comme le déplacement d'un mot en dehors de ses contextes habituels, ainsi que peut le souligner Jakobson en étudiant le fonctionnement de la métaphore[1]. Le lieu familier, perçu en regard du lieu étranger, est soumis à un dépaysement : chacun des lieux est alors nouvellement appréhendé sous un nouveau jour et les surréalistes donnent ainsi à voir en quoi ils se détournent des lieux compassés, sans pour autant les rayer des cartes des villes. Ils tournent bel et bien leurs regards en direction de « l'index qui désigne impérieusement un point à l'horizon[2] ».

1. v. notamment Roman Jakobson, « Du réalisme artistique » in Tzevtan TODOROV, *Théorie de la littérature,* Paris, éditions du Seuil, 1965.
2. André BRETON, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour* in *Œuvres Complètes II, op. cit.*, pp. 279-280.

SURRÉALISTES EN PARTANCE

La promenade surréaliste apparaît comme une réaction contre la lecture didactique des traces de l'Histoire dans la ville moderne. Elle se présente comme un contrepoint à la *pétrification* des villes, elle est un mouvement en dehors des centres. Dans *Le Passant de Prague*, Nezval fait part de la crainte que lui procure l'immobilité : « Ce qu'ils cherchent derrière des draperies lourdement closes, nous ne l'avons cherché que dans les rues et les maisons ouvrant sur des passages, comme si nous craignions que quelque arrêt, excédant le temps d'une grande et suprême ivresse, puisse signifier une pétrification[1] ». Le promeneur redoutant de devenir une créature de pierre (le mot tchèque laisse explicitement entrevoir la composition du nom formé du terme signifiant « pierre ») conjure un tel destin en s'élançant à perdre haleine dans la ville.

La promenade : réintroduire le mouvement pour déjouer l'inertie de la ville

Dans *De ma vie*, Nezval revient sur l'élaboration de l'esthétique révolutionnaire de l'avant-garde pragoise, et y exprime le goût des poètes pour les marges urbaines. Le refus de la société bourgeoise d'après-guerre s'accompagne d'un attrait pour les confins de la ville moderne :

> Lorsque nous avons plus tard prononcé le mot de poétisme dans l'intention de scandaliser le bourgeois, nous ne voulions rien de plus que de revendiquer le droit à la poésie elle-même. […]. Pour nous, il ne s'agissait pas de l'art avec un grand A, notre art embrassait plutôt la cause des jongleurs, des voltigeurs, des trapézistes que celle des mages aux rites religieux. Notre effort allait de pair avec notre siècle et avec cet aspect qu'il comportait et qu'aimaient les gens des banlieues[2].

Parallèlement les surréalistes de Paris restent en retrait des centres :

1. « To, co hledají za těžce zataženými, hledali jsme téměř výhradně jen v ulicích a v průchodních domech, jako bychom se děsili, že zastavit se kdekoliv na dobu delší, než je jedna svrchovaně veliká opilost, může znamenat zkamenění » in Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.,*p. 330.
2. « Když jsme později vyřkli s přáním "pobouřit měšťáka" slovo poetismus, nechtěli jsme nic víc než zdůraznit právo poezie na sebe samu. [...]. Pro nás nebylo uměni s velkým U, naše umění se hlásilo spíš k žonglérům, krasojezdkyním a lidem z visutých hrazd než k mágům náboženských ritů. Naše snaha šla bok po boku se svým stoletím a s tou jeho stránkou, kterou měl rád lid na svých předměstích. » in Vítězslav NEZVAL, *Z mého života,* Prague, Československý spisovatel, 1978, p. 109.

> C'est assez dire que les quartiers de Paris où se déroule l'écrit dadaïste ou surréaliste, s'ils ne sont pas les quartiers « touristiques », célèbres par leurs monuments, ne sont pas non plus « littéraires ». Ceux-ci sont pourris par le manque de spontanéité de leurs habitants, ceux-là par une interprétation figée et esthète de leurs pierres[1].

En réponse à cette tétanie des centres, les promeneurs surréalistes réinsufflent le mouvement de la marche dans la ville.

Aussi les surréalistes se déplacent-ils à contre-sens en cherchant le décentrement qui, tel un pas de côté, permet une vue différente. Ainsi, le recul, que préconisait les œuvres que « la femme au gant » montre à Breton, est mis en œuvre dans la ville par Nezval lors de son séjour place du Panthéon. Cet écart qui, déplaçant les perspectives, donne à voir tout autrement les éléments du réel participe d'une esthétique du contrepoint qui permet de rendre aux éléments du réel leur richesse[2]. Les surréalistes se détachent des centres prestigieux comme s'ils s'écartaient de lieux qui mutilent la liberté et la vitalité.

Ainsi Soupault qui, dans « Westwego » évoque le fleuve de Paris dont le « souvenir éteint était une maladie », avoue dans « L'ode à Paris » avoir « fui Paris et les boulevards peuplés d'ombres[3] », chante à plusieurs reprise la destruction de Paris, comme dans le texte de l'anthologie *Paříž*[4], lorsqu'il écrit Prague, revendique la modernité de cette ville et manifeste son désintérêt envers ses monuments. Certes, Nezval dans un poème qu'il adresse à Philippe Soupault relève la tonalité funeste que Soupault prête à l'agitation du centre-ville :

> Dans un îlot où la saison bat son plein
> Énergie aromatique – vos longs doits [*sic*] touchent le clavier
> Dont la suite est la mort[5]

D'ailleurs Soupault fait écho à ces vers lorsque, dans « Les poètes de Prague », il considère avec gêne être l'auteur d'une oraison funèbre :

> Et je me sens honteux à être seul devant eux et de ne pouvoir leur offrir que ces phrases lointaines, inconsistantes et tristes comme une oraison funèbre.

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Editions de la Différence, Parsis, 2004, p. 19.
2. Vítězslav NEZVAL, « L'indicatif du temps » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 44.
3. Philippe SOUPAULT, « Ode à Paris » [1935] in *Poèmes et poésies*, Grasset, Les Cahiers rouges, 1987.
4. in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927, non paginé.
5. Vítězslav NEZVAL, « Poème pour Philippe Soupault », *op. cit*., pp. 5-6.

Le trouble de Soupault se lit alors comme une réponse à Nezval. Et à Prague, Soupault se tourne vers le cœur battant de la ville :

> cette ville
> bat
> et près de ce cœur
> des amis qui dorment
> et qui s'éveillent[1]

Ce poème résonne comme un contrepoint à *Westwego* où dans Paris, les amis de Soupault sont « endormis aux quatre coins ». Tandis que dans *Westwego* le poète confie : « j'ai oublié vos gestes et votre vraie voix », dans « Do Prahy », il assure : « je sais que je ne peux oublier », « je ne sais pas oublier/ […]/le son bleu comme l'alcool/ de toutes vos voix ». Soupault mentionne à nouveau le cœur battant de Prague dans l'article « L'amitié de Prague » paru en tchèque en 1928 dans *Rozpravy Aventina* :

> J'ai beaucoup regardé comment vivait Prague. Je me souviens que beaucoup de gens s'étonnait [...] de la manière dont j'ai rendu visite à cette capitale. "Avez-vous vu tel ou tel musée, telle ou telle église, telle ou telle chapelle ?" Je cherchais des excuses mais je continuais à délaisser ces beautés et je marchais à travers les rues sans guide, sans méthode, dans le secret espoir de ne rencontrer que le cœur battant de Prague[2].

Délaissant les oraisons funèbres, Soupault voit dans Prague « la ville de la plus grande espérance[3] » :

> A l'âge de l'espoir
> belle comme une nébuleuse
> il y avait une fois une ville
> une ville
> où l'on entendait murmurer les ombres
> de Mozart et d'Apollinaire
> neuve
> qui méritait ce nom
> si familier aux locomotives

1. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », *ReD,* I, n°1, Prague, Odeon. 1927, pp. 3.
2. « Mnoho jsem se díval, jak žije Praha. Vzpomínám si, že mnoho lidí se divilo mému způsobu [...], jimž jsem vykonal návštěvu tomuto hlavním městu. "Viděl jste to a to museum, ten a ten kostel tu a tu kapli ?" Vymlouval jsem se, ale pomíjel jsem dále tyto krásy a chodil jsem ulicemi bez průvodce, bez methody, v tajné naději, že se nesetkám leč s tlukoucím srdcem Prahy ». Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague], *op. cit*., p. 2.
3. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

plaque tournante
Prague
où fleurissaient les grandes joies sans nom
[…]
qu'on lit dans les mains des amis[1]

Prague est la ville de l'amitié, Soupault refuse de la ramener à des monuments qui sont les témoins du passé. Il ne sollicite pas l'histoire, mais tout comme Nezval dans « L'indicatif du temps », rompant avec le « cercle des jours », il en appelle au temps présent : « maintenant ». La prégnance de l'adverbe « maintenant » dans le poème « Do Prahy » n'est pas seulement affaire d'occurrence. Il apparaît textuellement à deux reprises, puis sous des formes différentes. Comme s'il s'agissait pour le poète d'envisager l'instant présent sous plusieurs aspects, il décline le *maintenant* tout au long du poème. Les racines étymologiques affleurent alors, rappelant que l'instant du maintenant (du latin *manutenendo*) est très concrètement le moment pendant lequel on tient quelque chose dans sa main :

Je vous ai reconnu
parce que vous teniez
un chant dans la main droite
et dans la main gauche
un miroir pour y enfermer le soleil

Dans l'un des vers suivants, à nouveau Soupault associe *maintenant* et *main* : « Maintenant je vois vos mains ». Puis il prie ses amis de ne pas laisser fuir cet instant : « il faut encore me tendre la main/de temps en temps ». Le maintenant de ce poème s'avère être un présent qui dure, un instant qui sourd encore « de temps en temps ». C'est un instant appelé à être *maintenu*. Pour endiguer la fuite de précieux instants, les mains des poètes ne s'unissent-t-elles pas d'une publication à l'autre ? L'empreinte de la main de Nezval parue en couverture du recueil de poèmes de Nezval *Jeu de dés*[2] semble se joindre à l'empreinte de la main de Philippe Soupault parue en illustration du poème *Westwego*[3]. Main droite de l'un, main gauche de l'autre semblent alors permettre de saisir à pleines mains les instants qu'ils voudraient maintenir dans un éternel maintenant, d'autant que *Jeu de dés* contient sous la section « Soirées pragoises » le

1. *Ibid.*, p. 51.
2. Vítězslav NEZVAL, *Hra v kostky,* couverture de Jinřich Štyrský, Prague, Plejáda Praha, 1928.
3. Philippe SOUPAULT, *Westwego,* Paris, Librairie Six, 1922. v. Philippe SOUPAULT, *Westwego,* Paris, Lachenal & Ritter, 1981.

poème « Pour Philippe Soupault » écrit à l'occasion du passage de celui-ci à Prague[1]. Dans le poème « À Prague » sont énoncées les émotions vives et encore présentes, non reléguées dans le passé, de son séjour dans la ville, c'est-à-dire l'amitié que le poète ressent pour les membres de l'avant-garde pragoise :

> Maintenant
> dans le cercle des jours
> je ne cherche pas seulement à revoir
> la petite rue de l'or
> ou les vitraux de la cathédrale de Saint Vit
> ou encore le cimetière juif et l'horloge du souvenir.
> Maintenant je vois vos mains
> qui sont plus grandes que moi
> et qui tournent comme les étoiles, comme les hélices

Dans ses textes sur Prague, son souvenir se porte non sur ce qui est immuable et à la vue de tous, mais sur la singularité de sa propre expérience, sur des instants que leur évanescence rend précieux. Le chemin que Soupault s'est frayé dans Prague et qu'il prend plaisir à se remémorer, n'est pas l'itinéraire balisé des lieux pittoresques, mais celui des émotions partagées lors de son séjour. Le souvenir diffuse l'extrait de ces instants dans le quotidien. Soupault souhaite que son expérience pragoise continue de résonner dans son quotidien et interpelle ses nouveaux amis, donnant au poème un caractère de correspondance privée :

> il faut encore me tendre la main
> de temps en temps
> quand vous regardez
> une grande maison toute neuve
> quand vous écoutez le vent
> qui vient de l'ouest
> et de Paris[2]

L'expérience que Soupault fait à Prague reste vive et présente, elle façonne sa perception de la ville. Elle marque aussi son appréhension des autres villes :

> Pour moi et avec moi, Prague est ranimée de mille menus souvenirs qu'à chaque instant je retrouve à nouveau. Lorsque, me promenant dans n'importe quel lieu du monde, je trouve quelque chose de pragois, instantanément, surgit devant mes yeux

1. D'abord paru en français dans la revue *ReD*, ce poème est publié en tchèque dans ce recueil. V. Vítězslav Nezval, « Báseň Philippe Soupaultovi » *Hra v kostky,* Prague, Rudolf Škeřík, 1929, pp. 117-120.
2. Philippe Soupault, « Do Prahy », *ReD,* I, n°1, Prague, Odeon. 1927, pp. 3-4.

la ville entière, son ombre, son passé, son regard et l'amitié que j'éprouve pour elle[1].

Prague et la réalité phénoménologique que Soupault en restitue sont l'objet d'une expérience qui se prolonge au-delà même du site de la ville de Prague. C'est une ville qui n'est pas présentée comme un territoire aux limites établies, elle est plutôt une réalité phénoménologique non circonscrite. Et en effet, « quelque chose de pragois » est à même de surgir dans d'autres villes. Le paysage pragois n'est circonscrit à aucune limite. La Prague des années 1930 est pour Soupault une ville sans limite qui défie les traces du passé. Dans une « Ode à Prague libérée » de 1946 il évoque à nouveau la Prague de l'entre-deux-guerres :

Elle se dressait
secouant toute la poussière
des siècles bric-à-brac
pour arrêter le soleil
avant les crépuscules interminables
et faire tomber les murailles
des servitudes des préjugés
et de tout ce qui est mort à jamais[2]

Pour Soupault, les murailles d'une ville, ce ne sont pas seulement les remparts historiques, ce sont aussi les « murailles des servitudes des préjugés et de tout ce qui est mort à jamais ». Dans la ville émaillée des souvenirs du passé, les éléments funèbres et les procédés d'asservissement sont assimilables à des murs d'enceinte. Dans les textes de Breton et Nezval, tout comme dans les photos de Štyrský, les monuments et statues apparaissent comme la glorification d'un passé prestigieux et le relais d'un discours idéologique duquel sourd le désir de maîtrise, tout autant que des murs d'enceinte. La Prague de Soupault, faisant tomber les « murailles des servitudes des préjugés » rejette simultanément le modèle de la ville enclose dans des murailles, ou enfermée par un discours rigoriste et univoque.

L'itinéraire que transcrit Soupault dans ses textes sur Prague est un itinéraire marqué par l'amitié, jalonné d'émotions et de ressentis tout personnels bien plus que de visites convenues. Par cette orientation phénoménologique, Prague est pour Soupautl le lieu de l'émotion sincère

1. « Pro mě a mnou je Praha oživena tisíci drobnými vzpomínkami, jež každé chvíle znovu nacházím. Když procházeje se po kterémkoliv místě světa, najdu něco pražského, ihned se před mýma očima zjeví celé město, jeho stín, jeho minulost, jeho pohled a moje přátelství k němu. » in Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague], *op. cit*., p. 2
2. *Ibidem*. Repris in Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981, p. 56.

que ne peut susciter le monument. C'est cette émotion même qui semble déjà relatée dans *Les Champs magnétiques*. En effet dans *Les Champs magnétiques* les narrateurs confient : « un jour dont on ne sait plus la couleur, nous avons découvert des murs tranquilles et plus fort que les monuments » et « nous étions là et nos yeux laissaient échapper des larmes joyeuses […] quelle est donc cette puissance plus terrible que l'air ? »

Paris et Prague, des réalités ultra-violettes ?

Les auteurs des *Champs magnétiques* s'interrogent sur la force émotive de ce qui dans la ville, pour n'avoir pas été inauguré tel un monument, n'est pas reconnu. C'est pourtant cela qui, au sein de la ville, en appelle à la subjectivité. De simples murs impressionnent plus que de célèbres monuments. Rejetant balises et quadrillages urbains, les poètes des villes se tournent vers ce qui, se soustrayant aux signes de prestige, paraît banal et insignifiant. Leur goût pour l'inconnu les rend sensibles à ce qui n'est pas reconnu digne d'attention, à ce qui échappe à l'ascendant des pouvoirs. La ville semble couverte d'un tissu fait de représentations convenues que les poètes soulèvent : Soupault et Breton annoncent avoir « découvert des murs tranquilles ». La ville toute de monuments, de statues et de lourdes murailles (autant de balises qui pour les poètes sont tels de « niais falots ») devient une ville aux murs tranquilles. Ne ruinent-ils pas ainsi les murailles ? Le groupe nominal « murs tranquilles », par delà ses douces connotations, semble avoir écartelé les lettres du mot « muraille » et ainsi disloqué la structure de la ville archétypale pour laquelle les remparts sont primordiaux. Se pourrait-il que, sur les murailles ainsi détruites, se fonde la ville surréaliste ? Aragon, en tout cas, voit dans *Les Champs magnétiques* le « livre par quoi tout commence[1] ». Il fut écrit en partie « face au fleuve, à la proue de l'île Saint-Louis » qui apparaît alors comme « l'île où tout commence[2] ». Notons donc que c'est en ce site, et par ce texte que « tout commence » . Ce texte, écrit à l'écart du centre historique de l'île de la Cité, pourrait aussi être tenu comme un récit de refondation de la ville. Toutefois les auteurs oublient « la couleur » du jour où les anciennes murailles sont tombées...

Elle est pourtant la couleur du jour de fondation surréaliste de la ville. Soupault la

1. Louis ARAGON, « L'Homme coupé en deux », *Les lettres françaises, 9-15 mai 1968.*
2. Myriam BOUCHARENC, « Philippe Soupault, flâneur entre les deux rives » in *Guide du Paris surréaliste*, Henri BÉHAR (dir.), Paris, éditions du patrimoine, 2012, p. 176.

retrouverait-t-il, loin de l'île de la Cité, bien plus loin que l'île Saint-Louis, à Prague, en compagnie des artistes du groupe Devětsil pour entamer, plus résolument, une refondation de la ville surréaliste ? Les artistes de Prague conçoivent, eux aussi, tels les « murs tranquilles », la présence, dans le quotidien, de choses banales mais extraordinaires. Nezval dans « La nuit des acacias », confie :

> Fasciné, je ne reconnais pas les vieilles rues de la Nouvelle Ville
> Leurs murs banals sont aujourd'hui majestueux comme les cours des châteaux[1]

Les choses banales ne peuvent être recensées selon des critères objectifs ; non identifiables, elles n'en suscitent pas moins un réel enchantement. Elles sont ce que les artistes du Devětsil nomment des « réalités ultra-violettes », invisibles donc. La quête de ces réalités ultra-violettes ne dispose-t-elle pas les artistes de Prague à être tout aussi attentif que Soupault à la couleur d'un jour tout particulier où la ville pourrait être refondée. Teige mentionne les réalités ultra-violettes que le poétisme met à la portée de tous, rappelant que, pour les poétistes, l'art s'éteindrait lorsque toutes les réalités seraient ultra-violettes[2]. Il évoque en outre le dialogue de l'inconscient et du conscient avec les souvenirs, processus qui pourrait bien faire ressurgir la couleur oubliée des jours que mentionnent les auteurs des *Champs Magnétiques.* Teige, se référant aux toiles de Štyrský et Toyen, ajoute que les œuvres que l'inconscient inspire sont réalisées dans une pleine conscience : « poèmes d'une nouvelle réalité, nouvelles fleurs, nouvelles lumières, ils dirigent le film des émotions et des sentiments, ils construisent un monde ultraviolet, surconscient[3] ». Il poursuit : « ces œuvres de mages envoûtantes, joyaux inoubliables, fumées colorées, premiers feux d'une nouvelle aurore qui commence à poindre devant nous[4] ». Certes, dans cet article, Teige souligne le contraste entre cette lumière et celle du surréalisme, toutefois, les réalités ultra-violettes[5] ne présentent-elles pas une couleur

1. Vítězslav Nezval, « La Nuit des acacias »[1936], *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* p. 111.
2. Karel Teige, *De l'artificialisme au surréalisme* [1938] cité in Petr Král, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 290. Ces mots apparaissent aussi dans l'article de Nezval « Kapka inkoustu » [Goutte d'encre] v. *ReD I: 1927-1928*, Prague, Odeon, p. 313.
3. « básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět » in Karel Teige, « Ultrafialové obrazy, čili artificielismus », *Manifesty poetismu,* Prague, Odeon, 1928 p. 12.
4. *Ibidem*.
5. On retrouve cette image dans l'article « Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus] » [Abstractivisme, surréalisme, artificielisme], *Kmen*, II, n°6, 1928, pp. 120-123. Dans le « Manifeste du poétisme », Teige use encore de cette image lorsqu'il évoque les « mondes nouveaux, les réactions nouvelles, les échos et l'imagination du subconscient, les parages inexplorés, infrarouges et ultraviolets, les espaces blancs sur la carte de l'esthétique. »

analogue à celle suggérée dans les premières lignes des *Champs magnétiques* ?

Cette couleur est en tout cas celle qu'accompagne le construction d'un nouveau monde. En outre, le phénomène physique que sont les champs magnétiques est précisément une composante essentielle de la lumière dite invisible. Pour Teige, cette couleur est aussi « la couleur de l'atmosphère qui a allumé la lumière libératrice du poétisme au-dessus de l'art tchèque, en ce point focal de l'Europe où les quatre points cardinaux se serrent les mains, dans la ville où la rose des vents tourne sur elle-même, sur ces rives de la Vltava où le réel se confond avec l'irréel[1] ». Cette couleur, au rayonnement non visible à l'œil nu, peut toutefois être observée par fluorescence. Plus tard, c'est encore Breton, qui mentionnant le ciel de Prague, évoque aussi une « couleur à distance plus fluorescente […] que tant d'autres[2].»

En 1927, à Prague, c'est sur cette couleur, précisément, que Soupault pose toute son attention. Lors de ses itinéraires dans Prague, ainsi qu'il le relate dans l'article « L'amitié de Prague » paru en 1928, il ne suit aucune balise – si ce n'est « le panneau indicateur du chemin menant de nulle part à nulle part[3] », autrement dit, le poétisme. Prague, lieu de convergence, où les « quatre points cardinaux se serrent les mains », est pour Soupault une « plaque tournante[4] », et pour Teige une « rose des vents qui tourne sur elle-même » éclairée d'une lumière à la teinte toute particulière : la désorientation y est de mise. Les murailles, ici aussi, ne semblent plus être que des murs tranquilles et les promeneurs suivent une boussole affolée par un sol d'où émane sans distinction le magnétisme. Et Prague semble baignée dans cette couleur qu'ont oubliée, à Paris, les auteurs des *Champs magnétiques,* couleur du jour où la ville peut être refondée.

Aussi le « Rémus du Surréalisme[5] » retrouve-t-il une place auprès des poétistes souhaitant « redessiner les villes du monde[6]». Les poètes alors unissent leurs efforts et, par-delà les vives querelles et les divergences[7], s'avèrent être un groupe refondateur de villes. Voilà que ces villes apparaissent dans une seule et même lumière, dans une lumière ultra-violette.

---

v. Karel TEIGE, « Manifeste du poétisme » [1928] in *Change*, n°10, *op. cit.*, p. 119.

1. Karel TEIGE, *De l'artificialisme au surréalisme, op. cit*., p. 290.
2. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet », *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 473.
3. Karel TEIGE, « Poetismus » [1924] in *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let, op.cit.,* p. 123 : « Umění, které přináší poetismus […] je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, nebot' je to cesta života » : L'art apporté par le poétisme […] est le panneau indicateur du chemin menant de nulle part à nulle part, il tourne dans un magnifique parc odorant, parce que c'est le chemin de la vie.
4. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » [1946] in *op. cit*., p. 56.
5. Claude LEROY, « Portrait de l'artiste en fantôme », Europe n°769, *Philippe Soupault*, mai 1993, pp. 3-6 .
6. Jean-Pierre FAYE, « Projections », *Change mondial II,* Paris, Seghers, 1975, p. 10.
7. Nous souhaitons ici renvoyer à la rupture entre Breton et Soupault, mais aussi à la circonspection avec laquelle les poètes du groupe Devětsil accueillent l'écriture automatique.

N'envisagent-ils pas de la sorte une ville double, en radicale opposition à l'*Urbs* ? Les auteurs des *Champs magnétiques*, souhaitaient-ils entreprendre cette refondation lorsqu'ils levaient le regard comme pour interroger les augures – « Des paroles passaient : c'était un vol triangulaire et furtif : il n'y avait donc plus rien à faire qu'à marcher sans but[1]. » – ? Mais la ville surréaliste ne procéderait-elle pas davantage, que d'une « écriture siamoise[2] », d'une poétique de groupe : elle ne serait pas l'œuvre d'un auteur siamois, mais de tout un groupe fondant une ville siamoise, à la faveur des voyages à Paris et à Prague.

Soupault est attentif à lumière pragoise ; il y retrouve semble-t-il la couleur oubliée des *Champs magnétiques*, qui était celle du renouveau, celle qui dissout murailles et monuments :

> Le passé de Prague est comme un grand nuage qui tremble au dessus de la ville et fait de l'ombre sur quelques quartiers, sur quelques maisons. Mais le soleil lutte et ses rayons font scintiller les nouvelles et blanches maisons, les chantiers monstrueux[3].

Soupault y voit « le nouveau visage de l'Europe ». Pour lui, même le Château est recouvert d'une clarté d' « aube », cette lumière de la modernité qu'il évoque dès les première lignes de l'article « L'amitié de Prague » paru à Prague dans *Rozpravy Aventina,* « lumière qui fait penser à un fruit d'or et à un incendie[4] » : « l'immense, vaste, autoritaire ombre qu'est le Château, tache de lumière, ce foyer est une maison ou un Krejcar[5] ». Soupault fait ici référence à Jaromír Krejcar[6], architecte affilié au groupe Devětsil. S'agit-il d'une énumération qui décrit des architectures contrastées qui se juxtaposent les unes aux autres, ou d'une transfiguration du Château ? L'indécision persiste, même si c'est tout un revirement, de l'ombre à la lumière, du monument historique au modernisme architectural, qui s'opère dans cette phrase. En outre, quelques années après la parution de l'article de Soupault, Jaromír Krejcar devient notamment

1. André Breton et Philippe Soupault, « En 80 jours », *Les Champs magnétiques* in André Breton, *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 72.
2. Myriam Boucharenc, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier,* Paris, Honoré Champion, 1997, p. 265.
3. « Minulost Prahy je jako velký mrak, jenž se chvěje nad městem a vrhá stín na některé čtvrti, na některé domy. Avšak slunce zápasí a jeho paprsky ozařují nové a bílé domy, obrovská staveniště. » in Philippe Soupault. « Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague], *op. cit*., p. 1.
4. « [...] jsem na naměstí spatřil zlaté světlo, světlo, při němž myslíme na zlaté ovoce a na požár. » in Philippe Soupault, « Přatelství Prahy », *op.cit*., p. 1.
5. « Nesmírný, širý, autoritativní stín, tot' Hrad, světla skvrna, krb to je dům, nebo Krejcar », *Ibidem.*
6. Krejcar est un patronyme provenant d'un mot courant « kreuzer » désignant jusqu'à la fin du XIXe siècle une unité monétaire ainsi qu'une pièce. Les caricatures d'Hoffmeister représentant les membres du Devětsil associent d'ailleurs Krejcar à une pièce de monnaie. La référence à la pièce de monnaire conserve, semble-t-il, l'isotopie de l'éclat (qui marque le texte de Soupault), une pièce neuve exposée à la lumière étant étincelante.

l'architecte du pavillon tchécoslovaque entièrement vitré de l'exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne qui se tient à Paris en 1937 :

> L'architecture exceptionnelle du Pavillon Tchécoslovaque – sorte de grand cube de verre lumineux dessiné par l'architecte Jaromír Krejcar – et les sculptures de Pešánek représentaient à Paris, quoique tardivement, le fleuron de l'esthétique ultraviolette du Poétisme, autrement dit la quintessence de la culture urbaine de l'entre-deux-guerres telle que la percevaient les Tchèques, fascinés par les beautés de la grande ville nocturne[1].

Dans « L'amitié de Prague », le Château est saisi par la vague de modernité, jusqu'à être assimilé à une œuvre d'architecture moderniste, telles ces « fleurs de ciment » et « fleurs de verre » qui évoquent dans « Ode à Prague libérée » l'architecture moderne de Prague se développant avec le concours du groupe Devětsil – cette autre « fleur » qui donne son nom au groupe d'avant-garde. Dans les diverses transcriptions de son voyage à Prague, Soupault présente une ville qui s'affranchit de son passé, tournée vers la modernité. Aussi à Prague, la couleur de la lumière est bien, pour Soupault, celle du renouveau, celle d'une ville où *tout recommence*, en somme.

Une promenade en guise d'affranchissement : flânerie parisienne ?

Soupault se réjouit que Prague soit si résolument tournée vers l'avenir. Et avant de clore son texte « L'amitié de Prague », il évoque les parcours du passant en marge du centre :

> Et ainsi, conduit par le hasard, je me promenais le long des quais. Je me penchais souvent et regardais l'écoulement des flots d'eau, puis je relevais la tête et un passant quelconque attirait mon regard. Je le suivais des yeux. Il se mêlait à la foule, je le perdais des yeux ! Il laissait derrière lui une trace, l'image de son destin[2].

Les pas des promeneurs éloignent le poète des centres établis, et à Prague, Philippe Soupault, se fait aussi « homme des foules » et ressaisit ainsi le mouvement des passants qui parcourent la ville. Le centre historique est loin, et à nouveau la vie, tel pour Baudelaire, est « toujours insatiable et fugitive ». Soupault se fait l'héritier du poète du *Spleen de Paris* qu'il considère

1. Jiří Zemánek, traduit du tchèque par Catherine Servant, in *Lanterna Magika. Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XX^e siècle,* Kart, 2002, pp. 44-45.
2. « A tak, veden náhodou, chodil jsem po nábřeží. Často jsem se nakláněl a díval se na valící se proudy vody, pak jsem zvedl hlavu a nějaký chodec přivábil můj pohled. Sledoval jsem jej očima. Smísil se s davem, ztratil jsem jej s očí! Zanechal po sobě brázdu, obraz svého osudu. » in Philippe SOUPAULT, « Přatelství Prahy », *op. cit*., p. 2.

être « plus sensible aux atmosphères, aux ambiances qu'aux impressions directes et qu'aux précisions historiques », ajoutant : « il ne décrit pas. Il évoque. Il suggère plus qu'il ne dépeint »[1]. Toutefois, si Soupault « cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité[2] » c'est moins, semble-t-il, pour tirer l'éternel du transitoire que pour restituer à la ville ce transitoire dans lequel se joue « le nouveau visage de l'Europe[3] » qu'il perçoit à Prague. Et aussi pour insuffler la mobilité et conjurer tout pétrification. Le poète, fuyant le passé, est à l'affût du nouveau et de l'inconnu. Marcher dans la ville et ne pas s'attacher aux monuments qui la jalonnent; le promeneur se tient à distance des pratiques en usage dans la ville.

Josef Šíma aussi se réjouit de garder Paris à distance lors de son arrivée en France. Il avoue en effet se rendre au « centre de la vie artistique », tout en contournant Paris ; puisqu'il situe ce centre entre le midi de la France et le nord de l'Espagne :

> Attiré d'une part, par ce centre de la vie artistique, mais aussi plus immédiatement, par la personnalité de quelques artistes. […] J'allais dans le midi de la France. J'avais vu les œuvres que Derain, Braque et Picasso avaient réalisées là et dans le nord de l'Espagne. Pourquoi tous (non seulement ces trois là) y couraient-ils ?[4]

Il confie aussi : « Je ne regrette pas d'avoir vu la France avant Paris ». Ses chroniques relatent davantage les attitudes des citadins que les lieux de la ville. Tout comme Philippe Soupault, il manifeste ainsi son goût pour les citadins. Il assume la position du flâneur qui se situe en retrait. Le titre « kaléidoscope », qu'il donne à son recueil de textes sur Paris, fait en ce sens écho au flâneur baudelairien, à ce « kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. » Et dans ses dessins de l'anthologie *Paříž,* les visages représentés semblent se détacher de la ville. Ils se surimposent aux éléments de la ville dessinée. Ce sont souvent des profils ou des visages de face marqués d'un regard lointain et fuyant ; parfois ils sont représentés avec les yeux fermés. Lorsqu'un tel visage, yeux fermés, est présenté au premier plan, la ville semble être l'objet d'une rêverie. Des aplats de couleurs recouvrent certaines zones des dessins, et laissent apparaître les monuments de la ville en transparence. Sur les visages de Šíma, en plein cœur de la ville, se lit l'expression du détachement. De plus, les blocs massifs des premiers dessins

1. Philippe SOUPAULT, « Baudelaire redécouvert » in *Profils perdus* [1963]*,* Paris, Gallimard ,1999, pp. 91-92.
2. Charles BAUDELAIRE, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules, et enfant » in *Le Peintre de la vie moderne* [1863], pp. 58-68.
3. Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy », *op. cit*., p. 1.
4. Joseph SIMA, *Kaléidoscope,* traduit du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, éd. Revue K, 1992, p. 7.

(feuille 1 et 4) du recueil voilent la ville. Si ces œuvres de Soupault et de Šíma présentent une figure du flâneur baudelairien, c'est que leurs œuvres sur Prague et Paris sont respectivement travaillées par l'éloignement. Tous deux semblent y faire valoir la singulière solitude de Baudelaire qui « "rôdait" jour et nuit » dans la ville et que Soupault évoque en ces mots : « Dans les rues de Paris, Baudelaire cherchait la solitude mais dans le cadre qui lui convenait. Il consentait souvent à être un spectateur [...] »[1]. L'auteur de ces lignes parues dans « Baudelaire redécouvert » loue la « subtile et érudite » analyse d'Henri Lemaître qui affirme que, dans *Le Spleen de Paris,* le poète a « pleinement accompli son idéal de modernité magique... et la rencontre sous le signe du surnaturalisme de l'insolite et du quotidien »[2] et qui se réfère à « l'intimité de l'insolite » et à « l'étrangeté du présent[3] ».

Les déplacements de Soupault et de Šíma entre Paris et Prague permettent de maintenir la ville à distance. Aussi la distance géographique souligne-t-elle le retrait dont le flâneur se nourrit. Ces déplacements sont l'occasion pour le promeneur de maintenir vis-à-vis du monde une distance par laquelle affleure l'inconnu au sein même du connu. L'observateur détecte alors dans les choses de la ville la brèche qui ouvre vers un ailleurs. Ainsi, les voyages entre Paris et Prague sont les instruments d'une figure du recul et se font le relais de l'attitude du flâneur qui entretient ce précieux rapport d'étrangeté, permettant de sonder au cœur du banal et du familier les ressources d'inconnu que recèle chaque ville. L'ailleurs qui point alors dans la ville s'enrichit des images de la ville étrangère que véhicule ce va-et-vient. Toutefois, ni Soupault à Prague, ni Šíma à Paris, ne s'attachent aux traces du passé : ils ne sont pas ces promeneurs pour qui « la rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. » Walter Benjamin qui analyse, à travers la poésie de Baudelaire, le flâneur comme le représentant de la complexité de la modernité parisienne estime : « pour [le flâneur], chaque rue est en pente, et mène[...] dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé[4] ». Or, à l'aune de l'échange artistique entre Soupault et Šíma, il apparaît qu'à Prague le promeneur s'affranchit du passé, et dès lors ne semble pouvoir être complètement identifié à la figure du flâneur parisien telle que définie par Benjamin.

En outre Soupault, en 1961 dans *Les Lettres françaises* du 16 novembre, évoque les

1. Philippe SOUPAULT, « Baudelaire redécouvert », *op. cit.*, p. 91.
2. *Ibid*., p. 104.
3. *Ibidem*.
4. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e^. Le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1997, *op. cit*., p. 434.

promenades d'Hoffmeister à Paris et confie:

> En le revoyant se promener dans les rues de Paris, dans ce quartier où j'habite et qu'il a toujours aimé, je pensais que ce citadin qui a parcouru le monde était le plus Parisien des Praguois et le plus Praguois des Parisiens

Quelle est cette différence que Soupault identifie entre les promeneurs parisiens et pragois ? Flâneur de Paris ou passant de Prague, voilà que les promeneurs, s'échangeant leurs villes, en partageraient les modes de déplacements. Et Hoffmeister serait un parisien parmi les pragois, mais un pragois parmi les parisiens ; dans l'une et l'autre ville, marqué par l'étrangeté, doté d'une distance face à ce qui l'entoure – distance qui donne à voir les choses du monde dans leur nouveauté. En 1966, Soupault dit aussi du passant de Prague qu'est Nezval : « il savait découvrir tout ce que la vie quotidienne avait d'insolite. Il était comme un explorateur qui parcourt un univers inconnu[1] ». Il a auparavant présenté Nezval comme un passant errant : « il errait sur les routes du monde, dans les rues et les nuits des villes[2] ». Et Nezval lui-même, dans « Edison », fait sien ce penchant pour la désorientation : « on peut tant vous aimer ô chemins menant nulle part[3] ». Sensible à la marche pragoise dans Paris ou à la marche parisienne dans Prague, Soupault ne livre-t-il pas là, via ce jeu de ressemblance-dissemblance quelques données de ce qui pourrait être un mythe de refondation de Paris et Prague en une ville double ?

...ou passage pragois ?

Si le flâneur est une figure qui se rattache, avec Baudelaire, à la modernité parisienne, la littérature pragoise en revanche présente dès ses débuts une variété de marcheurs. Angelo Maria Ripellino dans *Praga Magica* en énumère différents types :

> Le héros principal de la dimension magique de Prague est le pèlerin, le vagabond qui réapparaît constamment dans la littérature tchèque sous des mots différents : *poutník* (pèlerin), *chodec* (promeneur), *tulák* (vagabond), *kráčivec* (marcheur), *kolemjdoucí* (errant), *svědek* (témoin)[4].

1. Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval » in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 7.
2. Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval », *op. cit*., p. 6.
3. *Ibid*., p. 144.
4. Angello RIPELLINO, *Praga Magica,* traduit de l'italien par Jacques Michaut-Paternó, Paris, Plon, coll. « Tarre humaine », p. 60.

Mentionnons aussi la figure du « zpěvopoutník[1] » qu'inspire Mácha, figure tutélaire de l'avant-garde pragoise. Le mot « zpěvopoutník » est constitué du mot « zpěv » qui signifie en tchèque le chant et du mot « poutník » qui désigne le pèlerin. La marche apparaît alors, dès le XIX^e^ siècle, intimement liée à l'écriture. Ainsi, pour le « zpěvopoutník », la poésie est indissociable des parcours dans l'espace, tout comme pour le passant de *Zone* d'Apollinaire. À cela l'avant-garde est tout particulièrement sensible. C'est cette affiliation qu'elle semble souligner lorsqu'en 1923 elle s'empare du terme de « zone », (pásmo) pour désigner un genre poétique. Le passant de Prague a ainsi une longue tradition derrière lui – tradition qu'adopte Apollinaire. Au XIX^e^ siècle le Juif Errant « devient l'un des personnages clé du décor fantastique de la ville de Prague » ; c'est semble-t-il sur cette ville au paysage fantastique qu'Apollinaire apporte un nouvel éclairage. Nezval confie :

> Je n'arrive pas à dire, avec tout l'enthousiasme que je ressens, à quel point c'est à lui, à ses yeux voilés de chimères, que je dois de regarder autrement, d'une manière nouvelle, les détails de la vie pragoise qui jusque-là étaient l'apanage des petits romans style Vieux-Prague[2].

Apollinaire renouvelle alors la perception de la Prague des légendes. Pour Breton la Prague qu'a chantée Apollinaire est aussi celle des légendes : elle est celle « de son magnifique pont aux statues en haie qui conduisait d'hier vers toujours, de ses enseignes lumineuses par le dedans et non par le dehors – Au Soleil noir, A la roue d'or, A l'arbre d'or, tant d'autres – de son horloge dont les aiguilles, fondues dans le métal du désir, tournaient à rebours, de sa rue des Alchimistes et, par dessus tout de ce bouillonnement d'idées et d'espoirs, là plus intense que partout ailleurs, de ces échanges passionnés à la fleur de l'être aspirant à ne faire qu'un de la poésie et de la révolution, tandis que les mouettes en tous sens barattaient la Moldau pour en faire jaillir les étoiles[3] ».

Apollinaire, flâneur des deux rives, par « Zone », mais aussi par son passage à Prague, a profondément marqué la modernité des lettres tchèques. Dans « Zone » et dans « Le Passant de Prague », il compose une figure du promeneur dans la ville de Prague. Avec « Le Passant de

1. Karel Drahotín Štúr, « Pouť mladého pěvce (Žalozpěv Karla Hynka Máchy od Karla Drahotína Štúra obětovaný», [Pèlerinage du jeune chanteur (Hymne triste dévoué à Karel Hynek Mácha par Karel Drahotín Štúr)], Květy, [Fleurs], 1837, n°4, annexe 18, 7. 9. 1837, pp. 69-70, cité in Kristýna Matysová, *Écrire le monde en marchant. Une approche de la modernité en Bohême et en France du début du XIX^e^ siècle aux années 1940*, thèse, Littérature comparée, Paris IV, 2011, p. 46.
2. Vítězslav Nezval, « Le Passant de Prague », cité et traduit in Jan Rubeš, *Les Passants de Prague. Choix de textes et de photographies*, éditions de l'aube, La Tour-d'Aigues, 2002, non paginé.
3. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen, op. cit.*, p. 12.

Prague », comme le démontre Stéphane Gailly, « on a affaire à une œuvre spontanément pragoise qui retrouve, comme par intuition, bon nombre de caractéristiques traditionnelles de la représentation de la ville[1] ». Ce dernier précise que le piéton est en effet une figure clé de l'imaginaire pragois, il considère aussi que cette figure participe à un « climat pragois », à « une atmosphère qui émane de cette ville ». Davantage que les lieux visités par le narrateur, cette atmosphère exprime l'identité de la ville : ce que Stéphane Gailly nomme la « praguéité ». Apollinaire dote le personnage qui accompagne le narrateur dans Prague des particularités du promeneur pragois et en établit une figure type. Ainsi Apollinaire livre dans « Le Passant de Prague » et *Le Flâneur des deux rives* des figures du promeneur de Prague et de Paris. Une mise en regard de ces deux figures apollinariennes pourrait-elle nous permettre de distinguer, tel Soupault, un pragois parisen d'un parisien pragois ? En quoi les déplacements à Prague des surréalistes sont-ils tributaires du *Passant de Prague* ? Et la ville surréaliste, dans les textes étudiés, se forge-t-elle à travers la « praguéité » de ces déplacements ?

La promenade comme instrument de désorientation

Le marcheur du *Flâneur des deux rives*, tourné vers les souvenirs d'une ville en proie à la disparition, se distingue du compagnon du narrateur du *Passant de Prague* qui traverse la Prague des légendes. Le Paris d'Apollinaire – et les souvenirs d'Auteuil en témoignent – malgré les bouleversements urbains reste un lieu qui peut se constituer en repère plus ou moins stable et jalonner les étapes d'une vie. Les changements affectent la ville, mais le narrateur y lit son passé :

> Chaque fois que je passe à l'angle de la rue de Douai et de la place Clichy, à l'endroit où se trouve maintenant une école et où il y avait avant la séparation un couvent où fut imprimé mon premier livre : *L'Enchanteur Pourrissant*, je songe à M. Paul Birault[2].

La ville parcourue laisse se diffuser les souvenirs et le narrateur y dépose sa nostalgie :

1. Stéphane GAILLY, « L'Œuvre d'Apollinaire dans l'imaginaire littéraire pragois. Le passant de Prague ou la tradition spontanée » in *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, Université Charles, Prague, 2004.
2. Guillaume APOLLINAIRE, « Le Couvent de la rue de Douai » in *Le Flâneur des deux rives* [1918], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, p. 87.

> Les hommes ne se séparent de rien sans regret, et même les lieux, les choses et les gens qui les rendirent les plus malheureux, ils ne les abandonnent point sans douleur. C'est ainsi qu'en 1912, je ne vous quittai pas sans amertume, lointain Auteuil, quartier charmant de mes grandes tristesses[1].

Les lieux changeants de Paris sont les témoins des rencontres que le flâneur au cours de sa vie y a faites et d'événements qu'il y a vécus. Or dans la Prague d'Apollinaire, les deux passants ne sont que de passage. Quand le narrateur du *Flâneur des deux rives* est attentif aux traces du passé, le passant qu'est le Juif Errant passe d'époque en époque, il se situe entre passé et futur et quitte les lieux sans nostalgie : « Je le sens il faut que je parte. J'en ai assez de Prague ». Si la ville du passé dans « Le Passant de Prague » est présentée à travers de vieilles légendes et les monuments qui s'y rapportent, ce passé sombre n'est pas l'indice d'une continuité temporelle. Prague n'est pour aucun des protagonistes du conte l'instrument de mesure de l'identité et de ses changements. Le passé est plutôt un élément d'étrangeté, source d'inquiétude, dont les traces prêtent à des interprétations multiples. La ville n'y offre pas de discours linéaire et de prise fixe sur le passé, pas plus que ce dernier ne se fait le réservoir d'une gloire compassée.

La ville présente des toponymes multiples pour un seul lieu, ajoutant à l'atmosphère de confusion :

> Nous sortîmes de l'auberge et traversâmes la grande place rectangulaire nommée Wenzel platz, Viehmarkt, Rossmarkt ou Vaclavske namesti[2].

Et, bien que doté d'un guide connaissant « assez Prague » et soucieux d'en indiquer « ses beautés », le narrateur est en proie à la désorientation, son identité est mise à mal. La ville ne lui renvoie pas le reflet d'une identité cernable et rassurante : reconnaissant son reflet dans les améthystes de la cathédrale, il se voit fou. D'ailleurs, le personnage du Juif Errant, quant à lui, suscite aussi une certaine confusion : son identité multiple se lit dans la variété de ses noms. Il se refuse même à la livrer « je ne dirai rien sur mon identité[3] », bien qu'énonçant les différentes formes sous lesquelles il est précédemment apparu, il prend soin de rester « étranger[4] ». Dans la Prague des légendes, le narrateur se voit autre que lui-même, il se voit fou[5] :

---

1. Guillaume APOLLINAIRE, « Souvenir d'Auteuil » in *Le Flâneur des deux rives, op. cit*., p. 9.
2. *Ibid*., p. 26.
3. Guillaume APOLLINAIRE, « Le Passant de Prague » in *L'Hérésiarque et Cie* [1910], Paris, éditions du Stock, 2003, p. 20.
4. « Je suis étranger comme vous, mais je connais assez Prague et ses beautés pour vous inviter à m'accompagner à travers la ville » in *Ibid*., p. 20.
5. « C'est mon visage m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux ! Et c'est vrai. Il est là mon portrait douloureux

> Dans la chapelle où l'on couronnait les rois de Bohême, et où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes : agates et améthystes. Il m'indiqua une améthyste :
> – Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon.
> – C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux !
> Et c'est vrai. Il est là mon portrait douloureux, près de la porte de bronze où pend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. Nous dûmes sortir. J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir.

Il peut aussi apparaître révélateur que le narrateur du *Passant de Prague* à l'entrée de la ville, déposant sa valise à la consigne de la gare, reçoive un fragment de billet qui lui permettra, au seuil du départ, de récupérer ce qui lui appartient. Ainsi la correspondance des deux fragments – tel le *symbol*e grec – indique l'identité du propriétaire. L'unité du billet est alors un gage de l'identité du voyageur, identité qu'il faut bien reconstituer au sortir – mais seulement – de la ville, comme au sortir d'un rêve : à l'issue de ce passage fantastique dans la ville des légendes.

Pour conjurer les déconvenues que cause la visite des monuments regorgeant de légendes et d'histoires sombres, le narrateur se voit proposer l'errance. En effet, le Juif Errant l'apaise : « Laquedem […] me consola et me dit : "ne visitons plus de monuments. Marchons dans les rues" ». Son compagnon varie l'itinéraire et s'éloigne des vestiges de l'histoire : « nous repassâmes la Moldau par un pont plus moderne[1] ».

Le passé de Prague dans le conte d'Apollinaire répond à une juxtaposition de légendes et d'histoires cruelles, il n'est le vecteur d'aucune continuité, ni pour le narrateur qui y perd son identité, ni pour le Juif Errant qui se joue de la temporalité. Alors que le narrateur du *Flâneur des deux rives* est attentif aux traces du passé, le passant qu'est le Juif Errant passe indifféremment d'époque en époque, il se situe entre passé et futur. Le passé de Prague n'a pas d'emprise sur le Juif Errant, il ne procure aucun attachement ; ainsi le narrateur lance au Juif Errant :

> Voyageur heureux et sans but ! Votre optimisme n'est pas médiocre, et qu'ils sont fous ceux qui vous représentent comme un aventurier hâve et hanté de remords[2].

Le Juif Errant lui même avoue qu'il n'est « jamais triste » : « mes routes sont heureuses ». Ainsi

---

[…] j'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir. »
1. *Ibid*.
2. Guillaume APOLLINAIRE, « Le Passant de Prague », in *op. cit.*, p. 28.

Apollinaire propose une figure de promeneur, errant, chassé par un châtiment qu'il ne saurait subir puisque son errance le ravit. Le Juif Errant d'Apollinaire semble alors s'inscrire dans le sillage de la figure du Juif Errant qui se développe au XIX^e^ siècle. Dès le XIX^e^ siècle, le Juif Errant symbolise de plus en plus toute existence marginale, individuelle ou collective, il incarne la figure du marginal ainsi que « la capacité à faire face à un destin pénible[1] ». Dans le conte d'Apollinaire, il est détaché du poids du passé. Et Prague est présentée comme une ville où des traces du passé affleure une atmosphère intrigante, ne laissant apparaître aucun discours dogmatique. Le guide du passant de Prague fait preuve d'un grand détachement face au passé de la ville et revendique une identité en changement, tournée vers l'avenir. Il fait aussi l'expérience de retournements positifs de situations. Telles seraient donc les caractéristiques de la promenade pragoise.

Au détachement du guide du passant de Prague semble faire écho celui que transcrivent Šíma et Soupault. Dans leurs œuvres nées des déplacements entre Paris et Prague, ils donnent aussi à voir une figure du promeneur qui, éloigné du lieu dont il provient, reste à l'écart dans la ville qui l'accueille, fuyant les vestiges d'une quelconque puissance passée, comme se chassant du centre. Les visages des illustrations que Šíma présente dans l'album *Paris*, tout comme le sujet des textes de Soupault, empruntent au passant de Prague son détachement à l'égard du passé. Ainsi l'héritage du passant de Prague mais aussi la figure moderne du flâneur manifestent une posture distante qui transparaît dans les témoignages poétiques sur Paris et sur Prague que livrent Soupault et Šíma.

Le passant, un flâneur tourné vers l'avenir

Cette attitude du citadin qui se maintient à distance de ce qu'il observe correspond aussi à celle que Walter Benjamin attribue au flâneur. Tel semble être le dénominateur commun du passant de Prague et du flâneur. Parce que Šíma et Soupault semblent se tenir « sur le seuil de la grande ville », ils font, en partie, écho à la figure du flâneur définie mais aussi conceptualisée par Benjamin dans son travail sur Baudelaire[2]. Benjamin considère aussi la foule comme le « voile à travers lequel la vie familière, en tant que fantasmagorie, fait signe au flâneur». À

1. Kristýna MATYSOVÁ, *Écrire le monde en marchant. Une approche de la modernité en Bohême et en France du début du XIX^e^ siècle aux années 1940* in *op. cit*., p. 58.
2. « Le flâneur se tient encore sur le seuil : celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise » in Walter BENJAMIN, « *Paris, capitale du XIXe siècle »* in *Œuvres*, tome III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

Prague, Soupault, suivant l'itinéraire des passants – comme il le relate dans l'article « L'amitié de Prague » – découvre la ville par le prisme des passants. Ce prisme de Soupault, c'est aussi le « kaléidoscope » de Šíma. Dans les textes que Šíma assemble sous le titre *Kaléidoscope,* la ville apparaît à travers une vision kaléidoscopique, elle est marquée par la mobilité et par la grande diversité des phénomènes. Šíma, relatant dans *Kaléidoscope* son arrivée à Paris, se réfère au large éventail de perceptions sonores :

> On avançait en taxi [...] Faible grondement de moteur, chuintement de pneus sur l'asphalte, lumières aveuglantes. Bruit de la rue, difficile à définir. Après le dîner, je suis sorti pour un instant de l'hôtel. À l'angle se tenait un policier, les bras croisés. Au bord du trottoir beuglaient les bus et les freins de certains, au moment de l'arrêt, grinçaient comme une lourde porte mal graissée[1].

Pour le passant comme pour le flâneur, la ville est le lieu où chaque nouvel élément qui s'offre au regard, où chaque chose qui apparaît, n'est qu'un fragment d'une myriade d'autres apparitions[2]. Benjamin emploie alors le terme de « fantasmagorie », « phantasma » signifiant apparition. Toujours changeante, anonyme et inconnue, la foule pourrait alors être le garant d'une perception de la ville travaillée par l'altérité. Le flâneur maintient avec la ville un rapport d'étrangeté. Distant, restant sur le seuil, il est celui qui n'appartient pas encore à la ville, il est celui pour qui la ville n'est pas encore un espace connu et balisé. La ville est alors dévoilée par un flâneur qui reste légèrement en retrait du lieu commun. Pour Benjamin, le flâneur « voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre ». C'est bien la grande différence entre le flâneur et le guide du passant de Prague car le Juif Errant ne se laisse pas enfermer, ne pouvant même cesser de continuellement avancer. La ville ne se présente pas au passant comme un intérieur et cet éternel passant n'est enclin à aucun désir d'appropriation. Pour le Juif Errant, sans cesse la ville reste un paysage au large horizon, davantage ouverte à l'ailleurs, que ramenée à la mesure des fantasmagories du passant. Ainsi, traversant Prague, c'est à Munich que, dans ses souvenirs, il est renvoyé. Puis il confirme à son compagnon son passage à Paris, évoque celui à Bruxelles, à Forli, à Sienne, à Hambourg. Si le passé est présent dans la ville, ce n'est pas pour y flécher un itinéraire, ni pour, sur ses vestiges, établir le prestige de la ville moderne, ni même pour se faire l'antichambre d'une pensée dogmatique. La ville signale plutôt les drames d'un passé qui recèle des histoires

1. Traduit par Petr Král in Petr KRÁL, « Trois auteurs tchèques face à la France : Šíma, Nezval, Weiner » in *Paris « capitale culturelle » de l'Europe Centrale ?* Institut d'études slaves, 1997, pp. 151-158.
2. Le teme « fantasmagorie » est composé à partir de « phantasma » qui signifie apparition et d'« allégorie ».

énigmatiques. L'intérêt pour l'histoire relève moins d'un intérêt pour le passé que pour les traces, qui, telles des signes apparaissent comme les brèches ouvrant vers un autre monde.

Dans le « Passant de Prague », le guide du narrateur conserve l'attitude détachée du flâneur mais n'est pas menacé d'enfermement, il est tourné vers l'avenir. Ainsi le Juif Errant se présente à lui comme « un guide » dans la traversée de Prague, sachant le consoler si nécessaire. L'attitude du narrateur du « Passant de Prague » est aussi celle évoquée par Apollinaire dans *Zone*[1]. Peu après l'incident, consolé par son guide et rapidement éloigné « des monuments », emmené sur « un pont plus moderne », dans le « Passant de Prague », ou ressemblant « au Lazare affolé par le jour » dans « Zone », il est sans cesse réorienté vers l'avenir. Dans le « Passant de Prague », les motifs pragois qu'il convoque expriment, telle l'attitude du Juif Errant, un renversement d'une situation accablante en source de plaisirs et de joie. Alors se met en place, dans le *Passant de Prague,* la figure d'un flâneur qui n'éprouverait aucune nostalgie pour les temps passés. Tourné avec plaisir vers l'avenir, il est celui pour qui la ville ne menace pas de se refermer telle une chambre. C'est en tout cas ce chemin que le guide[2] du *Passant de Prague* indique au narrateur.

Soupault, se réjouissant de la ville tournée vers l'avenir qu'est Prague dans plusieurs de ses textes, semble engager ses pas derrière le guide du « Passant de Prague ». Mais, pour lui, la ville n'échapperait pas seulement au poids du passé, elle s'affranchirait aussi de tout cadastre : il avoue que se « promenant dans plusieurs lieux du monde » Prague se rappelle à lui lorsqu'il y « trouve quelque chose de pragois ». Ce qui ferait alors de Šíma, à l'instar d'Hoffmeister, un parisien pragois ; ou bien d'après les mots de Nezval un « piéton de Prague en exil, ailleurs dans une autre ville, au milieu d'autres murs ». Telle est la praguéité, dont Stéphane Gailly précise qu'elle est susceptible de se manifester en dehors de Prague. Cette notion définit une

1. Le narrateur mentionne « cette horloge [qui] porte des chiffres hébreux [et dont les] les aiguilles marchent à rebours ». v. Guillaume APOLLINAIRE, « Le Passant de Prague », *L'Hérésiarque et Cie*, *op. cit.*, pp. 21-22. Si le Juif Errant peut consoler son compagnon, dans *Zone,* le sujet, tourné vers le passé, en proie à l'inquiétude, est seul : « Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague/ tu te sens tout heureux une rose est sur la table/ […] épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit/ tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis/ tu ressembles au Lazare affolé par le jour./les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours/ Et tu recules aussi dans ta vie lentement /En montant au Hradchin et le soir en écoutant/Dans les tavernes chanter des chansons tchèques. » v. Guillaume APOLLINAIRE, « Zone », *Alcools*, [1913], Paris, Gallimard, 2011, p. 11.

2. Dans l'anthologie établie par Jan Rubeš, *Les Passants de Prague,* figure un extrait d'Ernest Denis (1849 1921). Cet historien prend part de manière significative au processus de reconnaissance de l'État tchécoslovaque. L'attitude qu'Ernest Denis prête aux Pragois de son temps dans les quelques lignes suivantes est identifiable à celle du Juif Errant d'Apollinaire : « Le cœur brisé d'une douleur que rien n'a pu guérir, j'étais venu chercher chez vous les secrets de ces énergies indomptables que des siècles d'épreuves ne découragent ni n'affaiblissent ». v. Jan RUBEŠ, *Les Passants de Prague. Choix de textes et de photographies*, éditions de l'aube, La Tour-d'Aigues, 2002, non paginé.

esthétique particulière et désigne le caractère pragois qu'une œuvre peut revêtir. Stéphane Gailly identifie ainsi une poétique propre à Prague, « une écriture de Prague » qui peut se manifester « dans des œuvres qui ne se situent pas explicitement à Prague » ajoutant : « il est possible de ressentir la ville dans des œuvres qui ne se situent pas dans ses murs »[1]. Il démontre en outre que le Juif Errant d'Apollinaire exprime avant tout la « dimension mystérieuse » de Prague, aborde la nouvelle sous l'angle mythique et concentre son analyse sur « l'élément juif […] caractéristique de la magie pragoise. » Il décèle alors en « la présence du Juif Errant dans les rues de Prague une réminiscence d'un autre promeneur, lui aussi attaché au quartier juif et à son atmosphère mystérieuse ». Il précise :

> Nous voulons parler du Golem. Il y a en effet une parenté entre les deux figures mythiques qui confirme la dimension pragoise du Juif Errant d'Apollinaire et est une incarnation nouvelle d'une perception traditionnelle de Prague

Si Stéphane Gailly se réfère principalement aux légendes et récits mythiques, la figure du Golem semble encore transparaître dans les représentations de l'avant-garde, notamment dans la figure du robot que travaille Karel Čapek dans *RUR*, ainsi que dans la pièce *Golem* de Voskovec et Werich dont la première se tient au Théâtre Libéré le 4 novembre 1931. On retrouve aussi un de ces motifs que Stéphane Gailly reconnaît comme étant associé au Juif Errant – le Golem, dans certains dessins de Šíma de l'album *Paris*. Ainsi un motif pragois entre-t-il dans la représentation de Paris.

Dans les premiers dessins de Šíma de l'album *Paris* une masse informe voile la ville. Recouvrant la ville, elle semble parfois en tenir lieu. Cette masse informe semble redessiner une figure couramment associée à la ville de Prague : le Golem. Le Golem, créature familière de l'imaginaire pragois, est un archétype des récits des traditions juives d'Europe Centrale et orientale. Le terme « Golem » en hébreu signifie précisément « masse informe », puis il désigne au Moyen-Âge une créature artificielle douée de vie. Le Golem est parfois considéré comme la personnification du ghetto pragois : il est la ville devenue animée. Selon la légende il a été sculpté dans la glaise, tels les « hommes de terre » de Šíma – « L'homme de la terre » daté de 1929[2] – qui prennent la même forme que les masses des dessins de *Paris*.

---

1. Stéphane GAILLY, *Prague dans la littérature européenne : 1125-2004. L'imaginaire de la capitale de Bohême*. Thèse effectuée sous la direction de Francis CLAUDON, présentée le 21 septembre 2004 à l'université Paris XII-Val de Marne, p. 259.
2. « L'Homme de la terre », 1929, dessin à la plume, à l'encre de chine et à la mine de plomb, 27 x 20,8 cm. Reproduit in Frantisek SMEJKAL, *Sima*, Dijon, Le cercle d'art, p. 154. « L'Homme de la terre », 1929, huile sur

Le Paris que recomposent Soupault et Šíma dans cette anthologie est tout d'abord un espace où rôde la mort, notamment dans l'extrait des *Chants de Maldoror*[1], d'Ubu roi, ainsi que dans la coupure de presse issue de « Matin ». Paris est ensuite le lieu d'une expérience de renaissance, d'un modelage de soi-même et du corps urbain. La référence au Golem, à travers des formes qui s'apparentent à celles du tableau « L'homme de terre », porte la question de la possibilité pour les citadins d'insuffler leur subjectivité dans la ville, à la manière du Sem qui dans les légendes anime le Golem. Šíma et Soupault tentent, dans l'anthologie, de redonner forme à la ville moderne, d'en faire un espace à la mesure des désirs. Est-ce alors qu'un motif caractéristique de la ville de Prague entre dans la représentation du Paris de l'avant-garde que proposent Soupault et Šíma ? En outre, à l'instar du regard que le guide du « Passant de Prague » pose sur son expérience, le regard sur la ville évolue aussi positivement. La poétique urbaine de ce recueil sur Paris semble donc se constituer dans la vision simultanée de deux villes : Paris et Prague. Du moins la rencontre des auteurs de Paris et de Prague conduit-elle à un mélange des poétiques parisienne et pragoise.

Le Juif Errant à Paris ?

Parallèlement, Nezval, en proie au « pessimisme et au désespoir[2] » dans le Paris de *Rue Gît-le-Cœur,* semble aussi relayer l'expérience du narrateur du « Passant de Prague ». N'est-ce pas en effet le double du guide du passant de Prague qui accompagne Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur* en la figure d'un autre israélite marginal : le Samaritain[3] ? Nezval confie :

> Depuis le moment où notre ami tomba malade et fut transporté en ambulance à l'hôpital Cochin, où que j'aille, j'étais poursuivi par l'inscription SAMARITAINE sur des camionnettes, que jusqu'alors, je n'avais pas remarquées. Bien que Péret m'ait expliqué que ces voitures portaient le nom d'un grand magasin parisien, je continuais à voir, dans toutes les rues de Paris et à toutes les heures de la journée, le bon Samaritain.

En convoquant le Samaritain, Nezval renvoie à la figure positive qu'il incarne dans le Nouveau

toile, 146 x 81cm, reproduit in *Ibid*. p. 149.
1. Comte de Lautréamont, *Chants de Maldoror*, 1869 – deuxième chant, strophe 14.
2.Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit*., p. 104.
3. Les Samaritains étaient en effet considérés par les Juifs de Jérusalem comme des étrangers pratiquant un culte non conforme.

Testament[1]. Il ajoute, avant de revenir sur les moments de doute qui l'assaillent dans Paris :

> Le bon Samaritain m'avait même suivi jusqu'à la place du Panthéon et il fut la première chose que je remarquai la veille de mon départ, alors que je sortais de l'hôtel muni d'un appareil photographique ; c'est la preuve qu'en ces jours si particuliers, je percevais tout Paris comme un Samaritain.

Au moment même où Nezval en appelle à plus d'espoir, une figure semblable à celle appolinarienne du Juif Errant, tournée vers l'avenir, se dessine sous les traits du Samaritain. La figure du Samaritain est alors apparentée, dans le texte de Nezval, à celle du Juif Errant : tous deux, israélites marginaux, sont les adjuvants d'un revirement bénéfique. La figure du Juif Errant dans la nouvelle d'Apollinaire « Le Passant de Prague » est en effet associée au revirement d'une situation oppressante en situation réjouissante, ainsi qu'à l'imaginaire pragois. Le Juif Errant, de qui l'on pourrait attendre qu'il soit « hâve et hanté de remords » est à l'inverse, « un voyageur heureux[2] ». Nezval convoque alors une figure du Samaritain, proche de celle, répandue, du Juif errant du « Passant de Prague », introduisant de la sorte, dans son itinéraire parisien, un double d'une figure pragoise. Cette dernière se présente comme un contrepoint à la sombre atmosphère qui pèse sur Paris.

Seifert, évoquant Paris dans « Le vin et le temps[3] », interpelle la mélancolie du flâneur de Paris face au temps passé, et s'interroge sur sa ville statufiée :

> Que l'eau s'écoule et que le temps s'en aille ?
> Que l'homme se meure dès l'instant où il a vu le jour ?
> Demandez seulement au lion de Belfort, s'il n'échangerait pas son éternité de grès
> contre un seul jour, […]
> Que la beauté s'éteigne sur le visage des mondaines ?
> Qu'on ne porte plus le gibus de Baudelaire,
> qu'il soit déjà démodé ?
> Il était pourtant le miroir,
> où brûlent encore maintenant les lampes des boulevards,
> le visage fier, Paris !
> Pourtant nos yeux y ont rencontré
> le sourire des femmes, qui moururent il y a longtemps
> et sont bien mortes

1. v. Évangile selon Saint-Luc, X, 30-37.
2. Guillaume APOLLINAIRE, « Le Passant de Prague » in *L'Héresiarque et Cie*, [1910], Paris, éditions du Stock, 2003, p. 28.
3. Jaroslav SEIFERT, « Le vin et le temps » in *Le Pigeon voyageur* [1929], p. 30. Il dédie ce poème à Karel Toman, l'auteur du poème « Paříž » cité précédemment. Le lion de Belfort apparaît d'ailleurs comme un élément de mise en miroir de ces deux poèmes que sont « Paříž » de Karel Toman et « Le vin et le temps » de Seifert.

Paris ayant « créé le type du flâneur », comme le fait remarquer Benjamin, Prague aurait-elle créé celle du passant ? La figure de passant s'avère, en effet, teintée de *praguéité* dans les textes nés des échanges entre les surréalistes de Paris et de Prague. De plus, lorsque le passant, marqué de poétique pragoise, se déplace, il semble qu'il imprime à la ville les caractéristiques propres à sa démarche, de sorte que cette ville se dote aussi de poétique pragoise. Il apparaît alors que cette démarche entraîne la création d'un regard particulier sur la ville, si ce n'est, bien davantage, la création d'une ville. Considérant, avec Walter Benjamin, qu'un certain type de ville suscite un type de marche particulier – la flânerie pour Paris – peut-on envisager que la démarche des surréalistes, à la fois héritiers du *Flâneur des deux rives* et du « Passant de Prague », crée un nouveau type de ville, une ville hybride qui mêlerait Paris à Prague ?

*

« Paris a créé le type du flâneur. L'étrange c'est que Rome ne l'ait pas fait. Quelle en est la raison ? Le rêve lui-même suivrait-il à Rome des voies toutes tracées ? La ville ne serait-elle pas trop riche en temples, en places fermées, en sanctuaires nationaux pour pouvoir entrer toute entière dans le rêve du passant à chaque pavé, à chaque enseigne, à chaque marche, à chaque porte cochère ?[1] » Ce que Walter Benjamin dit de Rome, le passant ne le dirait-il pas de Paris ? Cette ville, créant le type du flâneur, resterait toutefois encore trop romaine pour faire du promeneur un passant. C'est alors dans « Zone », hors des limites de Paris (telle dans cette zone *non aedificandi*, historiquement située en dehors des enceintes[2]) qu'apparaît la figure à laquelle Apollinaire consacre un conte : le passant de Prague. Le passant présenterait donc aux surréalistes une figure du promeneur qui s'éloigne davantage des espaces régis selon les archétypes de la Rome antique qui affleurent encore dans Paris. Breton en appelle d'ailleurs au « triomphe prochain et définitif d'une poésie on ne peut plus contraire à la raison latine ». En outre, il considère que la « pensée poétique [est] toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace », mais que Prague est « un de ces sites qui [la] fixent électivement », témoignant ainsi de l'importance accordée à cette ville. Nous rechercherons donc quelle place la poétique surréaliste de l'espace urbain accorde à la découverte de Prague.

1. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^. Le livre des passages, op. cit*., pp. 434-435.
2. Eric Hazan, *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002, pp. 19-20.

Chapitre IV

Sillonner la ville en quête d'ailleurs

UNE VILLE BATTUE EN BRÈCHE

Parisiens pragois ou *Pragois parisien*, qu'ils ressemblent à certains égards aux flâneurs ou aux passants, s'affranchissent unanimement de « ces voies toutes tracées » qu'évoque Walter Benjamin et des repères établis par les instances de pouvoir ou les usages communs. Par ces particularités, le déplacement des surréalistes s'avère répondre au sens étymologique du terme *pro-menade*[1]. Dans leurs promenades, résonnent les significations du latin populaire *minare*[2] qui évoquent les menaces dispensées aux animaux que l'on pousse pour mener quelque part. La promenade, par l'idée d'avancée, contenue dans le préfixe *pro-*, permettrait au marcheur de dissiper la menace en prenant les devants. Elle lui permettrait de se libérer de la contrainte. C'est en tout cas l'usage qu'en font les artistes d'avant-garde à Paris et à Prague. Les promenades urbaines de l'avant-garde semblent ainsi répondre fidèlement à la lettre de la promenade. Les artistes s'affranchissent, par la promenade, des balises établies qui circonscrivent la ville.

Parler de *promenade de l'avant-garde* semble alors tenir du pléonasme – la particularité de l'avant-garde étant aussi de se placer en avant d'un groupe qu'elle précède. Les avant-gardes s'engagent – par définition – sur un terrain inconnu et encore non accaparé. C'est de manière analogue que les artistes appréhendent la ville, tel un terrain inconnu. Se promener, ce serait alors emboîter le pas à ceux qui suivent des repères fixes et imposent des jalons communs. Cette activité permettrait donc de déjouer les normes qui régissent l'espace urbain ; les promeneurs engagent dans cette activité leur subjectivité propre, sans jamais délaisser la portée intrinsèquement subversive de la *pro-menade*. Alors, l'avant-garde qui imprime à la ville le mouvement du pas, « ne déposerait jamais le regard – comme dans l'expression "déposer les armes" », invitant le lecteur à « penser la ville en termes mobiles, pluriels[3] ».

1. Le préfixe pro est un élément qui introduit une idée d'avancée, d'expansion, de mouvement vers l'avant. Il signifie « devant, en avant ; plus loin ». Le mot promenade fait résonner les significations latines de « minare » qui désigne l'action de mener les animaux en les menaçant pour les faire avancer. v. « Promenade » in *Le Robert Brio*, Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004.
2. Le latin *minare* donne d'ailleurs le verbe *minari* sur lequel se forme le français « menacer ». L'article *mener* du Robert Brio précise : latin pop. *minare* « pousser, mener les bêtes en les menaçant », class. *minari* « menacer ».
3. Michel Remy, « Ville ouverte, ou ville fortifiée? » in *Les Mots la Vie*, Colette Guedj (dir.), n°6, 1989, (« Le surréalisme et la ville »), p. 4.

La ville : un kaléidoscope de perceptions

Appréhendés dans le mouvement des pas, les éléments constituant la ville peuvent être perçus de manière sensible selon des impressions fugitives, avant même d'être reconnus et identifiés comme les objets d'usage du quotidien. Les éléments de la ville suscitent ainsi un ensemble d'impressions et de sensations ; ils affectent les sens et la représentation dans un présent soumis au changement. Ils concourent à une perception du réel régie par l'immédiateté, et peuvent alors être considérés dans leur réalité phénoménologique. Penser la ville *en termes mobiles*, c'est en faire le terrain de l'expérience sensible et saisir chaque élément en fonction de la pluralité des perceptions par lesquelles il nous apparaît. Dès lors, les éléments de la ville ne se présentent plus dans ce qu'ils symbolisent, enseignent ou signifient. Les choses sont constituées d'une diversité de phénomènes qui se donnent dans la perception immédiate, avant même que les multiples perceptions donnent lieu à l'identification d'un objet. L'attitude perceptive apparaît comme une résistance à toute construction exclusivement objective. La ville surréaliste est alors un monde d'apparences changeantes.

Pour Soupault, à Prague, le rejet des monuments est concomitant d'un retour aux impressions fugitives. Il note ses impressions et est attentif à la vie courante. Il invoque, par exemple, le « goût du café crème » dans « Les amis de Prague[1] ». Dans la version publiée dans *ReD*[2], sous le titre « Do Prahy », ce même café crème est mentionné en tchèque :

> Je ne sais pas oublier
> le goût doux de bílá káva
> et le son bleu comme l'alcool
> de toutes vos voix

La retranscription, dans le poème, de mots qui accrochent l'oreille du passant dans la ville étrangère projette le lecteur in media res, dans le vif des sensations. Elle fait aussi du texte la chambre d'échos de l'environnement urbain. En effet le poète règle les effets d'échos, et au sein d'un même vers les sons se prolongent : le son [a] présent à deux reprises dans le vers suivant : « le goût doux de bílá káva ». Dans les mots tchèques, comme l'indique le signe diacritique sur la lettre, la voyelle est longue, favorisant l'effet de résonance. De surcroît, le son [a] se retrouve

1. Philippe SOUPAULT, *Poèmes et poésies*: *1917-1973,* Paris, B.Grasset, 1973.
2. La version du poème « Do Prahy » parue dans la revue *ReD* – à l'inverse de celles parues tardivement à Paris – comporte des mots en tchèque.

ensuite dans « voix », tout comme le son [ou] dans plusieurs mots des vers alentours. La réalité sensible est convoquée par des références précises à la vue (« bleu »), au toucher (« doux »), à l'ouïe (« son », « voix ») et au goût. En tchèque le café crème, « bílá káva », est littéralement du café blanc. Les couleurs convoquées semblent saturer ces vers, les sons même pouvant être colorés. Si Littré rapproche le terme « oubli », provenant d'*oblivisci,* de *lividus*, traduit par pâle, Soupault rend au souvenir toute sa coloration.

Ces quelques vers travaillés en synesthésie présentent un kaléidoscope de souvenirs. L'enchaînement des sonorités liquides va même jusqu'à suggérer la présence d'une boisson dans la bouche, celle du café (mentionnée en tchèque « káva »), ou bien de l'alcool. Ainsi le poète semble inciter le lecteur à tester le goût d'un alcool dont il apprend qu'il est coloré et sonore. Toutes ces riches impressions – et davantage ces couleurs – semblent conjurer la teinte trop pâle de l'oubli. Soupault relate ainsi une expérience ancrée dans les sens. De la sorte, son poème publié en ouverture de la revue *ReD* en 1927, nouvelle revue du groupe Devětsil, témoigne de profondes affinités avec l'art poétique de l'avant-garde tchèque qui annonce mettre en place une « poésie pour tous les sens[1] ». L'acte de perception apparaît comme l'ouverture la plus immédiate à ce qui se manifeste, et son souvenir témoigne encore de la prégnance du réel.

L'attention que Soupault accorde à la lumière de la ville, déjà mentionnée au cours du chapitre précédent, témoigne d'une attitude perceptive. Le Château, qui apparaît à Soupault telle « une tâche de lumière », est aussi l'objet d'une perception sensible et n'est plus considéré comme un organe du pouvoir. C'est ainsi que les éléments urbains sont détournés des systèmes signifiants usuels. L'ensemble des données de la ville est ré-agencé, les rapports entre les éléments sont nouvellement établis et sont soustraits à toute fonctionnalité et règles d'usage. Chaque élément perçu du réel est constitutif d'un nouvel assemblage qui restitue aux choses leur singularité. Cet assemblage, fruit d'une libre perception, est aux antipodes de l'assemblage des éléments qui constitue le dispositif fonctionnel technico-social qui fait figure de ville. Dans cet ensemble, les rapports entre les éléments sont envisagés selon les perceptions propres à une subjectivité. Déterminer spécifiquement la nature des rapports entre les éléments du réel, sans se référer à leurs fonctions et usages, rend la ville au désir. S'interroger sur la nature des correspondances entre les éléments, c'est poser la question du désir, ainsi que le formule

1. Karel Teige, « Manifeste du poétisme » [1928] in *Change*, n°10, *op. cit.*, p. 121. Ou encore : Karel Teige, *Poezie pro pět smyslů* [La Poésie pour les cinq sens], *Pásmo*, année II, n° 2, 1925, pp. 23-24.

Deleuze[1] : sous quels rapports, selon quels « agencements », les choses peuvent attiser le désir ? C'est bien cette question que posent alors les surréalistes qui, désarticulant le système d'oppression de la ville, établissant de nouveaux rapports entre les éléments, tentent d'y réinsuffler leur subjectivité.

Le groupe surréaliste de Prague dans le tract « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie » – réitérant le statut accordé à l'objet par les poétistes – considère que par l'esthétique surréaliste l'homme « se trouve devant un arrangement inhabituel d'objets utilitaires ou hors d'usage[2] ». Ce dérèglement de l'ordre préétabli permet de dégager les objets du monde de leur portée utilitaire qui les fige dans un seul emploi et réduit leur signification. Selon le groupe surréaliste, il s'agit ainsi pour l'homme de rejeter leur présence stable, reconnaissable, rassurante, pour « retrouver la signification multiple qu'il leur a connu dans ses jeux d'enfant[3] ». De même pourrait-on faire de chaque élément urbain, non plus le signifiant univoque d'un signe déposé par les organes de pouvoir, mais le réceptacle d'une diversité de significations ambivalentes au sémantisme varié. Nezval dans le poème *Antilyrique*[4], lors d'une promenade dans la ville, revendique ne plus « distinguer » les « apparences d'après la grâce ou la laideur [qui leur a été] attribuées ». Elles ne sont plus ni rassemblées ni ordonnées selon un ordre normé et les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres sont renouvelés. La diversité des perceptions que le poète a des éléments du réel ne donne pas lieu à une synthèse de ces perceptions qui permettrait de définir les contours d'un objet et d'établir des jugements.

Il s'agit plutôt pour le poète d'être réceptif à la diversité des phénomènes qui se présente à lui avant même de les distinguer les uns des autres et de les ramener à un ordonnancement habituel. Les éléments du réel se mêlent les uns aux autres, entretiennent d'étroites correspondances mais le poète se refuse dans *Antilyrique* à définir et évaluer les choses les unes par rapport aux autres et récuse alors toute comparaison :

> Tes yeux incomparables si je ne dois pas
> les défigurer
> Tes yeux s'étaient fixés pour la troisième
> fois déjà sur un arbre au tournant de

1. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze,* Pierre-André Boutang, Michel Pamart, Claire Parnet, Gilles Deleuze, Paris, éditions Montparnasse, 1996.
2. Vítězslav NEZVAL, « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie » in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 296.
3. *Ibidem*.
4. Vítězslav NEZVAL, *Antilyrique,* traduit du tchèque par Benjamin Péret, Ed. GLM, Paris, 1936.

la rue
L'étincelle se produit quand un pas en a
surpris un autre
Tes yeux étaient tellement des yeux

Le poète s'attache à la singularité de ce qui se manifeste à lui. Il perçoit les caractéristiques particulières des éléments du réel, ce qui les distingue en propre et donne au réel toute sa teneur. C'est alors que la plénitude de l'essence semble, pour le poète, se manifester dans le particulier soumis au changement. Ainsi, lorsqu'il tente de caractériser les phénomènes qui se présentent à lui, sa formule évite la tautologie, pour tenir lieu de définition surréaliste : le vers de Nezval – « Tes yeux étaient tellement des yeux » – prend place dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*[1].

En outre, le mouvement de la marche dans la ville accompagne le glissement de perceptions en perceptions ; les choses sont saisies dans leur immédiateté. Le réel est comme en mouvement. L'espace de la ville, dès lors, n'est « plus fait de ces places, rues, monuments, immeubles, lumières et bruits qui en signalent la présence stable, reconnaissable, rassurante pour tout dire. » N'est-ce pas là une ville « volée à ce qui l'ordonne et la structure, ville devenue ensemble non fini de traces[2] » ?

La ville : un ensemble d'éléments en métamorphose

Les éléments du réel sont alors reconnus comme des réalités phénoménologiques qui sont perméables les unes aux autres et interfèrent entre elles. Le poète confie alors la vanité de la comparaison en évoquant des « yeux incomparables ». Il semble bien que les interférences des données du réel aient surpassé toute comparaison poétique. L'œil et l'arbre, l'un se reflétant dans l'autre, sont inextricablement liés. Le dessin de Toyen, qui accompagne la publication de la traduction que Péret propose de ce texte de Nezval, exprime ce croisement des réalités. Ce dessin représente une surface en bois. Celle-là présente un nœud, mais, tenant lieu de nœud, c'est un œil qui apparaît sous forme de représentation anatomique. Les éléments du réel sont soumis à la fugacité de la perception et les choses semblent se fondre les unes dans les autres.

1. André Breton et Paul Éluard *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André Breton, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 828.
2. Michel Remy, « La Ville déplacée du surréalisme anglais » in *Les Mots la Vie*, n°6, (« Le Surréalisme et la ville »), Nice, Publications du groupe Eluard, 1989 p. 96.

La promenade est alors un véritable moyen de transport propice à la perception fugitive des éléments du réel, elle donne donc à voir le monde dans ses réalités changeantes, qui sont parfois des métamorphoses. Cette métamorphose du réel, qu'expriment conjointement Nezval et Toyen, surgit au fil des pas dans la ville : « L'étincelle se produit quand un pas en a surpris un autre ». Les étincelles représentent pour Nezval, dès 1924, l'image poétique : « Association : alchimie plus rapide que les ondes radio. Elle est aussi totalement naturelle que la circulation sanguine. Ce sont des étincelles qui sautent d'une étoile à l'autre[1]. » Dans *Antilyrique*, le poète précise que ces associations surviennent à la faveur de la marche pour créer la métaphore. Ainsi le mouvement des pas imprime-t-il au réel un mouvement. Le sens est mobile et les choses de la ville sont travaillées par la métaphore – qui signifie littéralement moyen de transport. Et si dans la langue courante un œil désigne, par métaphore, un nœud sur une surface en bois, ici la métaphore se fait métamorphose et le nœud se change en œil anatomique. Affectées par le sens métaphorique que le promeneur leur accorde, affranchies de leur réalité usuelle, les choses, alors, semblent soumises, par le regard du promeneur, à la métamorphose. Les sens sont en déplacement et tout échappe au système discursif normé. La métaphore produit une métamorphose d'un élément perçu en un autre. Elle donne à voir les déplacements de sens qui ont cours dans la langue. Comme les choses du réel, les mots portent en eux une multitude de signifiés et renvoient à des sens variés. Dans cette œuvre de Nezval et Toyen, les auteurs rendent visibles ces métamorphoses qui traversent la langue et la ville. Au cours de la promenade dans la ville que Nezval et Toyen transcrivent, l'apparition des phénomènes successifs est réglée par la métaphore. Elle alimente la métamorphose du réel et produit un dérèglement des sens.

La réalité se présente alors comme un réservoir de figures en métamorphose. C'est au creux d'éléments de la réalité quotidienne, de leur réalité concrète et physique, que naît, comme l'illustrent Nezval et Toyen, un monde d'enchantement et de désorientation. Petr Král dans *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie* analyse ce phénomène comme un trait prégnant du surréalisme pragois. Il considère, à la lumière de textes de Nezval recueillis en 1933 dans *Billet de retour*, que le principal ressort des poèmes est « la rencontre fortuite des choses et des sensations (apparemment) disparates ». Il ajoute :

1. Vítězslav NEZVAL, « Le Perroquet sur la motocyclette », cité en français in Vítězslav NEZVAL, « Poétisme et surréalisme : leur parenté » in *Change, n°25, op. cit.*, p. 44.

> Plutôt qu'un bouleversement symbolique du réel existant, le « dépaysement » de sensations vise ici les buts qui caractérisent le poétisme : il est moins rupture que fulgurance d'une association d'idées personnelle, d'une *correspondance* reliant des phénomènes entre eux selon les besoins du plaisir. Nezval ne cherche pas à dérober le monde à lui même ; il lui offre au contraire de se retrouver, en l'organisant en poème[1] .

Ainsi Nezval destructure les représentations usuelles et appréhende de manière inédite les phénomènes et les correspondances qui les relient les uns aux autres, créant de la sorte de nouveaux agencements qui correspondent à la dynamique du désir. Petr Král ajoute que les textes de Nezval « se présentent volontiers comme de simples préludes à une objectivation du « fantasme » dans la vie » et « situent résolument leurs discours du côté de la *chose* »[2]. Plus largement, Petr Král considère : « Le surréalisme tchèque, dès l'origine, est donc d'abord un examen émerveillé du quotidien ». La variété d'impressions et de sensations que livrent les phénomènes du réel engage le sujet à appréhender de manière sans cesse radicalement neuve les objets du monde ordinaire. Dès lors, le sujet perçoit les objets du monde selon des impressions qui lui sont singulières. Il attache son attention aux phénomènes qui lui sont chers ; l'objet ainsi esquive les emplois les plus ordinaires et aux usages normés. Les objets du monde sont investis par la subjectivité de l'individu.

Soustraire le réel à l'usage commun : du dépaysement...

L'analyse que Breton fait de l'objet surréaliste à l'occasion de la conférence qu'il donne à Prague, intitulée « La situation surréaliste de l'objet ou le surréalisme dans la poésie et la peinture[3] », s'accorde avec les préoccupations des artistes du groupe surréaliste de Prague. Avant tout, il mentionne combien Prague offre un climat propice à la réception de son propos : « il me semblerait déjà moins difficile de me faire entendre de ce point du monde que de tout autre[4] ». Dans sa conférence, il considère que le défi artistique du surréalisme consiste à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective et propose un développement sur ce qu'il nomme « les perceptions à tendance objective ». Il affirme :

1. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 17.
2. *Ibid*., p. 19.
3. Cette conférence est publiée sous le titre « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » in André BRETON, *Position politique du surréalisme,* Sagittaire, Paris, 1935. v. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1992, pp. 472-500.
4. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 472.

> Le plus grand bénéfice qu'à ce jour le surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait[1].

Il reprend :

> Ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde[2].

Ainsi les éléments du monde pourraient être perçus d'après la puissance des désirs de l'individu, exemptés de toutes représentations ordinaires. Ils entreraient dans un nouveau réseau de significations qui pourrait alors *dépayser la sensation,* comme l'annonce Breton. Ce dernier revient alors sur l'entreprise qui pourrait avoir cette conséquence, préconisant de convoquer les objets du monde ordinaire dans les poèmes pour les faire accéder à un autre régime de signification. Breton confie alors :

> […] je crois aujourd'hui à la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux. Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe[3].

Il ajoute :

> Pour aider au dérèglement systématique de tous les sens, dérèglement préconisé par Rimbaud et remis constamment à l'ordre du jour par le surréalisme, j'estime qu'il ne faut pas hésiter à *dépayser la sensation*[4].

Dans la publication de 1936, le poème de Nezval et le frontispice de Toyen manifestent avec précision les interférences entre les éléments visuels et les mots dont traite Breton. Ces interférences participent en effet à l'entreprise de dérèglement des sens qui s'opère au cours de la promenade dans la Prague de Nezval, où les données usuelles du réel et les éléments utiles ne

1. *Ibid*., p. 495.
2. *Ibid*., p. 496.
3. *Ibid*., pp. 480-481.
4. *Ibid*., p. 481.

sont plus qu'une myriade de sensations.

Breton se trouve ainsi en plein accord avec le statut que les membres du surréalisme tchèque accordent à l'objet. Et c'est aussi dans le chapitre V de *L'Amour fou* qui mène de Tenerife à Prague, et qui chemine à rebours des voyages entrepris par Breton en 1935, que ce dernier affirme :

> On n'en finira jamais avec la sensation. Tous les systèmes rationalistes s'avéreront un jour indéfendables dans la mesure où ils tentent, sinon de la réduire à l'extrême, tout au moins de ne pas la considérer dans ses prétendues outrances. Ces outrances sont, il faut bien le dire, ce qui intéresse au suprême degré le poète[1].

Puis Breton évoque la « leçon de Léonard » dont le poème de Nezval semble une illustration, et qu'exprime aussi le dessin de Toyen. Au cours de cette leçon, Léonard de Vinci engage ses « élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux en considérant longuement un vieux mur[2] ». Breton ajoute :

> Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le *surréalisme*[3].

Il précise encore :

> Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste […] de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose.

Cette surface est en bois dans le poème « Antilyrique » de Nezval et l'illustration de Toyen qui l'accompage. En outre, dans ce poème, Nezval évoquant aussi un vieux mur confie : « La moisissure d'un mur entrevue par hasard/ m'émeut plus qu'un film ingénieux ». L'esthétique d'*Antilyrique* entre en résonance étroite avec ces textes théoriques et poétiques de Breton de

1. André Breton, *L'Amour fou* [1937], *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 750.
2. *Ibid*., p. 753.
3. *Ibidem*.

1935. La leçon de Léonard, par laquelle s'opère une réconciliation des réalités objectives et subjectives à travers l'acte de perception, apparaît comme une issue à l'idéalisme des débuts du surréalisme parisien. En 1953, dans la monographie consacrée à Toyen, Péret assimile cette expérience à l'œuvre de Toyen : « Toyen règle l'apparition progressive d'un corps de femme s'incrustant dans un vieux mur[1] ». Si, de l'aveu de Breton, c'est *en chemin,* que le surréalisme a retrouvé cette réflexion, c'est plus précisément en voyage à Prague que Breton en exprime les enjeux. C'est, de plus, sur le chemin qui mène, dans le texte de Breton, au Château étoilé de Prague, que ces considérations sont développées. À Prague, encore, Breton signe avec le groupe surréaliste de Tchécoslovaquie le premier *Bulletin International du Surréalisme* s'ouvrant sur ces mots :

> […] le surréalisme a trouvé, dans l'idée dialectique de l'unité du monde extérieur et du monde intérieur, le moyen d'équilibrer d'une manière permanente la balance qu'est l'homme en face du monde réel et de lui-même[2] .

Les artistes de Paris et de Prague formulent-là le tournant décisif qu'a pris leur mouvement. Le surréalisme des années 1930 propose une vision du monde qui se constitue à la croisée du réel objectif et subjectif. Pour Teige alors :

> Le principe de l'imagination libre, l'interférence entre le conscient et l'inconscient, […] est un enracinement solide dans le matérialisme dialectique – tous ces points que le poétisme et le surréalisme atteignent par des chemins indépendants, déterminent un lieu où les deux mouvements, dans les années 1932-1934, n'ont pu que se rejoindre[3].

Ainsi, les artistes de Prague, discutant dès les années 1920 le matérialisme dialectique, construisent leur identité artistique dans l'attention au concret, réservoir de figures se métamorphosant à la guise du désir. Tel est cet ailleurs pour les surréalistes de Prague : un ailleurs qui sourd au creux même des éléments du réel, pour peu qu'on les soustraie aux usages habituels. Et en effet, Petr Král considère que pour l'ensemble des surréalistes tchèques « le

1. Benjamin PÉRET « Au Nouveau monde, maison fondée par Toyen » in *Toyen*, André BRETON, Benjamin PÉRET, Jindřích HEISLER, Paris, éditions Sokolova, 1953, pp. 23-30.
2. *Bulletin International du Surréalisme (avril 1935-septembre 1936),* [1936] L'Âge d'Homme, Lausanne, « Bibliothèque Mélusine », 2009, p. 1.
3. Karel TEIGE, « De l'artificialisme au surréalisme » cité in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, p. 290.

"vécu" quotidien [...] devient spontanément le tremplin de toutes leurs recherches[4]. » Il précise : « Ils le préfèrent […] à ce culte d'un monde « autre » purement hypothétique, qui marque toute la pensée des surréalistes de Paris[5] ». Le groupe de Prague crée, à partir des données du réel, de nouveaux agencements que le désir recompose à l'envi. Ce procédé est particulièrement opérant au fil des promenades dans la ville. En recomposant leur environnement, comme Nezval et Toyen dans *Antilyrique*, les promeneurs se détournent de la ville aménagée selon des exigences utilitaires.

Cette recomposition du réel donne lieu à un véritable dépaysement, sans même qu'il soit mentionné de « monde autre ». Ce type de dépaysement des sensations – qui se joue dans un poème comme *Antilyrique* – est aussi invoqué par Breton en 1935 au cours de la conférence qu'il donne à Prague. Par le dépaysement, conséquence du déplacement à travers la ville, les lieux ne répondent plus à un ordre commun et arbitraire, ils ne sont pas envisagés selon de quelconques règles d'usage mais sont perçus selon la particularité des sensations de chacun.

…au paysage

Les surréalistes récusent l'ordonnancement urbain ordinaire qui fait de la ville un espace connu, balisé, en proie à l'habitude, défini par l'usage. Les dépaysements de la sensation permettent alors une ressaisie de la subjectivité. La ville moderne qui apparaissait si inhumaine – et à laquelle pour s'en défendre, selon l'analyse de Georg Simmel, seul l'intellect répondait, sans toutefois qu'il soit enclin à porter une réponse appropriée – semble malgré tout rendue, par la poésie surréaliste, à la sensation, ultime instance permettant une réappropriation par l'homme de sa subjectivité. Ainsi, en se déplaçant dans la ville, l'état perceptif se manifeste dans toute son acuité. La promenade dans la ville, comme l'exprime *Antilyrique,* est un révélateur de la richesse de l'état perceptif par lequel se constitue, en interférence avec la réalité matérielle, le réel surréaliste. Et c'est réciproquement par l'attention à cet état perceptif que les capitales peuvent se présenter comme des terrains d'expérimentation.

Dans les éléments du réel se métamorphosant à vue se distingue « l'ailleurs », comme le fait observer Heisler évoquant au cours d'un poème l'œuvre de Toyen à la fin des années 1930 :

4. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op. cit*., p. 18.
5. *Ibidem*.

Les mains sur la table et les yeux sur la table comme des fruits

La suite s'écoule niellée d'ennui
en présence d'un véritable obus
comme si toute la liberté courait sur cette table
rien ne s'attache à ses bords
et de ses taches émergent des êtres
en devenir

Hors de cette table
il n'y a plus de rayures
ni aucune courbe craquelée
à travers laquelle on verrait ailleurs

tout se recompose en surfaces lisses[1]

L'ailleurs affleure dans une précise attention aux phénomènes, davantage que dans le passage vers un autre univers. Heisler nous en avertit : « hors de cette table », l'ailleurs n'est plus. Le pronom démonstratif a une valeur anaphorique et souligne ainsi le caractère connu du lieu où se manifeste l'ailleurs : il a déjà été fait mention d'une table dans les vers précédents (« Les mains sur la table et les yeux sur la table comme des fruits »), mais c'est dans cette réalité déjà énoncée et non inconnue que l'ailleurs surgit. La table de ce poème ainsi que le bois de l'illustration du poème de Nezval sont comme un écran où défilent les apparitions, véritables clés de l'ailleurs. Pour Heisler aussi, chaque perception du réel – rayures, courbe craquelée – recompose un ensemble d'éléments qui ressemble à des apparitions. Par ces strophes, Heisler semble même répondre à la publication parisienne – poème de Nezval et illustration de Toyen – d'*Antilyrique.*

Le poème de Heisler, doté de repères chronologiques, retrace le parcours poétique de Toyen ; il est publié dans un recueil sur Toyen auquel participe Breton, Heisler et Péret. Les quelques vers traitant de l'année 1938 poursuivent donc l'échange entre Nezval, Toyen et Péret. Les métamorphoses du réel, que Nezval marchant dans la ville repère si promptement, ouvrent sur l'ailleurs et, comme le précise Heisler, fuient les « surfaces lisses » d'un réel ordinaire régi par un ordre contraignant. Retraçant une promenade dans Prague, l'ouvrage *Antilyrique*, semble « restructurer l'univers de nos apparences en fonction d'une pensée violemment et silencieusement oppositionnelle[2] », geste que Jouffroy décèle dans l'œuvre de Toyen. Rappelant

1. Jindrich HEISLER, « Toyen » [1946] in *Toyen*, André BRETON, Jindrich HEISLER, Benjamin PÉRET, Paris, Éditions sokolova, 1953, pp. 20-21.
2. La formule est d'Alain Jouffroy, il l'emploie pour définir l'œuvre de Toyen, v. Alain JOUFFROY, « La Révolution

que le pseudonyme que Toyen s'est choisi est, entre autre, la « fin du mot « citoyen », il y détecte « le signe d'une révolution plus secrète, plus radicale aussi que toutes les révolutions proclamées, puisqu'elle rejette implicitement loin d'elle l'idée d'appartenance à quoi que ce soit ». Alain Jouffroy écrit alors dans *La Révolution est femme* que « Toyen est aujourd'hui fidèle [...] à ce personnage inconnu qu'elle est pour elle-même, à ce citoyen qui n'est plus de la cité, mais de partout et de nulle part comme le Mat des tarots. » Ainsi Toyen s'éloigne-t-elle de toute manifestation de l'ordre normé qui prolifère dans la ville moderne, elle se projette hors de la cité oppressante, en quête d'inconnu et de nouvelles sensations. *Antilyrique* manifeste aussi à quel point la ville surréaliste ne donne aucune prise à « l'accoutumance ». Elle reste cet espace toujours perçu comme par un premier coup d'œil. Le réel est appréhendé sensiblement et sans cesse de manière inédite, dans le renouvellement des sensations fugitives, et ouvre ainsi sur l'ailleurs.

C'est alors que, malgré tout ce qui pèse sur les villes, « la perception d'un chant d'oiseau peut provoquer la résurrection de villes englouties » comme l'indique l'œuvre de Toyen selon Péret. Le recours à la simple perception est à même de ranimer la ville. Pour Péret, Toyen contribue au renouvellement des villes, elle est aussi « l'arc-en-ciel des orages qui balaient les villes moisies[1] ». Il ajoute à propos de Toyen :

> Le monde à ses yeux demeure indéfiniment perfectible et il suffit de l'aiguillonner un tant soit peu pour qu'il se remette en mouvement comme aux premiers âges, alors qu'un semblant d'ordre s'ébauchait peu à peu dans le désordre des quatre éléments se livrant un combat impitoyable. Rien n'était encore stable[2].

Benjamin Péret considère aussi que « toute l'œuvre de Toyen ne vise pas à autre chose qu'à corriger le monde extérieur en fonction d'un désir qui s'alimente et s'accroît de sa propre satisfaction[3] ».

Notons que c'est en des termes semblables que Breton, déjà en 1935 dans sa conférence de Prague, définit l'art surréaliste[4]. Si l'œuvre de Toyen incarne si précisément l'esthétique

---

est femme » in *XXe siècle*, n°42, juin 1974, Alain Jouffroy et Pierre Volboudt (dir.), p. 108.

1. Envoi autographe signé de Benjamin Péret in Benjamin PÉRET, *De derrière les fagots*, Paris, J. Corti, 1934. v. *Précieux livres romantiques, livres surréalistes des bibliothèques Toyen, P. Mabille, R. Crevel, J. Styrsky,* Paris, c. Galantaris, 1983.

2. Benjamin PÉRET, « Au Nouveau monde, maison fondée par Toyen » in *Toyen*, *op. cit*., p. 23.

3. *Ibid*., p. 23.

4. « Ces perceptions, [qui] de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure quelque chose qui leur réponde. On peut prévoir que dans une large mesure, ce quelque chose sera ». André BRETON,

surréaliste des années 1930 définie par Breton, elle apparaît aussi, de l'aveu de Breton, comme une survivance de la ville de Prague, et en particulier de la Prague d'Apollinaire :

> de ce bouillonnement d'idées et d'espoirs, là plus intense que partout ailleurs, de ces échanges passionnés à la fleur de l'être aspirant à ne faire qu'un de la poésie et de la révolution, [...] que nous reste-t-il ? Il nous reste Toyen[1].

Breton semble évaluer l'identité pragoise de l'œuvre de Toyen. Ne serait-ce pas aussi la « praguéité[2] » qui sous-tend l'idée – trouvée *en chemin* – de la résolution du « problème du passage de la subjectivité à l'objectivité » qui se joue dans la leçon de Léonard à laquelle Breton consacre un développement dans le chapitre V de *L'Amour fou* qui conduit au Château étoilé – visité par l'auteur à l'occasion de son séjour à Prague ? En effet, Breton considère que Prague est est un lieu où se cristallise la pensée poétique[3]. Et comme pour en fournir les raisons, Nezval affirme que « Prague intime s'offrira toujours à ceux qui ont découvert dans la poésie une suprême jouissance, puisqu'elle ne se confond jamais avec l'idée de l'utile[4]. »

Paysage urbain

Dans le foisonnement des perceptions, les surréalistes distinguent un monde qui échappe à l'ordinaire, et dont la représentation des éléments se recompose sans cesse en fonction de la subjectivité de l'individu percevant. Les surréalistes posent ainsi sur les éléments du réel un regard qui produit un monde inédit. Le regard surréaliste crée une impression de *jamais-vu*. La description que Walter Benjamin fait de la première vue d'une ville pourrait être la définition du regard surréaliste :

> Ce qui rend à ce point incomparable et irremplaçable la toute première vue d'un village, d'une ville dans le paysage, c'est qu'en elle le lointain résonne en

« Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *Œuvres complètes II, op. cit*., p. 481.

1. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen*, *op. cit.*, p. 12.

2. Stéphane Gailly défend, par cette notion, qu'il existe « une écriture de Prague, reposant non pas sur une seul constituant mais bien sur une constellation d'éléments caractéristiques » ajoutant, « il est possible de ressentir la ville dans des œuvres qui ne se situent pas dans ses murs. » v. Stéphane Gailly, *Prague dans la littérature européenne : 1125-2004. L'imaginaire de la capitale de Bohême*. Thèse effectuée sous la direction de Francis Claudon, présentée le 21 septembre 2004 à l'université Paris XII-Val de Marne, p. 259.

3. « Prague, parée de séductions légendaires, est, en effet, un de ces sites qui fixent électivement la pensée poétique, toujours plus ou moins à la dérive ». v. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 472.

4. Vítězslav Nezval, « Le Passant de Prague » in Jan Rubeš, *Les Passants de Prague. Choix de textes et de photographies*, éditions de l'aube, La Tour-d'Aigues, 2002, non paginé.

> communion très étroite avec le proche. L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre. À peine commençons-nous à nous y retrouver que le paysage a disparu, comme la façade d'une maison, lorsque nous y pénétrons. Celui-ci n'a pas encore acquis cette suprématie qui naît d'une exploration continue et transformée en habitude. Lorsque nous avons commencé à nous retrouver dans un endroit, cette toute première image ne peut jamais plus revenir[1].

Lors de la première vue qui ménage des effets d'interférences entre le lointain et le proche, le réel est offert au dépaysement. Et les surréalistes interrogent les procédés de ce dépaysement, attentifs qu'ils sont à s'assurer de ne jamais commencer à se retrouver. Au cours des promenades que les membres des groupes surréalistes de Paris et de Prague transcrivent, dans les œuvres picturales de Toyen, dans les poèmes de Soupault, Nezval et Heisler, mais aussi dans les textes théoriques mentionnés de Teige et Breton, ce sont précisément les repères établis par l'accoutumance qui sont incessamment déconstruits. Benjamin reconnaît que le goût de la ville naît du premier regard – regard qu'il décrit, et que les surréalistes entretiennent. Ainsi, à propos de Paris il fait remarquer : « Presque toujours les amants les plus passionnés de cette ville sont venus de l'étranger. » C'est que l'étranger conserve spontanément le regard distant autour duquel s'organise la perception neuve des phénomènes du réel. Mais Walter Benjamin définit cet endroit dans lequel nous ne pouvons commencer à nous retrouver et qui préserve ainsi le caractère inédit de cette toute première image comme le « paysage ».

L'approche qu'adoptent dans *Antilyrique* Nezval et Toyen, et que définissent Breton et Heisler, mais que déjà Philippe Soupault, dans ses textes sur Prague, et encore avec Šíma dans *Paris* exprimaient, permet d'entretenir le premier regard et de renouveler l'impression de *jamais-vu*. Préservant cette première image, ces artistes font de la ville un paysage dans lequel il reste sans cesse possible de se perdre. Quittant à peine un des parcs de Prague situé sur la colline Letná, au détour d'une rue, les promeneurs peuvent se retrouver à New York, à l'instar des promeneurs du poème de Nezval :

> aujourd'hui en pleine après-midi
> quelque part dans le parc de Letna
> Quelqu'un parle et je l'écoute
> A la fin de la phrase nous débouchons dans
> un quartier que nous avions tout à
> fait oublié
> Et à un autre coin de la rue voici la lu

1. Walter BENJAMIN, « Bureau des objets trouvés » in *Enfance berlinoise*, *op. cit*., p. 189.

mière du gaz dans un petit
New-York

Les promeneurs ne se retrouvent pas dans leur ville ; en quelques pas il passent des quartiers de promenades habituels aux quartiers oubliés, et se rendent jusque dans les villes étrangères. Pour Walter Benjamin, ce qui préserve le caractère de la première vue, c'est le « paysage » . C'est par le paysage que le lointain et le proche s'entremêlent pour donner une vision inédite : il est le garant du dépaysement. À l'instar de Walter Benjamin qui évoque les interférences du proche et du lointain, Jean-Marc Besse considère : « il n'y a pas de paysage sans une coexistence de l'ici et de l'ailleurs[1] ». Dans une étude sur le paysage, Jean-Marc Besse s'intéresse à l'articulation du discours phénoménologique à la notion de paysage et affirme : « le paysage est désorientation radicale, il surgit de la perte de tout repère[2] ».

La ville surréaliste est la ville où l'on peut se perdre. Serait-ce cela un « paysage urbain » ? Plus précisément, Jean-Marc Besse, au cours de son essai sur le paysage, interroge : « qu'est-ce donc, finalement, que "se perdre" ? Et en quoi se perd-on dans le paysage ?[3] » Il répond : « se perdre, c'est habiter autrement l'espace, ou le temps, c'est errer de lieu en lieu, sans présupposition ni finalisation. Le paysage signifie l'absence de plan et de programme, c'est le dépaysement[4]. » Selon Jean-Marc Besse, le paysage se définit par une « glissade inchoative de lieu en lieu[5] », cela même qui semble donner figure à la ville surréaliste. Ces termes que Jean-Marc Besse emploie dans *Voir la Terre* articulent une analyse du rapport ontologique de l'homme au paysage.

Il cite alors « Philosophie du paysage » de Georg Simmel. Le paysage, se soustrayant à l'idée d'une entité circonscrite et d'une unité établie, donne à l'homme la mesure de son rapport au monde. Georg Simmel en effet constate que « constamment, les limites autotracées de chaque paysage sont déjouées et dissoutes par ce sentiment [celui du Tout ou de l'Un] et le paysage, détaché violemment, autonomisé, est alors hanté par l'obscure prescience de l'infini[6] ». La ville surréaliste est aussi un espace sans limite que le poète ouvre à l'ailleurs ; les lieux traversés portent les traces dans l'ici de l'ailleurs. La ville surréaliste ainsi revêt les

1. Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Acte Sud, 2000, p. 122.
2. *Ibid*., p. 121.
3. *Ibid*., p. 119.
4. Jean-Marc Besse, « Entre géographie et paysage, la phénoménologie », *op. cit.*, p. 124.
5. *Ibid*., p. 125.
6. Georg Simmel, « Philosophie du paysage » in *Tragédie de la culture,* Rivages, Paris, 1988, p. 231.

caractéristiques que Simmel prête au paysage. Et Jean-Marc Besse reprend « les traits du monde s'enveloppent sous le regard, comme une invitation à explorer tous les détails, tous les plis du visible, en une sorte d'interminable voyage ». La ville surréaliste aussi est marquée par cette « insistance de l'infini dans le fini qui travaille au cœur du paysage et, exactement, le définit[1]. » Elle se présente donc tel un paysage urbain.

Elle est un contrepoint à la ville oppressante que décrit Simmel. Elle déjoue son dispositif qui délimite radicalement l'intérieur de l'extérieur et en fait un territoire. La ville expose ses marques de territorialité qui sont la manifestation d'un pouvoir centralisé et répond à un repli identitaire. De l'avis des géographes, les aménagements « territoriaux » qui en découlent « opposent notamment l'intérieur et l'extérieur[2] ». Mais les surréalistes se détournent des éléments qui traduisent toute territorialité. Alors, leur ville, s'affranchissant de ces éléments, se présente comme un paysage : elle laisse entrer le lointain et l'autre d'elle même – la ruralité, qui selon la distinction primordiale opérée lors de l'établissement de la ville archétypale – l'*Urbs* – est puissamment rejetée.

À travers la promenade dans la ville, comme l'exprime l'ouvrage composé par Nezval, Toyen et Péret, les membres du groupe de Paris et de Prague mettent au jour l'ailleurs qui travaille le réel. S'il est à considérer, avec Petr Král, que les parisiens sont en quête d'un autre monde, d'un « monde parallèle », cependant, cherchant l'Autre, il se peut qu'ils le trouvent en chemin dans un ailleurs bien concret qu'est la ville de Prague, auprès de poètes qui conservent plus que tout autres le goût du concret[3]. La simple perception du réel recompose les éléments de la ville en des ensembles qui sont le produit de la circulation du désir. La ville surréaliste est bien ce lieu ouvert à l'ailleurs, une ville qui fait fi des remparts, puisque ces derniers distinguent l'espace maîtrisé qu'ils circonscrivent et l'espace inconnu qui s'en trouve au-delà.

La ville n'est plus telle que la définit Michel Remy[4] dans « Le surréalisme et la ville », « affaire de plan, de codes, de sens circulatoires, ou même de sens interdits », elle n'est plus celle qui « demande que l'on retrouve sans errer et sans erreur ses places, ses adresses, son centre et que, par la même occasion, l'on se retrouve, identique à soi-même, au sortir d'éventuelles errances qui n'aboutissent, en fait, qu'à une porte ou une grille de parc[5]. » La ville

1. Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, *op. cit*., p. 12.
2. Marcel Roncayolo, *La Ville et ses territoires,* Paris, Gallimard, 1997, p. 186.
3. Petr Král, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op. cit*., p.19.
4. Michel Remy,« Ville ouverte, ou ville fortifiée ? » in *Les Mots la Vie*, Colette Guedj (dir.), n°6, 1989, (« Le Surréalisme et la ville »), p. 4.
5. Michel Remy, « Ville ouverte, ou ville fortifiée ? », *op. cit.*, p. 5.

surréaliste, au contraire, est une ville où le promeneur en proie au dépaysement fait l'expérience de la perte. La promenade surréaliste prend bien les traits de cet « art tardivement appris » que définit Benjamin ainsi :

> S'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que le nom des rues parle à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne[1].

La ville dès lors échappe aux représentation compassées : dans la ville se donnent à voir des signes qui apparaissent sous des formes changeantes, appréhendés selon les impressions sensibles de celui qui s'y déplace.

Paysan des villes

Soupault, traversant Prague, semble s'accorder parfaitement avec Walter Benjamin : « Je sais que les voyageurs n'ont pas pour habitude d'être attentifs à la lumière des villes. (Dans aucun Baedeker sérieux il n'y a un seul mot à ce sujet)[2] » confie-t-il dans « L'amitié de Prague ». Nezval est aussi de cet avis, il confie en effet dans *Le Passant de Prague :*

> La poésie de Prague, de plus en plus voilée par des clichés qu'on dit à propos de cette ville, nous demande de marcher dans les rues comme dans une forêt profonde ou sur une borne s'élevant dans un champ abandonné par le dernier laboureur[3].

Benjamin raconte que c'est avec un ami géographe, qu'il décide de revenir sur les lieux qui ont été la cristallisation de son désir et de son amour :

> C'est pour cette raison que trente ans plus tard, lorsqu'un géographe, un paysan de Berlin, se joignit à moi pour revenir après une longue absence commune loin de la ville, ses pas sillonnèrent ce jardin dans lequel il semait les graines du silence[4].

La ville est perçue par le prisme d'un regard paysan. Elle est perçue comme un paysage, par un

1. Walter BENJAMIN, « Une enfance berlinoise » in *Sens Unique. Précédé de Une enfance berlinoise* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Les Lettres françaises, Paris, 1988, p. 29.
2. « Vím, že cestovatelé nemají ve zvyku pozorovati světla měst. (V žadném seriosním Baedeckru není o tom ani slova) » Philippe SOUPAULT, « Přátelství Prahy », *op. cit*., p. 1
3. Vítězslav NEZVAL, *Le Passant de Prague* – extrait, traduit du tchèque par Zuzana Tomanová in *Prague d'Or*, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 169.
4. Walter BENJAMIN, *Enfance berlinoise*, *op. cit*., p. 31.

« paysan de Berlin » que Benjamin évoque ici en regard du « paysan de Paris » d'Aragon. Ce regard imprime son caractère singulier à la ville. Cette dernière est alors perçue comme un paysage qui rend l'expérience de la perte possible. Or un tel regard se porte sur la ville comme s'il s'agissait d'un milieu agraire, comme si elle était, à l'extérieur de l'enceinte, l'autre de la ville. Les *poètes de la ville* ne sont-ils pas plutôt des « paysans » marcheurs, sachant porter sur la ville un regard décalé. À ce titre ils seraient de véritables « *Pagani.* Païens. Fils du soleil, adorateurs des fées et des démons immémoriaux, réfractaires à l'orthodoxie romaine[1] », comme le fait remarquer Jean-Charles Gateau. Dans *Le Paysan de Paris*, le narrateur lui-même annonce : « Je suis le passage de l'ombre à la lumière[2] ».

Un tel éclaircissement rapproche les marcheurs de Paris de la figure des divinités solaires. Roger Caillois consacre une étude aux divinités solaires dans la mythologie slave[3] ; il les définit comme des divinités du soleil qui appartiennent à la campagne. Ces créatures se profilent dans la campagne lorsque le soleil est au zénith, elles portent une faux au dessus de la tête, ce qui leur vaut d'être parfois représentées avec des cornes. Telle Io, « jeune fille qui porte des cornes de vache » que Breton convoque dans *Au lavoir noir* à son retour de Prague, en regard peut-être d'une maison[4] pragoise où est sculpté un buste de femme à la tête couronnée de cornes. Si la Prague de Soupault, notamment dans l'article « L'amitié de Prague », est baignée de lumière, dans l'anthologie *Paris* qu'il réalise avec Šíma, le texte de Georges Ribemont-Dessaignes est accompagné d'un dessin qui est la préfiguration minutieuse d'une toile intitulée *À quatre heure de l'après-midi*[5]. Nezval aussi mentionne dans *Prague aux doigts de pluie* , à plusieurs reprises, le zénith de Prague, à travers le poème « À quatre heures de l'après-midi un jour de printemps » ou encore dans « Ce que le soleil de midi fait de Prague » :

> Il est midi je suis assis sous un parasol de couleur à mes pieds s'étend Prague
> Je la vois en transparence à travers les arbres comme un fou sa vision[6].

1. Jean-Charles GATEAU, « Fantômes de Rome », *Les Mots la Vie,* Colette Guedj (dir.), n°6, 1989, « Le Surréalisme et la ville », Nice, Publications du groupe Eluard, p. 135.
2. Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001, pp. 135-136.
3. Roger CAILLOIS, « Les Spectres de midi dans la démonologie slave », *Revue des études slaves,* tome 17, Paris, imprimerie nationale, 1937, pp. 81-92.
4. Cette maison abrita d'ailleurs l'atelier du photographie Sudek.
5. Louise Denise GERMAIN, *Joseph Sima : 1891-1971. Œuvres graphiques et amitiés littéraires*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979.
6. Vítězslav NEZVAL, « Ce que le soleil de midi fait de Prague » [1936] in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 112.

Alors que le soleil est à son point culminant, dans les campagnes tchèques, selon les légendes, apparaissent des créatures inquiétantes et maléfiques. Ne parviennent-elles pas aussi jusque dans la ville surréaliste ? Cette dernière, accueillant volontiers les forces irrationnelles et indomptables, ne serait-elle pas, à l'instar des campagnes tchèques, un lieu propice au passage des créatures inquiétantes qu'incarnent les divinités du soleil ? Les divinités du soleil des légendes rurales, ne contenant pas leurs instincts sauvages, se révèlent sœurs de figures comme le petit-fils du soleil [minotaure] ou le fils du soleil [paysans]. L'évocation conjointe de la ville et des motifs auxquels elles se rattachent (comme dans le poème de Nezval) infuseraient donc dans la ville un imaginaire rural. Un tel imaginaire semble bien introduit par des surréalistes désireux de saper les limites et les dispositifs de maîtrise du territoire urbain. Le poète peut dès lors apparaître comme un « paysan », s'inscrivant dans la lignée des créatures indomptables. Du moins pour vivre à Paris faut-il être, de l'avis de Šíma un poète maladivement sensible, et avoir une santé de paysan...[1]

Prague une ville hybride

À Paris, Nezval, troublé, rapporte :

> Un matin, en sortant de l'hôtel je fus surpris de sentir une fraîche odeur de prairie sur la place du Panthéon. Qu'importe si ce n'était que la senteur du jardin du Luxembourg ![2]

Il révèle aussi : « Je me remémorai, au beau milieu de Paris, mes promenades de jadis dans la campagne de mon enfance[3] ». À Prague, il chérit les lieux où « la nature construit avec la ville une union indissoluble[4] ». Dans « Edison » déjà, Nezval confie que pour lui « la nuit frissonnait comme une prairie[5] ». Dans un autre poème ce sont encore les bruits de la ville qui se prolongent jusque dans l'environnement sonore de la campagne, rendant prégnant l'ailleurs :

> Loin de la ville au bord de l'eau ce bruit de faux
> Tu aimes comme moi tous ces bruits dans le dos
> De la ville qui s'éveille comme une gare

1. Entretien de Josef Šíma avec Jacques Henric [1968] pour *Les Lettres françaises*, 13 novembre 1968.
2. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit*., 1988, p. 37.
3. *Ibid*., p. 107.
4. *Ibid.*, p. 144.
5. Vítězslav NEZVAL, « Edison » in *op. cit.*, p. 28.

Le bruit d'une lime de charpentier après le bruit du boulevard
Le bruit de la chanson de l'alouette après le bruit des trams
[...]
Le bruit des papillons sur le feuillage frais des clôtures
A cinq minutes du bruit des cinémas des colporteurs et des voitures
En moi aussi l'un et l'autre bruit se confondent[1]

Dans le poème « À cinq minutes de la ville », l'auteur explore le thème des limites de la ville et tisse les motifs de la mélancolie, de la rencontre, de l'ivresse, de la destruction. Pour Nezval, la campagne et la ville renvoient à deux réalités différentes qui se fondent l'une dans l'autre. « Après le bruit » est la traduction de « za hlukem », qui fait écho à une autre expression fréquente du texte : « za městem », traduite ici par : « loin de la ville » et « dans le dos de la ville ». Aussi ce vers présente-t-il une variation du titre (« pět minut za městem) : « pět minut za hlukem[2] » (v. 196). La préposition *za* suivie de l'instrumental est porteuse d'une indication de lieu, « za městem » signifie littéralement « derrière la ville ». Dans la version française on lit aussi au vers 191 : « ces bruits dans le dos de la ville » ; les bruits de la ville et ceux de la campagne sont localisés mais perçus simultanément. Et en effet, pour le poète, ils « se confondent », et la ville, qui n'est pas imperméable à la ruralité, fait entendre cette confusion. Le phénomène de confusion des bruits que relaie Nezval, semble se lire aussi au sein du poème lui-même par des affinités de sons. Ainsi, si « zvuk kosy » est traduit par « bruit de faux », « kosy » s'apparente aussi à la forme pluriel du substantif « kos » à l'accusatif qui désigne le merle. Sur le plan grammatical, les deux termes ne peuvent être substitués, mais l'homophonie entre les deux termes peut évoquer un merle, ce qui enrichit la faune de ces quelques vers où l'on trouve alouettes et papillons. En outre, le merle, aux côtés de l'alouette, intègre le champ lexical de la ruralité : « Le bruit de la chanson de l'alouette après le bruit des trams ».

De plus, « promenády », (qui est traduit par « boulevard »), répond par la rime à « za jeho zády » (dans son dos). Dans le vers de ce poème, le bruit du boulevard entre en résonance avec le bruit de la lime du charpentier qui est en retrait de la ville. Le poète rend la ville extérieure à elle même, ses bruits se prolongent jusque dans des zones éloignées. Le mot « promenády » se rapporte à la racine "minare" qui a une dénotation rurale puisque c'est le terme latin employé pour signifier « mener le bétail ». Si le préfixe du terme « pro-menády » exprime un mouvement en avant, ici toutefois c'est le « dos » qui est mentionné. Et dans le dos

1. Vítězslav NEZVAL, « À cinq minutes de la ville » in *op. cit.*, pp. 140-141.
2. Vítězslav NEZVAL, « Pět minut za městem » in Vítězslav NEZVAL, *Básně III*, *op. cit*., p. 269.

de la ville, il y a la ruralité ; cette rime rapproche deux réalités diverses que sont les boulevards et l'extérieur de la ville. L'espace localisé « dans le dos de la ville » et aux bruits si voisins de ceux de la ville, n'est-il pas de la sorte lui-même partie prenante de la ville ? La ville s'imprègne dès lors de l'ailleurs, elle est aussi expressément assimilée à la gare (« De la ville qui s'éveille comme une gare »), lieu de départ et porte d'entrée de l'ailleurs.

Le poète évoque « la frontière de deux mondes » avant de se présenter comme un « hybride double et de l'un et l'autre nourri ». La frontière que mentionne Nezval est perméable et la ville n'apparaît pas comme un espace clos, elle est imprégné de réalités rurales. En son cœur, la ville est travaillée par ce que l'*Urbs* pourtant définit comme l'autre d'elle-même. D'ailleurs, dans le poème « La trappe[1] », publié dans le recueil *Femme au pluriel,* Nezval mentionne « les rues qui finissent dans les champs ». Il évoque aussi les marécages :

> Hier soir je me promenais avec mon amie
> Dans une contrée marécageuse
> J'appelle ainsi des champs fraîchement labourés
> Et déjà en dehors de la ville
> D'ailleurs c'était autrefois des marais
> Et même le ciel de certains jours est une tourbière

Si les tourbières se situent irrévocablement en marge des villes, dans le poème de Nezval, toutefois, le paysage de tourbière peut surgir dans la ville à la faveur d'un changement aussi soudain que les caprices du temps. C'est ainsi que lors d'une promenade, sous le « ciel de certains jours », le poète identifie à une tourbière les rues se prolongant en champs... Le promeneur est en proie à une désorientation radicale :

> Je crus soudain
> Mais rien qu'un instant
> Que la terre avait dévié de sa trajectoire et sombrait
> Je tombais dans le vide avec tout le paysage
> Je tombais
> Tout en marchant toujours sur la terre ferme
> Je tombais avec une sensation de vertige

L'expérience vertigineuse est ici indissociable de l'évocation du paysage urbain. Il y règne la confusion ; dans ce paysage urbain, comme en contrepoint du territoire urbain et d'une parole

1. Vítězslav NEZVAL, « La Trappe » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit*., p. 92.

discursive, se fait entendre une parole toute particulière :

> Quand mon amie parla
> J'eus peur comme un noyé qui a déjà oublié qu'il a vécu
> Heureusement ses phrases avaient un sens vague

Il ajoute : « J'ai laissé sans réponses ses paroles et nous avons continué notre route en silence ». Dans un poème intitulé « Les remparts », en contre bas des limites toutes tracées – les remparts –, c'est le silence : « Au pied des remparts le silence et quelques étoiles ». Le silence, dans ce vers, dissout le dispositif figé d'ordonnancement dont le rempart est le signe ; tout comme dans le poème *Antilyrique,* il préserve de la pensée logique et discursive. À l'emplacement même du tracé strict du rempart, pointe le silence, et Nezval y situe aussi des étoiles. S'affranchissant du strict tracé du rempart, délaissant le sillon inscrit dans le sol par Romulus, n'est-ce pas à l'écriture du ciel que la ville fait ici écho ? Les constellations sont ces ensembles d'étoiles sans cesse soumises à interprétation, indéfiniment interrogées : elles sont un ensemble de signes où le sens est sans cesse en travail, jamais univoque. En lieu et place du tracé linéaire, Nezval trouve des étoiles, promesses de constellations. Ces quelques étoiles du poème de Nezval pourraient dès lors se présenter comme un nouveau modèle d'écriture. En effet, l'écriture, telle que la conçoivent les structuralistes du Cercle de Prague dont Nezval est très proche, est un ensemble de signes et, à la manière des constellations, le sens y est continuellement en déploiement. Est-ce là une annonce de la « galaxie de signifiants » que Barthes théorisera ? Pour Roland Barthes, il semble qu'il y ait un lien privilégié entre l'astronomie et l'écriture : « Le système des signes du Zodiaque est comme un abrégé des possibilités structurales de l'écriture, mêlant les formes figuratives et les formes géométriques ». Il poursuit : « Le ciel *s'écrit*; ou encore : passant par-dessus le langage, l'écriture est le langage pur des cieux[1]. » Or dans la ville de Nezval, les étoiles descendent, comme si le ciel s'écrivait en silence sur le sol de la ville surréaliste. Le poète tente en tout cas de mettre au jour le langage de la ville.

Langage de la ville

Dans un autre poème de l'anthologie *Prague aux doigts de plui*e que préface Soupault, il

1. Roland BARTHES, « Variations sur l'écriture » in *Le Plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture,* Paris, éditions du Seuil, p. 53.

y a « ces chansons sans paroles que chante la Voltava[1] » auxquelles semble répondre « la grande musique » du poème de Soupault intitulé « Do Prahy[2] » [À Prague] :

> la grande musique
> qui se nourrit des reflets
> du fleuve cygne

En outre Soupault évoque aussi dans « Do Paříže[3] » [À Paris], écrit à Prague, le chant de Paris :

> La nuit s'ouvre comme une bouche
> Deux lèvres, deux rives
> Et le courant de la voix
> Paris chante
> [...]
> Souffle de la nuit
> Syllabes
> Paris

Soupault, ainsi que Nezval, en prise avec les réalités phénoménologiques du paysage urbain, évoque le chant de la ville. Ils présentent ainsi un langage de la ville qui s'établit en opposition à tout énoncé normatif. Dans le poème de Nezval, à l'emplacement même du tracé impérieux du rempart, se met en place une écriture du ciel, où le sens inlassablement interrogé n'est jamais établi de manière univoque.

Les remparts impriment à la ville une structure figée, repliée sur elle même. Mais la parole que Nezval et Soupault prêtent à la ville défie cet ordonnancement. En outre, dans les poèmes « Do Paříže » et « Do Prahy », le titre en tchèque que Soupault attribue, d'une part, au poème sur Paris publié dans l'anthologie *Paříž*, et d'autre part, au poème sur Prague publié dans la revue *ReD,* incitent à une lecture croisée[4]. La « grande musique qui se nourrit des reflets du fleuve cygne » semble répondre au courant de la voix par lequel « Paris chante ».

---

1. Vítězslav NEZVAL, « Angoisse » in *Le Jeu de Dés* [1928], traduit en français in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 56. Ce poème paraît aussi en 1938 dans *Pražský chodec,* v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.,* pp. 304-305.
2. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy » in *ReD I*, n°1, Prague, Odeon. 1927, pp. 3-4. v. Philippe SOUPAULT, « Les amis de Prague » in *Poésies complètes 1917-1937, op. cit.,* et *Poèmes et poésies : 1917-1973*, *op. cit*., pp. 156-158.
3. Philippe SOUPAULT, « Do Paříže », poème paru in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927. v. « Do Paříže » in *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1997, p. 149.
4. Louise Denise Germain, rapporte qu'à la suite de la publication de l'album *Paříž,* l'éditeur Štorch-Marien « eut l'idée d'un livre analogue sur Prague comportant des gravures de Sima et des poèmes de Soupault ». Mais ce projet fut abandonné. v. GERMAIN Louise Denise, *Joseph Sima : 1891-1971. Œuvres graphiques et amitiés littéraires*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, p. 87.

Récusant toutes frontières, Soupault place encore en regard les syllabes formant le nom de Paris et de Prague. Le terme « Prahy » du titre « Do Prahy » et Paris apparaissent comme des paronymes. Le passage de « Paris » à « Prahy » (génitif de « Praha ») semble ainsi pouvoir relever d'une simple métathèse. Le « souffle » de Paris pourrait donc bien prolonger le souffle que produit l'énonciation de « Praha ». C'est encore aux syllabes de Prague que Soupault se réfère dans l'article « L'amitié de Prague » :

> Je n'ai pas besoin de citer des noms, ni de chercher des mots retentissants pour que je sois ému. Quand quelqu'un prononce devant moi le nom de Prague, cela suffit pour que je sois instantanément transporté par une joie tranquille.

Dans les quelques vers de Soupault cités, et aussi dans ceux de Nezval, à l'émotion d'une expérience urbaine correspond une langue qui oscille entre son et silence. Nezval confie aussi : « rien ne me semble être aussi beau que de regarder Prague de Petřín ou de ses autres collines et de s'enivrer du son sans mot de la ville[1] ». Ainsi à la ville surréaliste correspond une langue particulière. La ville des surréalistes est un *paysage urbain*, elle n'entretient alors aucune affinité avec la parole discriminante qui accompagne la délimitation de Rome fondant la ville archétypale dont hérite encore les villes modernes.

Le poète de « À cinq minutes de la ville » se présente comme une créature hybride constituée de réalités urbaines et de réalités rurales :

> Hybride double et de l'un et l'autre nourri
> Pareillement d'une double fleur je fleuris

Il est aussi animé de sentiments antagonistes :

> C'est la fleur de la démence du spleen et du mal
> Cette fleur a poussé dans les minuits d'ordure
> Cette fleur a pour sœur des fleurs de pourriture
> La fleur où le blanc venin de la lune s'est mêlé
> C'est la fleur du paradis des harems tels que les connut Mahomet
> […]
> Cet ange timide c'est ma fleur de bonté[2]

Aux abords de la ville il y a un roi qui chante, double du poète :

1. « Nic se mi nezdá být tak krásné jako dívat se na Prahu z Petřína nebo z jiných kopců a opájet se nevýslovným tónem města » in Vítězslav NEZVAL, *Z mého života,* Prague, Československý spoisovatel, 1978, p. 97.
2. Vítězslav NEZVAL, « À cinq minutes de la ville » in *op. cit.*, p. 141.

Un roi est assis dans un champ contre une meule
Je vais le rejoindre en pensée je m'en vais seul

Le poète ajoute :

Et il chantait qu'il était roi c'était le nom qu'il se donnait
Il avait la tête dans les étoiles potence étoilée
[…]
J'ai chanté comme lui et je me suis senti l'âme tranquille
Oui j'ai chanté comme ce roi à cinq minutes de la ville
C'est à peine plus loin d'ici et j'ai vu ce roi qui passait
Et le diable trismégiste s'est pris le cou dans un lacet[1]

Le chant du roi s'apparente au chant du poète. Quant à l'évocation du trismégiste, elle fait surgir l'intertexte apollinarien et plus précisément « Crépuscule » où il est question des « sorciers venus de Bohême ». Une atmosphère de carnaval se lit dans le poème d'Apollinaire peuplé d'une arlequine, d'un arlequin et d'un charlatan tout comme dans celui de Nezval où le roi des champs, autoproclamé, ivre, vagabond, renvoie au caractère burlesque des carnavals. La figure du trismégiste fait référence à Hermès, inventeur des arts et voyageur, dont la maîtrise du langage le rapproche du cercle des illusionnistes. Dans le poème de Nezval, le trismégiste, double du poète, apparaît pour la première fois alors que la ville est promise à la destruction :

La ville au loin est un baril qui crépite toujours
Cette ville sur un volcan ressemble à notre amour
Et nous gisons dans Pompéi tous deux ensevelis vivants
C'est la sublime Pompéi de tes bras blancs
Comme la chaise longue où dorment les colombes
Comme les stalactites dans les rayons de la lampe du cœur
Pompéi où nul bruit ne vient troubler ton râle
O Pompéi de mes supplices de Tantales
Un roi s'est assis dans un champ les lutins sont ses serviteurs[2]

La ville du poète hybride est celle où chante le roi et où meurt le trismégiste. Poète, roi et trismégiste, étant tous trois semblablement des êtres de langage, se fondent en une même figure. Nezval tout en évoquant la destruction de la ville introduit la figure de ces êtres promis à la mort. La ville disparaît et leur chant s'éteint : « Et il chantait qu'il était roi c'était le nom qu'il se donnait/ Il avait la tête dans les étoiles potence étoilée », puis : « Et le diable trismégiste s'est

1. *Ibid*., p. 143.
2. *Ibid*., p. 136.

pris le cou dans un lacet ». À la ville de ce poème correspondait alors la langue de ces êtres. La ville, c'est bien le propos de Nezval, est donc affaire de poésie, puisque destruction de la ville et extinction du chant sont étroitement liées.

C'est ainsi que Nezval exprime la force de la langue poétique à même de créer la ville, une ville faite de réalités hétéroclites et antinomiques où les phénomènes discordants ne sont pas mis au ban. De même que la fondation de Rome correspond à une parole singulière, les poètes tentent de créer par la poésie leur ville. La ville des surréalistes n'hérite pas du « locus effatus » romain. En revanche, une autre parole correspond à la ville surréaliste qui se profile dès lors comme un nouveau « locus effatus ».

*

Le paysage urbain que décrit ici Nezval, où sont mêlées la ville et ses marges, renvoie à une ville élevée sur les hauteurs, à une citadelle. La roche du promontoire sur lequel s'érige la ville a trait à un paysage minéral et volcanique et multiplie les références à des éléments non urbains : « la ville au loin est un baril qui crépite toujours/cette ville sur un volcan ressemble à notre amour ». Le volcan sur lequel la ville prend place est aussi évoqué dans le poème « Ce que le soleil de midi fait de Prague ». Prague y est vue « comme une citadelle volcanique[1] ». Parallèlement, c'est aussi en décrivant un volcan qu'André Breton dans *L'Amour fou* évoque le « Château étoilé » qu'il découvre lors de son séjour à Prague. Il mêle à l'évocation de sa propre expérience pragoise, son voyage aux Canaries qui a suivi sa visite de mai 1935 à Prague : la référence au château étoilé suit en effet l'ascension de la montagne volcanique du Pic du Teide. À l'issue de l'ascension du Pic du Teide, au sommet même du volcan, est mentionné ce château de Prague, dont Breton précise qu'il est construit « à flanc d'abîme », en forme d'étoile, nommé « Hvězda » – du tchèque signifiant « étoile ».

1. *Ibid*., pp. 112-113.

UNE TOPOGRAPHIE AU SERVICE DE LA DÉSORIENTATION

Dans le texte de Breton, le paysage volcanique et la profusion de la flore sont mis en regard avec la violence de l'expérience amoureuse. Breton, énumérant la diversité des éléments du paysage et le foisonnement de plantes disparates, évoque de manière analogue les sentiments antagonistes qui constituant l'amour fusionnel et exclusif en nourrissent la volupté. Telle une somme botanique, Breton émaille son récit de noms de plantes exotiques. Et il confie à Nezval, dans la carte postale qu'il lui adresse de Tenerife en mai 1935 : « La flore surprenante de ce pays ne me fait pas oublier Prague[1] ». Au sommet du Pic du Teide, c'est en effet le château de Prague qui « s'ouvre » telle une fleur. Le château étoilé est à la croisée des réalisations de l'homme et de celles de la nature, véritable hybride, entre fleur et étoile, sol et ciel. Situé à « flanc d'abîme », il est indissociable de l'expérience vertigineuse et subversive qu'est l'amour fou. Au travers de l'amour fusionnel, l'individu aspire à une totale adéquation entre ses désirs et le monde extérieur. Breton fait ainsi référence à *L'Âge d'or* de Buñuel et inscrit l'expérience couronnée par le château de Prague en contrepoint de la Rome que présente Buñuel. Dans *L'Âge d'or*, les amants, étourdis par la puissance de leur attirance instinctive s'éloignent des valeurs communes, et portent atteinte à l'ordre et à la puissance de l'*Urbs* – ce qui ne manque pas de faire l'objet d'une répression orchestrée par les pouvoirs urbains : « On les sépare. On frappe l'homme et des policiers l'entraînent ». L'urbanisation contribue à l'établissement d'un ordre dans lequel le désir n'a pas sa place. Mais André Breton, prenant ses distances avec cela, recourt au motif qui accompagne l'expérience du décentrement : le château.

L'expérience du vertige : les hauteurs de la citadelle

Dans *L'Amour fou*, le château étoilé présente un contrepoint aux archétypes de la ville romaine dont Paris hérite. Il apparaît que la topographie de Prague joue en faveur de cette distanciation à l'*Urbs* : en effet les hauteurs escarpées qui caractérisent le site de Prague sont souvent évoquées, et structurent d'ailleurs la représentation de la ville dès les légendes sur la

1. Carte postale de Breton à Nezval, datée du 13 mai 1935, in Fonds Vítězslav Nezval, Prague, PNP.

fondation de ville. Or, si les Romains opposent *urbs* à *rus*, *oppidum* ou *arx* (tous deux se situant sur les hauteurs) ne sont pas non plus compris dans les limites de la ville. La citadelle, se situant sur les hauteurs, peut alors être assimilée à l'*oppidum* ou à l'*arx* (partie haute ou fortifiée de la ville); elle échappe au quadrillage de l'*Urbs*[1]. Ces sanctuaires sur les hauteurs qui fondent le pouvoir des citadelles impliquent un rapport à l'espace bien différent de celui décrié par les surréalistes. Ainsi, le Château de Kafka refléterait l'imaginaire de la « ville-polis » qui s'oppose à celui de l'*Urbs*[2] :

> Les décrets du château sont incompréhensibles et appellent une interprétation sans fin. Les lois de la Capitale Urbs au contraire prétendent organiser rationnellement le territoire, lui imprimer une forme intelligible[3].

Et c'est bien Prague qui se reflète dans la nouvelle de Kafka. D'ailleurs Toyen conçoit la couverture de l'édition en langue tchèque[4]. Le photomontage qu'elle publie à cette occasion présente un homme situé dans la pénombre des coulisses d'une brasserie. La mine exaltée et le bras tendu, il glisse la main entre des planches. À côté de lui, une lucarne s'ouvre sur la salle où, au second plan, un homme est attablé. L'homme qui se trouve au premier plan semble à l'étroit, en outre son geste donne à l'espace représenté une profondeur qu'il n'a pas, et crée une impression de décalage. Le collage brouille ainsi la régularité de la perspective et crée un espace irréel. L'homme au bras tendu semble tâter les murs qui l'entourent, à la recherche d'une cachette, l'expression de son visage nous invite à la curiosité et l'on se prête à se demander sur quelle sorte d'espace son geste pourrait étrangement ouvrir.

De même, le récit donne lieu à de longues expectatives. *Le Château* de Kafka livre de nombreuses errances sans fin dans des labyrinthes. L'espace est soumis à d'incessantes interrogations et le protagoniste ne peut y trouver de repères fiables. Le Château, s'il est historiquement le lieu du pouvoir politique et religieux, au regard de la topographie, ne représente toutefois pas l'unique centre dans la ville. Au pied du château se développe une ville qui se déploie historiquement de manière spontanée en multipliant les quartiers autonomes. Les labyrinthes de Kafka s'avèrent être sans centre, ce qui accroît l'inquiétude des errances, (dans

1. Comme le précise Bénédicte Gorrillot dans la mise au point de chacune de ces notions travaillées in Bénédicte GORRILLOT, « La géographie pathétique urbaine de C. Prigent » in *Formules,* n°14, (« Urbanités littéraires »), textes présentés et réunis par Jean-Jacques Thomas & Jan Baetens, juin 2010, Leuven, pp. 161-178.
2. v. préface de Jean-Marie Grassin in Juliette VION-DURY (dir.), *L'Écrivain auteur de sa ville,* Limoges, Pulim, 2001.
3. *Ibid*., p. 11.
4. Franz KAFKA, *Zámek* [Le Château], traduit de l'allemand par Pavel Eisner, SVU, Mánes, Prague, 1935.

Le Château, mais aussi dans *Le Terrier* notamment). Dans *Le Château*, l'instance décisionnelle qui émane du pouvoir des capitales est inopérante, elle est représentée par le Château d'où proviennent des mesures énigmatiques qui conduisent à l'errance. De même, Prague ne se présente pas comme une ville balisée qui répond à l'ordonnancement romain, elle est un lieu où siège l'inconnu ; et Karel Čapek dans *Le Relief de Prague* rapporte:

> On nous a appris à l'école que Rome avait été fondée sur sept collines. Personne ne sait sur combien de collines a été fondée Prague, même pas monsieur le maire, sans parler de l'Institut national de géographie. Selon moi, à Prague, il y a des vallées et des collines que personne ne connaît ; il y a des lieux où l'homme n'a jamais posé le pied, si l'on ne compte pas ceux des amants.

Il continue en dressant la topographie du « sol escarpé » et des hauteurs de Prague :

> Le Pragois de l'intérieur ne connaît bien sûr que Letná, Hradčany, Petřín, à la limite les jardins Rieger ; il ne connaît vraisemblablement Vyšehrad que par les légendes anciennes qui s'y rattachent, et s'il a entendu parler des Fournils juifs, c'est à travers des histoires pour le moins sordides. Il faut circuler avec la passion du chercheur sur le pourtour même de Prague, de Podolí à Vysočany et de Šárka à Hlubočepy et Zlíchov, pour pouvoir palper, effaré et émerveillé, le relief de la ville. Vous trouverez des montagnes inconnues, des collines, des langues de terre, des tertres et des buttes, des escarpements, des versants et des coteaux pour les amours miséreuses, des vallons, des ravins, des fosses, des vallées, des précipices, des affaissements de terrains, des rochers et des excavations, des broussailles et des lacs ; vous découvrirez un terrain à la fois laid et étonnamment attirant, vous n'en reviendrez pas en découvrant jusqu'où s'est insinuée cette Libuše, avec sa manie de la fondation, et en songeant à ces gens qui n'ont pas réussi à construire la plus belle ville du monde sur ce sol accidenté[1].

Nezval évoque les hauteurs de Prague, considérant qu'elles suscitent le vif attrait pour le vide que caractérise le vertige comme il l'exprime dans *Le Passant de Prague* :

> Regardant Prague de là-haut, en train d'allumer une à une ses lumières, on est comme celui qui se retient à peine de piquer une tête dans le lac – mirage – où il vient de voir apparaître un château à cent tours. Il fut un temps où cette sensation, que j'éprouve presque toujours chaque fois que le carillon du soir me surprend sur le lac noir de toits étoilés, s'associait dans mon esprit à l'image d'une défenestration absolue[2].

1. Karel ČAPEK, « Le Relief de Prague » in *Nouvelles pragoises*, traduit par Marlène Laruelle, édition établie et présentée par Catherine Servant. L'esprit des Péninsules, 1999, pp. 76-77.
2. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec* [Le Passant de Prague], 1938 cité in Angelo Maria RIPELLINO, *Praga Magica. Voyage initiatique à Prague,* Paris, Pocket, 2005, p. 17.

Aussi la topographie de Prague inciterait-elle spontanément celui qui marche dans la ville à faire l'expérience du vertige. Mais ce trouble que suscite la topographie peut encore se doubler d'un vacillement d'un autre type dont Nezval fait part : « Et si ta vie est, depuis le moment où tu es dirigé par les yeux ensorcelants de tes hallucinations pragoises, moins désespérée, plus proche d'un vertige et d'un demi-sommeil béat, tu voudras inoculer ta volupté si péniblement acquise à tous les piétons de Prague[1] ». Par le chant lexical de l'illusion qui introduit l'évocation du vertige, l'auteur rapproche ce dernier de la chimère. Plus que le vide ou le défaut présupposé d'existence réelle, l'accent est mis sur le profond trouble que l'un et l'autre produisent, menant à appréhender l'absolu puisqu'il est ici question d'avancer vers une certaine béatitude. Nezval souligne aussi que la réalité découverte par le sujet faisant l'expérience de l'hallucination ou de la béatitude est donnée pour hors d'atteinte. C'est alors que se dessine la parenté des ces deux sujets. Tous deux assurés des correspondances étroites qu'entretiennent leur psyché et le monde. De plus, Nezval évoque la folie mais désigne une rêverie béate. Cet écart dans la dénomination, ne tendrait-il pas à transformer un mot en l'autre, esquissant dès lors une paronomase – du verbe signifiant littéralement « transformer un mot » – les premières lettres des deux mots (*blažený* [béat], *bláznivý* [fou]), étant identiques ?

*Le réel objectif et le réel subjectif : une correspondance vertigineus*e

Lorsque Breton dans *Poisson soluble* signale les éléments sauvages de la ville, que l'*Urbs* rejette, il mentionne les hauteurs de Paris comme pour invoquer une citadelle :

> Sur la montagne Sainte Geneviève, il existe un large abreuvoir où viennent se rafraîchir à la nuit tombée tout ce que Paris compte encore de bêtes troublantes, de plantes à surprises.

Aux antipodes de l'*urbs*, la citadelle revêt les caractéristiques de l'*arx* et du *rus,* « campagne, plaine vide où vivaient les animaux sauvages[2] ». Si dans *L'Amour fou* les plantes étonnantes sont sur les hauteurs volcaniques qui mènent au château étoilé de Prague, dans le Paris surréaliste, les animaux étonnants se regroupent sur les hauteurs de la montagne Sainte Geneviève. Le motif des marges et du château semblent associés, ils se recoupent aussi

1. in Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.,* p. 280. Traduction de Zuzana Tomanová parue in *Prague d'Or*, Christian Bourgeois éditeur, 1993, pp. 172-173.
2. Bénédicte GORRILLOT, « La Géographie pathétique urbaine de C. Prigent », *op. cit.*, p. 164.

volontiers, comme dans le *Manifeste du surréalisme*, où un château se situe aux marges de Paris :

> Pour aujourd'hui je pense à un *château* [italique dans le texte] dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris[1].

Il est aussi le « lieu où le merveilleux peut s'épanouir où les hommes révoltés qui l'habitent songent à "transformer le monde" [2]». Il est le lieu de la subversion. Annie Le Brun dans une étude consacrée aux *Châteaux de la subversion* s'y arrête : « lointain et proche », il suggère « l'espace éperdu des passions surréalistes[3] ». La ville surréaliste dès lors ne saurait s'en passer, et Breton n'a de cesse de le localiser. Dans *La Clé des champs*, après avoir avoir assuré l'existence d'un « observatoire du ciel intérieur » en guise de château, il confie :

> Mes propres recherches tendant à savoir quel LIEU serait le plus favorable à la réception des grandes ondes annonciatrices m'ont immobilisé à mon tour, du moins théoriquement dans une sorte de château ne battant plus que d'une aile.

Ce château qui *bat de l'aile*, n'est-il pas lieu de vertige, tel le « château étoilé » de *L'Amour fou* auprès duquel se déploie la vertigineuse expérience de l'amour fusionnel ? Annie Le Brun s'interroge :

> Peut-on rêver plus stupéfiante construction que ce décor adossé au vide pour ouvrir aux guetteurs que nous sommes, ses fenêtres battantes sur l'énigme de nos vies ? Monument d'interrogation infinie, indifféremment modelé par les orages du cœur et les rafales du temps, voilà ce qui fascine Breton dans cette construction toujours en suspens[4].

Par ailleurs à Prague, les travaux de Kepler, prenant acte des contestations de Tycho Brahe – Tycho Brahe et Kepler sont tous deux accueillis à la cour de Rodolphe II – invalidèrent la croyance d'un ciel incorruptible, attestant l'idée vertigineuse de l'héliocentrisme. Plus tard, la défaite de la Montagne Blanche de 1620, qui opposa l'armée hussite des Pays tchèques et l'armée de l'Empire, repère fondamental autour duquel se constitue l'historiographie tchèque, marque le début de la Contre-Réforme et signifie la marginalisation et le déclin de la

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924] in *Œuvres Complètes I, op. cit*., p. 321.
2. Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, J. J. Pauvert, 1982, p. 45.
3. *Ibidem*.
4. *Ibid.*, p. 49.

souveraineté des Pays tchèques. Lieu du déplacement des centres cosmique et politique, Prague apparaît ainsi comme un site multipliant les expériences du décentrement.

Le château « Hvězda » que Breton nomme le « château étoilé », lieu ouvert au vertige, serait-il aussi, pour Breton, un observatoire ? Breton affirme en 1936, peu après son retour de Prague : « Oui, il doit exister des observatoires du ciel intérieur. Je veux dire des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement » et ajoute : « ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la *question des châteaux*[1] ». Mais le lieu recherché par Breton doit être maintenu à distance et rester en marge :

> J'ai parlé d'un certain « point sublime » dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure dans ce point. […] faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue[2].

« Le point central n'est pas le point suprême » fait observer Marie-Claire Bancquart. Elle se réfère au point central que mentionne Breton dans *Nadja*, point qui, quoique central, paraît comme en retrait. Dans *Nadja* en effet *:*

> Le point central, celui où les deux héros se rencontrent dans une communion momentanée, est situé place Dauphine, "un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris", écrit Breton[3].

En outre, Marie-Claire Bancquart étudie la « géographie ouverte » du Paris de *Nadja,* elle mentionne les différents lieux auxquels Breton se réfère (Manoir d'Ango, Pourville, Italie, Saint-Germain en laye) et fait remarquer que « jamais en effet Breton ne laisse oublier que Paris n'est pas la révélation totale, et qu'il faut, au terme de la quête, savoir oublier la ville pour atteindre la perfection[4] ». Elle souligne de surcroît :

> C'est dans l'amour enfin retrouvé que se réalise la perfection recherchée par Breton, tout comme dans *L'Amour fou*. Quoique tendant toujours à la résolution des contraires qu'il contient, Paris ne la réussit pas complètement. La « maison de verre », le « cristal de sel gemme » dont rêve Breton ne peuvent se confondre avec lui. C'est dans *L'Amour fou* le sommet du Pic du Teide qui en est la concrétisation la plus satisfaisante […] La lumière blanche, réunion de toutes les autres, n'apparaît en lui que par moments, sous les espèces de l' "Electric-Palace " ou des affiches à la

1. « Limites non frontières du surréalisme », conférence prononcée à Londres le 16 juin 1936. v. André BRETON, « Limites non frontières du surréalisme » [1937], *La Clé des champs* in *Œuvres Complètes III*, *op. cit*., p. 668.
2. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit*., p. 780.
3. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Éditions de la différence, Paris, 2004, p. 145.
4. *Ibid.*, p. 255.

louange de "Mazda ".

À ce sommet se situe le « château étoilé ». Et le texte est accompagné d'une photographie du Château Hvězda de Prague. Breton évoque aussi précisément le diamant Koh-i-Noor – qui signifie « Montagne de Lumière », et dont le nom est présent dans la toponymie pragoise[1]. Et dans le texte de Breton, il semble suggérer un autre toponyme, tout aussi évocateur que celui de « Montagne de Lumière » : « Montagne Blanche » [Bílá Hora] qui donne son nom à la célèbre bataille dite « de la Montagne Blanche » qui s'est déroulée à Prague dans le périmètre du site où fut ultérieurement édifié le château portant le nom de « Letohrádek Hvězda » – « Le Château d'été "Étoile" ». Breton, s'il évoque discrètement la Montagne Blanche, ne se réfère pas à l'arrière fond historique de ce lieu. Toutefois, le lieu du décentrement auquel est associée la Montagne Blanche est ici encore le lieu d'un décentrement radical qui suscite le vertige : décentrement qu'est celui de l'amour fusionnel. C'est donc en marge de Paris, à Prague, tant à hauteur de la « Montagne de Lumière » que de la « Montagne Blanche », au château étoilé, que se situe la cristallisation de l'amour fou et que fusionnent la réalité subjective et la réalité objective. L'image de ce château se présente comme la synthèse des diverses caractéristiques qui accompagnent le motif du château dans l'œuvre de Breton.

En chemin vers le « Château étoilé »: le Paris des Vases communicants

Les Vases communicants dévoilent, en regard d'une aventure essentiellement parisienne, quelques grandes lignes de l'imaginaire du château avec lesquels Breton compose pour construire, dans *L'Amour fou,* l'image du « château étoilé ». Cet imaginaire est relié à une réflexion sur les réalités subjectives et objectives. En effet, dans cet ouvrage, Breton est particulièrement attentif à la coexistence de « la conscience objective des réalités et leur développement interne ». Elle ne peut manquer d'être assurée par le « poète à venir ». Il précise que ce dernier « maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte : la conscience objective des réalités et leur développement interne en ce que, par la vertu

1. En effet, comme mentionné au cours du chapitre II (lors de la présentation de motifs pragois dans les lignes où Breton développe sa poétique du cristal), Koh-i-Noor est le nom d'une fabrique de matériaux pour peintres située dans la Tchécoslovaquie que Breton visite. C'est encore le nom d'un centre ouvrier à Prague, ainsi que le nom de l'arrêt de tramway le desservant.

du sentiment individuel d'une part, universel, d'autre part, il a jusqu'à nouvel ordre de magique[1] ». En chemin vers cet accomplissement, Breton propose dans ce livre de « surmonter l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve[2] ». Il y développe une vision de Paris qui se nourrit de rêves, de considérations politiques et révolutionnaires et de parcours quotidiens dans la ville.

Dans les premières pages, Breton rapporte un rêve sombre se déroulant à Paris. Il y est question d'une vieille femme « qui se tient aux aguets non loin de la station de métro Villiers (qui ressemble plutôt à la station Rome) » où « au haut de la rue (de Rome ?) nous croisons [note-t-il] la vieille femme et je remarque qu'elle épie mes gestes de très près »[3]. Breton identifie la vieille femme du rêve à Nadja. Par ailleurs, à l'instar de la « chasse au grand-duc » de *Nadja,* c'est aussi l'histoire d'une chasse qui semble se jouer entre le rêveur et cette femme de la station de métro, dont Breton préfère qu'elle soit celle de Rome. Les toponymes parisiens s'associent ici à l'évocation d'une ville qui est le lieu de l'oppression. De Villiers[4] à Rome – et l'auteur insiste – c'est bien vers une ville qui présente les caractéristiques de l'*Urbs* qu'il se dirige, tout en évoquant la crainte d'un enfermement. Cette crainte que le rêve met en scène prend ici la figure de l'internement : « Je redoute quelque vilaine affaire […] d'internement... » . Précédemment, le rêveur reçoit un signe le dissuadant d'entrer, à la suite de la vielle femme, dans un immeuble dans lequel cette dernière pénètre.

De plus, l'autre personnage du rêve, X, craignant de sortir dans les rues, se « gardait bien de faire un pas dans la rue[5] ». La menace d'enfermement semble alors omniprésente et peut se manifester dans la rue. L'espace de la ville n'échappe pas à la démarcation précise : les lieux sont circonscrits – la ville est ramenée à un « quartier », « un immeuble », « un domicile », une « chambre » – si bien que l'expression « la porte de la maison du quartier » sonne comme une mise en abyme des éléments délimitant des espaces distincts. Le quartier s'entend ici au sens de « partie, portion d'un territoire[6] », de la ville et réfère donc au phénomène de cloisonnement qui se manifeste dans la ville. Ce rêve, dans lequel s'exprime la crainte de l'enfermement, convoque des toponymes qui renvoient à l'espace quadrillée de

1. André Breton, *Les Vases Communicants, op. cit*., p. 208.
2. *Ibidem*.
3. *Ibid*., p. 118.
4. Notons alors que dans « Villiers » résonne « villare ». Le toponyme « Villiers » porte les traces du passé de la ville qui ne répond pas à l'organisation de l'*urbs*, et fait référence à la ruralité première sur laquelle se fonde la ville.
5. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit*., p. 119.
6. v. L'article « quartier » du *Trésor de la Langue Française*.

Rome.

Ainsi ces toponymes qui indiquent des lieux précis de Paris expriment-ils plus généralement le modèle de la ville de la Rome antique que Breton rejette. Dans le rêve relaté, l'apparition survient dans une ville où se ressent un risque d'enfermement. *Nadja* s'avère pourtant être un livre « battant comme une porte » qui se joue dans les rues de la ville. De plus, Breton y présente une géographie parisienne *ouverte,* dans laquelle la « circonférence d'apparence close s'ouvre régulièrement sur le manoir d'Ango, lieu magique des rencontres de plumes et de vent, l'hôtel de Pourville, l'Italie d'où Aragon envoie à Breton une carte postale, le château hanté de Saint-Germain, et la statue cacique montrée à Nadja[1]. » Mais à l'inverse de *Nadja,* le rêve est centré sur Paris et ne ménage pas de *point de fuite*. Dans ces pages des *Vases Communicants*, Breton exprime sa crainte de devoir reconnaître l'isolementt de la subjectivité – et l'internement auquel elle peut mener – qui se profilait dans son aventure urbaine avec Nadja. Il évoque alors dans les pages consacrées à l'analyse du rêve la « défense contre la responsabilité involontaire [qu'il a] pu avoir dans l'élaboration de son délire et par suite de son internement ». Et c'est bien en relation avec la crainte de l'enfermement que Breton présente, dans le premier rêve qu'il relate en ouverture des *Vases communicants,* la menace que peuvent représenter les expériences limites de la subjectivité.

Pourtant, au moment où survient ce rêve, Breton se trouve déjà éloigné de toute crainte d'enfermement. Il confie en effet : « À Castellane (Basses-Alpes), où ce rêve, l'an dernier, est venu me surprendre, déjà l'impossible était revenu se fondre dans le possible. » Le rêve apparaît alors en vif contraste avec la « vive lumière où baignait les platanes de la place[2] ». À nouveau, dans ce texte, le motif du château convoqué par Breton – à travers le toponyme de Castellane – se rapporte à l'idée d'une convergence des désirs et du réel, du monde intérieur et du monde extérieur. Il s'oppose à l'atmosphère d'enfermement liée à l'évocation de Rome. Le motif du château est, dans *Les Vases communicants,* tour à tour présent dans les récits de rêve, qu'il soit objet du rêve, de rêveries ou lieu du rêve ; il participe d'une réflexion sur « la conversion [...] de l'imaginé au vécu ». Breton, ainsi, mentionne le château d'Otrante[3] au cours d'une rêverie dans le quartier Saint-Denis.

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Éditions de la différence, Paris, 2004, p. 255.
2. *Ibidem*.
3. Breton témoigne d'un vif attrait pour *Le Château d'Otrante.* Cet ouvrage revêt une place toute particulière dans une réflexion sur la science des rêves: « *Le Château d'Otrante* est en quelques sortes le héros du livre que Walpole publia sous ce titre en 1764; l'œuvre, selon son auteur avait été publiée au sortir d'un rêve et dans un état second, ce qui avait de quoi séduire Breton. » v. André BRETON, *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 1404.

« entraînés par la force centrifuge de la ville »

Le motif du château apparaît comme un contrepoint à l'évocation d'un modèle de ville oppressant. Il exprime aussi un penchant pour le décentrement. Breton fait le jour sur cet attrait :

> Cédant à l'attirance que depuis tant d'années exerce sur moi le quartier Saint-Denis, attirance que je m'explique par l'isolement des deux portes qu'on y rencontre et qui doivent sans doute leur aspect si émouvant à ce que naguère elles ont fait partie de l'enceinte de Paris, ce qui donne à ces deux vaisseaux, comme entraînés par la force centrifuge de la ville, un aspect totalement éperdu, qu'elles ne partagent pour moi qu'avec la géniale Tour Saint-Jacques[1].

Dans la première partie des *Vases Communicants,* le Paris du rêve évoqué précédemment recelait des signes d'enfermement, dans ce passage, en revanche, Breton sélectionne les éléments qui, dans Paris, peuvent soustraire la ville à tout risque d'enfermement. Dans l'ensemble d'éléments urbains prisés par Breton, les portes du quartier Saint-Denis occupent une place toute particulière : émancipées de leur usage d'origine, elles ne sont plus des édifices marquant l'intérieur de la ville, elles ne sont plus des instruments de contrôle de la circulation. Elles témoignent plutôt d'un effacement des dispositifs de contrôle. Les signes du Paris *intra-muros* apparaissent à travers ces deux portes du quartier Saint-Denis comme de vains édifices à la monumentalité dérisoire. Construite d'après l'arc de Titus à Rome, la Porte Saint-Denis dans le Paris moderne semble même tourner en dérision le triomphalisme qui l'a inspirée. Ici, les portes sont le signe d'une ville qui échappe à l'encerclement.

Et c'est aussi au sein de la ville, dans cet environnement qui déjoue l'enfermement, où les portes de la ville sont des « vaisseaux », que Breton est attiré par une singulière devanture de magasin, entamant une rêverie sur un motif qui lui est cher : le château. Dans ces pages des *Vases communicants,* Breton allie ces deux motifs qui participent d'une évocation du décentrement. Apercevant, dans un magasin, un « vase », il rêve de lui ménager une place dans une petite bibliothèque dédiée aux « "romans noirs" de l'époque pré-romantique », emplis de châteaux... Il précise :

1. André BRETON, *Les Vases communicants* in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 173.

> Ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes. […]. Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d'Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains dans le coin le plus enténébré de mon esprit persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence[1].

Voilà donc que les signifiants s'attirent et révèlent leur parenté : du *vase,* pour lequel Breton revient sur ses pas et qu'il souhaite entourer d'histoires de châteaux dans une « bibliothèque […] de style gothique », aux *vaisseaux*, il n'y aurait qu'une différence de mesure. En effet, le terme *vaisseau* est constitué sur le mot latin qui désigne *un petit vase*. Ces plus grands vases que sont les deux vaisseaux, semblent aussi, tel le vase dans sa « vitrine-bibliothèque », voisiner avec l'esthétique gothique.

Breton dévoile en effet par l'aspect « totalement éperdu » de ces édifices, leur parenté avec l'édifice gothique qu'est la Tour Saint-Jacques. Dans le Paris de Breton, les vaisseaux sont ainsi rapprochées de la Tour Saint-Jacques, comme, dans le petite vitrine à laquelle il songe, le vase l'est des châteaux gothiques. En outre ces « vaisseaux » apparaissent comme les signes d'un modèle urbain qui fait fi des limites préétablies. Elles entretiennent alors des affinités avec le sémantisme que véhicule le motif du château dans l'imaginaire de Breton. La composition que Breton rêve de créer, mêlant vase et châteaux gothiques, pourrait apparaître comme une image de Paris.

Cette image du Paris de Breton, se reportant aux portes du quartier Saint-Denis et aux châteaux, se présente comme le contrepoint d'un espace urbain à l'ordonnancement strict. Elle est aussi l'expression d'un désir de décentrement que Breton énonce déjà dans « il y aura une fois », publié dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste,* quelques années avant *Les Vases Communicants.* Breton y confie : « je voudrais louer (je ne dis pas même acheter) une propriété dans les environs de Paris. » À l'écart de Paris, dans ce château aux longs corridors très sombres, ou qu'il se chargerait d'assombrir[2], on retrouve le vase de la vitrine du quartier Saint-Denis dont rêve Breton. En effet, en décrivant la chambre de réception de ce château, il évoque « une sellette sur laquelle sera posé le flacon de parfum noué d'une faveur pâle, à l'intérieur duquel baigne une rose décolorée avec sa tige et les feuilles également sans vie, qu'on peut voir aujourd'hui 9 juin, dans la vitrine sud de la pharmacie qui fait l'angle de la rue

1. *Ibid*., pp. 173-174.
2. André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, in *Œuvres complètes II, op. cit.*, pp. 50-51.

Lafayette et de la rue du faubourg Montmartre[1] ». Cette description renvoie aussi « au bouquet très poussiéreux de cocons de vers à soie suspendus à des branchages secs qui montaient d'un vase incolore[2] ». Le bouquet, qui déjà se situait dans un quartier qui n'est pas sous l'emprise du mouvement centripète de la ville, est ici déplacé encore plus en retrait.

Breton souligne encore la présence, dans une autre chambre « toute entière tapissée de lettres d'amour » de ce château situé à l'écart du centre de Paris, de « grands tournesols[3] ». Le motif du tournesol s'associe à celui du château, comme pour signifier un lieu ouvert sur l'ailleurs et radicalement insoumis à la force centripète de la ville. C'est aussi un tournesol – chancelant – qui se présente pour Breton sous les traits de la Tour Saint-Jacques; tels les deux vaisseaux du quartier Saint-Denis dans *Les Vases communicants,* cet étrange tournesol donne la mesure de la force centrifuge de la ville. N'est-ce pas aussi, plus tard, dans *L'Amour fou* cette même Tour Saint-Jacques de la « nuit du tournesol » qui préfigure le sol qui tourne d'où surgit le château étoilé construit « à flanc d'abîme » en retrait de Paris, à Prague ? Les motifs du château, de la Tour Saint-Jacques et des marges sont repris d'un texte à l'autre, si bien que Breton semble ainsi en appeler, à Paris, à une ville ouverte, centrifuge et donnant sur Prague.

L'ouverture de la ville préfigure de profonds changements et suscite de grands troubles. Le motif du château, indissociable du thème du vertige est constitutif de l'évocation de la ville ouverte. Si plus tard Breton évoque « une sorte de château ne battant plus que d'une aile », dans *Les Vases Communicants*, il est déjà question d'aile battante, lors même que la ville s'ouvre. Ici ou là, l'aile battante est le signe « des grandes ondes annonciatrices » :

> Dans le vacarme des murailles qui s'effondrent, parmi les chants d'allégresse qui montent des villes déjà reconstruites, au sommet du torrent qui clame le retour perpétuel des formes prises sans cesse par le changement, sur l'aile battante des affections, des passions alternativement soulevant et laissant retomber les êtres et les choses, au-dessus des feux de paille dans lesquels se crispent les civilisations, par-delà la confusion des langues et des mœurs, je vois l'homme ; ce qui de lui demeure à jamais immobile au centre du tourbillon[4].

Dans *Les Vases communicants,* la ville se présente comme le lieu de la libération de l'homme. Simultanément elle est le lieu où – tel le rêve, par la surabondance des signes, et leur

1. *Ibid*., p. 52.
2. André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 173. José Pierre fait remarquer la ressemblances de ces deux vitrines situées dans les mêmes parages (in André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit*., p. 1325.)
3. André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 52.
4. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 201.

polyphonie – l'homme peut ressaisir sa subjectivité, pour peu qu'il n'y renonce pas dès l'aube :

> Quelle paresse, quel goût tout animal de l'existence pour l'existence se manifestent en fin de compte dans l'attitude qui consiste à ne pas vouloir prendre conscience de ce fait que toute chose qui objectivement *est,* est comprise dans un cercle allant toujours s'élargissant de possibilités ! Comment se croire à même de voir, d'entendre, de toucher, si l'on refuse de tenir compte de ces possibilités innombrables, qui, pour la plupart des hommes, cessent de s'offrir dès le premier roulement de voiture du laitier ![1]

Breton considère alors que l'« on finira bien par admettre en effet que tout *fait image* et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi[2] ». Dans *Les Vases Communicants,* il présente Paris comme une ville où tout fait image, où chaque élément fait signe vers une grande diversité de significations, laissant à l'homme l'amplitude d'y construire à loisir des effets de sens.

Le procédé dont use Breton, et par lequel les portes du quartier Saint-Denis peuvent se changer en vaisseau, est aussi celui par lequel le Panthéon de *Rue Gît-le-Cœur* apparaît tel « un gant de deuil sur un échiquier ». Les éléments de la ville sont ainsi appréhendés de manière neuve et passent d'un système de signes à un autre. Les poètes semblent ainsi faire valoir la pluralité de signifiants qui émanent d'un même élément urbain. C'est alors l'influence de l'usage et des normes dans la perception des éléments de la ville qui est contesté. Les poètes œuvrent de la sorte pour « l'effritement sémiotique ». La formule est de Karlheinz Stierle : il considère la ville comme un « médium où la réalité est toujours à l'état d'effritement sémiotique, de scission entre le signifiant et le signifié ». La ville surréaliste pourrait bel et bien se définir ainsi. D'ailleurs Karlheinz Stierle ne manque pas de préciser le rapport dialectique au réel qu'implique un tel procédé :

> C'est dans cette fissure qui traverse les phénomènes, brise leur identité et en fait des signes renvoyant à ce qu'ils ne sont pas eux-mêmes qu'est fondée l'expérience de ce qui peut s'appeler l'irréalité de la ville. Mais cette irréalité, ce courant d'imaginaire dans lequel on est *entraîné*, qui provient de l'incessante sémiotisation de tout ce qui se manifeste, n'équivaut pas à un manque de réalité : il s'agit plutôt d'une transgression du réel vers le surréel[3].

1. *Ibid*., p. 205.
2. *Ibid*., p. 181.
3. Karlheinz STIERLE, *Paris capitale des signes. La capitale et son discours,* traduit de l'allemand par Marianne Rocher Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, pp. 23-24.

Les éléments urbains sont alors, telles les traces d'un signe à reconstituer, comme chaque moment d'un rêve. Les promenades diurnes s'apparentent à des rêves nocturnes.

En effet, André Breton s'arrête sur la parenté entre l'état de rêve et la promenade dans la ville :

> Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre l'état que je viens de décrire pour avoir été le mien à cette époque et l'état de rêve tel qu'on le conçoit généralement. La différence fondamentale qui tient au fait qu'ici je suis couché, je dors, et que là, je me déplace réellement dans Paris ne réussit pas à entraîner pour moi de part et d'autre des représentations bien distinctes. […] la vaine agitation de la rue est devenue à peine plus gênante que le froissement des draps.[1]

De même, Nezval fait état des similitudes de ces deux états :

> Plus je déambule dans les rues inconnues – même les rues connues me semblent étrangères lorsque j'y pénètre dans des circonstances inaccoutumées, débouchant d'une rue que je ne prends jamais, ou bien à une heure habituelle – , plus j'ai l'impression de dormir et non de marcher[2]

Les choses sont dotées d'une diversité de sens, et le rêve, comme la promenade dans la ville les soustraient à l'univocité des significations que leur assigne les représentations usuelles. La diversité à l'œuvre dans le réel se présente pareillement dans le rêve et dans la ville.

Capitale décapitée...

Fuyant ce qui, dans la ville moderne, se présente comme l'incarnation du modèle de l'*Urbs*, les pas des membres des groupes surréalistes les conduisent jusqu'aux marges de la ville. Par ailleurs, Breton confie son attirance pour le toponyme Saint-Denis. Saint-Denis, c'est aussi une ville aux marges de Paris évoquée par Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur.* Avant de relater son passage à Saint-Denis, Nezval note que les déplacements en dehors du centre de Paris ont pour effet de dissiper les signes funestes. À l'écart du centre de Paris, les mauvais présages semblent conjurés. En effet, lorsque Nezval se réfère aux déplacements vers la banlieue il précise : « quatre visites nous firent oublier, du moins pour quelques heures, que nous étions

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit*., p. 177.
2. Vítězslav Nezval *Rue Gît-le-Coeur, op. cit*., p. 37.

pour un temps sous l'emprise de signes néfastes[1] ». Le nom « Saint-Denis » manifeste alors le franchissement des limites et Nezval mentionne d'ailleurs le « faubourg Saint-Denis » tout en évoquant « la proximité de la porte Saint-Martin », limite de Paris à franchir pour se rendre à « la bourgade de Saint-Denis ». Il relate le trajet d'une de ces sorties en banlieue :

> Deux d'entre elles m'ont permis de connaître un peu la région parisienne. La première était destinée à la « dame au gant » – cette jeune et très belle femme ainsi nommée par Breton dans *Nadja* – qui nous avait invités à dîner dans sa maison au-delà du faubourg Saint-Denis. Nous sommes allés en taxi jusqu'aux fortifications de la ville[2].

Il ajoute :

> j'ai été très heureux quand, à proximité de la porte Saint-Martin, André Breton me montra le café Batifol dont il parle dans *Les Vases Communicants,* et lorsque Paul Eluard me désigna sa maison natale, en traversant la bourgade de Saint-Denis[3].

Ce toponyme, qui désigne un lieu en marge de la capitale, renvoie aussi à un homme décapité. Saint-Denis, acéphale, donne son nom à cette ville située à proximité de Paris. L'attrait qu'éprouvent Nezval et Breton, comme d'ailleurs tout le groupe de Paris – si l'on s'en réfère au questionnaire du 12 mars 1933[4] – s'apparente au penchant pour les espaces périphériques. Résonne aussi, semble-t-il, l'espoir d'une ville sans tête. Ce sont en effet les attributs de la capitale (du latin *caput,* la tête) que, dans les textes mentionnés, les surréalistes veulent ôter à Paris. Les capitales font d'une ville un centre politique, administratif, religieux et économique ; elles symbolisent la centralisation du pouvoir. C'est de cette capitale que Breton s'affranchit dans *Les Vases Communicants*, se tournant, tant vers les portes du quartier Saint-Denis et l'imaginaire du château, que vers la périphérie des usines ou les lieux de loisirs ouvriers. Dans la ville que l'on peut embrasser du regard du haut de Montmartre, dès l'aube toute une foule vit machinalement :

> Toute une foule enfin dispersée, glacée, déprise et sans fièvre entame comme un navire la grande nuit qui sait ne faire qu'un de l'ordure et de la merveille. Les trophées orgueilleux, que le soleil s'apprête à couronner d'oiseaux ou d'ondes, se

1. *Ibid.*, p. 111.
2. *Ibid*., p. 112.
3. *Ibidem*.
4. « Sur les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque », paru in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°6, 15 mai 1933.

relèvent mal de la poussière des capitales enfouies[1].

Mais à l'écart du centre, dans la périphérie, émane les espoirs de changement : « vers la périphérie les usines, premières à tressaillir, s'illuminent de la conscience de jour en jour grandissante des travailleurs[2] ».

De même, le motif du château exprime le refus de considérer la ville comme un organe de direction et un centre de pouvoir. Le modèle de la citadelle semble offrir un contrepoint à la capitale aliénante. Breton ne souhaitait-il pas, dès le « Corset mystère », « un château à la place de la tête » ? Voilà que la capitale serait alors sans tête... et la ville pourrait être tenue par la taille et dévoiler un monde de mystères. Le poème, en effet, se referme ainsi : « Je tiens Paris comme – pour vous dévoiler l'avenir – votre main ouverte/ la taille bien prise ». Les bras du poète tiendraient-ils lieu de mystérieux corset ? André Breton fait alors de Paris une ville affranchie de toute discipline : on n'y trouve plus ni tête, ni corset. Propose-t-il dès lors de dévoiler les mystères du corps ? Comment, en effet, ne pas lire le *corps* dans le *corset* ? Mais davantage qu'un calembour, le « corset mystère » révèle l'étymologie du mot corset issu de l'ancien français *cors* provenant de *corps* et du suffixe *-et*[3]. Le poète semble alors pointer le paradoxe par lequel le mot dévoile ce que la chose qu'il désigne couvre et témoigner du pouvoir de révélation du matériau poétique. Et s'il y avait, pour Breton, une ville en forme de corps, dont la tête serait un château ? N'est-ce pas précisément ce que suggère la traduction que Nezval propose de ce poème – « Zámek na náměstí hlavy[4] » – qui se lit d'ailleurs plutôt ainsi : « Un château sur la place de la tête » ? Mais en quoi cette géographie fantaisiste qui allie corps humain et ville divulge le caractère de l'expérience urbaine des surréalistes ?

Le vers du « Corset mystère » : « un château à la place de la tête », semble porter une interrogation qu'exprime aussi Toyen dans un tableau de 1937[5] traduit en français le « Corset abandonné ». Cette toile présente un corset bleu qui se détache d'un fond caverneux et semble flotter. En tchèque, cette œuvre, étant intitulée *Tanière abandonnée,* peut être mise en relation

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, pp. 205-206.
2. *Ibid*., p. 206.
3. voir l'article « corset » du *Trésor de la Langue française*.
4. André Breton, « Korzet tajemství », traduit par Nezval, publié d'après un manuscrit conservé aux archives (PNP) in Vítězslav Nezval, *Dílo XXXVI. Překlady II,* édition établie par Jiří Taufer, Prague, Československý spisovatel, 1984, p. 494.
5. Toyen, *Le Corset abandonné*, 1937, 115 x 77,5 cm, Cheb, Galerie výtvarného umění. Reproduit in *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag* [À contre courant. Surréalisme Paris-Prague], Auflage, Belser, 2009. v. Annexes.

avec « Le Terrier » de Kafka, comme le suggère Karla Tonine Huebner[1]. Or le « Le Terrier » se rapproche, à certains égards, de la nouvelle « Le Château » de Kafka, par ailleurs illustrée par Toyen : les lieux qui y sont respectivement mentionnés sont des espaces qui échappent vertigineusement à toute centralisation ; il s'y joue l'expérience de la désorientation. Le motif du corset apparaît aussi dans un collage de Toyen paru dans *Ani labut' ani lůna*[2] [Ni cygne ni lune]. Ce collage présente un corset sur un fleuve bordé de hautes roches. Le paysage minéral annonce celui du *Corset Abandonné,* mais peut aussi suggérer les promontoires rocheux de Prague, emplacement d'importants Châteaux (Vyšehrad, Hradčany[3]). Les motifs du corset et du château semblent étrangement entrer en résonance avec les vers de Breton. La ville aurait-elle ôté son corset que l'on retrouverait, dès lors, abandonné sur le fleuve au pied de ses hauteurs ? En tout cas Nezval publie en 1936 dans *Žena v množném čísle* [La Femme au pluriel], un poème intitulé « L'ombre du corset[4] » dans lequel un corset s'ouvre une ville troublante :

> Dis-moi bouquet de rotin
> Quelle ville d'entrailles ai-je traversée
> Son bélier cogne
> Alors que quelqu'un te délace

Il semble en outre que le « "Corset mystère", très belle enseigne, – confie Breton – que l'on peut encore voir au balcon d'un premier étage rue de la Paix[5] » en 1930, ait été décrochée, comme si la ville l'avait déplacée.

Si avec Magritte il y a des chapeaux sans tête, ce signe de l'identité, qu'est un couvre-chef d'homme à l'intérieur duquel est indiqué le nom de celui qui le porte, est remplacé par Breton dans le vers du « Corset mystère » par un château. Substituant, par la dextérité d'un jeu sur la continuité phonique, deux paronymes à l'emploi, dans la poétique surréaliste, antinomique, il substitue l'évocation de l'identité à celle du vertige.

Une photographie d'Heisler dans *Des casemates du Sommeil,* indique qu'il peut y avoir

1. Karla TONINE HUEBNER, *Eroticism, identity, and cultural contexte : Toyen and the Prague avant-garde* [Érotisme, identité et contexte culturel : Toyen et l'avant garde de Prague], thèse de doctorat soutenue en 2008 à l'université de Pittsburgh.
2. TOYEN, *Ani labut' ani lůn*a, 1936, collage, 297 x 212 mm, Prague, PNP. v. *Ani labut' ani lůna. Sborník k stému výroči smrti Karla Hynka Máchy* [Ni cygne ni lune, recueil commémorant le centième anniversaire de mort de Karel Hynek Mácha], Konstatin BIEBL et Vítězslav NEZVAL (dir.), Prague, Otto Jirsák, 1936. v. Annexes.
3. Le souvenir du château de Vyšehrad (site phare des légendes de fondation de Prague) se lit principalement dans les remparts et la cathédrale toujours présents mais aussi dans la toponymie : *hrad* signifie *le château.*
4. Vítězslav NEZVAL « L'ombre du corset » [1936] traduit par Petr Král in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 168-169.
5. cité par Marguerite Bonnet in André BRETON, *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 1098.

des villes se surimposant à ces chapeaux sans tête. Cette photographie représente une ville aux toits rouges au sommet d'un chapeau posé sur une roche cristalline – sur ce diamant du texte « Le château étoilé » [1]? Cette roche cristalline semble bien faire pendant à la roche volcanique assimilée au diamant Koh-i-Noor au sommet duquel se trouve le château Hvězda dans *L'Amour fou.* Cette ville aux toits en désordre détrône-t-elle un couvre-chef sans chef ? Détrône-t-elle le signe d'une autorité alors même que l'autorité fait défaut : détrône-t-elle le simulacre d'une autorité ? Alors, la ville labyrinthique, en guise de chapeau et de signe d'identité, laisse augurer de la parenté entre les complexités du paysage psychique et celles du paysage urbain.

La ville sans tête que reconstruisent les surréalistes offre ainsi « des preuves géographiques de la libération de l'inconscient[2] », elle est aussi le lieu où surgissent les affects que la raison ne peut canaliser, où s'expriment sans censure, tel en rêve, les puissances les plus sombres qui l'habitent. La ville est alors rendue à ce que l'*Urbs* bannissait. Les chemins que les surréalistes prennent dans la ville – préférant d'ailleurs se réunir, comme le fait remarquer Marie-Claire Bancquart, « rue du château » que dans tout autre centre artistique ou historique – soulignent des éléments topographiques telles les hauteurs, les marges.

L'exploration des marges, mais aussi le détournement des éléments qui font de la ville un intérieur et un espace maîtrisé, sont des phénomènes concomitants au désir de libérer l'esprit de ses instances de censure. Le déplacement dans la ville est propice au réveil de la pensée incontrôlée. Se constitue dès lors « une mosaïque d'éléments de perception immédiate, de souvenirs, de couleurs émotionnelles, qui n'est plus construite par les mécanismes logiques et suivant des formes empiriques ou conventionnelles, mais par les forces d'un principe de plaisir libéré et soumis à l'examen[3] ». Záviš Kalandra précise que cette mosaïque est l'effet de « l'individu créateur qui donne consciemment libre champ, quant à sa portée, à son activité psychique inconsciente ». Ce que définit ainsi Záviš Kalandra, et qui prend si aisément les traits de la ville, est le « surréel dans le surréalisme ».

... rendue aux désordres du désir

Dans la ville surréaliste, les désordres et les désirs ont leur place. Les membres du

1. Jindřich HEISLER, *Objekt*, 1943, collection privée, Paris.
2. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes, op. cit.,* p. 90.
3. Záviš KALANDRA, « Le Surréel dans le surréalisme » in Petr KRÁL *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, op. cit.*, p. 299.

groupe de Paris s'approchent des marges de la ville dans le « voyage abrutissant » qui consiste à emprunter « le chemin de fer de ceinture ». Marie-Claire Bancquart explique en quoi consiste ce « voyage abrutissant » : « et l'on tourne autour de Paris dans le paysage désolé de la zone jusqu'à tomber dans une sorte de nuit mentale propice au surgissement de l'automatisme. » Elle précise, qu'ainsi, la ville « apparaît comme une sorte d'île entourée de scories inquiétantes, terrains vagues, cabanes, usines ». Celui qui s'adonne à ce voyage « parcourt un inconscient inscrit dans une topographie[1] ». Les surréalistes s'écartent ainsi des instances de censure mises en place au sein de la ville, tout comme au sein du psychisme. L'éloignement des espaces maîtrisés est aussi une transposition géographique d'un désir de s'émanciper du quadrillage de la raison. Connaître une ville, c'est alors découvrir sa propre *géographie intérieure* et comprendre le pouvoir de liberté de l'inconnu en chaque individu, qui malgré tout effort d'organisation persiste. Aussi Breton mentionne-t-il « la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en zone interdite[2] ». Dans le poème « Edison » de Nezval « on y sentait peser la tristesse qui broie/ La nostalgie de vivre et mourir et l'effroi ». Joueurs, buveurs, prostituées, danseuses de cabaret et neurasthéniques déferlent dans la ville et la transfigurent en espace chaotique. Mais les passants du poème confient leur enchantement : « Nous marchions l'un près de l'autre en plein merveilleux ». La « promenade » est assimilée à un acte de libération, de confrontation aux forces obscures et déconcertantes. Au cœur d'une ville dont les pouvoirs centralisateurs contraignent l'organisation, se tapit encore l'inconnu que les surréalistes entreprennent de débusquer.

Ces déplacements sont alors des échappées hors d'une organisation réglée. Ils percent une brèche dans l'ordonnancement utilitaire du territoire urbain et dans la vie courante. Lors des « voyages abrutissants », les déplacements s'apparentent à une quête du vertige. Ils renvoient à l'expérience de la liberté première, spontanée et impulsive. Or c'est aussi cette expérience qui caractérise la quête d'étourdissement sur laquelle se fonde toute activité ludique. La désorientation, dans la ville surréaliste, permet de s'exempter des carcans d'un dispositif urbain rationnellement régulé. Elle est aussi un élément constitutif de l'activité ludique. Le jeu se définit en effet comme une activité libre, incertaine, improductive, séparée des données conventionnelles ordinaires. Il suspend les lois ordinaires. Roger Caillois, dans l'analyse sur les

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes, op. cit*., pp. 88-93.
2. André BRETON, *Second manifeste*, *Œuvres Complètes I*, *op. cit*., p. 791.

jeux qu'il mène dans l'ouvrage *Les Jeux et les hommes,* considère qu'à la source du jeu il y a « l'expression spontanée d'une liberté première[1] ». En tant qu'écart radical à ce qui est stable et établi, le vertige a trait à « l'essence du jeu ». Ces déplacements se rapportent ainsi au jeu, dont le mot « évoque enfin une idée de latitude, de facilité de mouvement […]. Cette latitude rend possible une indispensable mobilité ». C'est à ce que Caillois identifie comme l'illinx que semblent s'adonner les surréalistes via ces « voyages abrutissants ». L'illinx est une « tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse[2] ». Il y rattache aussi le « vertige et goût normalement réprimé du désordre, de la destruction[3] ». Les déplacements en marge du centre suscitent la déroute, l'égarement, la confusion, l'angoisse ; elle est, au cœur de la ville, l'instrument du vertige. Par ces déplacements, ce sont à ces forces chaotiques que le surréalisme redonne du souffle. C'est donc en quête de l'indomptable que les surréalistes tentent de se perdre dans le quadrillage urbain.

L'exploration des marges, mais plus généralement la promenade et l'ivresse qu'elle suscite, est concomitante du désir de libérer l'esprit de ses instances de censure. Elle en sont même un moyen. Elles dotent l'ordinaire d'un attrait énigmatique, laissant les hommes déroutés. C'est aussi cette énigme qu'incarne la femme du texte de « l'Esprit nouveau ». Attendant sur le chemin, comme pour poser des énigmes aux passants, elle est identifiée par Breton à un Sphinx :

> L'irrésistible appel qui nous porta, Aragon et moi, à revenir aux points même où nous était apparu ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un après l'autre et, à sa recherche, de courir.

Alors, la ville, à travers cette femme, est un lieu qui interpelle celui qui le traverse, et qui le convoque devant son énigme personnelle. Elle le déstabilise. En ce lieu où le trouble est de mise, le penchant à l'égarement, que Caillois analyse comme moteur de l'activité ludique, se déploie. La promenade ferait alors de la ville un espace de jeu au sein duquel les surréalistes créent leurs propres règles qui ouvrent le champ à la désorientation. Ainsi les avant-gardes gagnent-elles du terrain sur la ville trop quadrillée et sur ses entreprises de contrôle. La ville-

1. Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes. (Le masque et le vertige),* Paris, Gallimard, 1958.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. *Ibid*., p. 47.

paysage qui apparaît comme un anti-territoire est alors érigée en terrain de jeu surréaliste.

Les passants exposent leur soif de désorientation, tout comme le joueur ses « impulsions élémentaires », « frénétiques et ruineuses comme tous les instincts[1] ». Donnant champ libre à ces impulsions, les surréalistes témoignent de leur désir d'une ville « à l'état sauvage ». S'ils « parasitent en loups ces chenils domestiqués[2] » que sont les villes, comme le fait remarquer Jean-Charles Gateau s'arrêtant sur ce désir de l'état sauvage, il semble que leurs pratiques soient à même de les affranchir des espaces domestiqués. En effet, dans les textes nés des voyages entre Paris et Prague, les surréalistes dépassent les limites données de la ville et s'ouvrent à l'inconnu. Ainsi, c'est tout particulièrement lorsque Breton franchit les limites de Paris qu'il mentionne avec précision le vertige auquel il est en proie sur la montagne volcanique, au sommet de laquelle se dresse le château étoilé de Prague. Et le dictionnaire abrégé du surréalisme ne nous renseigne-t-il pas sur le statut que le groupe accorde au voyage ?

> VOYAGE. – « Le poète n'endort pas ses fauves pour jouer au dompteur, mais, toutes cages ouvertes, clés jetées au vent, il part, voyageur qui ne pense pas à soi mais au voyage, aux plages de rêves, forêts de mains, animaux d'âmes, à toute l'indéniable surréalité[3]. »

*

Le déplacement à Prague, en ce qu'il s'accompagne d'une esthétique de la désorientation, contribue à faire de la ville un espace radicalement subversif. En effet, la quête du vertige s'appuie en particulier sur une tendance que Roger Caillois nomme l'*illinx*. Or sa prééminence est « condamnée dès que l'esprit parvient à la conception […] d'un univers ordonné et stable, sans miracle ni métamorphose. Un tel univers apparaît comme le domaine de la régularité, de la nécessité, de la mesure, en un mot du nombre[4] ». C'est précisément contre un tel univers quadrillé que les *poètes de la ville* s'inscrivent, mettant en œuvre les pouvoirs subversifs et ludiques de l'*illinx*.

1. *Ibid*., 121.
2. Jean-Charles GATEAU, « Fantômes de Rome » in *Les Mots la Vie*, *op. cit*., p. 135.
3. Citation de René Crevel. v. André BRETON et Paul ÉLUARD *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André BRETON, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 853.
4. Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 216.

Chapitre V

Des villes hors les murs

« La ville cache d'autres villes, bien différentes, qu'elles germent seulement en elle ou qu'elles attendent d'être rappelées des profondeurs de sa mémoire[1]. »

1. Petr KRÁL, *Vocabulaire. Proses,* Paris, Flammarion, 2008, p. 22.

À LA CROISEE DE PARIS ET PRAGUE : UNE VILLE SURREALISTE

Parcourant les villes de Paris et de Prague, les poètes chassent de l'espace urbain les repères ordinaires et décèlent des lieux à même de servir leur désir de désorientation. Alors qu'ils transcrivent leurs itinéraires, ils livrent l'ensemble de ces lieux qui, sous leur plume, dessinent un réseau, ou plutôt, une constellation. C'est aussi en identifiant les différents points de lumière, que sont les étoiles dans le ciel, que les marcheurs des déserts établissent leur route. Philippe Soupault, rappelant que Nezval, « explorateur-poète[1] » qui « errait sur les routes du monde, dans les rues et les nuits des villes, suivait l'itinéraire de la Voie Lactée et écoutait les messages des étoiles[2] », précise combien les constellations sont les alliées de l'errance. La ville surréaliste, en contraste avec un espace aux limites qui enferment, apparaît comme un champ d'errance défini par une constellation de lieux. Pour les poètes, ces lieux sont simultanément les jalons d'un itinéraire se référant à une toponymie précise et les étapes d'une aventure dans les zones abyssales de la psyché.

L'île du chancellement

Dans *L'Amour fou,* Breton décrit un itinéraire qui au fil des chapitres, reliant le quartier des Halles, la Tour Saint-Jacques, et le marché aux fleurs mène à Prague où se trouve en guise d'étoile, un château : « le château étoilé ». L'espace que ces lieux définissent est propice au vertige. Reliant ces lieux lors d'une promenade au cours d'une nuit de printemps, en compagnie d'une femme nouvellement rencontrée, Breton confie en effet : « je ne me rappelle pas avoir éprouvé de ma vie si grande défaillance[3]. » Les lignes qu'il consacre à la Tour Saint-Jacques dévoilent combien les lieux se présentent comme les relais d'un égarement intérieur. Breton signale :

1. Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval par Philippe Soupault » in *Les Lettres françaises, du 9 au 15 juin 1960,* pp. 1-5.
2. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 6.
3. André BRETON, *L'Amour fou* [1937] in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 715.

> *A Paris la Tour Saint-Jacques chancelante*
> *Pareille à un tournesol*
> ai-je dit assez obscurément pour moi dans un poème[1]

Puis il précise :

> J'ai compris depuis que ce balancement de la tour était surtout le mien entre les deux sens en français du mot *tournesol*, qui désigne à la fois cette espèce d'hélianthe, connue aussi sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides[2].

La promenade retranscrite dans « La Nuit du tournesol », publiée dans la revue *Minotaure* avant de paraître dans *L'Amour fou*, illustre les vers du poème publié en 1932. André Breton, au contact d'un lieu de Paris – la Tour Saint-Jacques et ses alentours –, met au jour la complexité d'une psyché qui prend conscience d'elle même au plus près de la ville. De ce lieu se dégage un « balancement » qui répond à l'état dans lequel se trouve l'auteur, comme si le monde intime du sujet lui était dévoilé par une promenade dans Paris. Par le terme d'« hélianthe », Breton insiste sur la référence organique : l'édifice de pierre se dote ainsi d'une réalité végétale. En outre le mot « hélianthe » est composé de deux termes grecs signifiant « soleil » et « fleur ». Le terme grec se rapportant ici à la « fleur » désigne toutefois plus généralement « ce qui croît ». Or, précisément, pour Breton, le mouvement de la tour s'accorde aussi au développement de la psyché du citadin. Dans ces quelques lignes, c'est donc l'idée de développement que Breton met ainsi en avant, et qu'exprime indifféremment l'épanouissement d'une fleur, ou le déroulement du procédé chimique qu'il décrit.

De la polysémie du mot *tournesol,* sur laquelle Breton attire l'attention, procède une équivoque. Cette oscillation du sens dans le poème est annonciatrice d'un autre chancellement qui affecte le poète lors d'une promenade : coudoyant la Tour Saint-Jacques, « le grand monument du monde à l'irrévélé », c'est Breton lui-même qui hésite à s'engager dans un processus de transformation. Oscillant entre deux voies, il est prêt à reculer, tout comme à reconnaître que « demain sera *autre* ». Le balancement de l'édifice semble annoncer une expérience réelle et toute personnelle d'indétermination.

La Tour Saint-Jacques se présente dans *L'Amour fou* comme un élément de la ville à même de restituer au mode de vie urbain un élan qui s'accorde avec le rythme des expériences

1. André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 717.
2. *Ibidem*.

singulières de l'individu. En décelant le balancement de la tour, Breton s'inscrit bel et bien en totale opposition avec l'idée traditionnelle du monument dont le hiératisme concourt à la glorification d'un événement et au prestige de la capitale. Plutôt que le signe glorieux de la capitale, la Tour est ici le signe d'une expérience personnelle des plus humbles : celle que traverse l'individu marqué par le doute. Un tel balancement récuse toute statufication en vogue dans le Paris des années 1930, vogue dont témoignent les projets de la Municipalité sur la statuaire urbaine[1].

La caractéristique que les deux vers du poème de *Revolver à cheveux blancs* prêtent à la Tour Saint-Jacques s'avère particulièrement prégnante sur le plan du réel lors de la promenade transcrite dans *L'Amour fou.* Chancelante, cette caractéristique définit aussi l'attitude de Breton, de sorte que, pour le poète, la tour manifeste son pouvoir à l'entretenir de lui-même. Ces deux vers déconstruisent dès lors les représentations communes de l'édifice. À la ville que les événements glorieux du passé statufient, répond, dans le texte de Breton, un Paris qui épouse le mouvement d'une subjectivité en déploiement. Une dynamique organique investit la ville qui devient le lieu où plantes et désirs peuvent croître. La Tour Saint-Jacques apparaît alors comme le signe de l'advenir, qu'elle soit liée à un « virement » d'un état à un autre, à une « transmutation » chimique, ou encore au mouvement de l'héliotrope. L'auteur mentionne « sa sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle, très seule, sur une coin de terre plus ou moins ingrat ».

Dépassant la Tour Saint-Jacques, la promenade mène ensuite au Marché aux Fleurs. La Tour Saint-Jacques, à laquelle se substitue, dans ce texte, un tournesol, veille sur les plantes du marché aux fleurs : « c'est bientôt juin et l'héliotrope penche sur les miroirs ronds et noirs du terreau mouillé ses milliers de crête[2] ». Les bégonias remplacent la rosace de Notre Dame : « Ailleurs, les bégonias recomposent patiemment leur grande rosace de vitrail, où domine le rouge solaire, qui éteint un peu plus, là-bas, celle de Notre Dame[3]. » Les fleurs abondent dans la ville parcourue par Breton et remplacent les murs de pierre, comme pour accompagner l'éclosion du désir du promeneur. « La Nuit du Tournesol » semble résoudre le problème de l'étouffement que pose le bâti urbain. Dans *Les Cahiers d'art*, un article de Jean Hélion affirme que « tout le problème de l'architecture tient au problème des murs rangés autour des gestes

1. June HARGROVE, « Les Statues de Paris » in *Les lieux de mémoire. La nation,* Pierre NORA (dir.), Paris, Gallimard, 1992, p. 259.
2. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.,* p. 720.
3. *Ibidem*.

d'un homme ; des murs qui n'arrêtent pas ces gestes mais les aident[1] ». Une construction doit alors pouvoir être le réceptacle de la succession des gestes libres de l'individu, accompagnant les mouvements de celui qui l'habite. C'est bien là le rôle des constructions urbaines que Breton convoque : les Halles, l'Hôtel de ville, la Tour Saint-Jacques. Dans la ville régie par les exigences politico-économiques, ainsi que dans l'habitat décrit par Jean Hélion, « la journée d'un homme comporte un certain nombre d'actes successifs, énumérés, contigus, non conjugués et contradictoires. La journée ne coule pas, elle est divisée en tranche d'actes successifs ; ici l'on cuit, ici l'on dort ; ici l'on prend son chapeau pour aller travailler au dehors, ou son tabac pour aller au cinéma[2] ». Il déplore : « Il n'y a pas ou peu de rythme. C'est une succession, pas une progression. Cela ne pousse pas comme une plante[3]. » Or, Breton, qui dote les monuments de vie organique en en faisant des plantes, présente une ville à même de soutenir le promeneur dans ses quêtes et dans le développement de son être. La ville surréaliste n'est-elle pas dès lors cet « organisme rythmé, un être, un terme qui aide la vie comme le nid aide l'œuf à mûrir, moulé sur lui, qui aide tous les aspects de la vie, ceux du corps et ceux de l'esprit, sans les séparer davantage?[4] ». Pour Breton, l'Île de la Cité est un « berceau[5] », ainsi qu'il le souligne dans *L'Amour fou*. Elle est aussi le lieu où le désir de croître, en regard des végétaux qui investissent la ville, s'exprime librement.

Le château « à flanc d'abîme »

À cette grande attention que Breton manifeste à la flore dans ce texte intitulé « La Nuit du Tournesol », né d'une promenade parisienne, répond l'émerveillement dans lequel le plonge la végétation décrite dans le texte « Le Château étoilé[6] ». Ces deux textes, d'abord publiés dans *Minotaure,* se succèdent ensuite sous forme de chapitre dans *L'Amour fou.* À Paris, sur le quai aux fleurs, « des jardins s'étageaient », et en se penchant sur les fleurs, il était possible de « leur

1. Jean HÉLION, « Termes de vie termes d'espace » in *Cahiers d'art,* décembre 1935, Paris, éditions Cahiers d'art, pp. 268-273.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 717.
6. André BRETON, « Le Château étoilé », *Minotaure*, n°8, Genève, Skira, 1936. Avant d'être publié dans *L'Amour fou*, ce texte fait l'objet d'une autre publication. v. André BRETON, *Le Château étoilé. Dessins de Max Ernst,* s. n ., s. l., s. d.

ravir leur secret[1] ». Au pied du château étoilé est livré le « trésor de la vie végétale », et un « jardin climatologique » présente à profusion des plantes merveilleuses[2]. Les parterres de fleurs de « La Nuit du Tournesol » annoncent le foisonnement de la flore décrit dans le texte « Le Château étoilé » où l'exubérance de la flore conduit au sommet du Pic du Teide à Ténérife, alors que telle une fleur « s'ouvre le château étoilé ».

Le Pic du Teide semble ainsi conduire à Prague, d'autant qu'en regard de la description de Tenerife figure, dans *L'Amour fou,* la photographie du château Hvězda que Breton visite lors de son séjour à Prague. Les hauteurs sur lesquelles est construit le château et celles du Pic du Teide passent pour indissociables et toutes deux mènent au même lieu. De plus, Breton, dans ce texte, s'adresse au lieu, et le pic qu'il interpelle répond à deux noms :

> Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi, Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles !

Sous ce double nom, un seul site est désigné. L'évocation du nom des célèbres diamants s'apparente ici à un emploi toponymique. Cet emploi produit un effet de ressemblance avec la toponymie pragoise : « Koh-i-Noor » – qui signifie « Montagne de Lumière » – suggère, dans ce texte, la « Montagne Blanche » à hauteur de laquelle se situe le château « Hvězda ». Les significations de Deria-i-Noor et Koh-i-Noor semblent indiquées par le champ lexical de la lumière particulièrement présent dans l'ensemble de l'excipit du « Château étoilé ». Océan de Lumière ou Montagne de Lumière se dessinent en effet derrière des termes tels que « rayonnantes », « miroiter », « soleil », « foudroiement », « lacs de lumière ». De plus, le terme « aigrette » peut renvoyer indistinctement à une aigrette lumineuse ou une aigrette de diamant. L'une étant un phénomène physique décrivant l'écoulement d'électricité accompagné de phénomènes lumineux, l'autre étant un ornement fait d'un faisceau de pierreries. En outre, si le blanc, combinant toutes les couleurs du spectre solaire est communément associé à la lumière, la blancheur est aussi connotée dans ce passage par les « nues », l'« hermine », les « fumerolles ». De l'affinité entre « montagne de lumière » et « montagne blanche » découle l'évocation du paysage pragois.

Par le nom « Koh-i-Noor », et ses connotations, Breton esquisse donc une ressemblance entre les deux réalités éloignées que sont Tenerife et Prague. C'est aussi ce que relève Max

1. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 721.
2. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 739.

Ernst dans l'illustration qu'il conçoit pour ce texte paru dans *Minotaure* : derrière un château apparaît une pointe d'où partent des rayons, « unissant ainsi concrètement le château étoilé de Prague et le Volcan des Canaries[1] »). Ce nom est aussi porteur d'une fonction référentielle[2]. Mais Breton ne le rapporte pas, laissant seule la photographie faire explicitement référence à son séjour pragois. Aussi le rapprochement entre les deux sites, manifesté par les illustrations qui accompagnent successivement le texte, est-il davantage lisible dans le sémantisme commun du nom du lieu où se situe le « château étoilé » à Prague – « Montagne Blanche » – et celui de « Koh-i-Noor », ainsi que dans l'emploi toponymique que Breton lui réserve.

De plus, au sommet de « Koh-i-Noor » dans le texte de Breton, comme sur les hauteurs du quartier dit de la Montagne Blanche, il y a un château qui répond au nom d'« étoile ». Le chemin par lequel le narrateur accède à cette étoile nouvellement découverte est jonché de fleurs merveilleuses. Le château étoilé prend alors les traits de l'« étoile nouvelle » qu'évoque Breton en 1936 dans le texte « La Nuit du Tournesol ». Ainsi l'expérience que Breton relate dans « La Nuit du Tournesol » apparaît comme une étape dans la promenade qui trouve son accomplissement dans « Le Château étoilé ». Ce dernier est ce « magnifique symbole de l'amour », « souvenir du voyage à Prague[3] » dont Breton semble réveiller la légende selon laquelle le château de plaisance impérial fut transformé par l'archiduc Ferdinand du Tyrol qui, pour y loger son épouse, lui donna forme d'étoile.

À cet égard, les lignes que Breton consacre à la Tour Saint-Jacques semblent préfigurer l'évocation du « château étoilé ». Dans « La Nuit du Tournesol », lors d'une promenade au cœur de Paris, l'auteur esquisse des avertissements :

> C'est seulement dans les contes qu'il est impossible au doute de s'insinuer, qu'il n'est pas question de glisser sur une écorce de fruit[4].

Puis, de manière semblable, dans « Le Château étoilé », lors de la promenade conduisant au château, Breton affirme :

> Elles sont pourtant là les interdictions, les sonneries d'alarmes, elles sont toutes prêtes à entrer en branle, les cloches de neige du datura[5].

1. v. « Note sur le texte » in André Breton, *Œuvres Complètes II, op. cit.*, p. 1731.
2. S'il s'apparente à la « Montagne Blanche », il désigne aussi un centre ouvrier situé à Prague, ainsi que l'arrêt de tramway le desservant.
3. v. La Notice de Marguerite Bonnet in André Breton, *Œuvres Complètes II, op. cit.*, p. 1697.
4. *Ibid*., p. 716.
5. *Ibid*., p. 744.

Dans les deux textes, Breton évoque les embûches dangereuses qui parsèment le chemin, qu'ils soient « déchets horribles » ou plantes vénéneuses. Avant d'évoquer, au contact de la flore décrite dans « Le Château étoilé », le « mélange de séduction et de peur[1] » qu'enseigne l'exubérance de la végétation, tout en confiant n'avoir « pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal[2] », il avoue, dès les premiers pas en compagnie de la femme qui le trouble : « je vois le mal et le bien dans son état brut[3] ». Mais il ajoute : « le mal l'emportant de toute la facilité de la souffrance : l'idée qu'il est au loin, peut-être seul, recréateur de bien ne m'effleure même plus ». Le chapitre suivant fait écho à cette confession :

> Sur ce banc, à l'école du palétuvier, je sais bien que je ne suis que cet homme tout enfant; je n'ai pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres, qu'il fulgure pour moi sous ces deux aspects à la fois dans ce que j'aime. L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal[4].

Le poète s'émerveille de l'alliance du bien et du mal :

> Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle[5].

Déjà le goût pour la coexistence des antagonismes dessine le chemin vers la reconnaissance du point suprême « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement[6] ». Ce point suprême, telle la pierre philosophale, permet d'accéder à l'unité originelle. Or, à l'issue de l'ascension, « À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé[7] ».

Dans l'imaginaire alchimique que Breton convoque, la pierre philosophale constitue l'objet de la quête alchimique, elle possède des propriétés merveilleuses et le pouvoir de transmutation ; elle est la substance qui permet de postuler l'unité du monde. Or cet imaginaire n'est pas étranger à celui de Prague. Il fait notamment écho aux représentations de la Prague de

1. *Ibidem*.
2. *Ibidem*.
3. *Ibid*., p. 716.
4. *Ibid*., p. 744.
5. *Ibidem*.
6. André Breton, *Le Manifeste du surréalisme,* Paris, Kra, 1924. v. André Breton, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 781.
7. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 763.

la fin du XVI[e] siècle qui façonnent durablement l'imaginaire de la ville. Le règne de Rodolphe II, sous lequel Prague redevient capitale de l'Empire, est en effet source de nombreuses légendes : désireux d'orner sa cour d'un grand nombre d'artistes et d'alchimistes, Rodolphe II fait entrer la ville dans le maniérisme de l'époque et lui fait recouvrir le masque de la pensée baroque. Sous l'impulsion de Rodolphe II, Prague apparaît comme la ville des artistes, des astronomes, des alchimistes. Dans *Prague aux doigts de pluie*[1], Nezval réveille ce passé de la ville :

> […] A mes pieds s'étend Prague
> […]
> Je la vois comme j'imaginais les villes ensorcelées
> Je la vois comme le grand navire du corsaire d'or
> Je la vois comme le songe des bâtisseurs fantasques
> Je la vois comme un trône comme la ville résidentielle de la magie
> Je la vois comme le palais de Saturne qui a ouvert la porte au soleil
> Je la vois comme une citadelle volcanique taillée dans la pierre par un dément fébrile

En outre, à Paris, pour Breton, la Tour Saint-Jacques est aussi la Tour des Alchimistes. Il souligne la place que tient la tour dans l'histoire des recherches alchimiques, évoquant « les circonstances assez troubles qui ont présidé à son édification et auxquelles on sait que le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié[2] ».

Le château étoilé de Prague et la Tour Saint-Jacques, dans chacun des chapitres, dans chacune des villes, livrent leur horizon alchimique et sont l'occasion pour l'auteur de faire l'expérience de l'unité du monde. Ces lieux, de plus, dialoguent avec les désirs profonds de l'individu : la confrontation des réalités subjectives – les désirs – et objectives – les lieux – est l'occasion d'une découverte de soi à travers le monde, d'une découverte du monde à travers soi. Breton établit une continuité entre les réalités intimes de la subjectivité et la réalité extérieure, l'une et l'autre contribuant à s'apporter réciproquement plus d'éclat : « cet amour et toi vous êtes faits à perte de vue pour vous égriser[3] ». Par cette apostrophe – « toi », c'est à la montagne volcanique que Breton adresse ses paroles. Au contact l'un de l'autre, l'amour et le lieu renforcent mutuellement leur éclat, tels deux diamants que l'on égrise. Égriser un diamant c'est en effet le polir et le faire briller davantage, à l'aide d'un autre diamant. Ainsi lieu et émotion

1. Vítězslav NEZVAL, « Ce que le soleil de midi fait de Prague », *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, pp. 112-113.
2. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 717.
3. *Ibid*., p. 763.

apparaissent comme des diamants dont l'éclat se renforce. Par le terme « égriser », André Breton introduit une métaphore qui exprime combien le lieu de la réalité extérieure peut répondre aux émotions du monde subjectif, et même les exalter.

Lieux de la désorientation

Tout comme dans le texte « Le Château étoilé », dans « La Nuit du tournesol » la description du foisonnement végétal et l'horizon alchimique nourrissent l'évocation du transport amoureux. Ainsi, le château étoilé de Prague et la Tour Saint-Jacques de Paris sont établis sur un sol qui tourne. Au volcan mentionné dans le texte du « Château étoilé », Breton adresse ces paroles : « tourne sous ces mains rayonnantes ». N'est-ce pas là l'écho de l'exclamation que suscite la promenade parisienne : « Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur, tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle » ? À la tour tournesol, semble correspondre le château qui telle une fleur, « s'ouvre[1] ». En outre, dans « La Nuit du tournesol », Breton précise que le mot « tournesol » est « connu aussi sous le nom de grand soleil ». Étoile et soleil sont une même réalité dans l'ordre céleste, l'étoile étant le soleil d'une autre galaxie. Évoquant des réalités minérales, végétales, et sidérales, Breton relie deux édifices situés en des espaces différents.

Breton dévoile en quoi la Tour Saint-Jacques, qu'il associe à un tournesol, exprime les couleurs de Paris :

> Il n'est pas jusqu'au virement du bleu au rouge en quoi réside la propriété spécifique du tournesol-réactif dont le rappel ne soit sans doute justifié par analogie avec les couleurs distinctives de Paris, dont, au reste, ce quartier de la Cité est le berceau de Paris qu'exprime ici d'une façon tout particulièrement organique, *essentielle*, son Hôtel de Ville que nous laissons sur notre gauche en nous dirigeant vers le quartier latin. Je cède à l'adorable vertige auquel m'inclinent peut-être ces lieux[2].

À la Tour Saint-Jacques sont associées les propriétés du réactif qui engage les couleurs de Paris. L'auteur révèle ainsi que cette tour est marquée d'une forte identité parisienne. Or le traitement poétique qu'il en fait, annonce les descriptions du « château étoilé ». Paris apparaît comme une ville dont le centre préfigure un ailleurs ; il ouvre sur Prague. C'est ainsi que dans *L'Amour fou*, d'un chapitre à l'autre, Breton mentionne un édifice de Prague en écho d'une promenade

1. *Ibidem*.
2. *Ibid*., p. 717.

parisienne. Si Maurice Henry dans le questionnaire « sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » propose de transporter la Tour Saint-Jacques place de la Concorde, Breton ne la tourne-t-il pas, dans *L'Amour fou,* vers Prague ? Étroitement liée qu'elle est « au rêve millénaire de la transmutation des métaux », elle semble en effet tournée vers le château de Prague. Et avec elle, c'est le centre de Paris qui se tourne vers Prague.

Les lieux de « La Nuit du Tournesol » et du « Château étoilé », tels le marché aux fleurs et les pentes de la montagne menant au château, puis la Tour Saint-Jacques et le château, se répondent et établissent une continuité entre les deux promenades évoquées dans chacun des deux chapitres. Breton, ménageant des effets d'échos entre les deux textes, tisse un rapprochement entre Paris et Prague. Si dans le texte de *L'Amour fou*, Paris accompagne la naissance de l'amour entre Breton et « l'ordonnatrice de la Nuit du Tournesol », Prague accompagne ensuite l'épanouissement de cet amour. S'établit alors un prolongement d'une ville à l'autre. La « Nuit du tournesol » qui a été annoncée par le poème prophétique « Tournesol » semble à son tour annoncer le texte initialement publié sous le titre « Le Château étoilé ». Il apparaît alors que la « Nuit du tournesol » mène à Prague.

Les états psychiques qui accompagnent une promenade aux alentours du monument de Paris et ceux qui accompagnent une promenade aux alentours du monument de Prague sont apparentés. Les différents lieux sont dès lors rattachés à une même expérience. Ils sont traversés de sèmes communs et révèlent une forte isotopie. Le rapprochement sémantique opéré entre les lieux conduit à un rapprochement géographique. L'expérience parisienne relie l'expérience pragoise, et un édifice d'une ville en indique un de l'autre ville. En mentionnant successivement au fil de ces textes le centre de Paris, le Pic du Teide et le Château étoilé, Breton bouscule la chronologie des voyages et fait du château étoilé le point culminant d'une trajectoire amoureuse qui part du centre de Paris. L'auteur semble même ici illustrer en quoi la « pensée poétique », entre Paris, Tenerife et Prague, « toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace» se fixe « électivement » à Prague[1] . Le chapitre traitant du centre de Paris annonce la révélation du point suprême que cristallise le château étoilé de Prague. Le poème « Tournesol » introduit à une promenade relatée dans « La Nuit du tournesol », texte qui lui-même semble introduire l'expérience pragoise et indiquer les directions à suivre. Ainsi, les textes semblent présider à des promenades qui se prolongent elles-mêmes l'une l'autre. Le texte pourrait dès lors se substituer

1. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 742.

à tout plan de la ville et servir de plan de désorientation.

Si le texte ne respecte pas les plans de la ville, mêle Paris à Prague, il indique en revanche avec précision l'itinéraire des désirs et sert ainsi leur accomplissement. Breton suggère dans *L'Amour fou* que certaines « représentations *antérieures* », trouvent une « corroboration sur le plan réel ». Il précise que le phénomène de corroboration continue implique « entre les évènements que l'esprit s'était plu à agencer et les évènements réels un incessant paralléllisme[1] ». Le poème « Tournesol » et la promenade nocturne aux alentours de la tour chère à Breton manifestent ce phénomène. En outre, Breton mentionne une « loi » qui régirait « ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental ». Il opère alors un glissement entre deux corroborations : d'une part une corroboration entre une représentation antérieure et les événements qui adviennent, d'autre part une correspondance entre les lieux et l'état émotionnel du sujet qui parcourt ces lieux. Il constate le lien entre les affects subjectifs et les événements réels, ainsi que le lien entre un lieu réel et les affects qu'il suscite. Le trouble de la promenade relatée dans *L'Amour fou* est doublement envisagé en regard d'une représentation antérieure, et en regard de ce que suscitent les lieux réels. Et en effet, dans le décryptage du poème « Tournesol » que Breton propose dans *L'Amour fou*, il s'attache à relier le vertige de sa promenade (le mental), aux lieux évoqués dans le poème, eux même rattachés aux lieux parcourus durant cette promenade de printemps (le matériel).

Fournissant pour certains vers une explicitation, il les isole et les désigne à plusieurs reprises par des noms de lieu. Sont en effet successivement extraits du poème : « Pont au change », « rue Gît-le-Cœur », « une ferme en plein Paris ». Il s'arrête aussi sur « Le chien qui fume[2] », en précisant qu'il s'agit là d'un nom de restaurant qu'il rattache d'emblée au quartier des Halles. Puis « le bal des innocents » est directement apparenté à la Tour Saint-Jacques, avant même que Breton évoque la figure de Nicolas Flamel qui fait le lien entre les deux lieux : « le bal des innocents : on approche, à n'en pas douter de la Tour Saint-Jacques[3] ». Il mentionne ensuite au cours de son analyse « l'hôtel de la rue du faubourg Saint-Jacques[4] » où il entendit chanter un grillon, « pour la première fois à Paris ». Et c'est aussi la ruralité de la ville que Breton souligne en analysant « une ferme en plein Paris » : « Toute la campagne fait à ce moment irruption dans le poème ». Ruralité que connote aussi le Marché aux Fleurs et qui

1. André Breton, *L'Amour fou, op. cit*., p. 711.
2. *Ibid.*, p. 727.
3. *Ibidem*
4. *Ibid*., p. 730.

participe donc de l'expérience exotique que recèle Paris : « Il n'est pas jusqu'à l'idée d'exploitation agricole contenue dans le mot "ferme" qui ne trouve à se vérifier au spectacle qu'offre fugitivement, à cette heure de la nuit, le Marché aux Fleurs[1]. » Le lieu, ainsi, est au centre du phénomène de corroboration. Les toponymes précis allient à la fonction référentielle l'expression de la subjectivité qui renvoie à la fonction émotive. Le texte convoque tour à tour les lieux et les émotions et les mêle les uns aux autres. C'est alors que le toponyme, porteur de dénotation d'un élément du réel, est convoqué pour connoter une réalité subjective. En retour, la réalité subjective pénètre le monde objectif. Le poète donne à voir comment le réel dont il fait l'expérience se constitue à la croisée des mondes subjectif et objectif. Pour Nezval, le toponyme recèle une formule magique à même d'opérer des transformations. Dans *Le Passant de Prague,* il s'adresse à la ville et lui confie : « Ainsi j'ai appris à t'aimer, à appeler tes ponts et tes rues par leurs vrais noms pour réveiller en eux quelque chose de leurs caractères ensorcelants[2] ».

Dans *L'Amour fou*, les lieux du centre de Paris s'avèrent être de véritables ressorts de cette aventure. Breton fait résonner certains événements du passé, mais insiste, davantage que sur les représentations communes, sur la portée mystérieuse des lieux. La lecture traditionnelle des lieux est ainsi estompée. Certes, Breton, en regard du vers mentionnant le « bal des innocents » dans « Tournesol », se réfère précisément au charnier des Innocents, puis au XIV^{e} siècle, mais il en révèle surtout l'imaginaire alchimiste et se reporte à un édifice ayant disparu en rappelant cette phrase qui avait été inscrite à même la pierre : « Je vois merveille dont moult je m'esbahis ». Breton met au jour le caractère plurivoque des lieux comportant les traces du passé. Ces traces sont autant d'indices permettant de percevoir la complexité des édifices et enchantent l'auteur de *L'Amour fou.* Ce dernier considère alors la fontaine des Innocents en regard de la Tour Saint-Jacques. Faisant apparaître de telles correspondances entre les lieux, Breton propose une représentation du centre de Paris qui s'affranchit du dispositif urbain ordinaire.

La représentation des lieux ne procède donc pas uniquement d'un savoir historique établi : elle révèle les multiples approches d'un lieu. Dans le Paris de Breton, « les éléments

1. *Ibid*., p. 729
2. « Tak jsem tě naučil milovat, nazývat tvé mosty a ulice jejich pravými jmény, abych v nich probudil něco z vlastností zaklínadla. » v. Vítězslav NEZVAL, préface de la deuxième édition du recueil *Most* [Le Pont] publié en 1937 aux éditions Fr. Borový. v. *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941* [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], Československý spisovatel, Prague, 1974, pp. 288-289. Les lignes de cette préface intitulées « Praha s prsty deště » sont pour l'essentiel à nouveau publiées en 1938 dans *Pražský chodec* [Le Passant de Prague]. v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec,* Československý spisovatel, Prague, 1958, p. 279.

sont compris comme signifiants davantage par leur propre position corrélative que par leur contenu[1] », selon l'expression qu'emploie Barthes au cours de son travail sur la sémiotique urbaine. C'est que le lieu n'est pas seulement un dépositaire de signes à dénotations convenues. Chaque signe qu'il comporte suscite encore une diversité de connotations et est ainsi relié à des réalités autres que celle qu'il désigne. (Notons dès maintenant que la formule « position corrélative » qu'utilise Barthes, implique l'établissement d'un lien entre deux lieux différents, autrement dit, elle institue, ce que font valoir les surréalistes dans la ville qu'ils dessinent : le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées, c'est-à-dire la reconnaissance d'un principe métaphorique réglant notre approche de la ville.) La ville apparaît dès lors comme un réseau de lieux que le citadin relie à sa guise pour en révéler le caractère. Ce sont moins les fonctions usuelles qu'un lieu assume au sein du dispositif urbain – son sens commun – que les multiples implications qu'il représente pour chacun qui définissent son importance. Les perceptions et comportements singuliers, qu'un même lieu suscite, en définissent la particularité. Ainsi, l'ensemble des éléments de la ville ne participe non pas d'une orientation pragmatique sur un espace socio-politique, mais peut attiser la complexité de la subjectivité qui les traverse.

Breton fait ainsi de la ville un espace traversé de désir et de passion. Les lieux expriment une expérience subjective. À ce titre le poème « Tournesol » prépare la promenade relatée dans « La Nuit du tournesol ». Cette transcription donne à voir la force créatrice de la langue : le texte crée un ensemble de représentations qui trouve sa correspondance dans les rues de la ville. L'auteur indique :

> C'est comme si tout à coup la nuit profonde de l'existence humaine était percée, comme si la nécessité naturelle, consentant à ne faire qu'une avec la nécessité logique, toutes choses étaient livrées à la transparence totale, reliées par une chaîne de verre dont ne manquât pas un maillon. […] c'est là l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses.[2]

Le lieu tient une place cruciale dans la correspondance surréaliste entre la subjectivité et le réel. Aussi est-ce cette même structure cristalline, adamantine, que Breton révèle dans les pages suivantes lorsqu'il convoque le nom du plus grand diamant – Koh-i-Noor – pour désigner les

1. Roland BARTHES, « Sémiologie et urbanisme » [1967] in *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du seuil, 1985, p. 267.
2. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 711.

hauteurs sur lesquelles se situe le « château étoilé ». S'en suit, pour Breton, une véritable identification de la psyché et du lieu : « tu te confonds avec mon amour, cet amour et toi vous êtes faits à perte de vue pour vous égriser ». Le contact entre l'homme et « le monde des choses » est alors porté à la fusion.

Les éléments du paysage pragois dans « Le Château étoilé » participent de l'expérience de cette transparence entre les lieux et les états psychiques. À la folie de l'amour fusionnel correspond certains lieux qui y sont indissociables. C'est alors que cette double chaîne de la nécessité logique et de la nécessité naturelle se correspondent. C'est en toute transparence que l'une mène à l'autre, plongeant le narrateur qui décèle ce phénomène dès la « Nuit du Tournesol » dans une « félicité et une inquiétude extraordinaire, un mélange de terreur et de joie paniques[1] » . Le Paris des alentours de la Tour Saint-Jacques et le château étoilé sont deux lieux qui expriment un même vertige, une même expérience émotionnelle. Cela témoigne de la correspondance entre une psyché et un lieu, entre la réalité subjective et la réalité objective. Itinéraires urbains et chemins de pensées convergent pour faire de la promenade surréaliste une véritable dérive guidée par le désir. Tour Saint-Jacques et Château étoilé sont les jalons d'un itinéraire de désirs entre lesquels Breton construit des effets de ressemblance soutenus par des descriptions convoquant des sèmes apparentés.

La rue Gît-le-Cœur, de Breton à Nezval : effets de contiguïté

Parmi les lieux qui retiennent l'attention de Breton dans « La Nuit du tournesol », figure la rue Gît-le-Cœur. Elle est un des jalons de l'itinéraire qui conduit le couple de promeneurs au château étoilé. Elle se situe aussi sur la trajectoire des aller-retour des surréalistes entre Paris et Prague. En effet, *Rue Gît-le-Cœur,* tel est le titre du récit de Nezval né de son séjour à Paris durant l'été 1935. Nezval, dès les premières pages, confie se rendre à Paris pour « revoir André Breton et Paul Éluard, pour passer avec eux et leurs amis quelques jours qui nous feraient revivre l'enchantement partagé tout au long de leur séjour pragois[2]. D'ors et déjà, le Paris de ce séjour, relaté dans *Rue Gît-le-Cœur,* est tourné vers Prague : ce séjour parisien est entrepris pour renouer avec un enchantement vécu à Prague. *Rue Gît-le-Cœur* procède donc de véritables regards croisés : il n'est pas seulement le produit du déplacement de Nezval entre Prague et

1. *Ibidem*.
2. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit.*, p. 16.

Paris, il est aussi le signe de celui de Breton et Éluard à Prague. « La Nuit du tournesol » a déjà paru lorsque Nezval écrit *Rue Gît-le-Cœur* – Breton d'ailleurs a envoyé à Nezval un exemplaire du numéro 7 de *Minotaure* dans lequel il est publié. Dans un courrier d'octobre 1936[1] Nezval annonce à Breton la publication de son propre livre, alors que « Le Château étoilé » a été publié il y a peu.

Ce n'est toutefois ni à l'un ou l'autre de ces textes que Nezval associe la rue Gît-le-Cœur : il se réfère en premier lieu aux *Vases communicants,* en évoquant « la petite artère noire, comme sectionnée ». Lors de son séjour parisien, Breton l'y conduit : « À l'arrivée de sa femme, il nous proposa d'aller dîner ensemble dans un petit restaurant, rue "Gît-le-Cœur"[2] ». Nezval relate alors :

> Je n'avais jamais été auparavant dans cette rue au nom enchanteur. Je me demande aujourd'hui comment son nom avait pu disparaître de ma mémoire, alors qu'André Breton, dans *Les Vases communicants*, dit qu'elle est pour lui « la petite artère noire, comme sectionnée », ce qui ne pouvait me laisser indifférent. Cette image de Breton, a dû sans aucun doute frapper tellement mon imagination que je ne voyais que l'artère sectionnée, sans m'arrêter à l'image du cœur qu'elle traversait...[3]

C'est aussi une image d'artère sectionnée qui figure dans un collage[4] de Štyrský daté de 1935. Il y apparaît des coupes anatomiques de cœurs. Les cœurs représentés ne sont pas seulement disséqués, l'un est aussi épinglé d'une lourde pointe. En effet une épingle monumentale traverse un cœur dessiné en quelques traits. Les cœurs de ce collage sont expressément inertes. Une inscription de Štyrský, de plus, souligne en français : « Mon cœur fossile ». Au cours de son séjour à Paris lors de l'été 1935, Štyrský est atteint d'un grave malaise cardiaque que Nezval mentionne dans le journal de son séjour parisien. En outre, Nezval associe aussi la rue « Rue Gît-le-Cœur » au malaise de Štyrský qui retient ce dernier à l'hôpital. Relatant une de ses visites à l'hôpital, Nezval conclut : « "Gît-le-Cœur" : ces mots ne cessaient de me hanter ».

Mais ce toponyme fait aussi l'objet d'heureux rapprochements qui sont l'occasion d'un dialogue entre Nezval et Breton. Nezval rapporte l'enchantement de Breton pour cette rue et relate :

---

1. Lettre de Nezval à Breton, lettre du 16 octobre 1936, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jaques Doucet.
2. Vítězslav NEZVAL*, Rue Gît-le-Cœur, op. cit.*, p. 81.
3. *Ibidem.*
4. Jindřich ŠTYRSKÝ, *Sans titre*, collage sur papier, 29,5 x 21 cm, collection privée, Prague, 1935. Reproduit in *Jindřich Šyrský*, Lenka Bydžovská, Karel Srp, Argo 2007, p. 15. v. Annexes.

> Il attira mon attention sur la très singulière rencontre, due au hasard, des noms au coin de la rue Gît-le-Cœur. Elle voisinait avec la rue des Hirondelles et, pour rendre cette correspondance des inscriptions encore plus touchante, encore plus bizarre, l'inscription « Capucin » figurait un peu plus loin. Cette coïncidence m'a émerveillé. D'ailleurs la plus belle soirée d'été que j'ai vécue à Paris venait de commencer.[1]

L'aveu de la dernière phrase contraste avec les signes de mort qui hantent le Paris des surréalistes de Prague durant ce séjour de l'été 1935. Par ailleurs, Nezval rappelle : « c'est ici que Breton rencontrait Guillaume Apollinaire. J'ai vu, à son expression, tout l'amour qu'il portait à la rue Gît-le-Cœur ». Pour Nezval, la rue Gît-le-Cœur est dotée de connotations variables, enclines au retournement. C'est aussi la figure du retournement qu'exprime encore le « Samaritain » dont il est question dans ce livre à multiples reprises, si bien que le séjour de Nezval semble se dérouler sous le signe du bon Samaritain. Nezval place donc son récit sous la coupe de la « rue Gît-le-Cœur » et du Samaritain – figure de celui qui, portant secours à un homme meurtri, le transfigure.

La rue Gît-le-Cœur, d'abord présentée par Breton comme une « artère sectionnée » dans *Les Vases Communicants*, apparaît dans *L'Amour fou* en d'autres termes. N'est-ce pas aussi un phénomène de retournement qui se lit dans ces textes ? Tentant de faire le jour sur les vers du poème « Tournesol » qui préside à la promenade parisienne précédemment relatée, Breton rappelle que le cœur de Paris battait dans la promenade à l'unisson du sien[2]. Puis, comme en prolongement à cela, dans le chapitre suivant, lors de la promenade qui mène au « château étoilé », l'auteur établit à nouveau un parallèle entre son cœur et celui qu'il prête au lieu : « c'est mon cœur qui bat dans ses profondeurs inviolables. » L'auteur situe son cœur successivement au centre de Paris et aux abords du château étoilé de Prague. En outre, dans le texte « Le Château étoilé », Breton s'adresse au lieu :

> Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de même doigts !

Ce qu'il exprime là se situe en contrepoids de ce que suggère la rue Gît-le-Cœur des *Vases Communicants* que Breton se remémore, lorsqu'en plein Paris il est en proie au découragement[3]. L'évocation des artères et de la rue Gît-le-Cœur marque une continuité entre

1. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit.*, p. 82.
2. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 733.
3. André BRETON, *Les Vases communicants,* p. 104.

ces textes, malgré les champs sémantiques antinomiques qui les accompagnent. Dans un cas – *Les Vases Communicants* – l'artère est sectionnée et évoque fêlure et découragement, dans l'autre – *L'Amour fou* – elle est instrument de la longévité de la passion et espérance. Ainsi la rue Gît-le-Coeur qui, dans *L'Amour fou* est transfigurée en cœur battant, était dans *Les Vases Communicants* « la petite artère noire, comme sectionnée ». Tour à tour ces artères réfèrent soit à la rue Gît-le-Cœur, soit aux abords du château étoilé de Prague. Breton désignant les artères noires de la montagne que couronne le château étoilé dessine une parenté entre ce site et la rue Gît-le-Cœur.

La rue Gît-le-Cœur de Paris se présente alors en regard du chemin qui mène à Prague. Elle semble même en être une étape. Cette petite rue, artère noire « sectionnée », ouvre donc sur un paysage pragois porteur d'espérance. Elle se transforme en artère devant « guider longtemps vers tout ce [qui est] à aimer ». Breton semble lui prêter des propriétés de transfiguration et, de signe de mort qu'elle était, elle devient espoir d'amour. Pour Breton comme pour Nezval, dans les chapitres IV et V de *L'Amour fou* d'abord publiés successivement dans *Minotaure* entre 1935 et 1936, comme dans *Rue Gît-le-Cœur* publié en 1936, les représentations de la rue Gît-le-Cœur donnent lieu à un revirement. Cette rue apparaît comme le signe d'un renversement proche d'une transfiguration alchimique. Et Breton teinte la rue parisienne d'une atmosphère alchimique, tout en la plaçant sur le chemin qui mène au château étoilé de Prague. Aux abords de ce château, Breton mentionne les artères noires, doubles de la rue Gît-le-Cœur, quand Nezval confie déceler l'endroit de Prague qui porterait un tel nom : « je sais quelle rue de Prague porterait pour moi le nom « Ci-Gît-le-Cœur [1] ».

Suivant une démarche presque semblable, dans les textes de Breton et Nezval, la rue Gît-le-Cœur s'imprègne d'un imaginaire pragois. Toutefois, pour l'un, elle est un lieu familier qui mène vers un ailleurs, pour l'autre, elle serait un lieu venu d'ailleurs s'inscrivant sans détour dans la ville familière. Si le texte de Breton est publié à son retour de Prague, celui de Nezval est publié à son retour de Paris. La rue Gît-le-Cœur, dans les textes, porte la trace des déplacements vers la ville étrangère. Elle est l'instrument d'un chassé-croisé entre l'ici et l'ailleurs : lieu familier et lieu étranger font l'objet d'un échange réciproque et simultané. Dans ces textes nés du déplacement entre Paris et Prague de Breton et Nezval se lit la nature de l'ailleurs surréaliste. Breton et Nezval ne font ici appel à aucun lieu imaginaire et irréel, ils

1. Vitezslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit.,* p. 81.

convoquent des lieux tangibles, parties prenantes d'une réalité matérielle attestée. La ville surréaliste se construit par les effets d'étrangeté que suscite l'attention portée aux lieux réels. L'ailleurs de la ville surréaliste ainsi n'est pas affaire d'irréel.

Une rue reliant monde intérieur et monde extérieur

La rue Gît-le-Cœur, ruelle en guise de « petite artère » est une voie de communication qui s'avère être l'instrument du rapprochement de Paris et de Prague qu'établissent Nezval et Breton. Elle relie Paris et Prague. Aussi s'apparente-t-elle pour Nezval au compartiment du train qui le conduit de Paris à Prague. Nezval mentionne en effet le « compartiment qui ressemblait, à cet instant, à la rue "Gît-le-Cœur"[1] ».

Par ailleurs, le compartiment du train qui éloigne Nezval de ses amis parisiens, mais aussi de Štyrský retenu à l'hôpital, exprime, tout comme la petite artère sectionnée, le retranchement. Peu avant de clore son livre sur cette image, Nezval fait part de la nécessité qu'il ressent de parler de solitude dans « ce livre d'amitié » où « doivent figurer des mots qui traceraient, près de cette maison de l'amitié un coin de solitude, nullement meurtrière, mais une solitude, aussi indispensable à la vie que le sommeil ». À propos du sommeil, il écrit :

> Si ce dernier est un médiateur entre le conscient, la solitude lui apporte une aide précieuse. C'est un sommeil dans lequel toute la richesse de nos rapports avec les gens de confiance et avec nos collaborateurs passe par un bain fixatif particulier[2].

Il poursuit :

> Au cours des journées que je relate, j'ai rarement était laissé à ma solitude ; il y eut même des moments où j'en avais la nostalgie, où j'en aurais eu besoin pour pouvoir établir un accord entre les événements qui me surprenaient tantôt par leur aspect souriant, tantot par leur aspect terrifiant, et le monde de mes souvenirs, le monde de mes désirs[3].

Puis confie : « Comme je savais que j'allais bientôt quitter cette ville, je revoyais souvent, en pensée, et apparemment sans raison, la rue Gît-le-Cœur[4]. » Pour Nezval, la solitude, c'est

1. *Ibid*., p. 140.
2. Vitezslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit*., pp. 124-125.
3. *Ibid*., p. 127.
4. *Ibid*., p. 128.

encore « l'élément médiateur entre l'univers extérieur et son monde intérieur ». Telle est aussi la rue Gît-le-Cœur selon l'auteur qui, par comparaison, la rattache au compartiment qui le coupe de ses amis. Le nom de cette rue est aussi le signe d'un ressaisissement de soi, comme à la sortie d'un rêve. Et en effet, Nezval ajoute :

> "Gît-le-Cœur" : ces mots ne cessaient de me hanter ; ils évoquaient pour moi bien plus qu'une rue de Paris. J'avais mis ce jour-là un béret acheté le matin même, car j'avais égaré le mien, tout comme mon ancien chapeau.

Immédiatement il reprend :

> Il n'était pas étonnant que j'eusse aussi souvent perdu la tête durant mon séjour parisien. Mais aujourd'hui, au moment de la séparation, il fallait la retrouver, il fallait redécouvrir, en dépit de tous les fantômes de désespoir dissimulés sous ce nom de rue "Gît-le-Cœur", toutes les raisons bonnes à me rassurer, il fallait faire tous les efforts afin que ma tête tant de fois égarée, soit maintenant au moins bien en place.
>
> Ainsi la veille et le rêve s'affrontent constamment en nous pour nous faire perdre et retrouver notre personnalité, livrée aux mouvements imprévisibles de la vie et de la mort qui nous forment, transforment et rendent capables de toujours nouvelles actions.

Le poète de Prague associe alors le nom de la rue Gît-le-Cœur à un état lui permettant de comprendre, dans toute son acuité, les phénomènes du réel et de se projeter sur le monde réel. Il ajoute :

> Ce monde extérieur et les conditions qui y sont notre lot perd dans les moments de solitude sa signification objective: il coule alors comme une résurgence à travers les contrées réservées à notre désir et à notre nature la plus secrète[1].

La rue Gît-le-Cœur est ainsi un médiateur entre les mondes extérieurs et intérieurs.

La solitude, pour Nezval, favorise la liaison entre les mondes intérieur et extérieur. Cette liaison s'établit autant dans un compartiment de train, que dans un toponyme d'une rue parisienne. La rue est donc associée à un moyen de transport. Que le moyen de transport soit un train de Paris à Prague ou bien la solitude nous transportant de soi au monde, il a la forme de la rue Gît-le-Cœur. La rue Gît-le-Cœur conduisant alors de Paris à Prague, conduit avant tout de soi au monde. C'est précisément l'échange entre le réel et les affects que Breton relate dans le dernier paragraphe du texte « Le Château étoilé », où il est fait mention de « sang noir et vibrant » coulant dans les « artères ». Cet échange est porté jusqu'à la fusion : « tu te confonds

1. *Ibid*., p. 126.

avec mon amour[1] » et l'identification entre soi et le monde extérieur est telle que Breton voit dans ce lieu circuler son propre sang. La rue Gît-le-Cœur est, de même, pour Nezval le signe que le monde subjectif est irrigué par le monde objectif. Telle est aussi, de l'aveu de Nezval, le rôle de la poésie : « La solitude est génératrice de poèmes, justement parce qu'elle est un élément médiateur de l'échange entre les mondes intérieur et extérieur ». La rue Gît-le-Cœur témoigne d'une poésie qui conserve une fonction référentielle, en même temps qu'elle exprime la subjectivité. Et ce sont, précisément, à des lieux qui conduisent de soi au monde que les surréalistes sont attentifs. Ils décèlent à Paris comme à Prague certains lieux qui correspondent à leurs « mondes intérieurs » et c'est avec ces lieux qu'ils construisent leur ville surréaliste. Ainsi, certains lieux d'une ville donnent directement sur les lieux d'une autre ville suscitant des affects semblables, ailleurs. Des lieux de Paris ou de Prague font résonner une même expérience, ils sont alors envisagés dans un rapport de continuité, malgré leur différence.

Croisement des villes

Breton et Nezval identifient, dans chacune des villes, des lieux à même de révéler les correspondances entre la subjectivité du promeneur et la réalité extérieure. Ces lieux manifestent le contact « entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses » et se présentent, d'une ville à l'autre, comme de véritables étapes dans le déploiement d'une aventure toute personnelle. Ainsi Paris et Prague, malgré des différences fondamentales, sont reliés dans l'imaginaire surréaliste. Ayant pour objet la ville, les regards croisés que permettent les voyages de Nezval et Breton entre Paris et Prague créent, davantage qu'une transposition des lieux d'une ville à l'autre, des effets de continuité entre les lieux des deux villes. La rue Gît-le-Cœur apparaît comme un étape fondamentale dans les aventures urbaines que relatent Nezval et Breton : elle semble *donner lieu* aux affects et les expériences qu'elle suscite entrent en résonance avec un lieu de Prague. La rue Gît-le-Cœur conduit ainsi d'une ville à l'autre. Ce toponyme peut alors suggérer un état particulier et désigner une réalité subjective. S'il représente alors la métaphore d'un état psychique, il sert aussi le rapprochement entre Paris et Prague. N'est-il pas dès lors le révélateur d'un principe à l'œuvre dans la ville surréaliste ?

Jacqueline Chenieux-Gendron, analysant les caractéristiques de l'écriture surréaliste

1. André Breton, *L'Amour fou, op. cit.,* p. 763.

dans *Le Surréalisme et le Roman,* dévoile en quoi la « fonction métaphorique qui sélectionne des éléments similaires et opère leur "croisement"[1] » régit la géographie surréaliste. Le regard des surréalistes étant foncièrement sélectif, elle porte son attention sur les « lieux privilégiés » et considère :

> Les villes sont chargées de lieux privilégiés entre lesquels on erre comme en des déserts. On peut ainsi dresser une véritable carte de ces jalons (cafés, lieux de passage, quartier préféré...) qui n'ont pas été décrits mais suggérés. Il suffit, pour les Surréalistes et pour leurs lecteurs, que des points de repères soient fixés. [....] Cependant ces points de repères ne s'organisent pas selon une géographie cohérente, mais suivant des lois métaphoriques […][2].

La ville surréaliste emprunte aux données géographiques topographies et toponymes précis mais les lois métaphoriques recomposent le réel. Il est vrai que les effets de ressemblance qui émaillent « La Nuit du tournesol » et « Le Château étoilé », s'ils soulignent la continuité et la progression de l'aventure amoureuse selon un itinéraire qui mène de Paris à Prague, ménagent aussi des effets de croisements entre les deux villes ; faisant fi des distances et des frontières, le réel s'en trouve nouvellement cartographié.

L'évocation de la rue Gît-le-Cœur suscite dans les textes de Breton et Nezval le rapprochement de deux réalités différentes que sont Paris et Prague. Il est alors question de la proximité de lieux éloignés, comme si, par le principe métaphorique, un croisement des villes avait été opéré. En effet, la métaphore relie deux réalités éloignées ; elle est ainsi, littéralement, d'après le grec, un moyen de transport. Et l'on peut tenir la rue Gît-le-Cœur, qui s'apparente pour Nezval à un véritable moyen de transport (le train) pour un représentant majeur du procédé métaphorique qui relie Paris à Prague. Les croisements des villes semblent répondre à un imaginaire de la greffe, d'une ville qui serait double, hybride. Aussi, les textes de Breton et Nezval, reliant l'artère sectionnée du centre de Paris à Prague, réactivent-ils l'image de la circulation sanguine que contient le motif du cœur. Ils développent, de plus, un imaginaire de la consanguinité des deux villes, condition nécessaire à toute greffe. La ville surréaliste apparaît alors comme le produit d'une greffe entre Paris et Prague, la métaphore étant l'instrument de ce croisement. À ce titre la rue Gît-le-Cœur des récits de Nezval et Breton expose les ressorts du procédé métaphorique reliant Paris et Prague. Elle dévoile même la fabrique de la ville

1. Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, *Inventer le réel. Le Surréalisme et le Roman* [1983], Paris, Honoré Champion, 2014, p. 105.
2. *Ibid*., p. 106.

surréaliste.

L'imaginaire de la greffe entre en résonance avec le désir de faire de la ville surréaliste une ville hybride. Une telle représentation apparaît comme un motif constitutif du mythe collectif qui serait celui d'un mythe de refondation de la ville. Ville hybride donc, donnant au thème de l'union toute sa mesure, contre-pied radical d'une *Urbs* enfermée dans un sillon discriminant, fondée qui plus est sur un fratricide.

Le croisement des villes est à même d'introduire l'inconnu dans l'espace quotidien. Il arrime le lointain tout en chassant l'ordinaire et fait ainsi se côtoyer l'inconnu et le familier. *Rue Gît-le-Cœur* est émaillé d'expériences marquées par ce phénomène. En effet, c'est encore dans ce livre qu'en plein Paris Nezval se grise de l'idée d'avoir tout juste quitté sa table de travail de Prague pour les rues animées d'une autre ville : « J'ai toujours souhaité me poser en aéroplane dans certaines villes en passant directement de ma table de travail à leurs rues les plus animées[1]». Petr Král souligne que l'ensemble du livre de Nezval sur le séjour à Paris du mois de juin 1935 « donne le *déplacement* pour son principal ressort poétique[2] ». Dans *Le Passant de Prague*, Nezval l'avoue sans détour. Il confie par exemple que le charme poétique d'un quartier de Prague peut naître du souvenir de Paris : « Et si je devais reconnaître de temps à autre l'attrait poétique de *Smíchov*, il me fallait voyager à *Paris* et me souvenir de Montparnasse dans ce quartier de Prague resté si longtemps muet pour moi[3]. » Mais réciproquement, le charme de Paris naît pour lui du souvenir de Prague. Petr Král souligne en effet combien, « dans les flâneries de Nezval à travers Paris, ses « illuminations » viennent aussi d'un échange – de soudains courts-circuits – entre le présent et le passé, un souvenir tout à coup débusqué au détour d'une rue ». À cet égard il cite *Rue Gît-le-Cœur* :

> Pour moi, habitué aux fades banlieues de Prague, le Montrouge des parasols bigarrés avait un charme particulier. J'y allais en fait pour le première fois et tout m'amusait : le côté « foire » de ce quartier et les enseignes voyantes parmi lesquelles se détachait l'inscription exotique du café Zeyer qui me rappelait d'une manière inattendue l'auteur d'*Amis et Amila*[4].

1. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit.*, p. 13.
2. Petr KRÁL, « Trois auteurs tchèques face à la France : Šíma, Nezval, Weiner » in *Paris, capitale de l'Europe Centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane. 1918-1938,* Maria DELAPERRIÈRE, Antoine MARÈS (dir.), Paris, Institut d'études Slaves, « Cultures et société de l'Est », 1997, pp. 151-158.
3. « A měl-li jsem přiznati časem básnický půvab *Smíchovu* muselil jsem cestovati do *Paříže* a vzpomenouti si na *Montparnasse* na tuto pražskou čtvrt, tak dlouho němou pro mne. » in Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec* [Le passant de Prague], *op. cit*., p. 289.
4. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur*, *op. cit.*, p. 38.

Si Nezval se rend à Montrouge pour la première fois, en revanche ce quartier n'est pas étranger à Štyrský et Toyen en compagnie desquels il séjourne à Paris. Les deux peintres, en effet, y avaient leur atelier dans les années 1920[1]. Mais c'est un autre effet de familiarité qui retient l'attention de Nezval. Petr Král le souligne :

> Tout en s'éloignant de Prague, Nezval, à Montrouge, retrouve celle-ci en la personne d'un écrivain – Julius Zeyer – lié à son passé austro-hongrois et à l'atmosphère qui y régnait à la fin du siècle[2].

Puis, attentif au lieu *ouvert* qu'est le Paris de *Rue Gît-le-Coeur,* il conclue : « Paris y englobe Prague autant que celle-ci le prolonge[3] ». Prague offrirait à Paris un prolongement. En effet, ce sont bien deux étapes d'une même aventure, débutant à Paris et trouvant son accomplissement au château étoilé, que relate Breton dans *L'Amour fou.* Conséquemment au phénomène de déplacement qu'opèrent les poètes, et aux effets de ressemblances qu'ils ménagent, les lieux de chacune des villes entretiennent une relation de contiguïté.

Au cours d'une promenade, l'ici mène à l'ailleurs, sans qu'aucune frontière ne soit franchie. Un tel dispositif place la ville hors de toute frontière. Le centre de Paris et le paysage pragois témoignent d'une contiguïté. S'établit alors une ville aux topographies croisées où l'ailleurs qui pénètre dans l'ici renvoie à des éléments concrets d'une ville réelle.

Un pont entre Paris et Prague ?

Paris et Prague peuvent alors apparaître à Breton comme deux rives d'un même fleuve. En 1953 dans *La Clé des champs,* ce dernier présente, en effet, un texte intitulé « Seconde arche », y évoquant le pont établi entre Paris et Prague. Ce texte sert, en 1947, d'introduction à l'exposition internationale du surréalisme qui s'ouvre à Prague. Breton signale ainsi le deuxième temps de l'internationalisation du surréalisme que suscite la rencontre des auteurs tchèques dans les années 1930. À la date du 21 mars 1934, le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie est fondé sous un ciel astral favorable, tel le Pont Charles dont le premier jour de construction a été décidé en fonction de l'emplacement des astres. Le groupe des surréalistes

1. Anna PRAVDOVÁ, *Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre*, *op. cit.*, p. 251.
2. Petr Král, « Trois auteurs tchèques face à la France : Šíma, Nezval, Weiner », *op. cit*., p. 155.
3. *Ibidem.*

en Tchécoslovaquie crée un pont entre Prague et Paris, pont dont la construction se poursuit encore en 1947. L'année 1947 représente en effet le deuxième moment fort de la relation entre les surréalistes tchèques et français. « Seconde arche » est publié dans *La Clé des champs* aux côtés du texte « Pont-Neuf » datant de 1950 que Breton dédie à son ami tchèque Jindřich Heisler. Ainsi, « Pont-Neuf », qui – comme dans *L'Amour fou* – traite du vertige que suscite le centre de Paris, et l'expérience érotique qui s'y joue, comporte une adresse en direction de Prague. Près de vingt ans après son voyage à Prague, dans un texte sur le berceau de Paris – *Pont-Neuf* – Breton laisse encore se profiler le paysage pragois, mais constituant bien plus qu'un horizon, les figures pragoises sont ici affiliées à une expérience érotique qui se déroule dans Paris.

« Pont-Neuf » s'inscrit dans le sillage de « La Nuit du tournesol ». À nouveau il est fait mention de Notre-Dame, du Pont au Change, du marché aux fleurs où « de nuit en nuit se réengendre la toute-fraîcheur[1] », la Tour Saint-Jacques, l'Hôtel de Ville. Comme déjà dans *L'Amour fou*, la présence d'une sirène investit le centre de Paris : dès les premières lignes de « Pont-Neuf », Breton mentionne cette « queue de sirène sans fin[2] ». Dans *L'Amour fou,* l'auteur convoquait simultanément l'ondine et le grillon, deux motifs chers à Heisler, dédicataire de « Pont-Neuf ». Une connivence semble d'ailleurs s'établir entre les deux poètes via les motifs de l'ondine et du grillon, de sorte que ces motifs représenteraient, en sus de l'adresse qui préside au texte, une très discrète dédicace poétique. André Breton lui-même dans l'oraison funèbre qu'il rédige en l'honneur de son ami Jindřich Heisler, semble faire le jour sur cette connivence. Il se réfère en effet en exergue au poème « La Salamandre » qui met en scène un grillon : « Et le grillon s'était endormi... ». Il mentionne l'importance d'un livre comme *Gaspard de la nuit* en précisant que Heisler « a été enseveli portant sur lui son livre de prédilection : *Gaspard de la Nuit* en traduction tchèque ». Ondine et grillon sont deux figures qui se succèdent dans les poèmes « Ondine » et « Salamandre » de l'ouvrage d'Aloysius Bertrand. Breton les rapproche dans *L'Amour fou* lorsqu'il rappelle les « paroles non moins impératives que dans le poème celles du grillon : « Ici, l'Ondine[3] » . Il se rapporte alors aux derniers vers du poème « Tournesol » :

1. André Breton, « Pont-Neuf » [1950], *La Clé des champs* in *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 891.
2. *Ibid,* p. 888.
3. André Breton, *L'Amour fou, op. cit.,* p. 735.

Les uns comme cette femme ont l'air de nager
Et dans l'amour il entre un peu de leur substance
Elle les intériorise
Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendres
Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
M'a jeté un coup d'œil d'intelligence
André Breton a-t-il dit passe

Breton rend alors la parole au grillon qui, dans le poème « Salamandre », ne répond pas à l'appel de cette dernière. De plus, ces paroles du grillon entrent en résonance avec les propos que tient Breton au sujet de l'ouvrage *Gaspard de la nuit*[1] :

> Notre vie est toujours la Maison du Passeur. « En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire » nous nous transportons d'un monde à l'autre. Il ne faut pas confondre les livres qu'on lit en voyage et ceux qui font voyager. Malgré tout je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent dans un passé où aussitôt nos certitudes tombent en ruine. […]. Il n'est pas de lecture après laquelle on ne puisse continuer à chercher la pierre philosophale.

Le grillon de « Tournesol », tout comme les textes d'Aloysius Bertrand, enjoignent au passage. Et mènent sur le chemin de la pierre philosophale.

Par ailleurs la figure du grillon, séjournant au creux des flammes, incarne une expérience de renaissance. Breton évoque alors, dans *L'Amour fou,* la cour de la maternité dans laquelle il localise le grillon. En outre, au cours du chapitre, Breton fait mention d'un « berceau[2] », rappelant que l'île de la cité est le berceau de Paris. Ce terme s'ajoute à ceux manifestant le champ lexical de la renaissance. Au sein de ces lieux, au cœur de Paris, se joue ainsi une véritable renaissance. C'est alors qu'à la suite d'une rencontre amoureuse apparaît le grillon :

> La première fois qu'à Paris j'entendis chanter un grillon, ce fut à peu de jours de là, dans la chambre même qu'habitait l'esprit animateur de la nuit de printemps que j'ai contée. La fenêtre de cette chambre, dans un hôtel de la rue du Faubourg-Saint-Jacques, donnait sur la cour de la Maternité où l'insecte devait être caché[3].

Cette expérience que relate Breton succède à la rencontre de « la seule naïade, la seule ondine

1. André Breton, « Gaspard de la nuit » [1920] in *Œuvres Complètes I*, *op. cit.,* p. 244.
2. André Breton, *L'Amour fou, op. cit.,* p. 717.
3. *Ibid*., p. 730.

vivante de cette histoire », jeune femme ayant « l'air de danser sous l'eau[1] » dont il s'éprend. Le chant du grillon, comblant le funeste silence du poème d'Aloysius Bertrand, ne répond-il pas ici à l'ondine ?

Ces mêmes références à l'ondine, au grillon, à l'horizon alchimique qui, dans *L'Amour fou,* accompagnent l'éclosion de l'amour lors de la Nuit du Tournesol, concourent aussi à l'expression de l'épanouissement de l'amour lors de la description de l'ascension qui mène au château étoilé de Prague. Ils sont aussi convoqués dans le texte « Pont-Neuf » adressé à Jindřich Heisler. S'ils témoignent d'une amitié artistique entre les deux poètes, ces motifs ne manquent pas aussi de suggérer le paysage pragois. Les créatures aquatiques que sont les ondines, sont en effet des créatures caractéristiques de la mythologie slave. Ondins et ondines abondent dans les œuvres du XIX^e^ siècle dites du « renouveau national » qui mettent en place l'identité culturelle tchèque. *Rusalka* de Dvořák, témoigne, comme les poèmes d'Erben, de la prégnance des créatures aquatiques dans la culture tchèque. Caillois, à son retour de Prague, dans une étude sur la démonologie slave y consacre d'ailleurs quelques remarques[2]. Elles resurgissent aussi dans la poésie de Nezval, comme dans « La Romance de l'ondin » qui figure dans l'anthologie *Prague aux doigts de pluie.* Nezval y nomme précisément le fleuve et les hauteurs abruptes de Prague : « La Voltava » (v. 1, v. 44.) et « Vychehrad » (v. 6). Mais déjà en 1938, dans *Le Passant de Prague*, il mentionne une sirène s'asseyant au café de la Maison Municipale, là même où durant des jours splendides, au début de l'été naît le poétisme[3]. Les figures des créatures aquatiques, du grillon, et de la quête alchimique semblent circuler entre Paris et Prague. Pour Breton, dans le poème « Tournesol » elles surgissent au cœur de Paris et participent dans *L'Amour fou* d'une expérience de renaissance à laquelle le conduit la rencontre amoureuse dans un itinéraire culminant au château construit en pierre philosophale, à Prague.

1. *Ibid*., p. 729.
2. Roger CAILLOIS, « Les Spectres de midi dans la démonologie slave : les faits » in *Revue des études slaves, XVI,* 1936, p. 35.
3. « […] hle, *Obecní dům*, do jehož kavárny jdeme poděsit v den vyjití sborníku *Život* tradiční umělce, kde sedává Siréna, kde za nádherného dne na počátku léta se rodí poetismus [...] ». Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec* [1938], *op. cit.,* p. 238.

La ville anthropomorphe : un imaginaire en partage

Au cours des itinéraires dans la ville que Breton retranscrit, la configuration de l'espace urbain est établie en fonction de la couleur émotionnelle qui se dégage des lieux qui retiennent l'attention du poète. En effet dans « Pont-Neuf » il note :

> Les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d'une ville attestent notre sensibilisation croissante à certains de ses aspects[1].

Il propose alors de dresser une carte indiquant la palette de sentiments que suscite un lieu :

> Une carte sans doute très significative demanderait *pour chacun* à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme de gris[2].

Cette carte, annonce Breton, « pourrait nous être de grand secours dans notre conduite ». Sonder les lieux et détecter en quoi certains nous attirent plus que d'autres peut « nous rendre plus conscient de ce qui nous fait chanceler aussi bien que de ce qui nous rend l'équilibre[3] ». Breton suggère-t-il alors de cartographier une « ville faite pour des originaux, qui veulent écouter en eux-mêmes, à l'écart du tumulte, faite pour des intellectuels extatiques[4] » ? Cette ville, que Breton voudrait être Paris, partage un tel imaginaire avec Prague. Ces mêmes traits concourent en effet fortement au pittoresque pragois, ainsi que le rappelle Paul Leppin[5]. Ce dernier, se souciant aussi de « ce qui a eu lieu ici[6] », fait remarquer que cette Prague, qu'il considère faite « pour les originaux », était « autrefois » celle « des oniromanciens et des alchimistes : entre les ombres grotesques de vieilles murailles, sur le terrain de l'ancien ghetto aujourd'hui démoli, on peut encore ressentir leur esprit[7]. » La carte de Paris que Breton, sondant le magnétisme des lieux, suggère de dresser réveille aussi l'histoire alchimique de la ville.

Il se déplace en effet sur les traces de la présence des alchimistes à Paris :

---

1. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit*., p. 889.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. Paul Leppin, « Prag in seiner unzugänglichen Schönheit », *Der Turmhahn*, Leipzig, juillet 1914, p. 12. cité en français in « Le grand corps de la ville : représentations allégorique de Prague autour de 1900 », Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, in *Cahiers slaves,* n°9, (« Le corps dans la culture russe et au-delà »), UFR d'Études slaves, Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 415.
5. Paul Leppin, à l'instar des écrivains allemands pragois de la génération fin de siècle, peint les mystères d'une ville appréhendée sous l'angle de la décadence.
6. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 890.
7. Paul Leppin, *op. cit.,* p. 12.

> En direction de cet effort pour sonder ce qui passe à tort et si légèrement pour insondable, je me désigne sans trop d'hésitation le point d'où la Seine à Paris se découvrirait le plus favorablement à des yeux qui ne l'auraient jamais vues […]. Selon moi ce point se situe *quelquepart* entre les intersections avec les quais de la rue du Louvre et de la rue de l'arbre sec[1].

L'auteur de « Pont-Neuf » cite alors Fulcanelli qui, dans ses ouvrages tentant de mettre au jour l'importance de la symbolique alchimique dans l'histoire de l'architecture, mentionne ces rues au détour desquelles Breton cherche le point « pivotal » de Paris. Breton, qui divulgue le point central de la ville, emploie un terme qui relève du lexique botanique et désigne la racine d'une plante ou d'un arbre s'enfonçant verticalement dans le sol. Il précise en outre : « ce point tombe entre les doigts de la Seine, comme la tige d'une fleur ». Telle est la Tour Saint-Jacques : tour tournesol et tour des Alchimistes. Elle est aussi un de ces lieux qui se détacherait en blanc de la carte que Breton propose d'établir.

Breton délimite le périmètre constitué par de tels lieux qui, en concertation avec les états psychiques du promeneur, sont propres à le faire défaillir ou, au contraire, à lui restituer quelque assurance. Il assimile la forme qui s'en dégage à une forme humaine, à celle d'une femme, plus précisément. C'est alors une ville anthropomorphe que Breton nous livre dans les pages de « Pont-Neuf ». Si ce texte sur Paris comporte des motifs que Breton sollicite lorsqu'il évoque la Prague alchimique, « capitale magique de l'Europe[2] », le recours à la cartographie anthropomorphe s'avère aussi être porteur d'un cachet pragois. Du moins témoigne-t-elle d'une atmosphère commune entre les deux villes. En outre, l'avant-garde pragoise recourt aussi aux cartes anthropomorphes de l'Europe, mais elle leur donne des accents burlesques. Au sein du groupe Devětsil, circule en effet la « carte drôlatique d'Europe[3] » dressée par Adolf Hoffmeister. En guise de reine qui traditionnellement figure l'Europe, ici se trouve une femme apparentée à une fille de joie ou à une combattante. Dans les années 1930, un poème paru en français dans *Hommage de Prague à Paris* propose aussi une vision anthropomorphe de l'Europe :

> Paris quand tu ne seras plus

1. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p.890.
2. André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen,* André Breton, Jindrich Heisler, Benjamin Péret, Éditions Sokolova, 1953, Paris, p. 10.
3. *Carte drôlatique d'Europe pour 1932 dressée par Adolf Hoffmeister pour le théâtre libéré* (Osvobozené divadlo) , *Voskovec a Werich pred mapou Evropy v roce 1936* sont deux exemples de caricature de cartes anthropomorphes publiéés dans Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeister*, 1966, Nakladatelství Československých Výtvarných umělců.

> Quand le taureau enlèvera de nouveau Europe
> nous nous souviendrons des temps où l'Europe ainsi décolletée
> découvrait ses seins Moscou et toi-même
> jusqu'à ce que nous en devenions complètement fous
> mais nous ne confondions pas l'un avec l'autre[1]

Dans une étude sur les représentations allégoriques de Prague[2] Xavier Galmiche fait remarquer que le phénomène pictural et littéraire d'identification de la ville à une personne est particulièrement répandu en Bohême :

> En Bohême, où la question du *genius loci* est fondamentale, ce mode de représentation semble prendre une importance particulière, et il s'illustre essentiellement autour de l'image de Prague[3].

Il précise que « la représentation allégorique de l'Europe sous la forme d'une reine est commune au cours de la renaissance et de l'époque baroque. Au cours du XIX[e] siècle, un glissement s'opère et sur les cartes anthropomorphes, c'est la Bohême qui est représentée sous les traits d'une reine ». Xavier Galmiche signale les textes qui, au cours de l'histoire littéraire, font de Prague une riche princesse endormie. Il date le début de ce phénomène au XVI[e] siècle et mentionne le *Livre de voyage à travers toute l'Écriture Sainte* de Heinrich Bunting où figure l'image de la « dame Europe » ensuite reproduite dans la célèbre *Cosmographie* de Münster (Bâle, 1598):

> En Bohême, où l'ouvrage de Bunting fut traduit en tchèque dès 1592, on eut une prédilection pour cette image, peut-être parce que ce pays occupe une place de choix dans la description de la première allégorie de la Dame Europe : cette dernière, en effet, « porte au cou la Forêt de Bohême, […] comme un Gros d'or, ou un bijou, qui serait accroché à la chaîne du pays rhénan, à l'endroit compris entre le fleuve du Main et la Forêt de Bohême, par un nœud d'or ou de soie »[4]. [...] l'image de la reine (ou de la princesse) cesse de désigner le continent européen dans son ensemble, pour se réduire progressivement aux Pays tchèques ou à Prague.

Puis, Xavier Galmiche indique qu'il s'agit, au XIX[e] siècle, dans le contexte du renouveau national, par cette faste association de la Bohême à une princesse, d'une métonymie visant à

1. František Halas in Miloš HLÁVKA, *Hommage de Prague à Paris. Paris dans la poésie et l'art*, Prague, Václac Petr, 1937.
2. Delphine BECHTEL, Xavier GALMICHE, « Le grand corps de la ville : représentations allégoriques de Prague autour de 1900 » in *op. cit.* pp. 409-425.
3. *Ibid*., p. 409.
4. Pravoslav KNEIDL, « Skvost panny Evropy », *Strahovská knihovna*, n° X, 1975, pp. 263-265 cité in « Le Grand corps de la ville : représentations allégoriques de Prague autour de 1900 », *op. cit.*, p. 410.

restituer à la Bohême sa puissance et sa gloire. Rappelons aussi qu'au cours de l'histoire de l'Europe, la Bohême est un enjeu précieux pour Napoléon Ier ou Bismark – à qui est attribué cette célèbre maxime : « Qui tient la Bohême tient l'Europe » – comme pour Marie-Thérèse qui en 1741 estime dans une lettre adressée au chancelier suprême de Bohême : « Maintenant est arrivé le moment où il faut fournir tous les efforts pour que ce pays soit maintenu et avec lui mon titre de reine, car sans lui je serais une bien pauvre souveraine. Ma décision est ferme. Tout doit être mis en jeu et sacrifié pour que la Bohême me soit conservée[1] ». Ainsi, la Bohême donne à la souveraine, telle à la « Dame Europe », les attributs lui conférant l'éclat d'une reine. Pour Marie-Thérèse aussi, la Bohême serait ce diamant auquel Josef Kajetán Tyl, auteur du renouveau national, l'associera.

Les auteurs du XIX^e^ siècle, toujours prompts à construire leurs textes sur des motifs incarnant une idée de la nation, se font le relais des légendes slaves et de l'imaginaire collectif pour asseoir l'identité culturelle tchèque. Josef Kajetán Tyl « recourt d'abord à l'ancienne métaphore de la Bohême-bijou, dans le sens d'un patriotisme exalté », comme le fait observer Xavier Galmiche qui cite alors ce passage :

> Comme un magnifique diamant, déposé par la main de Dieu dans le ferme ourlet [d'une robe], repose sur le cœur de l'Europe une vallée gracieuse, couronnée de montagnes et de forêts. [...] les yeux étrangers se portent sur elles tantôt avec envie et tantôt avec mépris ; les mains hostiles tentent de la souiller de crasse et d'ordure ; mais elle est toujours la même, comme un diamant reste un diamant, paré d'un nouvel éclat[2].

Puis, apparentée à La Mecque, c'est la ville de Prague qui se fait à elle-seule allégorie. Tyl marque ainsi la singularité de Prague et la radicale étrangeté que, vis à vis de Paris, cette ville incarne : « à l'exception du géant à cent bras qui s'étale sur les berges de la Seine – de Paris, qui tous les jours se forme et croît diversement – il n'est presque aucune ville d'Europe à qui ce titre puisse être donné à meilleur droit qu'à Prague ». Xavier Galmiche précise que « la comparaison avec Paris s'explique par le fait qu'à l'inverse de la capitale française avec son corps gigantesque et mouvant, Prague se présente comme une princesse vertueuse mais endormie ».

C'est alors que dans « Pont-Neuf », Breton opère comme un déplacement de cet imaginaire urbain et que Paris prend, à son tour, les traits d'une princesse ensommeillée parée

1. cité in Antoine MARÈS, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995, p. 166.
2. Josef Kajetán TYL, *Sebrané spisy* [*Morceaux choisis*], Prague, 1844, p. 175.

de bijoux. Ils sont, précise-t-il, « là, tout à côté de la Seine comme si elle venait de les poser, sa toilette faite, ou s'ils devaient rester à portée de sa main ». Breton décrit ces bijoux comme des « joyaux d'un autre âge […] dans leur cristal fumé[1] ». Mais ils ne sont autres que les édifices qui bordent la Seine. De l'ensemble que constituent ces lieux suscitant un grand émoi, se dégage une forme spécifique dont Breton s'étonne « qu'elle ne se soit pas précisée depuis longtemps à quelques yeux[2] ». Ces lieux « marquent les limites dans lesquelles le cours de la Seine suscite un être doué de vie organique […] la configuration de cet être aussi bien que la séduction qui s'en dégage, ne peuvent porter à voir en lui autre chose qu'une femme[3]. » Breton confie avoir « essayé de délimiter cette forme par son entourage ». Énumérant les lieux qui constituent cet entourage, il évoque le marché aux fleurs déjà présent dans *L'Amour fou*, préfigurant la description de la flore du chapitre V qui mène à la photographie du château étoilé de Prague. Puis, conséquemment, il mentionne « la fontaine animant à son faîte une horloge astronomique à carillon et à clocheteur, à laquelle de sordides « grands magasins » ont volé jusqu'à son nom de Samaritaine ». Breton indique aussi la Tour Saint-Jacques. Dans ce texte, ces lieux du centre de Paris sont reliés pour donner forme à une figure qui s'apparente à un corps de femme. Les attributs de cette femme concourent à la création d'une atmosphère pragoise, tout en faisant écho aux cartographies anthropomorphes de la Bohême.

« Pont-Neuf » et « Seconde arche » : présence de Prague et passé de Paris

À la Tour Saint-Jacques et au marché aux fleurs qui dans *L'Amour fou* conduisent à l'évocation de Prague, dans « Pont-Neuf », Breton ajoute l'horloge astronomique de Paris. Celle-ci se situait sur la seconde arche du Pont-Neuf. D'ailleurs, la mise en regard des titres de deux textes publiés dans *La Clé des champs,* « Pont-Neuf » et « Seconde arche », indique avec précision l'emplacement de l'horloge astronomique parisienne. Ces deux textes suggèrent alors une réalité parisienne, oubliée, en même temps qu'ils contribuent à l'évocation du paysage pragois, ainsi que mentionné précédemment (l'un adressé à Heisler, l'autre écrit à l'occasion de l'exposition internationale du surréalisme qui s'ouvre à Prague). Tournant le regard vers Prague, Breton semble simultanément sonder le passé de Paris et réveiller le souvenir de

1. André BRETON, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 891.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem.*

l'édifice situé sur la seconde arche du Pont-Neuf : l'horloge astronomique parisienne. Tel en filigrane de cette dernière, c'est aussi la célèbre horloge astronomique de la Place de la Vieille-Ville à Prague qui semble être suggérée. Le regard, d'abord porté vers Prague, ramène l'attention sur Paris, pour aussitôt être à nouveau lancé à Prague. Breton construit ici un dispositif par lequel l'horizon vers lequel est porté le regard se trouve sans cesse déplacé à la faveur des effets de familiarité et d'étrangeté.

Revenant de l'étranger, le regard réveille le familier. Étrangeté et familiarité s'entrecroisent. Ces croisements peuvent dès lors faire surgir le souvenir d'un élément aujourd'hui absent du paysage parisien. Dans ce texte, les discrètes références pragoises (l'adresse à Heisler, tout comme les motifs de l'imaginaire pragois) commandent l'évocation de l'horloge disparue. Les références pragoises rappellent-elles un passé oublié et favorisent-elle une plus grande connaissance de la ville familière ? L'élan qui porte vers l'étranger sert en effet une perception plus aiguë de l'environnement quotidien. Ainsi la ville qui naît des croisements géographiques, infidèle aux cadastres urbains, n'en est pas moins révélatrice de réalité perdue. En mettant au jour les différentes strates de réalités qui constituent le feuilleté du lieu, le poète donne à voir la complexe polyphonie du réel. Si Breton ne mentionne pas dans ses textes cette horloge de Prague, elle figure pourtant, par le collage de Toyen, en couverture de *La Lampe dans l'horloge*[1] écrit peu de temps après « Seconde Arche » en février 1948 et publié dans *La Clé de Champs*. En des temps où une « menace commune pèse sur tous les hommes[2] », une lampe brille tout de même dans l'horloge de Prague. Elle est aussi un lieu commun et un motif phare des légendes pragoises. Apollinaire, plus particulièrement sensible à l'Horloge de l'Hôtel de ville de la Ville juive dont les aiguilles tournent à l'envers, ne délaisse pas pour autant cette autre horloge située place de la Vieille-Ville :

> Nous […] allâmes entendre tinter l'heure à l'horloge de l'Hôtel de Ville. La Mort, tirant la corde, sonnait en hochant la tête. D'autres statuettes remuaient, tandis que le coq battait des ailes et que, devant une fenêtre ouverte, les douze apôtres passaient en jetant un coup impassible d'œil sur la rue[3].

Breton précise que les grands magasins édifiés à proximité de l'absence de l'horloge astronomique parisienne tiennent leur nom de la fontaine sur laquelle elle était située :

1. André Breton, *La Lampe dans l'horloge*, Paris. Éditions Robert Marin, coll. « L'Âge d'or », 1948.
2. André Breton « La lampe dans l'horloge », *La Clé des champs* [1953] in *Œuvres complètes III, op. cit*., p. 771.
3. Guillaume Apollinaire, « Le Passant de Prague », in *L'Hérésiarque et Cie*, *op. cit.*, p. 21.

« Samaritaine ». À l'emplacement de la seconde arche du Pont-Neuf, la toponymie soutient le souvenir et conserve la mémoire de l'horloge astronomique de Paris. N'est ce pas précisément le nom « Samaritaine » qui fascine Nezval lors de son séjour à Paris ? Celui-ci en tout cas ne parvient pas à se laisser convaincre qu'il s'agit du nom d'un grand magasin : « bien que Péret m'ait expliqué que ces voitures portaient le nom d'un grand magasin parisien, je continuais à voir, dans toutes les rues de Paris et à toutes les heures de la journée, le bon Samaritain[1] ». Nezval semble réellement préoccupé par la circulation dans Paris de l'inscription Samaritaine qu'il préférerait peut être arrimé à la fontaine. Dans *Rue Gît-le-Cœur*, il relate que cette inscription poursuit un itinéraire le conduisant à la place du Panthéon. Est-il ici question de resituer dans Paris la fontaine Samaritaine disparue ? C'est en tout cas de son logement situé place du Panthéon que Nezval voit par la fenêtre le plus vieux pont de Prague. C'est ainsi que le mot Samaritaine, à l'emplacement même où plus tard dans le récit s'ouvrira une fenêtre sur Prague (« Les fenêtres/ La première laisse entrer dans ma chambre la statue de la place du Panthéon/ L'autre donne sur le pont Charles[2] »), tisse un lien entre le pont Charles et le nom de la fontaine parisienne. Par ailleurs, le texte « Pont-Neuf » de Breton rappelle que la fontaine samaritaine se situait sur le plus vieux pont de Paris. Dans *Rue Gît-le-Cœur,* l'inscription Samaritaine, détachée de son édifice jadis situé sur le plus vieux pont de Paris hante la ville – en quête de la fontaine disparue ? – jusqu'à l'endroit où, pour Nezval, apparaît le plus vieux pont de Prague.

À l'issue d'une évocation de Prague, et par la mise en regard des textes « Pont-Neuf » de Breton et *Rue Gît-le-Cœur* de Nezval, « Samaritaine » recouvre la fontaine du vieux pont. Mais le Pont-Neuf s'est dès lors substitué au Pont Charles de Prague, tous deux les plus vieux ponts des deux villes. Cette substitution relèverait-elle d'une de ces confusions qu'évoque Nezval dans *Pražský Chodec* : « je mélange certains édifices ensorcelants, comme je mélange les cartes à jouer et certains homonymes[3] ». Le croisement des villes sert ici la quête visant à établir les lieux de Paris porteurs d'enchantement. En effet l'horloge astronomique que mentionne Breton est un des éléments qui participent à la délimitation de l'espace, d'où se dégage une troublante séduction, et qui au centre de Paris prend forme de femme. Pourrait-on

1. Vítězslav Nezval, *Rue Gît-le-Coeur*, *op. cit.*, p. 150.
2. Ce poème est inséré au récit dans *Rue Gît-le-Coeur*, il est publié sous le titre « La chemise » in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955),* préface de Philippe Soupault*,* Paris, Éditeurs français réunis, 1960.
3. « Pletu si jisté kouzelný budovy, podobně jako si pletu hraí karty a jistá homonyma ! » in Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op. cit.*, p. 358.

trouver la fontaine « Samaritaine » à Prague, à défaut de la retrouver à Paris ? Les questionnaires « sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » dévoilaient le désir des surréalistes de déplacer certains lieux de Paris. Breton et Péret cherchent aussi l'emplacement qui leur semble « le plus adéquat, en tenant compte uniquement de la vie profonde de Paris[1] ». Il est à considérer que l'horloge a été déplacée à Prague... ne trouvant plus sa place auprès « de sordides "grands magasins" » qui, s'installant dans son périmètre, lui volent même « jusqu'à son nom de Samaritaine ». La mise en regard de la ville de *Rue Gît-le-Cœur* et de « Pont-Neuf » laisse en effet entrevoir un tel déplacement, en même temps qu'une confusion entre les plus vieux ponts des deux villes. Quel est alors le fleuve qui coule dans la ville surréaliste qui se constitue à la croisée de Paris et de Prague ? Est-ce celui de la chanson populaire qui confiait : « Sur la Seine, sur la Vltava, se trouve le plus beau coin du monde [2]» ? Deux villes alors n'en ferait plus qu'une. La poétique de la ville surréaliste n'exprime-t-elle pas une semblable promesse de gémination ?

Le fleuve matriciel

Breton s'arrête sur le fleuve de la ville surréaliste dans les premières lignes de « Pont-Neuf ». Le texte s'ouvre sur la description d'une femme qui n'est pas nommée, simplement désignée par le pronom personnel « elle ». Il mentionne « les cheveux bouillonnant très bas sur l'oreiller », « la main », « la tête », « l'aisselle », « son souffle », « sa peau », « la plus tendre chair du ventre ». Au cœur de la topographie parisienne se dessine le corps d'une femme dont « l'une des cuisses décrit un plus grand arc pour recouvrir en partie l'autre et faire que les jambes confondues, […] s'effilent et ondoient en queue de sirène sans fin[3] ». La femme endormie de « Pont-Neuf » est dotée d'une queue de sirène se prolongeant à l'infini. Aussi s'en faut-il de peu pour que la princesse des cartographies anthropomorphes de la Bohême apparaisse à Paris, pour Breton, sous les traits d'une reine, du moins l'est-elle dans l'ordre de l'imaginaire et sur le mode hypothétique, sirène qui rappelle la rime finale de la « Chanson du

1. André Breton et Benjamin Péret, « Si le surréalisme était maître de Paris » [1951] in André Breton, *Œuvres Complètes III*, p. 1044.
2. « Na Seině, na Vltavě, nejehezčí je světa kout » cité et traduit par Hana Voisine-Jechova in Voisine-Jechova, « Les Tchèques et les Polonais devant Paris. Rencontres et confrontations littéraires dans les premières décennies de notre siècle » in *Le Paris des étrangers,* Antoine Marès et André Kaspi (dir.), Paris, imprimerie nationale, 1989, p. 339.
3. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit.,* p. 888.

Mal-Aimé » où Apollinaire laisse entendre dans le mot « sirène » l'écho de « reine »[1]. Et Breton fait suivre la description de cette créature d'une explication : « je parle d'une rivière ». Il cite « Le Cygne » de Baudelaire en considérant :

> « Certes le vieux Paris n'est plus » mais de quoi nous sont la nostalgie de ce qu'il fut et la mélancolie qu'inspirent d'âge en âge ses embellissements fallacieux au prix de ce que nous voyons l'irriguer, toujours propulsé par la même force et sans doute si peu altéré dans son essence ?

La Seine se présente comme une constante de Paris, ville par ailleurs en proie aux changements : « cette eau coule immuablement ainsi et là ni plus ni moins limoneuse que du temps où fraîchement construits les somptueux hôtels du quai des Augustins défiaient […] les masures de la Vallée de la Misère[2] ». La Seine se présente comme une figure de la continuité, et même comme un principe premier. Sous la plume de Breton qui lui reconnaît les traits d'une femme, elle prend corps, et dès lors incarne – littéralement – un élément matriciel.

Le groupe surréaliste de Prague ne manque pas non plus de souligner cet aspect. Il publie un recueil de textes pour le centième anniversaire de la mort de Mácha : *Ani labut' ani lůna.* Nezval en envoie immédiatement un exemplaire dédicacé à Breton. Le titre de cet ouvrage est un vers emprunté à Mácha : « ni cygne, ni lune ». Le terme « lůna » relève du registre poétique. On trouve aussi le même terme sous la graphie *luna* pour désigner la lune. La graphie *lůna* entretient avec le terme *lůno* une remarquable ressemblance ; or *lůno* signifie le sein maternel. La forme *lůna*, de par la flexion nominale, correspondrait au génitif singulier, ainsi qu'à plusieurs formes du pluriel, mais la forme pluriel n'est pas en usage. Le recueil comporte un collage[3] de Toyen : sur un fleuve, il présente un corset. Unissant ainsi l'élément fluvial et féminin, Toyen semble aussi faire écho aux différentes connotations du titre. Le titre exprime explicitement l'absence de cygne et de lune, quant au collage, il renvoie à un fleuve donnant à voir les marques de la féminité. Ce qui ne se laisse pas même nommer, mais ne peut, tout au plus, que se laisser suggérer en en anonçant l'absence, tel un secret ne pouvant sortir du silence, le collage, du moins le sort de l'ombre. Un croisement s'établit donc entre les termes du

1. « Moi qui sais des lais pour les reines/ […]/ Et des chansons pour les sirènes ». v. Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, 2011, p. 32.
2. *Ibid*., p. 889.
3. TOYEN, *Ani labut' ani lůna*, 1936, collage, 297 x 212 mm, Prague, PNP. v. *Ani labut' ani lůna. Sborník k stému výroči smrti Karla Hynka Máchy* [Ni cygne ni lune. Recueil commémorant le centième anniversaire de mort de Karel Hynek Mácha], Konstatin BIEBL et Vítězslav NEZVAL (dir.), Prague, Otto Jirsák, 1936. v. Annexes.

titre et ceux du collage de Toyen – cygne, lune, fleuve, sein –, créant l'image d'un fleuve associé à des caractéristiques féminines.

De même, Breton place le fleuve de Paris sous le signe de la féminité. Dans la représentation publiée par les surréalistes tchèques, à l'inverse de celle de Breton, il n'y a ni cygne, ni nostalgie à la quelle Baudelaire l'associe. Mais Breton, précisément, s'élève contre la nostalgie et néglige même le motif du cygne, que l'imaginaire de la salamandre pourrait bien remplacer. L'image de la salamandre, chère à Heisler, ne serait-elle pas introduite, au seuil de ce texte, par voie de dédicace ? Breton interrogeant la valeur de la nostalgie et de la mélancolie du vieux Paris, en appelle à être attentif à « ce que nous voyons l'irriguer, toujours propulsé par la même force et sans doute si peu altéré dans son essence ». Il privilégie cet élan à toute attitude nostalgique. Breton fait ainsi valoir l'idée de régénération que symbolise la salamandre. Puis il mentionne Kleist, qui passe pour « avoir projeté ses propres inquiétudes sur la physionomie et le tempérament de certains fleuves », et pour qui « l'Elbe est toute au plaisir de s'attarder dans sa vallée », ou le « Rhin superbe écartant les rochers devant lui ». Breton confie :

> La représentation plus statique que je me fais de la Seine n'entraîne pas de ma part moins d'effusion.

Ainsi l'Elbe et la Seine auraient ce calme en partage. Après avoir traversé Prague, la Vltava rejoint l'Elbe qui prend sa source sur le territoire tchèque. Sa source est d'ailleurs, en fait, celle de la Vltava (compte tenu du fait qu'à la confluence, cet affluent a un débit plus important). Tout comme Breton note la ressemblance de l'Elbe et de la Seine, Nezval fait remarquer celle du fleuve parisien et pragois :

> Combien d'eaux draine
> la Seine, petite lavandière
> encore jeune, encore sans nom
> Toi, Seine, lavandière
> Tu ressembles à la Vltava
> Toutes deux, vous avez sur la tête un foulard bleu[1]

1. « Kolik vody posbírala/ pradlenka Seina,/ ještě malá, ještě beze jména/pradleno Seino, podobáš se Vltavě, obě máte modrý šátek na hlavě. » in Vítězslav NEZVAL, « Dvě řeky » in *Chrpy a města* [1955], Československý spisovatel, Prague, p. 104.

*

André Breton dans *L'Amour fou* et dans « Pont-Neuf », sondant la « vie profonde de Paris » répertorie un ensemble de lieux au cœur de Paris en fonction de la nature de l'attrait ou du malaise qui s'en dégage pour le promeneur. Cet ensemble forme un réseau où les lieux sont reliés les uns aux autres selon des critères qui engagent la subjectivité du citadin. Mais au sein de cet ensemble de lieux parisiens, certains lieux semblent reliés à des lieux de Prague. Prague apparaît alors comme partie prenante du réseau de lieux qui donne à Paris sa forme de sirène et participe de « la séduction qui s'en dégage[1] », témoignant d'un imaginaire surréaliste commun aux deux villes. Se constitue alors, à la lecture de ces textes, l'image d'une ville double à même de nourrir un mythe de refondation de la ville.

1. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 892.

LES LIEUX : POINTS D'ANCRAGE, POINTS D'ÉVASION ?

Par des références précises à des lieux étrangers, les surréalistes font appel à un ailleurs bien réel. Ils font d'abord poindre, par des effets de ressemblance, lieux et motifs pragois à l'horizon de l'île de la Cité, berceau de Paris. Recourant aux principes métaphoriques, ils créent des rapports de contiguïté géographique et établissent ainsi les éléments du paysage pragois au cœur de Paris. Procédant de la sorte, ils repoussent les limites de la ville et transgressent l'ordre établi. Est-ce cette première transgression qui les conduit à donner libre cours à leur désir pour placer dans le lit de la Seine, une ville au corps de femme ?

Les lieux : des réservoirs d'ailleurs

Les lieux que Breton retient répondent à des « structures privilégiées » qui « procèdent pour une grande part de *ce qui a eu lieu*[1] ». Le passé des lieux compose les strates d'événements qui constituent la particularité d'un lieu et crée une atmosphère singulière. Si donc cette « vie profonde » de Paris semble parfois ouvrir sur Prague, c'est aussi que les lieux que Breton retient « en tenant compte uniquement de la vie profonde de Paris » sont intrinsèquement des réservoirs d'ailleurs.

La Place Dauphine, à laquelle Breton consacre un important développement dans « Pont-Neuf », est aussi longuement évoquée dans *Nadja*. Elle se présente comme un site mettant au jour le phénomène de feuilleté des lieux : elle révèle au poète et à sa compagne les traces d'événements qui s'y sont déroulés. Nadja y est particulièrement sensible : « elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore ». Elle réveille les événements du passé et évoque les « morts ». Le malaise éprouvé dans ce lieu par Nadja et Breton semble alors résulter de la sédimentation des événements passés. Attentive à la complexité du temps, Nadja met aussi au jour la complexité de l'espace et explore la ville en *profondeur* ; elle dévoile les différentes strates du lieu et en fait valoir la réalité polyphonique : « elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de Justice[2] ». Elle remarque aussi un phénomène déjà survenu sur cette place auquel elle a auparavant assisté :

1. *Ibid.*, p. 890.
2. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 695.

« une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu[1] ». Puis Nadja annonce ce qui doit survenir : « Vois tu, là bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. La minute passe, la fenêtre s'éclaire[2] ». Déjà dans *Poisson soluble,* Breton évoquait la fenêtre rouge de la place Dauphine. Histoires sombres, passage secret, éléments enfouis et prophétie participent de l'atmosphère énigmatique et troublante de la place Dauphine.

Sur la Place Dauphine Nadja exprime son « horreur » :

> Quelle horreur ! Vois-tu ce qui se passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé allait partir. Il y avait aussi une voix qui disait : Tu mourras, tu mourras. Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige... Je serais certainement tombée si l'on ne m'avait pas retenue.

Dans un poème de *Prague aux doigts de pluie,* Nezval restitue aussi un funeste épisode qui rappelle les paroles de Nadja. Il s'agit de « Place de Malte ». On y retrouve les fenêtres, le vent, la vision, la chute. Un message énigmatique remplace dans le poème de Nezval les « voix » du récit de Nadja. Les apparitions que Nezval mentionne semblent répondre à ce qui se joue pour Nadja lors des visions et des impressions qui s'imposent à elle alors qu'elle scrute une fenêtre. Et si dans l'épisode de la place Dauphine, Nadja manque de défaillir, dans le poème de Nezval, la chute est bien réelle, et funeste, même si ce ne sont qu'un « passereau noir » et « une feuille vieille d'une centaine d'années » qui tombent[3]. Le passereau noir porte tous les signes de trépas : de sa couleur de deuil à son nom rappelant que la mort est aussi celle qui nous fait passer dans l'au-delà. Aussi la mort se fait-elle entendre dans ces vers ; d'ailleurs dans le poème en tchèque il s'agit de manière très directe d'un moineau mort – « mrtvý vrabec[4] ». En outre, le champ lexical de la peur présent dès le deuxième vers dans le poème en tchèque – « straší » – installe d'emblée une atmosphère trouble. Le climat d'inquiétude est ainsi souligné et fait écho aux pages de *Nadja*. La ressemblance entre les deux textes est davantage prononcée lorsque Nezval fait suivre l'évocation des apparitions et celle du vœu d'habiter sur la petite place du

1. *Ibidem.*
2. *Ibidem.*
3. Vítězslav Nezval, « Place de Malte » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 109.
4. Vítězslav Nezval, « Maltézské náměstí » in *Praha s prsty deště.* V. Vítězslav Nezval, *Básně II*, Brno, Host, 2012, p. 237.

poème tandis que Nadja confiait avoir logé sur la petite place parisienne où se déroule l'étrange épisode que relate Breton :

> C'est beau
> Ces apparitions
> En plein jour
> Place de Malte
> On voudrait y habiter
> On voudrait
> Que parle
> Quand le vent se lève
> La vision
> Qui frappe aux fenêtres[1]

Examinant les fenêtres, le sujet, ne répond-il pas à l'injonction que Nadja adresse à André Breton – « Regarde-bien » – ? On lit dans « Place de Malte » :

> je vais
> un templier me suit
> Il vient de me glisser un message secret
> Que je déchiffre
> Tout en examinant les fenêtres
> Les yeux soupçonneusement fixés sur le faîte des toits

Cest avec méfiance que les yeux s'arrêtent sur le « faîte des toits », comme si le regard était porté jusqu'aux arbres de la Place Dauphine, avant de voir tomber des toits, tel d'un arbre, un oiseau et une feuille. Dans « Place de Malte », la présence d'un arbre est suggérée par l'évocation successive du moineau et de la feuille figurant tous deux à l'extrême fin des vers sur lesquels se ferme le poème. L'attitude du sujet de ces vers semble à nouveau répondre aux paroles de la compagne du narrateur de *Nadja* qui, après avoir indiqué à ce dernier une des fenêtres des maisons de la place Dauphine, poursuit en attirant l'attention sur les arbres : « Quelle horreur ! Vois-tu ce qui passe dans les arbres ? ». Le sujet semble alors se situer autant place de Malte que place Dauphine et s'apparenter au narrateur de *Nadja,* comme s'il se produisait une identification ou plutôt un dédoublement qu'indiquerait le glissement de la deuxième personne du singulier (« Chtěl bys tam bydlet/ chtěl bys/ [...] », littéralement : tu voudrais y habiter/ tu voudrais/[...]) à la première, si bien que François Kérel, traduisant ce

1. Vítězslav NEZVAL, « Place de Malte », *op. cit.*

poème, adopte une tournure impersonnelle : « On voudrait y habiter/ on voudrait ».

Dans « Place de Malte », l'évocation des fenêtres annonce la chute, quand dans *Nadja*, elle est indissociable du vertige. Dans le poème, le présage de mort est ainsi souligné, comme d'ailleurs dans la traduction de *Nadja* à laquelle Nezval participe et qui donne à lire le risque de défénestration qu'encourt Nadja en proie au vertige : (« Byla bych jistě spadla z okna [...][1] »). Ces deux épisodes consécutivement relatés dans *Nadja* semblent résonner dans les vers du poème de Nezval. Ils sont porteurs d'une énigme qui ne peut être aisément levée, comme l'insinue Breton en s'adressant aux « amateurs de solutions faciles ».

En liant le décryptage d'un « message secret » à l'observation inquiète des fenêtres, Nezval place le risque de la chute au centre de l'énigme tout en faisant de la « Place de Malte » le lieu où peuvent être cherchées une solution aux mystérieux événements qui se déroulent place Dauphine. Les correspondances entre les deux textes sont telles que, dans « Place de Malte », Nezval semble proposer une réécriture du passage de *Nadja* consacré à la Place Dauphine. Le toponyme « Place de Malte », qui donne son nom au poème, renvoie, de même, à une petite place, elle aussi triangulaire, et située non loin du lit du fleuve. Mais elle est à Prague. Il s'agit ici davantage que d'un effet de miroir entre les deux lieux : le poète répondant, Place de Malte, par le mouvement du regard, aux propos que Nadja formule Place Dauphine, ménage un effet de gémination entre les deux places. Comme assemblées, ces dernières n'en font alors qu'une. Ces effets de rapprochement des lieux s'accompagnent, dans le poème de Nezval, d'effets de rapprochement des identités du narrateur des épisodes de la place Dauphine et du sujet lyrique de « Place de Malte ». En outre, sur la Place de Malte, passe un templier.

Dans « Place de Malte », Nezval se réfère aux lignes de Breton sur la Place Dauphine publiées dans *Nadja* et évoque explicitement les templiers que convoquera à son tour Breton dans le texte « Pont-Neuf », lors du développement qu'il consacre à la Place Dauphine. Pour Breton, le détour par la référence aux Templiers est à même de lever le voile sur tout un pan des nombreux mystères qui créent le trouble Place Dauphine. L'histoire des Templiers éclaire en effet les sentiments qui saisissent Breton lorsqu' il traverse la Place Dauphine

De *Nadja* à « Pont-Neuf », l'évocation de la Place Dauphine s'enrichit d'une référence à un volcan : « Il va sans dire, enfin, que les couples qui s'égarent sur la place aux soirs d'été exaspèrent leur désir et deviennent le jouet d'un volcan[2] ». Cette phrase qui établit un

1. André Breton *Nadja*, traduction de Hlávka, Nezval et Vaníček, couverture de Šíma, Prague, F. J. Müller, 1935.
2. André Breton, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 893.

rapprochement entre la place Dauphine et un volcan ne renvoie-t-elle pas aux ressemblances entre la promenade traversant l'Île de la Cité dans « La nuit du Tournesol » et celle conduisant des flancs d'un volcan au Château en forme d'étoile que Breton découvre à Prague dans « Le Château étoilé » ? C'est alors que l'adresse « À Jindrich Heisler » figurant au seuil de « Pont-Neuf » daté de février 1950 fait miroir à l'adresse « À André Breton » apposée sur le livre-objet[1] de Heisler de la même année présenté sous le titre *L'Amour fou*[2]. Sur la première ligne, le titre semble exprimé par une succession de trois images donnant à voir une forme étoilée entre deux volcans renversés. La présence de deux petites plaques portant les chiffres sept et trois, « permettant avec d'autres éléments de figurer la date 1713 » est signalée dans le descriptif de ce livre-objet de la collection André Breton. Ces chiffres, dans lesquels Breton voit l'image de ses initales, peuvent ainsi apparaître comme une dédicace à l'intérieur même du livre-objet, venant doubler l'hommage inscrit en haut de la première page. Un tel livre présenterait dès lors les éléments d'un rébus et les alumettes alignées sur la double page pourraient suggérer autant l'idée d'embrasement que connote le volcan, que celle du brasier de la Place Dauphine où furent brûlés les Templiers.

Dans « Pont-Neuf », Breton précise en effet à propos de cette place : « Sa toison brûle alors quelques fois l'an, du supplice des Templiers qui s'y consomma le 13 mars 1313[3] ». À la suite du massacre des Templiers, les chevaliers de l'ordre de Malte devinrent les héritiers des biens des Templiers. Ainsi est établie, par la passation de trésor, une continuité entre l'orde de Malte et l'ordre des Templiers que Nezval convoque simultanément dans son poème. En regard de cette continuité historique, Nezval esquisse dans le poème « Place de Malte » une continuité poétique. Nezval comme Breton retiennent la portée énigmatique des événements qui se jouent en ce lieu. Le traitement poétique qu'ils font de ce lieu conserve la tonalité des légendes du mystérieux trésor des Templiers.

Les événements historiques sont dotés d'une signification plus large et poétique. Pour Breton : « Plus souvent un vent de distraction y souffle l'oubli de toutes choses et tout ce qui peut y trouver son compte est l'*éperdu*[4]. » Les événements du passé sont ainsi reliés à la notion d'égarement et de perte totale de soi qui caractérise un sujet « éperdu ». La Place Dauphine

1. Reproduit dans l'article de Georges Goldfayn in *Phases*, n°7, Paris, mai 1961, pp. 60-64.
2Jindřich HEISLER, *L'Amour fou*, livre objet, 40 x 32 x 3 cm, [sl], 1950. Reproduit in Jindřich TOMAN, Matthew S. WITKOVSKY, *Jindřich Heisler. Surrealism under pressure 1938-1953*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2012
3. André BRETON, « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 893.
4. *Ibid.*, p. 893.

alors apparaît comme le lieu d'un profond trouble. Breton confie :

> Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre brisante[1].

Se dessine alors un érotisme incisif qui, selon Breton, caractérise d'ailleurs le lieu. Si dans « Pont-Neuf », Breton convoque l'image de la toison et dévoile les affinités que la Place Dauphine entretient avec un sexe de femme, le poème de Nezval de 1936 présente un paysage teinté d'images sensuelles qui abondent dans la littérature courtoise du moyen-âge : il mentionne pudiquement cette autre toison que sont les « cheveux de femmes », et une « fontaine » :

> La vision
> Qui frappe aux fenêtres
> Et jette au pied de la fontaine du sable dans les cheveux des femmes[2]

Ces vers ne sont pas sans rappeler les vers de Guillaume de Lorris du *Roman de la rose* :

> Au fond de la fontaine […]
> [...] entre mille choses,
> J'élus rosiers chargés de roses
> Qui se trouvaient en un détour
> D'une haie enclos tout autour.
> Ils me faisaient si grande envie
> Qu'on m'eût en vain offert Pavie
> Ou Paris, pour ne pas aller
> Le plus gros buisson contempler[3].

Dans le poème de Nezval, la fontaine est entourée de femmes à la sensualité ostensible, ainsi que l'indique la référence à la chevelure. De même, dans les vers de Guillaume de Lorris, le motif de la fontaine s'allie au désir érotique. Place de Malte et Place Dauphine présentent la part sombre de l'expérience érotique.

Toutes deux, dessinant un triangle curviligne, entretiennent des affinités de forme. En outre, leurs noms assurent une continuité de l'une à l'autre, le trésor de Templiers passant des

1. André BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 695.
2. Vítězslav NEZVAL, « Place de Malte » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 109.
3. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, p. 16.

mains des Templiers aux mains des chevaliers de l'ordre de Malte. La place recèle un trésor et les chevaliers de l'ordre des Templiers, parfois assimilés aux Argonautes de l'antiquité semblent bien être dépositaires de la « toison » qu'évoque Breton. La Place Dauphine et la Place de Malte se présentent comme les lieux d'une même expérience de la conquête de l'impossible que symbolise communément[1] la toison d'or du mythe grec. Alors ce trésor, au vu du trouble qui se dégage des places, est à même de livrer la dimension incisive de l'érotisme qui se fait jour au cours des promenades dans la ville. Le trouble et l'égarement sont donc à la hauteur de l'excitation dans laquelle plonge la quête de l'impossible

Ainsi qu'en témoignent les textes de Nezval, c'est au cours d'une telle quête que le poète franchit le pas d'une ville où « gît le cœur » à une autre dans laquelle il cherche le « Trésor de la douleur ». Il relate :

> Sans savoir comment s'enchaînait le rêve, je me retrouvais ensuite marchant avec Paul Éluard près du jardin Kinsky (à Prague) et je tâchais de le persuader de m'accompagner dans une librairie ou une maison d'édition parisienne, où je voulais acheter son livre *Capitale de la douleur*. Le rêve tournait, en effet, autour de la *Capitale de la douleur*, livre que je n'ai jamais eu en main et dont je n'avais retenu pendant longtemps qu'un titre déformé, *« Trésor de la douleur »*[2].

Si Nezval ne s'est pas procuré le recueil de Paul Éluard, il a pu lire les lignes du prière d'insérer rédigées par Breton[3]. Le rêve relaté par Nezval assemble donc une ville où gît le cœur à celle où battraient « les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants mouvements du cœur[4] ». C'est donc à Prague, près du jardin Kinský, à quelques distances de la Place de Malte que Nezval se met en quête d'un tel trésor, d'un trésor d'ailleurs qui aurait trait à une capitale (à en croire l'équivalence que, dans son souvenir, Nezval forge entre les termes « capitale » et « trésor »... Mais de quelle sorte serait cette capitale ? Ce trésor aurait-il précisément le prodige de situer le cœur d'une ville donnée dans une autre ville, tournant ces capitales éperdument l'une vers l'autre ? Dans l'imaginaire surréaliste, Paris et Prague semblent bien n'avoir qu'un cœur pour deux. L'image d'une ville siamoise viendrait-elle conjurer les

1. Selon Jung la toison d'or dont la conquête motive la longue et difficile expédition des Argonautes en Colchide offre l'un des synonymes de la conquête de l'impossible.
2. Vítězslav Nezval, *Rue Gît-le-Coeur*, *op. cit.*, p. 91.
3. Prière d'insérer publiée in André BRETON, « Capitale de la douleur », *Point du jour* [1934], Paris Gallimard. La correspondance de Nezval et Breton indique que Nezval tente de faire publier au début de l'année 1935 *Point du jour* en traduction tchèque à Prague. v. Lettre de Nezval à Breton datée du 6 février 1935, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
4. André BRETON, « Capitale de la douleur », *Point du jour* in *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 298.

figures de l'Urbs que rejettent les surréalistes ? Nezval transfert sur Paris et Prague l'idée d'une gémellité exacerbée qui viendrait laver la ville du fratricide originel sur lequel Rome se fonde. Le déplacement de la gémellité, des fondateurs de la ville à la ville elle-même, se présente comme une promesse d'un renouveau urbain.

Le cœur caché de la ville

La ville, dès lors n'est plus circonscrite dans un espace défini délimitant l'intérieur et l'extérieur, le connu et l'inconnu. Pour les *poètes de la ville*, les toponymes ouvrent sur l'ailleurs. Ils ne sont plus les instruments d'une politique veillant à établir, par le cadastre, des points de repère stables en vue d'assurer l'ordre, mais transportent le passant hors des limites de la ville et permettent un déplacement de Paris et à Prague. S'ils sont des moyens de déplacement, c'est aussi dû à la « compénétration » des images[1] qu'ils suscitent et qui fait surgir dans l'espace quotidien un environnement singulier. C'est à cela que semble tout particulièrement sensible Nezval lorsqu'il relate comment Breton attire son « attention sur la très singulière rencontre, due au hasard, des noms au coin de la rue Gît-le-Cœur ». Il signale la proximité du toponyme « Capucin ». Or l'Église des Capucins se situe Place Notre-Dame de Lorette à Prague. Et lorsque plusieurs décennies plus tard, Petr Král, à la recherche du centre de Prague part dans les « lieux secrets[2] » pour trouver le « cœur caché d'une ville[3] », il passe par la Place de la Lorette. Il y évoque la présence d'un lieu caché : « écrin d'imprévisibles richesses, "la Lorette" rend aussi présente l'idée d'un centre qui serait en même temps un trésor » Et il précise : « Le trésor à chercher est certes plus qu'une cave remplie de bijoux. »

Déjà Jaroslav Seifert, évoquant le trésor de « la Lorette » – caché « derrière un mur épais, du coté du portail » – ne s'en tient pas à la cave remplie de bijoux. Cela est bien peu face à ce qui retient l'attention du tout jeune poète, ainsi qu'il le livre dans ses mémoires : « le moine m'avait raconté qu'à plusieurs reprises il avait déjà surpris des amoureux qui s'embrassaient sans vergogne dans des coins sombres[4] ». Tel semble bien, pour le jeune homme qui donne à cet

1. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, *op. cit.,* p. 539.
2. Petr KRÁL, *Prague,* Champ Vallon, 1987, p. 42. Nous nous reportons à ces éléments du textes de Petr Král qui illustrent un phénomène que travaillent les auteurs de la première génération surréaliste marqués par les déplacements entre Paris et Prague.
3. *Ibid.*
4. Jaroslav SEIFERT, *Toutes les beautés du monde. Souvenirs et histoires vécues,* traduit par Milena Braud, Paris, P. Belfond, 1991, p. 80.

endroit rendez-vous à une jeune fille de Malá Strana qui lui refusait un baiser[1], le véritable trésor de Notre Dame de Lorette. Et en effet, Jaroslav Seifert poursuit dans ses mémoires :

> Alors que des années plus tard, j'eus enfin l'occasion de visiter le trésor, voyant ce ruissellement vertigineux d'or et de diamants, je me dis qu'un seul bouton de rose, cet éternel symbole du sentiment amoureux, était bien plus beau que ce fameux ostensoir aux diamants. Et l'amour lui-même encore plus[2].

Pour Petr Král, la Place de la Lorette « transmet […] au promeneur le clin d'œil du lointain Paris », et le « cœur caché[3] » de Prague fait alors signe vers Paris. Petr Král semble ainsi révéler les résultats d'une quête qui conduisait Nezval des jardins Kinský à la Place de Malte. Si les transcriptions des promenades de Nezval et Breton livraient les lieux qui ouvrent sur l'ailleurs et esquissaient l'image de villes consanguines, Petr Král dévoile que le cœur même de Paris renvoie à Prague. Il confie de surcroît, à propos du promeneur rejoignant la Place de la Lorette :

> Un autre jour, lorsqu'il gagne lentement le lieu par un après-midi gris et somnolant, la flamme verdâtre d'un réverbère à gaz, s'éteignant sans fins aux abords de la place, remue soudain en lui, de sa langue agitée, tout un océan de silence. Un instant son clignotement semble indiquer le chemin d'une vérité ensevelie[4].

Il ajoute : « C'est bien là qu'il situe spontanément la place Dauphine quand, pour la première fois, il lit les scènes qui s'y passent dans *Nadja* ...[5] ». C'est en effet que la lorette, jeune femme aux mœurs légères, peut aussi se rencontrer Place Dauphine, précisément à l'endroit où Breton tente de se « dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante ». Breton, de plus, rappelle dans *Nadja* que l'épisode intitulé « une baiser est si vite oublié [6]» se situe Place Dauphine. En outre, Nadja elle-même, se montrant « assez frivole[7] », se présenterait à cet instant comme une lorette. Petr Král, associant la Place Dauphine à la Place de la Lorette, prête attention à une « flamme verdâtre d'un réverbère à gaz », comme Nadja qui, Place Dauphine, prend peur en remarquant une fenêtre éclairée et devenue rouge. La scène qui figure dans *Prague* de Petr Král, lors de laquelle il est aussi question d'une « vérité ensevelie », semble

1. Ibidem.
2. *Ibidem*. La Place de la Lorette à Prague que Seifert mentionne dans ses mémoires lui avait déjà inspiré plusieurs poèmes, dans les années 1930 et ultérieurement.
3. Petr KRÁL, *Prague, op. cit.,* p. 43.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem.*
6. André BRETON, *Nadja*, *op. cit*., p. 694.
7. *Ibid*., p. 695.

faire écho à ce qui se déroule Place Dauphine lorsque Nadja se trouble après s'être montrée « certaine que sous [leurs] pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice[1] ». Le toponyme de « Lorette », associé à un rapprochement de lieux, s'il s'inscrit dans un imaginaire des textes nés des déplacements entre Paris et Prague semble aussi véhiculer une légende plus ancienne. Revenant sur des motifs chrétiens, comme en témoigne l'histoire de la Sainte maison de Lorette (maison de la Saint Famille déplacée de Nazareth en Europe et vénérée à Loreto en Italie), les *poètes de la ville* ne construiraient-ils pas une légende surréaliste ?

Dans *Prague aux doigts de pluie,* la Place de Malte conduit à la place Dauphine ; puis dans *Prague* de Petr Král, la Place Dauphine – lieu dont Breton s'étonne que l'érotisme n'ait pas été relevé et qu'il convoque longuement dans « Pont-Neuf » qu'il adresse à Jindřich Heisler – est associée à la Place de la Lorette alors que Seifert réveille les connotations érotiques du toponyme *Lorette*. La toponymie de la ville engage les poètes dans un itinéraire rythmé par des allers et retours entre Paris et Prague. Elle est pour eux une entrée vers un lieu qui projette le passant ailleurs. Les toponymes indiquent le chemin de l'ailleurs et des désirs qu'empruntent les surréalistes, se retrouvant de la sorte tour à tour à Paris ou à Prague.

Pour Breton, dans « Pont-Neuf » et *L'Amour fou*, comme pour Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur* et *Prague aux doigts de pluie,* la promenade conduit vers une exploration des désirs. Les itinéraires des promeneurs font advenir un espace de désirs. À l'excitation de cette expérience qui livre au sujet ses désirs, se surimpose la découverte d'un autre domaine inconnu : celui de l'ailleurs que la ville recèle. Par cette double expérience, les surréalistes s'affranchissent de la ville ordinaire. Leur approche les tient comme en dehors de celle-ci. Ils se tournent vers l'extérieur, et les textes contiennent les traces des allers et retours entre Paris et Prague. La ville est, elle aussi, tournée vers l'extérieur. Les *poètes de la ville* développent un phénomène qui les tient ex-cités, pour peu que l'élément *-cit* du mot *excité,* ne se rapporte pas seulement à une mise en mouvement (*-cit* provenant du latin *citum*, supin de *ciere* « mettre en mouvement, provoquer ») mais s'entende comme l'élément *-cit,* qui signifie « centre urbain »[2]. Ils sont en effet toujours portés en dehors de la cité. L'ailleurs géographique qui jalonne cet itinéraire ne serait-il pas une variation sur le grand ailleurs des désirs ?

La femme de Paris, qui dans « Pont-Neuf » prend forme au contact de références pragoises, témoigne de ce phénomène. Privé des repères traditionnels et des centres de

1. *Ibidem*.
2. *Le Robert Brio,* Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004, p. 294.

décisions, le centre historique de cette capitale sans tête devient le lieu du corps, en proie à l'érotisme et à sa désorientation essentielle. En lieu et place des organes de décision siégeant au cœur de la ville, dans le « lit » de la Seine se trouve une femme alanguie. C'est ainsi que Breton, dressant une cartographie de Paris, délimite alors un espace surréaliste dans lequel le lit de la Seine est un véritable lit, offert à toutes manifestations de la sensualité. Cette ville aux contours établis a la forme d'une femme, dans l'enceinte de son périmètre sans muraille, elle contient des édifices qui ouvrent sur l'ailleurs. Voilà qu'un espace surréaliste réglé par les désirs remplace le territoire régi par les appréhension usuelles et soumis aux pouvoirs politiques.

Identité poétique des villes

Ainsi, le cœur de Paris renvoie à certains éléments du paysage pragois. C'est aussi un tel phénomène que travaillent Soupault et Šíma dans l'album intitulé *Paris*[1] paru à Prague en 1927. Cet album se compose de dessins de Šíma et de textes réunis par Soupault : il s'agit d'une anthologie de textes français traduits en tchèque par Seifert et illustrés par Šíma. En ouverture de l'album, Šíma, d'emblée, propose deux représentations des armoiries de Paris, variations au sein desquelles semblent aussi se dessiner une identité soumise au changement. L'identité de Paris, à travers le traitement que Šíma fait du blason de la capitale, apparaît ainsi travaillée par des figures changeantes[2].

Deux blasons de Paris encadrent les deux premiers textes non numérotés de l'anthologie : ceux de Soupault – une prose sans titre et le poème « Do Paříže ». Soupault propose une présentation de Paris qui fait contraste avec la présentation conventionnelle du dictionnaire, figurant d'ailleurs parmi les pages suivantes. Šíma quant à lui, soumet une réécriture du blason de Paris. Par ces deux dessins et ces deux textes, Šíma et Soupault, en contrepoids d'une vision usuelle de Paris, s'engagent dans une double présentation poétique. Ils font valoir leur propre vision de la ville et semblent de la sorte apposer leur signature au seuil de l'anthologie. Les armoiries de Paris représentent une nef, identifiant Paris à un moyen de transport. Si le bateau est un élément tourné vers l'ailleurs, menant vers d'autres mondes, la nef que représente Šíma est elle-même appelée à devenir autre. Dans le traitement que Josef Šíma fait du blason de Paris, le bateau prend en effet les traits d'une sirène. Sur la première

1. *Paříž,* Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927.
2. v. Annexes

représentation du blason, un enchevêtrement de rectangles suggère des voiles levées, mais peut aussi figurer les nombreuses tours et les créneaux d'un château stylisé. En guise de proue, apparaît un visage, clairon aux lèvres ; quant à la poupe, elle ressemble à une queue de sirène. Puis, une sirène se dessine plus clairement lors de la deuxième représentation qui succède aux textes de Soupault. Ainsi la nef du blason prend des allures tant de château que de sirène. Šíma propose une variation sur l'identité graphique de Paris. Les armes de Paris, sceau de l'identité, attribut de l'autorité, sont ici soumises au changement, et Šíma s'éloigne de toute symbolique héraldique convenue. Il leur offre une identité polymorphe. Il opère, de l'une à l'autre représentation, un glissement et un rapprochement sémantique de divers motifs : le bateau, la nef de Paris, la sirène, le château.

Soupault, de même, dans le premier texte précise : « Je ne crois pas que l'on puisse résumer Paris d'un seul mot[1] ». Pour Šíma, comme pour Soupault, lorsqu'il s'agit de présenter Paris, le recours à la pluralité est de mise. Paris est soumis à variation, ses armoiries, mais aussi son nom, tout particulièrement lorsqu'il est nommé en tchèque : Paříž, comme dans le titre du poème de Soupault « Do Paříže ». Soupault nomme Paris en tchèque mais, en tête des blasons de Šíma, figure l'inscription « Paris ». La dénomination de la ville en français par l'artiste venu de Tchécoslovaquie, en tchèque par le poète venu de Paris, dès les premières pages du recueil, indique la trace que laissent sur les œuvres les regards croisés. Ils participent d'une représentation plurielle de la ville, et renforcent l'esthétique de la variation.

C'est de Prague que Soupault écrit le poème « Do Paříže », qui figure dans l'anthologie *Paris* comme c'est de Paris qu'il écrit le poème « Do Prahy ». Ces deux poèmes, par leur titre présentent leur parenté. Les traces de l'expérience de Prague, et l'enthousiasme que Soupault y ressent sont prégnants dans l'appréhension de Paris, ainsi qu'en témoigne ce poème, dès le titre – Paris étant nommé en tchèque. Le poème sur Paris porte ainsi les traces du voyage à Prague. Le souvenir de Prague est présent et se manifeste dans le quotidien. En effet, dans le poème « Do Prahy », Soupault introduit à plusieurs reprises ses souvenirs de Prague par l'anaphore « maintenant », on lit alors « maintenant dans le nuage des jours » ou encore :

> Maintenant je vois vos mains
> qui sont plus grandes que moi

1. in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927. Ce texte paru en tchèque qui ouvre l'anthologie n'est pas titré, nous citons Soupault en français d'après le manuscrit intitulé « Paris », (fonds Aventinum, PNP, Prague).

et qui tournent comme les étoiles
comme les hélices

Les mains des amis de Prague, dans l'alliance du souvenir et du désir, apparaissent dans le présent de Paris. Le mouvement hélicoïdal que le poète prête au mouvement des mains de ses amis suggère une spirale s'élançant en cercle sans fin. Ce mouvement s'oppose à celui du « cercle des jours[1] » du quotidien qui remplace dans certaines versions le « nuage des jours[2] ». Que le nuage obstrue les jours, ou que les jours se succédant donnent l'impression d'un cercle clos, l'idée d'enfermement transparaît ici, faisant contraste avec l'ouverture sur l'ailleurs que connotent dans les vers suivant les étoiles et qui se dessine par le sème de l'envol suggéré par les hélices. Le souvenir de Prague laisse surgir des mains d'amis qui s'élancent vers l'ailleurs. Par un tel mouvement, les mains se portent sur le réel non pas pour saisir des objets, prendre, capturer, mais pour donner au monde un élan vers l'ailleurs. C'est à une telle orientation sur le réel, tournée vers l'ailleurs, que fait signe, au cœur de Paris, le souvenir de Prague.

Des villes entre souvenirs et désirs

Le poème comporte alors un mouvement de projection et ce déjà dès les premiers vers : « et là-bas au sommet de la route ». Le temps est aussi pris dans cet envol : « on m'a dit/ le temps vole ». Dans la version tchèque parue dans la revue *Kmen* en juillet 1927, on lit : « řekli mi / čas letí ». Il s'agit d'une expression idiomatique. Ainsi, au seuil du poème « Do Prahy », les vers de Soupault correspondent à la traduction littérale d'une expression signifiant que le temps passe vite. Pour Soupault, à Prague, le temps vole, permettant alors un déplacement dans l'espace (il écrit de Paris) et dans le temps (dans les souvenirs, qui sont partis prenantes de la subjectivité, et il s'agit moins d'un voyage dans le passé que dans les désirs). À cela Nezval répond en un poème publié en regard de celui de Soupault dans la revue *ReD* :

Je désire une hirondelle plus grande
que l'océan
qui sur son aile apporterait ma table
couverte pour trois

1. Philippe SOUPAULT, « Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980,* p. 54. Philippe SOUPAULT, « Les amis de Prague, *Poèmes et poésies* : *1917-1973, op. cit.*, p. 157.
2. v. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », *ReD I*, n°1, *op. cit*., p. 3. Cette version est fidèle au manuscrit de ce poème conservé dans le fonds Teige à Prague.

Le temps, comme cette hirondelle, vole en direction des désirs. La poésie de Soupault interroge sans cesse la place de la mémoire et des souvenirs. Ceux-ci n'appartiennent pas au passé, mais sont constitutifs du désir et apparaissent dans le « maintenant ». Nezval exprime précisément cette caractéristique de la poésie de Soupault dans « Poème pour Philippe Soupault » lorsqu'il mentionne les « souvenirs que dépassent nos autos de sports » avant d'évoquer « l'hirondelle revenant d'au-delà de l'océan ». Les amis de Nezval, s'élançant vers leurs désirs, en direction des promesses du futur, ont la rapidité du temps qui passe vite, et si en tchèque le temps vole, telles les hirondelles, les artistes pragois se déplacent à la vitesse du temps qui vole, comme en équilibre sur ses ailes. L'avant-garde de Prague s'engage alors dans une course au désir, sans que jamais il soit question pour eux de faire l'économie du danger. Ils ont une haute conscience des risques qui jalonnent le projet que s'est donné l'avant-garde artistique de Paris et de Prague : libérer l'homme de ce qui l'asservit. C'est ainsi que Soupault dans « Do Prahy » évoque le courage de ses amis de Prague, et les présente comme une « armée ». Nezval quant à lui dans le poème adressé à Soupault confie :

> Mais ma lampe effleure les marches de la prison
> Un seul papillon de nuit
> Encerclant cette lampe
> C'est nous au siècle futur

Or la lumière par laquelle est attiré tout papillon de nuit représente un danger fatal. De même, le groupe d'amis qui constitue l'avant-garde pragoise brise les carcans qui menacent la liberté de l'homme, et se dirige vers la lumière au risque de se brûler les ailes. Soupault dit d'ailleurs de Štyrský en particulier qu'il a le « courage des amis du feu » et poursuit : « Il ne craint pas de se griller les yeux »[1]. Il note aussi dans « Les Poètes de Prague », comme en écho aux vers de Nezval :

> Lorsque je songe à Prague, je revois dans la ville de la nuit des silhouettes connues qui passent dans l'ombre. Elles vont vers la lumière d'un café. Je les guette. Une à une elles gravissent les marches du seuil et une à une je les reconnais.

Dans cet échange poétique entre Soupault et Nezval où circulent les champs lexicaux de la

1. Philippe SOUPAULT, *Écrits sur l'art du XX^e^ siècle, op. cit*., p. 95.

lumière, de l'ascension et de la vitesse mais aussi de l'avenir, les poètes rattachent le sème de l'envol à l'évocation de Prague. Dans le poème « Do Prahy », comme dans l'article « Les amis de Prague », les gestes des artistes de Prague sont pour Soupault signe d'élan. Tout comme leur ville : Soupault évoque la présence de Prague, qui par son fleuve « bondit hors de la ville » :

> Je sais que je ne peux oublier
> la grande musique
> qui se nourrit des reflets
> du fleuve cygne
> et qui bondit hors de la ville

En regard de la grande musique de « Do Prahy », dans « Do Paříže », Soupault mentionne le chant de Paris :

> Deux lèvres deux rives
> Et le courant de la voix
> Paris chante

Avec les derniers vers arrive « le dernier soupir » :

> Paris la mort
> Paris
> le sourire de la fin

Le poème se clôt sur une note funèbre et le chant de Paris, qui précède le « sourire de la fin », résonne alors comme le chant du cygne à l'approche de sa mort. Dans le texte sur Paris qui précède ce poème dans l'anthologie *Paris*, Soupault évoque l'ivresse de la destruction : « Quand vient la nuit la ville devient un foyer et peu à peu tandis que la nuit tombe un incendie se propage. » Mais auparavant il a précisé : « Paris n'est réellement Paris que la nuit. Pendant le jour ce n'est que la sixième ou la huitième ville du monde[1] ». L'approche de la fin n'est-elle pas aussi l'instant furtif de la plus intense beauté ? À Prague, plus explicitement pour Soupault, le fleuve fait apparaître un cygne, il est même le « fleuve cygne ». Le fleuve de Prague identifié au cygne recouvre étrangement le fleuve de Paris, qui dans « le sourire de la fin » fait écho au chant du cygne. Ainsi l'évocation des fleuves de ces deux poèmes s'accompagne de motifs semblables. L'expérience d'une ville semble ainsi retentir sur l'autre.

1. in *Paříž* [Paris], *op. cit.,* non paginé.

Fleuve cygne et sourire de la fin

La représentation que Šíma donne du blason de Paris précédant le poème « Do Paříže » ne manifeste-t-elle pas une référence au cygne, que Soupault convoque explicitement dans son poème sur Prague « Do Prahy » [À Prague] ? À moins que Šíma ne suggère plus précisément le chant du cygne ? En effet, comme en regard du poème de Soupault où « Paris chante », Šíma introduit dans la représentation graphique de Paris un clairon[1]. Suggère-t-il ainsi cette sorte de cygne produisant un son de trompette très fort et aigu ou très faible et grave tandis qu'il est saisi par le froid ? Paris et Prague, par l'allusion au cygne qu'explicite la mise en regard des poèmes, partagent cet imaginaire de la destruction évoquée par le cygne. L'imaginaire de la destruction innerve en effet les légendes de Prague, comme le confie Angelino Maria Ripelino dans *Praga Magica* : « me reviennent en mémoire les oracles des sibylles qui dans les légendes tchèques prévoient la transformation de Prague en un amas désolé de boue, de ronces et de décombres fourmillant de reptiles et de diables abominables[2] ». L'identification de Prague au « fleuve cygne » réveille ainsi l'héritage d'un imaginaire de la destruction dont l'oppression historique qui pèse sur la ville est une expression. En effet Prague est une ville dont le paysage a été meurtri par les occupations successives et qui se crée sur ces défis, comme le signale Ernst Denis, figure de la slavophilie française, confiant être interpellé à Prague par la résistance à l'accablement qui se lie dans les pierres de la ville.

Ainsi, la thématique de la ville qui se déconstruit et se reconstruit est perceptible dans l'évocation de la ville moderne à Paris comme à Prague. Soupault révèle comment Paris et Prague partagent cette mythologie de la destruction suggérée par le cygne. Toutefois pour Soupault, malgré l'imaginaire de la destruction et le chant du cygne, à Prague, le fleuve « bondit hors la ville/ autour des grandes collines ». Et il ajoute :

> C'est le rendez-vous des amis
> le rendez-vous des tramways lents et rouges
> et le chant multicolore
> de toute l'amitié triomphante

1. v. Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, *Paříž, op., cit.* [n. p.]. v. Annexes.
2. Angelo Maria RIPELLINO, *Praga Magica. Voyage initiatique à Prague,* traduit de l'italien par Michaut-Paterno, Paris, Pocket, 2005, p. 394.

Exclu du groupe surréaliste en 1926, Soupault noue à Prague de vives amitiés avec les artistes de l'avant-garde pragoise, et retrouve la chaleur d'un groupe d'artistes : Prague est ainsi pour le poète le lieu d'un renouveau. Elle est en outre le lieu où l'édification de constructions modernes suscite l'engouement. Soupault qui, dans les textes qu'il consacre à Prague note la modernité architecturale de la ville, mentionne dans « Do Prahy », « une grande maison toute neuve ». Aussi Prague échappe-t-elle au présage de destruction que véhicule le « chant du cygne ».

Le motif du cygne, présent pour Soupault à Paris comme à Prague intègre des poèmes aux tonalités fort différentes. En effet si l'un (« Do Paříže ») revêt un caractère funeste, l'autre s'apparente à une ode. Tel est le poème sur Prague qui paraît en 1927 dans deux revues tchèques[1] sous le titre « Do Prahy », puis en 1973, sous le titre « Les amis de Prague[2] », et en 1981, sous le titre « Ode à Prague » ; le poème sera aussi intégré à une « Ode à Prague libérée ». Des motifs semblables sont convoqués dans des poèmes aux tonalités contraires. En revanche, dans le recueil *Paris*, tout comme dans le poème « Do Prahy », la ville échappe, elle aussi, aux présages de destruction. L'expérience d'une ville semble retentir sur l'autre et apporter au funeste Paris de Soupault un nouvel éclairage. C'est alors que l'anthologie *Paris* conjure le destin mortifère. Se peut-il en outre que Soupault et Šíma, interrogeant dès l'abord le motif du cygne, tiennent les vers de Mallarmé pour un avertissement ?

> Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
> Magnifique mais qui sans espoir se délivre
> Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
> Quand du stérile hiver à resplendi l'ennui

Ne chantent-ils pas précisément « la région où vivre », reconnaissant à la poésie le pouvoir d'ouvrir la voie à la richesse du réel ? Au fil du recueil, la ville que dessine Šíma est en effet peu à peu dégagée de lourdes masses informes pour laisser place à des silhouettes féminines. Par la poésie – tel le chant d'Orphée – se joue ici la possibilité de dégager la ville de son atmosphère morne et aliénante, de la faire remonter des mondes de l'ennui.

---

1. Philippe SOUPAULT, « Do Prahy », traduit en tchèque par Vilém Závada in *Kmen*, n°10, août, Prague, 1927 (v. *Kmen. Časopis pro moderní literaturu*, Prague, Klub moderních nakladatelů, 1927, pp. 242-243). La page de *Kmen* est reproduite in Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'Oubli, 1927-1933,* Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 137. v. aussi « Do Prahy » in *ReD* n°1, Prague, Odeon, 1927, p. 3. Le poème de Soupault paraît à Prague en français bien que le titre soit en tchèque.
2. « Les amis de Prague » in Philippe SOUPAULT, *Poèmes et poésies* : *1917-1973,* Paris, B.Grasset, 1973, pp. 156-158.

Poétique de la variation

Les blasons de Šíma et les textes de Soupault de l'anthologie *Paris* sont émaillés de motifs qui travaillent la poétique pragoise de Soupault. En outre, la réécriture du blason de Paris contient une allusion graphique au château et à la sirène, l'un caractéristique du paysage pragois, l'autre figure familière des légendes slaves qui marque la littérature tchèque. Dès les premières pages, le recueil *Paris* est porteur d'une réflexion sur l'identité de chacune des villes. Des motifs se mêlent, opérant une métamorphose de l'une en l'autre ville. De plus, dans la suite du recueil, la forme pyramidale, qui se retrouve à plusieurs reprises dans les dessins de Šíma, en regard de la figure de la sirène, prend des allures de promontoire et rappelle les promontoires rocheux et à l'imaginaire de la citadelle qui structurent la représentation de Prague dès les légendes sur la fondation de ville. La littérature du XX^{e} siècle est aussi riche en château et promontoire, ainsi que le souligne Adolf Hoffmeister[1] : « Notre pays se trouve au centre de l'Europe, il est entouré de toutes part de montagnes et de rivières comme un château fort. Et on retrouve cela dans notre littérature. […] à propos de notre pays ils parlent d'île, de langue de terre, d'éperon rocheux, de beffroi, de château fort, de forteresse, [...] ». La sirène semble aussi prendre les traits de la Lorelei qui, telle Prague « n'est qu'un rocher[2] ». Les promontoires rocheux de Prague font écho au corps minéral de la Lorelei. Le traitement de Paris dans l'esthétique de Šíma ne fait pas l'économie du recours à ces références typiquement pragoises. Les repères identitaires de la ville sont alors brouillés, les représentations de Paris suggérant Prague, les évocations de Prague renvoyant à Paris. Les motifs sont mêlés, s'imbriquent les uns dans les autres, se métamorphosent, dialoguent avec les autres pages de l'anthologie. Plus tard lorsque Caillois décrit les villes de Šíma, sa description mentionne les phénomènes de métamorphose qui affectent plus largement les représentations urbaines de Šíma :

> Les villes : des lignes tremblées en esquissent les grêles dédales, des réseaux de craquelures, de lézardes sur une absence de parois; des élévations secrètes d'architectures transparentes, aux angles saugrenus de châteaux de cartes et aussi proche de fléchir; des esplanades, des glacis, des quinconces striés d'obliques ; des anticipations (des vestiges?) en pointillés ; première épure pour un avenir improbable

1. Traduit par François Kérel in Adolf HOFFMEISTER, « Le choix d'un métier ou même les hommes célèbres ont été des enfants » in *Nouvelles tchèques et slovaques,* Paris, éditions Seghers, pp. 154. Déjà dans la préface, Adolf Hoffmeister annonçait : « Cette anthologie présente un tableau de la prose tchèque et slovaque contemporaine, celle d'un pays enfermé derrière ses montagnes comme dans un château fort ».
2. « La Lorelei n'était qu'un rocher » in Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, 1926, Paris ,Garnier, 1980, p. 16.

> ou trace ultime dans la mémoire: en tout cas toujours le même porte-à-faux entre le dessin qui prend forme et la forme en train de se dissoudre[3].

Caillois évoque les brèches dans les murs, marques du temps et signes de la sédimentation des époques autant que des événements passés. C'est cette sédimentation qui constitue la particularité même du lieu. Elle est simultanément un instrument d'ouverture à l'ailleurs, à l'altérité que le lieu recèle en lui même. Constitutive de ce qui est propre au lieu et de ce qui en fait sa particularité, fondatrice de son identité singulière, la sédimentation est aussi ce qui ouvre vers l'ailleurs. Le point d'ancrage est fondamentalement un point d'évasion. De plus, les villes que Caillois décrit sont portées à l'évanescence, toujours en changement, en train de se défaire dans d'autres formes, elles se dérobent sans cesse à elles-mêmes. De la même manière, les silhouettes qui peuplent les lieux représentés dans l'anthologie *Paris* – semblant d'ailleurs les incarner – évoluent progressivement et ne cessent de se métamorphoser en des figures que l'on retrouve au cours du recueil, comme si elles se contenaient les unes les autres.

Dans l'album *Paris*, l'illustration du texte de Lautréamont par Šíma transpose une figure funeste en figure érotique. Un tel phénomène se lit dans l'ensemble du recueil au cours duquel la succession des textes et des eaux-fortes dessine le passage progressif d'une expérience urbaine mortifère à une expérience urbaine teintée d'érotisme. Une métamorphose en effet semble s'opérer au fil du recueil. D'un dessin à l'autre, les créatures que représente Šíma au cœur des paysages urbains s'affinent ; leurs silhouettes se font féminines. Le recueil présente, tout d'abord, la ville comme le lieu de l'objectivité et des représentations communes : le texte qui suit les textes de présentation de Soupault est extrait de l'article du Larousse Paris. Ce texte répond à un dessin de Šíma qui donne à voir une masse informe se propageant dans la ville. Puis apparaît la ville de Lautréamont, où la Seine « aux allures solennelles » entraîne un corps de noyé ; le corps nu ondulant que représente alors Šíma se dresse parmi les habitations et semble faire écho au corps sans vie du texte de Lautréamont. Mais dans le dessin de Šíma, il s'agit d'une silhouette féminine, démembrée et sans tête. Elle entretient des affinités de forme avec les corps qui suggèrent, par ailleurs dans son œuvre, une féminité archétypale : Šíma oppose ainsi à la scène funeste du noyé, un corps aux allures de Vénus ancestrale.

La mise en regard de ce texte et de ce dessin favorise l'entrelacs de la figure féminine et de l'élément fluvial et évoque un terme pourtant étranger à chacune des deux pages : une

3. Roger CAILLOIS, « Sima » in *Sima,* Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1968, p. 25.

créature aquatique aux traits de sirène. Déconstruisant les formes de ses propres motifs, ainsi que les repères établis de chacune des villes, Šíma donne forme à une ville faite de motifs dynamiques. La ville, loin de pouvoir être figée dans des représentations usuelles, s'avère être un lieu en perpétuelle construction, fait d'incessant « agencement-désagencement ». Créée, tout comme cette anthologie, à l'occasion des déplacements entre Paris et Prague, elle est en outre perçue par un regard en mouvement qui y dépose des éléments provenant d'une ville autre. Près du corps représenté par Šíma, le crayonnage sombre – telle une ombre – rappelle le remplissage de la masse sombre du premier dessin. La page suivante donne à lire la ville de « la désolation du soir » de Proust. À nouveau, une masse informe et monumentale accompagne ce texte et obscurcit un arc de triomphe. Face au texte de Drieu la Rochelle, un grand corps féminin à la tête obstruée se dégage d'une ombre massive semblable aux précédentes. Puis, aux dimensions des longues maisons une femme nue au corps élancé fait miroir à un extrait du *Paysan de Paris* d'Aragon. Face au poème « Trombone à coulisse » de Georges Ribemont-Dessaignes, Šíma présente deux blocs monolithiques aux contours précis qui encadrent un corps de femme, démembré et sans tête, ainsi que précédemment. Dans un des dessins précédant, le corps semblait se détacher d'une forme massive ; ici, il semble plutôt contenu dans ces formes qui apparaissent comme un bloc dans lequel un corps y serait sculpté. Dans le dessin suivant apparaît encore le corps tronqué d'une femme que traverse en guise de ceinture le tracé d'un fleuve. En haut des cuisses se dessine un voile léger qui pourrait aussi s'apparenter à des vagues. Les éléments fluviaux de la composition donnent à ce corps des airs de créature aquatique. Un corps de femme aussi grand que les sombres maisons alentour clôt le recueil. Près du corps, les ombres sont crayonnées, à la manière des formes massives des dessins précédents. Dans ces dessins de Šíma, c'est moins l'horizon que la ville elle-même qui est « un lourd rocher, une femme pâle, un rocher de rose et de pâleur ». Par ces mots Soupault, dans *Le Nègre* expose le même phénomène que Šíma travaille : la métamorphose progressive d'un motif à l'autre. Tous deux peignent des motifs soumis à la métamorphoses et offrent alors une ville offerte au changement dans laquelle, les traits les plus massifs et les plus sombres peuvent donner jour à des formes élancées et féminines.

Du corps urbain au corps humain

Les masses informes de ces dessins correspondent trait pour trait à un dessin préparatoire qui donnera forme à un tableau en 1929 : « l'homme de la terre ». Le Golem est,

selon les récits d'Europe Centrale, façonné à partir d'une motte de terre. Et il est parfois considéré comme la personnification du ghetto juif : il est la ville devenue animée. C'est alors la ville qui prend corps à travers le Golem. Šíma donnerait-il à voir un processus semblable? La présence des corps et des éléments urbains dans ces dessins semble soutenir l'imaginaire d'une ville qui prendrait corps. Aussi les autres corps, les corps de femmes qui traversent ces eaux-fortes semblent-ils taillés dans cette masse informe. Les silhouettes massives des premiers dessins s'affinent, s'allongent. La ville est investie de la figure du féminin. Elle y est même parfois identifiée, notamment parce que la forme, si caractéristique, que Šíma donne à la silhouette féminine, s'identifie à la forme de l'île de la cité. De surcroît, ces silhouettes prennent des allures de Vénus, présentant une forme similaire à celle des statuettes paléolithiques dénommées Vénus[1] – dont la plus ancienne connue, la Vénus de Dolní Věstonice, a été retrouvée en Tchécoslovaquie en 1925. C'est ainsi que la ville, à travers la figure du féminin qui l'investit appelle une expérience érotique.

Par le corps de la femme représenté au fil du recueil, Joseph Šíma introduit l'expérience érotique dans les rues de la ville. La ville oppressante des premières pages laisse place à une ville réinvestie et réglée par les désirs d'une subjectivité, comme l'annonçait Soupault dès le texte d'introduction à l'album :

> L'indifférence de Paris est incommensurable. Tout lui est étranger et rien ne l'émeut profondément mais cette indifférence on peut l'appeler pudeur voilée d'ironie, affection ou délicatesse. En réalité c'est une des manifestations les plus nettes de sa passion pour la liberté.

C'est alors que la ville, non plus territoire réglé par des usages canoniques mais lieu sous l'emprise des désirs, pourrait s'entendre comme un territoire de désirs. Il s'agirait là d'une étrange territorialité qui procéderait de principes antinomiques à ceux régissant tout autre territoire puisqu'ils répondraient à l'élan des désirs. Dans le dessin paru en regard d'un poème de Tristan Tzara, un profil se superpose à une gorge de femme. L'imbrication de motifs semblables à cette illustration apparaît aussi dans un dessin préparatoire pour *Le Double Adam*[2], si bien que l'entrelacs de ces corps en appelle à une expérience fusionnelle. Parallèlement, la composition du dessin précédent (illustrant le poème de Georges Ribemont-Dessaignes) est

1. v. František ŠMEJKAL, *Sima*, *op. cit*., p. 129, pour la mise en regard des formes des toiles *Corps irréel I* et *Corps irréel II (Cors blanc)* avec la Vénus de Savignano.
2. Comme le souligne František Šmejkal in *Sima, op. cit,* pp. 102 -103.

reprise par Šíma dans une toile de 1929 qui a pour titre : *À quatre heure de l'après-midi*[1]. La toile intitulée *Méridien-Midi le Juste* [Poledník], fait écho, par son titre, à la toile *À quatre heures de l'après-midi* et présente des affinités de structure avec plusieurs des dessins du recueil *Paris.* Ces titres se rapportent au zénith, moment où le soleil, à son point d'apogé dans sa course, laisse place au sentiment d'immobilité. Le zénith donne aussi cours à une vaste mythologie slave qui attire l'attention des écrivains romantiques. Les démons de midi en sont issus, ainsi qu'en témoigne la figure de la Polednice[2] qu'étudie Roger Caillois lors de son séjour en Tchécoslovaquie. Ses études démontrent que la sirène, dans la mythologie slave, représente un archétype auquel la figure de la Polednice se rattache. En outre, les corps ondoyant des dessins de Šíma semblent eux aussi simultanément évoquer sirènes et démons de midi. Le zénith est le moment sans temporalité qui cristallise passé, présent et avenir ; Šíma y recourt pour exprimer son monisme et le « punctum stans ». De plus, à travers la représentation de ces corps nus, Šíma rapproche l'expérience érotique de la quête du fusionnel au cours de laquelle le sujet aspire à une totale adéquation entre ses désirs propres et le monde extérieur.

L'expérience érotique est ainsi ancrée dans une quête existentielle. Et ce sont alors à des temps originels que la recherche d'une expérience fusionnelle fait retour : elle permet de rejouer un retour vers l'unité originelle. Šíma situe cette expérience en milieu urbain. Il ouvre alors la ville à des pratiques transgressant toute mesure imposée aux activités urbaines ordinaires. En effet, d'une part la projection des désirs dans le monde urbain est le signe de la libération de la subjectivité dans le quotidien hostile de la ville, d'autre part, l'expérience mettant en œuvre un retour à l'unité originelle, à une correspondance des mondes intérieurs et extérieurs a un caractère subversif. C'est d'ailleurs par le terme de « révolution » que les membres du Grand Jeu – auquel appartient Josef Šíma –, expriment le retour aux origines et l'étroite participation de l'individu au monde tendant vers le « punctum stans ». Monique Faux rappelle dans un hommage à Šíma que le programme du Grand Jeu « tenait en deux mots : "Révolution-Révélation". Révolution conçu au sens étymologique de retour aux origines[3] ». Le verbe latin à l'origine du mot révolte produit des dérivés avec des significations telles que « tour », « retour ». Puis au XVI[e] siècle, le mot suggère l'idée d'un mouvement circulaire et, par

1. Reproduit in *Ibid*., p. 153.
2. v. *Polednice* de Karel Jaromír Erben in Karel Jaromír ERBEN, *Kytice : kytice z pověstí národních. Un bouquet : un bouquet de légendes tchèques,* Xavier Galmiche et *alii* (traduit du tchèque), Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2001.
3. Monique FAUX, « Principales mesures itinéraires », *Hommage à Joseph Sima, op. cit.*, non paginé.

extension, l'idée d'un retour temporel. Et c'est au XVII[e] siècle sous l'influence de la Fronde, que le mot se fige dans son sémantisme politique : il désigne alors un conflit ou un bouleversement social. Dès le XVIII[e] siècle la mise en rapport entre révolution et révolte est alors fréquente. Les acceptions du terme *révolution* manifestent alors les affinités entre la course rotatoire des astres et les mutations politiques.

Au fil du recueil se lit, dans la succession des dessins de Šíma une expérience érotique à travers laquelle le citadin se ressaisit de ses désirs et de sa subjectivité. Cet érotisme revêt un caractère subversif et fait fi des repères ordinaires qui règlent la vie citadine. Le réinvestissement de la ville par la subjectivité de l'individu peut alors être perçu comme une révolution, au sens étymologique du terme. Les figures érotiques que Šíma insuffle dans Paris participent d'une expérience urbaine subversive. L'expérience érotique survenant dans la ville que présente dans ce recueil Šíma introduit des éléments étroitement liés à la poétique pragoise tout en déconstruisant les données ordinaires du dispositif urbain oppressant. Aussi renforce-t-il la désorientation qui accompagne l'expérience érotique, en introduisant des figures étrangères à l'urbanité parisienne.

C'est ainsi à un radical bouleversement que conduit la projection de l'expérience érotique sur le site urbain. Breton aussi dans *L'Amour fou* évoque le point sublime, variante du « punctum stans », l'amour fusionnel, et leur puissance de subversion dans le chapitre V, tout en se référant au « château étoilé » de Prague. Dans ce Paris creusé par la présence de Prague, les différentes silhouettes qui traversent les eaux-fortes de Šíma participent donc d'une sémiotique semblable et concourent à l'évocation d'une même quête, tant érotique qu'existentielle. Cette expérience érotique dans le recueil *Paris* se construit au fil des dessins de Šíma à travers des figures affiliées à l'urbanité pragoise – golem, sirène, polednice. Ces éléments sont alors porteurs d'altérité et renforcent la désorientation propre à toute expérience érotique. Ainsi l'expérience érotique au sein de Paris se nourrit-elle de poésie pragoise.

Un nouveau territoire ?

Les poètes qui transcrivent leurs promenades en mêlant des motifs propres à Paris et à Prague entrelacent leurs expériences pragoises et parisiennes et donnent à voir les effets de croisement qui transfigurent alors les deux villes. Lieu étranger et lieu familier se fondent l'un

dans l'autre pour mieux faire ressortir la couleur inédite de l'expérience de désorientation à laquelle la ville surréaliste invite le citadin.

La ville surréaliste tient ainsi en échec la monotonie sans pour autant se présenter comme un refuge dans l'illusion. Elle ne relève certes pas d'une réalité géographique savamment cartographiée, et pourrait même se présenter comme une géographie fort fantaisiste, mais elle s'avère tout de même des plus fidèles à l'expérience de la réalité vécue. Les référents géographiques, précisément mentionnés par les artistes de Paris et de Prague, servent leurs représentations subjectives : à leur fonction référentielle s'ajoute une fonction expressive. En outre, la poésie, révélant les écarts entre signifiants et signifiés, dégage le réel des représentations conventionnelles et dévoile la nature plurivoque des éléments qui le constitue. Ainsi, les lieux portent les traces d'une grande diversité d'événements et apparaissent dans la ville surréalistes en leur feuilleté d'histoires : ils ne sont réductibles à aucune représentation d'usage. L'acte poétique représente donc pour le réel un « gain sémantique[1] ». La représentation surréaliste fait valoir le feuilleté des lieux, et apparaît ainsi non plus comme déformante, mais serait, davantage, garante de la réalité plurivoque des lieux.

La poétique de la ville qui se constitue à la croisée de Paris et de Prague semble répondre à l'interrogation de Breton : « la médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?[2] ». Alors que ses positions quant à l'idéalisme ont considérablement évolué, il estime encore, plusieurs années plus tard dans une de ses conférences de Prague, que la « subjectivité artistique [peut] s'identifier à la véritable objectivité[3] ». C'est alors que l'attitude du poète surréaliste semble correspondre à celle que décrit Paul Ricœur lorsqu'il évoque « l'homme grec », étudiant *La Poétique* d'Aristote :

> C'est peut-être parce que, pour lui, la nature est elle-même vivante que la mimêsis peut n'être pas asservissante et qu'il peut être possible de mimer la nature en composant et en créant. N'est-ce pas ce que le texte le plus énigmatique de la *Rhétorique* suggère? La métaphore, est-il dit, *met sous les yeux parce qu'elle* "signifie les choses en acte". En effet, le poème imite les actions humaines "ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être".

1. L'expression est de Paul Ricœur in Paul RICŒUR, *La Métaphore vive, op. cit*., p. 31.
2. André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* [1925] in *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 276.
3. Conférence prononcée le 1er avril 1935 à Prague, v. « Position politique de l'art d'aujourd'hui » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 426.

Paul Ricœur considère que : « toute *mimêsis*, même créatrice, surtout créatrice, est dans l'horizon d'un être au monde qu'elle rend manifeste ». Il définit la *mimêsis* en ajoutant : « la vérité de l'imaginaire, la puissance de détection ontologique de la poésie, voilà ce que, pour ma part, je vois dans la *mimêsis* d'Aristote ». Puis il conclut en signalant que la réalité n'est pas réductible à « la simple description de ce qui est donné là », en évoquant la fonction ontologique du discours métaphorique : « En lui, toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclose, toute capacité latente d'action *comme* effective[1]. » Poésie et réel sont ainsi essentiellement liés, l'un nous entretenant avec grande finesse de l'autre. N'est-ce pas précisément ce que suggère les *poètes de la ville* ? La ville à la dérive qui se construit dans les œuvres des surréalistes, qui, composant avec le réel, le recompose, serait alors une ouverture à une vérité essentielle. Leur poésie se présente comme une voie vers ce qui pourrait être ainsi un gain de sens ; elle donne la mesure des possibles que le réel recèle. Quel sens la latitude poétique des surréalistes donne-t-elle donc à la ville ?

En quoi leurs itinéraires guidés par les désirs, les conduisant à considérer la ville sous un jour nouveau, les mettent-ils en mesurer de dévoiler, par la poésie, le réel ? Leurs parcours urbains font advenir une ville dont la forme répond à celle du corps féminin. Dans les dessins de Šíma, les textes de Breton et de Nezval, la ville prend en effet explicitement les traits d'une femme : il s'agit ici, à plus d'un titre, d'une *femme capitale*. Rapprochant la femme et la ville par l'expérience subversive et l'émotion érotique, ils créent la surprise et l'égarement, subvertissent les repères urbains solidement institués mais rappellent la parenté des deux termes : le mot courant de *métropole* lui-même donne à voir la juxtaposition de la femme (*mêtêr*, la mère) et de la ville (*polis*, la ville) et renvoie ainsi à un procédé métaphorique dont les surréalistes semblent sonder en profondeur la signification.

Représentant la capitale en femme, les surréalistes, s'ils empruntent aux cartographies anthropomorphes de la renaissance, révèlent aussi une authentique expérience urbaine qui accorde à la femme une place qui s'avère *capitale*. Travaillant l'analogie de la femme et de la ville, les *poètes de la ville* n'interrogeraient-ils pas une aventure existentielle, faite au cœur de la ville, que couve le mot même de métropole ? Le mot métropole dévoile combien la ville peut avoir trait à la femme. Voilà que le mot semble faire écho aux préoccupations des surréalistes. Il serait même l'un de ses mots à même d'être, aux yeux de Breton, une réponse à un appel.

1. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* [1975], éditions du Seuil, 1997, p. 61.

Breton note en effet : « Mais je l'ai déjà dit, les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel[1]. » L'élément métro signifie « mère », en sa fonction figurée ; il se rapporte au terme grec désignant la mère : *mêtêr*, *mêtros*. La métropole, alors devient le lieu d'une expérience en prise avec les mythologies des origines. Les surréalistes construisant, par des procédés métaphoriques, une ville au corps de femme, se font le relais d'une pensée interrogeant, tels les mythes, le sens des choses : leur métaphore révèle la profondeur sémantique du monde. Marie-Claire Bancquart fait remarquer que le « Beau Paris qui donnait "la clé des champs", et que le « Paris qui "fermait mal sur l'infini" » revêtait dans l'œuvre surréaliste une présence qui « vaut d'être célébrée comme une admirable présence amoureuse, et comme un mythe […] qui aida les poètes à retrouver des "pouvoirs perdus" »[2].

*

Chassant les représentations ordinaires et construisant une ville ouverte sur l'ailleurs, à la géographie fantaisiste, il n'en reste pas moins que les surréalistes, en quête de renouveau, rencontrent certains invariants qui travaillent une mythologie de la Ville-mère et en dévoilent les ressorts. Ainsi, comme annoncé par Breton « l'énergie préméditée en poésie et en art qui a pour objet, dans une société parvenue au terme de son développement, au seuil d'une société nouvelle, de retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, devaient obligatoirement nous découvrir un jour l'immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective[3] ». Et voici l'artiste « brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même par surprise, de se l'attribuer : *ce trésor n'est autre que le trésor collectif*[4]. » Les poètes surréalistes, nous tendraient-ils donc aussi les clefs de la métropole ?

1. André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, *op. cit*., pp. 275-276.
2. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Éditions de la différence, Paris, 2004, p. 271.
3. André BRETON, « Position politique du surréalisme » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 438.
4. *Ibid*., p. 439.

Dans les œuvres marquées par les échanges entre artistes de Paris et de Prague, la ville surréaliste prend forme au fil des promenades urbaines à mesure que les poètes-marcheurs rejettent les figures de l'ordre et discernent celles de l'ailleurs. La surface couverte par de tels parcours au fil desquels des lieux éloignés sont rapprochés correspond à l'étendue de la ville surréaliste. De tels rapprochements servent une vision renouvelée de la ville.

Les parcours des poètes délimitent l'espace de la ville surréaliste. Celle-ci naît donc d'une double démarche : l'une rejetant l'ordinaire oppressant de la ville, l'autre guettant les figures de l'étrange. Ce double mouvement s'accorde à celui que décrit Roger Dadoun lorsqu'il propose un examen précis de l'expression chassé-croisé[1]. Relevant les connotations de cette expression, il note que le « chassé-croisé » répond à deux mouvements distincts s'exerçant en des sens opposés : chassé et croisé. Il signale le sens territorial inscrit dans le verbe « croiser », « lorsque l'on dit par exemple que l'on croise dans les parages[2] ». Roger Dadoun est très attentif à cette implication géographique : « C'est cette territorialité qui mérite d'être retenue, accompagnée de l'idée de mouvement, de circulation, de circumambulation. Circum, tourner en rond dans un même territoire, occuper et s'approprier, de quelconque façon, un territoire[3]. » Et de fait, les membres des groupes de Paris et de Prague investissent la ville en la parcourant ; les lieux qu'ils sillonnent délimitent dès lors l'espace de leurs investigations et donnent forme à la ville surréaliste. Les poètes chassant l'ordinaire de la ville, recherchant les figurent de l'ailleurs, se déplacent comme s'ils croisaient dans un espace où les aller-retour permettaient d'établir la zone dans laquelle ils opèrent : ainsi, du paysage urbain qui s'était constitué sous leurs regards dans le rejet du territoire régi par des normes établies advient un territoire de désirs. La ville surréaliste répond alors à une étrange territorialité où les stratégies de maîtrise se substituent aux élans du désir.

S'élançant hors des dispositifs d'enfermement et partant en quête de l'inconnu, les surréalistes construisent une ville ouverte sur l'ailleurs. Au cours de la promenade urbaine l'ici et l'ailleurs entretiennent alors une relation de continuité. La ville surréaliste des textes que marquent l'expérience parisienne et pragoise se définit de la sorte par la présence de l'ailleurs dans l'ici. Aussi se joue-t-il la constitution d'un imaginaire de la ville hybride, faite de lieux

1. René DADOUN, « Chassé-croisé : croisés ou chassés ? » in *Mélusine*, n°XXVII, (« Chassé-croisé-Tzara-Breton »), Paris, L'Âge d'homme, 1997, pp. 233-240.
2. *Ibid.*, p. 235.
3. *Ibidem.*

pragois autant que de lieux parisiens. Les *poètes de la ville* travaillent la notion de limite qui est au centre du mythe de fondation de l'*Urbs*. Le sillage laissé par les pas de leurs amis s'oppose, à cet égard, au sillon originel tracé avec autorité par Romulus. Ils mettent en effet leur pas dans ceux de leurs amis et établissent ainsi collectivement le périmètre de la ville surréaliste : la pensée d'une refondation collective de la ville contraste avec le récit du fratricide présidant à la fondation de l'*Urbs*.

Ainsi créée par le tracé des pas, la ville des surréalistes est aussi le produit d'un langage spécifique, lequel s'élabore dans la pluralité des textes des groupes de Paris et de Prague. Faite de textes et de pas, la ville surréaliste contient ainsi toutes les promesses d'un renouveau urbain : textes et pas remplacent parole augurale et sillon, deux composantes qui président à la fondation des villes légendaires[1]. Le sillage des pas apparaît alors comme un motif porteur d'un mythe de refondation de la ville dans lequel il se substituerait au sillon par lequel Rome est délimitée, quant aux textes, ils font de la ville un nouveau *locus effatus*.

1. La parole augurale et les traces laissées à même le sol sont au cœur de la légende de fondation de Rome (v. TITE LIVE, *Histoire romaine*, tome I, Livre I, traduction de Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1940). Ces éléments apparaissent aussi, sous une forme fort différente, dans les récits de fondation de Prague : la princesse Libuše prophétise la création de Prague, indiquant que la ville sera édifiée à l'endroit précis où un homme façonne un seuil. C'est alors que les patriarche et le laboureur qu'elle s'est choisit pour époux partent en quête du lieu décrit par la princesse pour construire la ville de Prague. (v. *La Chronique de Kosmas* datant de 1125 in *Kosmová kronika česká* [Chronique tchèque de Kosmas], Prague, Melantrich, 1953).

TROISIÈME PARTIE

L'ŒUVRE DE LA MÉTAPHORE

« Qui oserait prétendre qu'il suffit de relier de façon rationnelle, d'organiser suivant des impératifs fonctionnels les différents lieux et objets de la ville pour lui donner son expression propre, lui permettre de parler sa véritable langue ? La ville est un lieu propice aux signes. Notre rapport à la ville ne peut être unilatéral. Nous n'avons pas à subir les signes par trop marquants d'une agglomération à notre mesure mais transformer la ville aux accents de notre démesure. L'enjeu est d'ancrer le cadastre sur la topographie sensible qui se dessine à l'ombre des pulsions et de tous possibles qui se promènent encore[1] »

1. Fabrice Pascaud, Bertrand Schmitt, Alexandre Pierrepont, « La ville et l'utopie » in *Analogon,* n°7, (« Mýtus a Utopie »), 1992.

La ville surréaliste semble présenter les éléments propres à servir une légende de refondation de la ville. Cette ville refondée, territoire des désirs, prend forme via les textes et sous les pas des poètes si bien qu'elle semble, non pas créée par un sillon tracé dans le sol, mais par les traces des pas laissées par les poètes. Elle incite donc à une réflexion sur l'écriture du mouvement : sur la chorégraphie.

Si la démarche des poètes répond à un double mouvement (éloignement de l'ordinaire, recherche de l'ailleurs), tenant ainsi lieu de chassé-croisé, ne s'avère-t-elle pas, en outre, assez semblable à l'exécution d'un pas de danse ? Le chassé-croisé, en effet, désigne aussi une figure de danse au cours de laquelle les partenaires effectuent simultanément un pas de côté. En quoi cela concerne-t-il les poètes et quelle serait alors cette chorégraphie qui se réglerait dans la ville surréaliste ?

Les pas par lesquels les poètes prennent leur distance avec les jalons d'un ordre perçu comme oppressant, les emportent vers un monde sans repère où le sujet, tel un danseur ivre de mouvements, est éperdument tourné vers l'aventure. À l'expérience oppressante de l'aliénation qui menace les citadins des grandes villes, succède l'expérience grisante du vertige que proposent les poètes de la ville surréaliste. Voilà que les pas des poètes qui déconstruisent le sillon originel créeraient un autre sillon, celui de pas conduisant au dépaysement. Ces pas s'apparenteraient aux pas de danse d'un chassé-croisé... Ainsi se tiendrait donc, dans la ville que les surréalistes prennent soin de créer, un spectacle de danse. Mais quel serait, pour les surréalistes, l'enjeu de cette danse ? Se peut-il que cette chorégraphie soit indissociable de la poétique urbaine, au même titre que le tracé du sillon dans le sol l'est de la parole augurale dans les légendes de fondation urbaine ? De quelle type d'écriture témoigneraient les chorégraphies qui ont lieu dans la ville des surréalistes ?

Rappelant leur méfiance à l'égard la littérature, les surréalistes de Paris et de Prague revendiquent leur attrait pour les divertissements populaires et les arts du cirque. Leurs textes témoignent d'une vive attention aux figures d'acrobates qui s'affranchissent du monde ordinaire pour une confrontation sans appel avec un monde de vertiges. Les surréalistes valorisent de la sorte l'expérience du réel et, à ce titre, tout « poème dégagé de tout appareil du scribe[1] ». Aussi accordent-ils aux corps une place de choix. Au cours du chapitre six, nous étudions en quoi le

1. Stéphane MALLARMÉ « Crayonné au théâtre » [1886] in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, p. 171.

motif du corps (composante essentielle de l'image de la femme-ville) rythme la poétique surréaliste qui se dessine dans les échanges entre Paris et Prague. Puis, interrogeant le statut des danseuses et acrobates dans les textes des surréalistes, nous nous penchons sur l'attention que les *poètes de la ville* portent à l'écriture du corps pour interroger les pratiques d'écriture dont relève la poétique urbaine surréaliste. Certains textes apparaissent comme les relais d'une esthétique portée par les représentations d'acrobates, si bien que l'écriture et l'expérience du réel ne sont plus saisies dans leur relation paradoxale.

Chapitre VI

La ville surréaliste : une nouvelle métropole ?

LA FEMME ET LA GÉOGRAPHIE SURRÉALISTE DE LA VILLE : EXPLORATION D'UNE MÉTAPHORE

Projetant leurs affects sur les sites urbains, les surréalistes localisent leurs inclinations profondes et créent une géographie permettant la libération des désirs. Les textes nés des déplacements dans la ville fondent ainsi un territoire érotique. Mais davantage encore, cet espace où les désirs s'expriment s'apparente à divers égards et selon de multiples procédés à un corps. Un corps de femme se surimpose à Paris déjà en 1927 pour Josef Šíma dans l'album *Paris* ; cette silhouette féminine qui apparaît dans ses dessins s'apparente à la forme de l'Ile de la cité. Pour Breton aussi Paris est une femme, et elle repose dans un lit. Ainsi, avant même « Pont-Neuf » où la ville est identifiée à une femme alanguie, dans *Les Vases communicants*, Breton préconise d'aller « voir de bon matin, du haut de la colline du Sacré-Cœur, à Paris, la ville se dégager lentement de ses voiles splendides, avant d'étendre les bras. » Il évoque alors ses « membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre[1] ». Dans *Les Vases communicants,* apparaissent différents processus de l'identification de la ville au corps féminin : nous souhaitons par conséquent interroger l'image de la femme-ville qui se construit à travers des procédés sans cesse changeants.

Essence de la beauté ou quête de la beauté capitale

À l'issue des *Vases Communicants,* mentionnant la vue qu'offre la colline du Sacré-Cœur, Breton associe l'état de la ville à la « beauté féminine » qui réside dans l'abandon : il s'agit d'une « beauté sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même[2] ». Il incite à porter attention à la ville lorsque « de bon matin » elle n'est pas encore le terrain des activités auxquelles se voue « l'organisme social qui assure aujourd'hui, par le malheur de presque tous, la jouissance de quelques-uns[3] ». La ville que décrit Breton représente, au sortir de la nuit « l'essence générale de la subjectivité[4] », tout comme le rêve. Breton ajoute : « la

1. André BRETON, *Les Vases communicants* [1932] in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 205.
2. *Ibid*., p. 206.
3. *Ibid*., p. 207.
4. *Ibid.,* p. 205.

puissance absolue de la subjectivité universelle qui est la royauté de la nuit, étouffe les impatientes déterminations[1] ». La ville, à l'aube, est soustraite à l'emprise de l'intentionnalité, aux projets hâtifs et aux activités rationnelles et oppressantes, tel le rêve faisant fi de la pensée rationnelle et de toute idée volontariste. André Breton opère un parallèle entre l'état de la ville à l'aube et l'état de rêve. S'interrogeant sur les puissances inconscientes, il ajoute : « il est incompréhensible que l'homme retourne sans cesse à cette école sans y rien comprendre[2]. » Dans ces « terrains de la subjectivité », que sont tout aussi bien le rêve ou la ville, la réalité répond aux désirs de l'homme. Retournerions-nous donc au rêve comme à la ville, et comme à la beauté féminine (que la ville elle-même exprime) ?

Tout au long de cet ouvrage, Breton entend donner un aperçu de la structure « de l'échange constant qui doit se produire entre le monde extérieur et le monde intérieur[3] ». Il met alors au jour l'analogie qui existe entre l'état dans lequel une promenade dans la ville peut plonger le citadin et l'état de rêve. De manière semblable, ils permettent la cristallisation des désirs. Ce que le désir met alors en œuvre « pour arriver à ses fins est si peu différent de ce dont il dispose quand l'homme dort ! [4]». Breton considère qu'au cours de la réalisation de ses désirs, « la vaine agitation de la rue est devenue à peine plus gênante que le froissement des draps ». Dans la rue tout comme dans le rêve, le désir de l'homme est à « la recherche de l'*objet* de sa réalisation[5] ». Déambulations dans la ville et rêves sont propices à l'expression des désirs, à leur libération. Le Paris des *Vases communicants* revêt les caractéristiques du rêve. Aussi la ville est-elle perçue sous un angle qui réfute l'utilitaire :

> Paris, tes réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse et de vigueur, – comme je voudrais savoir extraire de ta nuit de quelques heures ce qu'elle contient de plus que la nuit polaire ! Comme je voudrais qu'une méditation profonde sur les puissances inconscientes, éternelles que tu recèles soit au pouvoir de tout homme, pour qu'il se garde de reculer et de subir.

Le dispositif urbain qui vise la satisfaction de besoins catalogués (et même suscités) méconnaît les véritables ressorts du plaisir et du désir qui puisent dans des « puissances inconscientes ». Or l'attention à ces puissances perceptibles la nuit permettrait la libération de l'individu. Dans *Les Vases communicants*, la ville assure une correspondance entre la subjectivité de l'individu

1. *Ibid*., p. 206.
2. *Ibid*., p. 207.
3. *Ibid*., p. 202.
4. *Ibid*., p. 177.
5. *Ibidem.*

et le monde matériel. Elle permet à ce titre la réalisation des désirs. Cette correspondance entre la subjectivité de l'individu et le monde alentour est aussi pour Breton l'enjeu de la rencontre amoureuse. La femme aimée assure pour le poète la correspondance entre la subjectivité de l'individu et le monde matériel : elle est alors « un objet essentiel, bien extérieur celui-là ». La femme est en effet partie prenante du réel, et le désir pour une femme fait foi de la projection du désir sur le plan de la réalité extérieure. Le désir pour une passante permet donc de renouer contact avec la vie extérieure[1]. Femme et ville suscitent cette même expérience au cours de laquelle le sujet, reprenant contact avec l'altérité et mesurant la perméabilité de ses désirs et du monde extérieur, reconnaît la validité de la réalité extérieure. La femme est au centre d'une pensée sur la place des désirs dans l'appréhension du réel, ainsi que la ville. Ce dénominateur commun leur confère, aux yeux de Breton, une commune beauté. Ainsi tirent-elle leur beauté du statut qu'elle donne au désir dans la réalité objective.

Pour Breton, le sentiment du beau s'ancrerait alors dans la fabrique des désirs. Cette particularité commune qu'ont ville, rêve et femme de présenter à l'individu un miroir à ses désirs est à même de susciter une expérience analogue. Tous trois permettent d'attester la correspondance entre désir et réel. Sur cette analogie se joue l'identification de la ville à une femme – endormie. L'analogie entre la ville et la femme s'opère alors via la beauté naturelle que les deux ont en partage et donne ensuite cours à une personnification de la ville. L'apostrophe à Paris, dans les dernières pages de l'ouvrage, témoigne de l'image personnifiée que Breton propose de la ville.

> La beauté féminine se fond une fois de plus dans le creuset de toutes les pierres rares. Elle n'est jamais plus émouvante, plus enthousiasmante, plus folle, qu'à cet instant où il et possible de la concevoir unanimement détachée du désir de plaire à l'un ou à l'autre, aux uns ou aux autres.

Empreinte de beauté féminine, la ville s'apparente au corps d'une femme qui repose dans un lit. Breton ajoute : « la Beauté atteint à cette heure à son terme le plus élevé [2]». Ainsi la ville exprime-t-elle la beauté avec une acuité toute particulière. Breton multiplie les occurrences de ce substantif et recourt abondamment aux superlatifs sans convoquer de forme adjectivale : n'interroge-t-il pas dans ce passage précisément l'essence de la beauté ? Breton met au jour les impressions semblables que suscitent deux réalités différentes : l'une animée – le corps féminin,

1. *Ibid.,* p. 159.
2. *Ibid.,* p. 206.

l'autre inanimé – le corps urbain. Pour le poète qui transpose les caractéristiques de l'une à l'autre, tout se passe comme si véritablement le corps féminin transmettait au corps urbain ses caractéristiques. La ville, offrant le spectacle de la beauté féminine, s'apparente à une femme. Est-ce donc que la ville révèle pour Breton un absolu de la beauté féminine...faisant de Paris non pas n'importe qu'elle femme, ni même une femme fatale, mais plutôt une femme capitale, plus précisément une femme-capitale ?

Les femmes dans la ville

C'est encore très précisément la « femme de Paris » que Breton présente à travers une série de femmes rencontrées dans *Les Vases communicants.* Il fait le récit de trois rencontres successives au cours du mois d'avril. L'auteur, remarquant que les caractéristiques de chacune des trois femmes rencontrées se mêlent, forge l'idée d'une « personne collective de la femme » qui serait « la femme de Paris[1] ». Et la ville elle-même est dotée de caractéristiques semblables à celle de cette « personne collective ». C'est ici, moins par une analogie d'expérience que par un rapport métonymique que la ville est identifiée à une femme. Elle renvoie à l'ensemble des femmes qui la parcourent, chacune étant une éventuelle compagne par laquelle le sens de la réalité extérieure, le goût du réel pourront être retrouvés. La femme de Paris représente pour Breton « la personne collective de *la* femme ». Il considère qu'elle est à même de rendre à l'homme « le charme sous lequel a pu vous laisser *une* femme aimée » et plus largement « *tout le charme*, qui est celui de la vie même. » Ainsi, lorsqu'une femme fait défaut, le recours à la ville est de mise pour combler le manque de l'être aimé.

Aux yeux de Breton, la personne collective de la femme apparaît une et plurielle à la fois, de sorte qu'elle est à même de se présenter comme un archétype féminin. La ville subsume la diversité des femmes, et inspire l'idée d'une femme primordiale. Ainsi, dans le Paris surréaliste, la femme-capitale est premièrement cette « personne collective de la femme » qui survient lors de promenades dans la ville. Breton confie en effet qu'elle se forme tout volontiers « au cours d'une promenade solitaire un peu prolongée, dans une grande ville[2]. » L'errance dans la ville est propre à conjurer les blessures de l'amour. Les différentes passantes qui retiennent l'attention de l'auteur des *Vases communicants* au cours du mois d'avril composent alors un

1. *Ibid.*, p. 152.
2. *Ibidem.*

échantillon de femmes duquel se détache « la personne collective de la femme ». Le désir que ces femmes éveillent est à même de renouveler radicalement le rapport que l'homme entretient avec le réel. Breton mentionne alors la femme de Paris :

> Cette créature composite faite journellement de toutes les images qui viennent se mêler dans les glaces du dehors, comme elle est défavorable aux pensées repliées sur elles-mêmes, comme elle chante, comme elle est confondante dans la solitude et dans le malheur[1].

Les passantes font de la ville dans laquelle elles apparaissent un lieu où le citadin est invité à se ressaisir comme sujet désirant au sein de la réalité ordinaire. Les instants de séduction que livre la ville permettent à l'auteur de retrouver le goût du concret et du sensible, se défaisant alors de « toute attache idéaliste[2] ».

C'est alors que chaque femme croisée dans la rue, plutôt que d'être d'emblée idéalisée selon les goûts du poète, est perçue dans sa singularité. Attentif aux particularités de chacune, Breton accorde à la passante toute son attention. Il s'attache en effet à connaître « l'être immédiat le plus sensible » dans sa réalité. Il s'en tient à la réalité empirique pour sonder la femme dans sa réalité propre et conjurer les « pensées repliées sur elles-mêmes ». Le désir pour les femmes rencontrées en ville apparaît comme le signe d'une projection de la subjectivité dans le monde concret, réel. Il permet ainsi de renouer avec le sens du réel. Si l'auteur confesse qu'auparavant, « d'un être immédiat, comme appris par cœur, [il] n'avait pas su faire pleinement pour [lui] un être réel », il poursuit :

> Sans doute n'aurai-je pas réussi à être bien réel pour cet être non plus. Mais, déduction faite, comment ne pas espérer un jour être plus heureux ou, à défaut, comment ne pas vouloir qu'un homme, qui aura lu ces lignes, soit, un peu à cause d'elles, moins malheureux que moi ? Il n'est pas impossible, dis-je, que j'acquière à mes dépens le pouvoir de considérer un autre être comme réel, ou de faire considérer un autre comme réel, par quelqu'un qui l'aimera. Tant mieux si mon témoignage aide cet homme à se défaire, comme je veux m'en être défait, de toute attache idéaliste[3].

Récusant tout idéalisme, il part à la recherche du réel. Convenant que l'homme ne peut se contenter d'idées générales et de désirs abstraits, Breton entend donc puiser dans les richesses que recèle le réel. Il part à la découverte du réel et confie à son lecteur que : « pour vivre, il faut

1. *Ibidem.*
2. *Ibid.,* p. 153.
3. *Ibidem.*

qu'il détermine. Il faut qu'il se remette à préférer ça et là[1] ». André Breton mentionne les corps des femmes, et son attention se porte en effet ça et là, sur certaines parties du corps. Les caractéristiques de certaines femmes croisées se révèlent semblables à celles par lesquelles Breton définit la ville, glissant alors de la métonymie à la métaphore : des femmes qui parcourent la ville, naît l'idée d'une femme les subsumant, mais la ville est elle aussi une femme, les caractéristiques des passantes lui étant attribuées.

En effet, l'auteur des *Vases communicants* précise d'une passante, rencontrée sur les boulevards extérieurs, « [qu'il] y avait dans son allure, maintenant qu'elle flânait le long des boutiques, je ne sais quoi de si aveuglant et de si grave, parce que parfaitement ignoré d'elle. » Selon lui, « tout, de la grâce de cette personne, était le contraire de prémédité[2] ». Puis il confie que cela fait « tendrement songer à la nonchalance de certaines hautes fleurs qui commencent à éclore[3]. » Cette innocence, par laquelle Breton caractérise cette passante, est aussi celle qu'il attribue, dans les dernières pages du livre, à la ville anthropomorphe :

> Beauté sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même, fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre : la beauté atteint à cette heure à son terme le plus élevé, elle se confond avec l'innocence.

Ainsi femme et ville se parent des mêmes attributs de beauté. Breton, en relevant leur innocence, leur abandon et leur détachement, pointe leur ressemblance. Le désir que la femme suscite est transposé au lieu dans lequel elle apparaît : la ville.

Pour Nezval aussi, dans *Le Passant de Prague* [Pražský chodec], la ville se colore des émotions amoureuses que le poète éprouve. Ce dernier, relatant une rencontre, évoque « le grand trouble qui coloria pour moi les rues du quartier de Vinohrady en une ville magique ». Il reprend : « Combien j'étais envoûté, combien j'étais confus ! Il me semblait que le guide – que le passant de Prague espérait obtenir par miracle – était là pour incarner de manière humaine tous les signes magiques de l'amour qui me prenait au dépourvu devant chaque vitrine. » C'est alors que le poète tient la jeune femme pour un signe de l'amour auquel la ville l'inviterait, et le poète confie : « J'avais l'impression d'embrasser Prague d'un baiser ancien et pourtant nouveau, tout à fait nouveau, à ses endroits les plus sensibles[4]. »

1. *Ibid*., p. 154.
2. *Ibid*., p. 157.
3. *Ibidem*.
4. Vítězslav NEZVAL, *Le Passant de Prague* – extrait, traduit du tchèque par Zuzana Tomanová in *Prague d'Or*,

Ainsi que le formule Pierre Loubier, dans l'analyse qu'il offre des femmes dans les villes sous le titre « Ariane et les ambassadrices des étoiles » dans *Le Poète au labyrinthe,* « la rencontre, voire la poursuite de la femme initiatrice permet d'engager avec l'espace une relation de type érotique[1] ». Pour Breton comme pour Nezval, beauté de la passante et beauté de la ville sont apparentées. À ce titre, pour Breton, la grâce d'une passante est tout le contraire de prémédité, quand la beauté de la ville est « innocente ».

Cette passante des *Vases Communicants*, précisément, est qualifiée de « personne éminemment désirable », Breton confie son « émerveillement » :

> Je le dis sans crainte de ridicule, mon émerveillement ne connut plus de bornes quand elle daigna m'inviter à l'accompagner jusqu'à une charcuterie voisine où elle voulait faire l'emplette de cornichons. […] Je me revois devant la charcuterie, réconcilié tout à coup par impossible avec la vie de tous les jours. Bien sûr il est bon, il est supérieurement agréable de manger, avec quelqu'un qui ne vous soit pas tout à fait indifférent, des cornichons, par exemple[2].

Et Breton souligne : « il fallait bien que ce mot soit prononcé ici », tout en révélant : « Ces cornichons m'ont tenu lieu de providence, un certain jour[3] ». L'auteur insiste sur le mot même de « cornichons » et suggère l'homophonie que les syllabes de ce mot entretiennent avec celles désignant la poitrine de la femme. Puis il précise :

> Les cornichons sont maintenant dans le papier, on va pouvoir partir. Le temps ne m'a jamais paru moins long. Pour moi, de nouveau, il n'y a plus personne sur le boulevard, tant j'attends que de ces lèvres toutes riantes tombe l'arrêt imprévisible qui fera que je vivrai ou qu'à nouveau je ne saurai plus comment vivre demain.

Au-delà de toute référence érotique, dans ce passage se dessine la référence maternelle. La ville apparaît comme un sein maternel où le promeneur peut *se nicher.* Et en effet Breton précise que cette rencontre se déroule aux alentours d'un hôpital qu'il identifie par erreur à la Maternité, ajoutant : « cette confusion, très semblable à celles qui peuvent se produire en rêve, témoigne, selon moi, de la reconnaissance de la merveilleuse *mère* qui était en puissance chez cette jeune femme. » La poitrine apparaît aussi comme une métonymie du corps : c'est bien la réalité charnelle de la femme qui est suggérée. Breton semble ainsi proposer un blason du corps

---

Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 163.

1. Pierre LOUBIER, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture,* Fontenay-aux-Roses, ENS, 1998, p. 86.
2. *Ibid.*, p. 158.
3. *Ibidem.*

féminin, dans lequel chaque partie désignée du corps se rapporte de manière métonymique à l'ensemble du corps désirable. Au cours de ce chapitre, à plusieurs reprises, le poète pose son attention sur une jambe. À cet égard, « la jambe parfaite[1] » retient le regard d'André Breton à la terrasse d'un café de la place Blanche. Puis, ce sont les yeux qui sont mentionnés à de nombreuses reprises[2]. Breton fait état du morcellement des corps suscitant le désir. De la sorte il met au jour le phénomène de morcellement sur lequel se constitue l'idée de la « femme de Paris ». Cette dernière, en effet, se compose et se recompose, à loisir des fragments de corps des passantes. Certaines parties du corps des passantes sont convoquées et permettent à Breton de créer de manière « composite », c'est son mot, le corps de « la femme collective » pour doter la ville d'un caractère charnel.

Les femmes incorporent-elles la ville ?

Breton relate encore la rencontre d'une femme « affublée du nom de Parisette ». Dans ce passage des *Vases communicants*, après que les femmes ont imprégné la ville de leur beauté, l'une d'elle lui emprunte son nom. Cette dernière tire en effet son nom de la ville dans laquelle elle vit, comme si elle souhaitait l'incarner, comme si elle souhaitait faire de cette ville de pierre un corps de chair. Mais est-ce la ville qui prend corps ou la femme qui s'incorpore à la ville ? Il semble que pour Breton l'indétermination persiste et en ce sens la métaphore est sans cesse renouvelée, elle ne se fixe pas, et sans relâche interroge le phénomène d'analogie qui surgit entre la femme et la ville. La diversité des procédés (qualification de la ville par des caractéristiques féminines, attribution à la ville de caractéristiques féminines, personnification, métonymie) que Breton met en œuvre pour servir les effets d'analogie entre femme et ville donne à voir de manière changeante les rapports entre les deux termes de la métaphore, ainsi constamment remise en travail. Il livre donc la complexité du réel que recouvre le terme de métropole. Rapprochant la femme et la ville par l'émotion érotique, il crée la surprise, et l'égarement mais dévoile leur parenté : elles suscitent une expérience analogue de confrontation au réel. Les pages des *Vases Communicants,* dès lors, semblent interroger ce qui se joue dans le nom que prend la grande ville lorsqu'elle est désignée par le terme de *métropole.*

Ce substantif usuel donne lui-même à voir la juxtaposition de la femme et de la ville

1. *Ibid.*, p. 148.
2. *Ibid*., p. 148, 154, 155, 156, 161, 168, 172, 175, 182, 191.

(*métro* renvoie à « mère » et *polis* à « ville ») et reflète ainsi à une structure métaphorique dont Breton semble sonder le sens. La succession des diverses figures qui mettent en rapport femme et ville dans *Les Vases Communicants* donne à voir l'étrangeté de l'assimilation de la ville à la femme. Si cette assimilation relève du langage commun, Breton lui redonne la figure de l'inédit et en interroge les enjeux. Travaillant l'analogie entre la femme et la ville sur laquelle se compose ce mot, il révèle le pouvoir de la métaphore à interroger le sens du réel. Paul Ricœur considère que « la métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques[1] ». La métaphore surréaliste entre la ville et la femme paraît restituer l'innovation de sens qui réside dans l'assimilation courante de la ville à la femme ; en cela, elle est ce que Ricœur appelle une « métaphore vive ». Et à la « proximité dans le sens » répond une « proximité dans les choses ». Tout se passe comme si Breton réactivait le sens de la métaphore contenue dans le terme de « métropole », s'engageant dans une entreprise visant à soustraire le langage à l'usure et à la décoloration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire ». Il s'agit là pour Breton d'un « principe fondamental » qui, étant cultivé, « ne mènerait à rien moins qu'à la recréation du monde »[2]. La ville peut, soit, révéler les analogies entre expérience urbaine et expérience érotique, mais plus radicalement encore pour Breton, ville et femme sont assimilées l'une à l'autre. C'est alors le corps de la femme qui, dans la ville surréaliste, est au premier plan.

Si le corps est au centre de la géographie surréaliste de la ville, c'est que le désir qu'il suscite atteste le goût du réel – et permet de renouer contact avec la vie extérieure[3], selon l'expression de Breton. Le désir des corps réconcilie le sujet avec la vie extérieure, de sorte que ce dernier peut alors apprécier avec davantage d'acuité son environnement. Le désir aiguillonne en effet les représentations que le citadin se fait de la ville. Ne serait-ce pas, dès lors, par le truchement des corps que le désir façonne la ville ? C'est cette interrogation que semble poser Teige à travers ses multiples collages. Ceux-ci mêlent fragments de corps et fragments de villes et donnent à voir la proximité du corps de la femme et de la ville.

Ainsi à Prague, des jambes se balançant du haut d'une corniche d'un édifice font pendants à la ligne ascendante des nombreuses tours qui se dressent alentours, et la voûte d'une arcade présente une symétrie avec l'ovale d'un visage. Certaines analogies alors mises au jour,

1. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* [1975], éditions du Seuil, 1997, p. 31.
2. André BRETON, « Le Merveilleux contre le mystère » [1936] in *La Clé des champs, Œuvres Complètes III*, *op.cit*., p. 657.
3 *Ibid.,* p. 158.

la ville semble toute autre, comme si les corps eux-mêmes recelaient une dimension hallucinogène. N'est-ce pas ce que pointe Teige dans ce collage où un champignon se détachant des coupoles ordinaires est doté, en guise de pied, de jambes féminines[1] ? Dans un autre collage[2], le buste d'une femme est partie intégrante de l'architecture d'une église. Une jambe renversée, chaussée d'un escarpin à haut talon fait pendant à une colonne de soutènement. Mais déjà en 1936, Teige représentait une composition semblable[3] : jambes et bustes de femme sont intégrés à l'échafaudage d'une église en construction qui s'avère être le Sacré-Cœur de Montmartre. Dans un collage de 1937[4] , au premier plan, Teige convoque encore des parcelles d'un corps de femme. Sur les pavés d'une ville figure une jambe recouverte d'un bas, un bras, le fond d'un violon et un compas. Des photographies de deux seins coupés en rond sont ajoutées sur le violon, et dans la paume de la main repose un œil. Ces éléments disparates forment dans la rue un assemblage qui prend la forme d'un corps. Sur l'extrême droite du collage, un bras se fond dans un mur à l'angle d'un bâtiment, on aperçoit aussi une partie de l'épaule et du sein gauche ; la pierre du bâtiment semble épouser la forme du sein, et c'est alors une poitrine en pierre que suggère le mur de l'édifice. Entre ce mur et des fortifications, à l'arrière-plan du collage, surgit le haut du corps d'une femme. Les motifs des corps féminins déjà mentionnés sont alors repris et agrandis (épaule, bras, poitrine, œil), offrant alors cadrages et proportions différentes. Le buste situé à l'arrière plan est plus grand que les constructions urbaines. Le mouvement qui lui est imprimé semble être celui opéré par quelqu'un qui, se penchant pour aventurer un regard, surgit dans le champ visuel, avec un œil sur le sein. Le corps féminin entre dans la composition des murs et des édifices de la ville[5]. Il s'agit d'un tout autre phénomène que celui de la femme de pierre qu'est la statue. Dans *Les Vases communicants,* Breton forge la notion de la femme de Paris, créature composite à laquelle les passantes donnent corps. Dans ses collages, Teige semble précisément donner à voir cette créature composite qui se crée dans la ville. Aussi Teige et Breton proposent-ils d'interroger non pas la femme-sculpture, mais la femme-architecture.

La ville surréaliste est faite de corps féminins, Teige l'expose sans ambages. Et le

1. Karel TEIGE, *Collage n°142*, 304 x 221 mm, 1940, 77/72-305, Prague, PNP. v. Annexes.
2. Karel TEIGE, *Collage n°68*, 1939, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit*., p. 226.
3. Karel TEIGE, *Collage n°26*, 310 x 248mm, 1936, 77/72-201, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit*., p. 38. v. Annexes.
4. Karel TEIGE, *Collage n°36*, 249 x 153mm, 1937, 77/72-216, Prague, PNP. v. Annexes.
5. Comme c'est aussi le cas notamment dans le collage n°155 de 1940. v. Annexes.

collage permet de confronter crûment les deux termes de la métaphore. Le collage permet une sorte *d'arrêt sur image* de la métaphore, il se présente comme une suspension du jugement et incite à endurer l'égarement dans lequel plonge le rapprochement de deux éléments différents. Il maintient les deux termes à un niveau de tension extrême et retarde *l'événement sémantique*, selon la terminologie de Paul Ricœur. La métaphore pointe les effets de ressemblance, mais le collage rappelle que le rapport entre les deux termes de la métaphore est avant tout une tension entre l'identité et la différence : il expose la dissemblance.

La ville, une anthologie de corps

Les collages de Teige exposent les parties du corps et les intègrent dans l'architecture de la ville, dans les murs et sur le sol de celle-ci. Présentant ainsi des morceaux choisis des corps des passantes, il présente la ville comme une anthologie du corps. L'œil y occupe une place importante. La pupille est en effet un motif récurent de ses collages[1], dans lesquels un œil surdimensionné s'insère souvent dans les corps démembrés des femmes, au niveau de la tête, ou à hauteur de poitrine. Que signifient, dans cette anthologie urbaine des corps, de tels jeux de regards ? Déjà en 1926, Štyrský et Toyen, dans un collage[2] destiné à une couverture de livre, recourent à de tels motifs : œil et corps démembré. « La rigueur géométrique s'y unit à une atmosphère inquiétante et étrange d'où ressort le penchant de Štyrský et Toyen pour les associations surréalistes[3] », note Anna Pravdová qui poursuit :

> Des éléments isolés, parties séparées de corps humain, flottent dans un espace noir, agencé selon une composition géométrique : dans un coin, un œil démesuré s'articule avec un avant-bras, tandis qu'une ronde de crânes formant une couronne mortuaire joue le rôle d'un motif décoratif [4].

Dans une photographie de 1932 de Jaromír Funke, c'est aussi le reflet surdimensionné d'un œil qui s'intègre dans un mur d'affiches[5]. Ces yeux auraient-ils pour fonction de signifier la

1. Citons encore pour exemple le collage n° 24 de 1936 (77/72-202), un autre semblable datant de 1945 (collage n°303, 77/72-443), celui n°127 de 1939 (ces deux derniers sont reproduits in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit*., p. 228.) mais aussi le collage n°326 de 1947 (77/72-454) v. Annexes.
2. Jan Bartoš, *Strašidelný dům* [La Maison hantée], Národní tiskárna, Morav. Krumlov, 1926. Couverture de Toyen et Štyrský.
3. Vítězslav Nezval, *Pages de ma vie* [Z mého života], cité et traduit par Anna Pravdová in *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920, op. cit.*, p. 22.
4. *Ibidem.*
5. Jaromír Funke, *Z cyklu Čas trvá* [De la série Le temps dure], 1932, 390 x 295 mm, Moravská galerie Brno.

présence de l'auteur du collage, tel le miroir placé comme un œil au centre de la composition de la toile de Van Eyck *Le Portrait des époux Arnolfini,* signifiant ainsi la présence du peintre comme témoin de la scène ?

Les yeux des collages de Teige répondent-ils à un dispositif semblable, indiquant combien l'auteur du collage souhaite attester son rôle de témoin et ainsi garantir la réalité de ses représentations ? Un tel dispositif rappelle en effet la tavoletta conçue au XV^e^ siècle par Filippo Brunelleschi, qui a mis au point un procédé permettant de faire coïncider la représentation d'un édifice avec l'édifice lui-même. La représentation et son modèle se fondent alors l'un dans l'autre. L'expérience de Brunelleschi consiste à appliquer son œil contre un trou fait au revers du tableau, en tenant dans sa main un miroir pour que la toile s'y réfléchisse. Ainsi le spectateur croit voir la réalité-même et la représentation donne à voir le vrai, elle se substitue à la réalité tangible. Dans le reflet, la concordance du réel et du représenté impressionne le spectateur. L'œil aussi s'y réfléchit et il semble figurer sur l'édifice réel qui ne se distingue plus de l'édifice représenté. Ce dispositif, par lequel apparaît le reflet de l'œil, le reflet de l'objet réel et la représentation peinte du réel, atteste la concordance du réel et de sa représentation. Léonard de Vinci, mais aussi Dürer, à la suite des travaux de Brunelleschi, dans leurs recherches sur la perspective, proposent de dessiner directement sur une vitre ce qu'ils nomment « la fenêtre de l'âme », c'est à dire l'œil. Et en effet, sur la toile communiquent le réel et sa représentation. N'est-ce pas précisément ce qu'interrogent les Surréalistes pour lesquels le réel est le produit de la confrontation de la réalité intérieure et extérieure ?

Ainsi les collages de Teige, tout comme la photographie de Jaromír Funke, en représentant des yeux semblent dévoiler l'effet de continuité entre le monde extérieur et le monde intérieur et garantir la véracité des villes surréalistes qu'ils représentent. La présence de l'œil dans le collage indiquerait qu'il s'agit d'une représentation confrontée à la réalité à l'aide de la tavolla. Ils font ainsi valoir la véracité de la réalité perçue. L'auteur de ces collages, qui par ailleurs est un rigoureux théoricien de l'architecture moderne épurée, ne manque pas de préciser : « Le désir de libération du poème, du rêve, de la fantaisie et de l'amour doit aussi prendre part à la reconstruction de l'histoire[1] ». Ainsi, les représentations que Teige propose des corps de femme et du corps urbain sont-elles parties prenantes de la libération de l'homme et dévoilent les ressorts de la réalité subjective. Elles sont, en un certain sens, le calque de cette

1. Karel TEIGE, *Jarmark umění* [La Foire de l'art], Nakladatelství a galerie Živého umění F. J. Müller, Prague, 1936, p. 65.

réalité. Teige, adoptant un angle de vue à partir duquel les corps apparaissent déformés, présente dans ses collage cette distorsion. Or, dans les toiles peintes d'après les trouvailles de Brunelleschi, plus on s'écarte du point de vue préconisé, plus la déformation des figures est accentuée et les rapports de mesures dénaturées. Teige, loin de préconiser une approche unique, confrontant les corps humains et le corps urbain, contrefait tout ordre idéal et fait état de la réalité chaotique, accidentée composite et difficile de la ville. Ces représentations, en effet, témoignent d'une vision complexe de la ville, des réalités fragmentées et hybrides qui la composent et de la richesse des interrogations produites par les rapprochements opérés. Ces rapprochements vont à l'encontre des représentations usuelles, elles créent un vif trouble et nous engagent à appréhender chacun des éléments sans aucune référence aux représentations ordinaires. Cette expérience de renouvellement du regard s'accompagne d'une crise du sens commun. Le sens profond des choses est alors interrogé, et chacun des collages produit un *événement sémantique*, selon la formule de Paul Ricœur.

La pierre angulaire du monde matériel

Les corps des femmes sont mentionnés de manière fragmentée et disloquée ; ils sont démembrés, fondus dans l'espace urbain lui-même désarticulé. Un collage[1] de Karel Teige représente une terrasse de café où les tables sont constituées de pieds en fer forgé et ont un sein pour plateau. Dans ces représentations, la ville se compose alors de fragments d'éléments urbains et de fragments de corps humains. Les parties du corps sont mêlées aux lieux de la ville. Ces derniers ont alors l'attrait des corps de femme. Nezval, dans le poème « Les Arcades de Prague », dont Teige est d'ailleurs le dédicataire, donne corps à la ville. Mais auparavant les arcades apparaissent comme des lieux où les corps se découvrent :

> le moment approche où
> ces coins se changeront en lieux obscurs
> lieux où atterrit un ballon égaré
> et où on peut réajuster sa jarretelle
> sur une jambe qui est un éclair
> un éclat de magnésium

1. Karel TEIGE, *Collage n°326*, 1947, 278 x 235mm, 77/72-454, Prague, PNP. Reproduit in *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag,* Barbara AUER, Lenka BYDZOVSKA, Reinhard SPIELER, Karel SRP (dir.), Auflage, Belser, 2009, p. 303. v. Annexes.

Puis le poète prête à la ville une morphologie humaine :

> quand j'ai attendu en vain
> quand la ville claironne comme un postillon qui arrive
> j'allume une cigarette et Prague ouvre le parapluie
> sous lequel se balance sa douce hanche[1]

C'est à l'abri des arcades ou bien du parapluie que la femme, ou la ville, dévoile ses atours. Le poème ménage un effet de croisement entre les objets de la femme et les ornements de la ville. La ville semble emprunter à la femme un parapluie, comme la femme lui emprunte ses arcades pour s'abriter. La similarité de forme entre arcade et parapluie suscite un rapprochement entre l'accessoire de la femme qu'est le parapluie et l'architecture de la ville : l'un et l'autre semblent interchangeables. Et lorsque la femme se fait attendre trop longtemps, le poète se tourne vers le corps de la ville, à l'instar de l'auteur des *Vases Communicants*. Nezval avant d'évoquer sa vaine attente précise : « je donne rendez-vous à Prague », puis : « je donne rendez-vous là à la dame du jeu de carte » et ensuite : « je donne rendez-vous à l'amour ». En tchèque, il n'y a pas d'ambiguïté : la syntaxe utilisée dans la formulation « je donne rendez-vous à Prague[2] » est celle employée lorsque l'on donne rendez-vous à quelqu'un. Mais en français, « donner rendez-vous à Prague » signifie avant tout que le lieu de rendez-vous est Prague ; ce n'est pas le cas en tchèque. Mais cette ambiguïté est restituée dans la version française, compte tenu du contexte d'une part, mais aussi, d'une autre part, par les vers suivants : « j'allume une cigarette et Prague ouvre le parapluie/ sous lequel se balance sa douce hanche ». Est-ce la hanche de Prague, ou bien la hanche de la femme à qui le poète a donné rendez-vous – et qui serait enfin arrivée ?

Breton, Teige et Nezval sondent un phénomène semblable et leurs œuvres apparaissent comme différents jalons d'une même interrogation. Les pierres de la ville se confondent avec un corps désirable. Comme pour conjurer le rendez-vous raté et combler l'absence de la femme attendue, le désir prend corps dans la ville si bien que pour les surréalistes, la ville est dotée d'un corps de femme. Nezval nous introduit à une autre lecture du phénomène d'assimilation de la ville à la femme. Dans ces vers, il n'est plus question de s'interroger sur le procédé d'incorporation, se demandant si, dans le ville surréaliste, la ville intègre la femme dans ses

1. Vítězslav NEZVAL, « Les arcades de Prague », *Prague aux doigts de pluie* [1936] in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 177.
2. « Dávám si schůzku s Prahou », [Je donne rendez-vous à Prague], « Dávám si zde schůzku s ženou z karet » [Je donne rendez-vous là à la dame du jeu de cartes], « Dávám si schůzku s láskou », [Je donne rendez-vous à l'amour]. Vítězslav NEZVAL, « Pražská loubí » [Les arcades de Prague], *Básně II*, *op. cit.*, p. 193.

pierres ou si la ville est intégrée dans l'ensemble des passantes, ou encore si la femme prête son corps à la ville. Dans l'un et l'autre cas il s'agit d'un mélange de substances différentes. Dans la poésie de Nezval, point de mélange, mais une incarnation : la ville incarne l'absente. Certes, l'absente recouvre ainsi une forme matérielle, mais plutôt que de prendre chair, elle prend pierre.

À ce poème qui lui est dédié, Teige semble répondre en illustrant l'ouvrage de Nezval *Femme au pluriel*[1] paru à Prague en 1936. Sur la couverture, il représente des corps faits de briques. Le corps et les murs de la ville se présentent comme des réalités concrètes sur lesquelles les poètes projettent leurs désirs. Ils apparaissent de la sorte, dans ces villes de désirs que les poètes transcrivent, comme des colonnes de soutènement qui semblent bien relier la réalité concrète et les désirs. Les corps et les murs, dès lors seraient de véritables « piliers » d'un espace où certaines forces énigmatiques – les désirs – sont concrètement à l'œuvre. La ville surréaliste serait-elle pour autant un « temple », cet espace tracé dans l'air et sur la terre, à l'intérieur duquel sont recueillies les traces tangibles d'un message divin ? Ce sont des manifestations sensibles et concrètes qui retiennent l'attention de l'augure, ayant alors à charge de les interpréter. À cet égard, les surréalistes délimitent semblablement l'espace dans lequel se déroule leur quête de signes et y cherchent aussi les indices d'une énigme. Les corps de brique que Teige représentent prennent ancrage sur un espace géométriquement délimité. La zone de cette délimitation pourrait être l'espace de l'activité de déchiffrement. N'est-ce pas aussi la couverture de *La Révolution surréaliste* qui donne à voir, à deux reprises, la représentation d'une femme tenant dans « un carré central et sacré : templum[2] » ? Dans un numéro, les surréalistes représentés ont les yeux ouverts, dans l'autre, ils les gardent fermés. Dans l'un on lit : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves », dans l'autre : « Je ne vois pas la [photographie de femme] cachée dans la forêt ». La femme ainsi représentée dans le carré central – *templum* – de chacun des montages semble « consacrée, séparée, tenue à distance[3] », note Serge Gaubert. Mais qu'en est-il lorsque le *templum* n'est autre que la ville quotidienne ?

Non plus tenue à distance, mais sans doute toujours consacrée, la femme est réintroduite dans l'espace du quotidien. Dans le collage de Teige, la femme, faite de briques, aurait bel et

1. Vítězslav NEZVAL, *Žena v množném čísle* [La femme au pluriel], Prague, Fr. Borový, 1936.
2. Serge GAUBERT, « La Femme majuscule », *Les Mots la vie, n°7,* (« La Femme et le surréalisme »), 1992, p. 31.
3. *Ibidem.*

bien regagné la ville. Des colonnes faites de chair et de pierre, dans d'autres collages, l'attestent encore. La ville, dans les poèmes de Nezval est sujette à un phénomène d'incarnation, et la femme peut en être la pierre angulaire – la formule est de Breton : une femme peut-être pour un homme l'être « le plus nécessaire, l'objet même qui pour lui est *la pierre angulaire du monde matériel* ».

Les différentes formes de l'image de la femme que travaillent les surréalistes interrogent le phénomène d'incarnation. Les motifs de l'incarnation, bien que traités de manière surréaliste, font tout de même résonner les grandes lignes de la pensée de l'Incarnation que développe l'Occident à travers le Christianisme. En effet, dans la pensée chrétienne, l'espace fait aussi l'objet d'un phénomène d'incarnation. Dans les textes liturgiques de la religion de l'Incarnation, du Verbe fait chair, le temple est tour à tour précisément présenté comme un édifice et comme un corps. Il est une « construction qui a pour fondation les Apôtres et les prophètes ; et la pierre angulaire, c'est le Christ Jésus lui-même. En lui, toute la construction s'élève harmonieusement pour devenir un temple saint dans le Seigneur[1] ». Dans *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel,* François Barteau précise :

> C'est la fameuse notion de « corpus » tant ressassée depuis St Paul par les Pères de l'Église : la ville chrétienne est à la fois multiple et une, elle est un seul et même corps car toute communauté chrétienne « est » le Corps mystique du Christ, ce que signifie parfaitement l'église ou la cathédrale, située symboliquement au « cœur » du village ou de la ville, et conçue pour accueillir dans ses murs les habitants qui l'entourent, simultanément dans leur totalité et leur multiplicité[2].

En outre, l'assimilation du Christ au temple explique le plan des églises chrétiennes qui affectent la forme d'une croix : « c'est le temple tout entier qui est métaphoriquement le corps de Jésus crucifié, cependant que l'autel occupe la place du cœur du divin martyr[3] ». Puis il précise : « D'autre part, les églises étaient toujours tournées vers l'Orient, ce qui revenait à dire que la tête du Dieu incarné indiquait la direction de Jérusalem où "il était mort, était descendu aux enfers et était ressuscité le troisième jour", et que le temple renvoyait à la ville[4]. » La forme des églises se calque sur le modèle du corps. Questionnant les ressorts du phénomène

1. Lettre de Saint Paul Apôtre aux Éphésiens, 2, 19-22.
2. François BARTEAU, « À la recherche d'une "Voie de Paradis" dans le Paris de Rutebeuf » in *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel,* Jeannine GUICHARDET (dir.) Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1986, p. 11.
3. *Encyclopédie des symboles,* Michel CAZENAVE (dir.) Paris, Librairie générale française 1996, p. 672.
4. *Ibidem*.

d'incarnation, les surréalistes donnent à la pensée du corps la couleur d'un mythe moderne. Mais ne construisent-ils pas néanmoins leur ville comme des bâtisseurs de temples ?

C'est, du moins, un tout autre corps que les surréalistes prennent pour modèle, retravaillant l'ancestrale métaphore qui rapproche le corps et l'édifice ; et pour Breton aussi la pierre angulaire est un corps. Les corps des femmes qui intègrent l'architecture religieuse dans les collages de Teige marquent de surcroît le détournement de la pensée chrétienne de la pierre angulaire. Teige représente encore des corps faits de briques et de pierre ou des édifices qui épousent la forme d'un corps. Comme dans le modèle chrétien, pour les surréalistes, l'espace qui prend forme de corps est aussi investi d'un ensemble de représentations spécifiques. C'est en effet toute une pensée du réel et du désir qui s'exprime dans l'assimilation de la ville à une femme. L'ensemble d'axes éthiques, politiques et ontologiques que Breton développe dans *Les Vases communicants* semble être un *vade mecum* en zone surréaliste. Les surréalistes, sondant les moteurs de l'assimilation de la ville à un corps, rencontrent un élément central de l'anthropologie chrétienne et plongent aux racines des archétypes urbains. Ville et corps se présentent comme des espaces de projection d'un ensemble de représentations. Que ces représentations soient surréalistes ou chrétiennes, elles soumettent l'espace à une herméneutique et rappellent aussi combien l'espace se prête à une lecture ontologique :

> L'espace est éminemment ontologique, psychanalytique, démonstratif et devient le champs d'action du symbolique. L'espace – et le monde qui se déploie en lui – est le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, et aussi le miroitement d'un au-delà, et osons le mot, d'un imaginaire. Cet imaginaire ne se scinde en aucun cas du réel. L'un est l'autre s'interpénètrent selon un principe de non exclusion [...][1].

C'est l'espace médiéval que décrit ainsi Bertrand Westphal, toutefois ces caractéristiques semblent bien être aussi celles de la réalité que désigne spécifiquement le terme de « temple », ainsi que l'espace surréaliste. Les corps de pierre surréalistes rappellent combien la ville est un espace de projection de désirs qui, toujours ardents, propulsent le sujet vers le réel dans une quête incessante. La ville surréaliste se présente ainsi comme un espace ouvert sur une profonde énigme.

1. Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 10.

Désir cristallisé, amour pétrifié ?

La femme est un élément structurant de l'expérience urbaine surréaliste ; la représentation du corps féminin intègre la réalité urbaine jusque dans ses réalisations architecturales. Prêtant à la ville, les caractéristiques de la femme, les effets de ressemblances produisent aussi une femme de pierre. *Les Vases communicants* s'ouvrent sur la dernière phrase du roman *Gradiva* de Wilhelm Jensen placée en exergue :

> …Et retroussant légèrement sa robe de la main gauche ; Gradiva Eediviva Zoe Bertgang, enveloppée des regards rêveurs de Hanold, de sa démarche souple et tranquille, en plein soleil sur les dalles, passa de l'autre côté de la rue.

Dans cet ouvrage, Jensen met en scène un archéologue fasciné par un bas-relief découvert à Naples. Le trouble qu'il ressent devant la femme représentée sur le bas-relief est tel qu'il en tombe amoureux. Au fil du texte, il s'avère que la femme de pierre réveille le souvenir d'une femme que le narrateur a connue auparavant. Elle cristallise le souvenir de cette autre femme de son passé que l'archéologue avait occulté. L'attention qu'il porte à un rêve suscité par la femme de pierre le guide vers Pompéi où il retrouve alors la femme de son passé. Par l'intermédiaire de ce bas-relief, ville et rêve rendent à cet homme une femme qui lui est chère. Dans le Paris des *Vases communicants* la passante articule aussi le rêve à la réalité. La « femme de Paris », tout comme la femme du bas-relief dans le texte de Jansen, guide l'auteur de femme en femme, lui permettant de survivre à la perte d'une femme aimée. Les femmes se succèdent et se substituent l'une à l'autre. Elles incarnent tour à tour l'image de la femme derrière laquelle elles semblent ensuite s'effacer. La réalité et son image entretiennent dès lors un jeu troublant : l'image se forgeant au contact du réel n'ouvrant que sur l'absence de la réalité représentée. Pour Breton, ces femmes, dès lors, se profilent « en trompe-l'œil[1] » et laissent voir les pierres de la ville. De plus, dans le texte de Jensen, comme dans le texte de Breton, les femmes rencontrées ne font pas seulement face aux pierres de la ville, mais elles lui font aussi miroir lorsqu'il s'y reflètent leur image. Le corps de la femme est perçu en regard du corps urbain. Et lorsque la passante qui apparaît sur fond de ville, manifeste un décalage avec son environnement, Breton ne cache pas sa surprise :

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 161.

> Cette façade est telle que je n'en connais pas de plus attristante. Comment un être physiquement si exceptionnel peut-il, en s'en amusant, demeurer plusieurs heures derrière ces rideaux gris ? Comment peut-il traverser sans dommage ; plusieurs fois par jour l'abominable et en même temps très étonnant carrefour de la chapelle[1].

Les passantes du texte de Jensen et de Breton expriment très fidèlement leur environnement et semblent même composées de matériaux urbains. Ainsi en est-il de même des deux silhouettes découpées d'un mur de brique du collage de Teige paru en couverture du recueil *La Femme au pluriel* que Nezval publie à Prague en 1936. Ces silhouettes de Teige, tout comme la Gradiva du texte de Jensen, sont découpées dans la pierre ou dans les briques de la ville. La passante est identifiée à la ville, à la manière d'un trompe-l'œil, comme le bas-relief qui conduit l'archéologue vers une femme de chair. C'est pour Breton la « femme de Paris ». Elle est la femme capitale qui le conduit vers d'autres femmes. Elle le conduit même semble-t-il vers une femme dont la rencontre est contée dans *L'Amour fou*, qui donne suite aux V*ases communicants*, dernier ouvrage d'un triptyque qui s'ouvrait sur *Nadja*. C'est alors que « l'amour de la passante et l'amour de la ville se servent de miroir » selon la formule employée par Claude Leroy dans le *Mythe de la passante* au sujet de la fascination de Baudelaire pour Paris.

À cet égard, les collages de Teige publiés dans la *Femme au pluriel* semblent bien illustrer le processus que le triptyque de Breton dévoile : l'éclat du réel se construit dans la vision des corps de femme. En effet, au cours de longues promenades dans la ville, au gré des rencontres de femmes séduisantes, le sujet retrouve une sensibilité qui rend à la vie tout son lustre. Dans l'illustration de Teige qui figure en couverture de *Femme au pluriel*[2], à l'arrière-plan des silhouettes découpées dans un mur de brique, on distingue « un simple prisme contenant une image (un collage)[3] ». Dans ce collage, une silhouette de femme apparaît devant une forme pyramidale. Puis dans l'illustration qui suit, les roches sont davantage visibles et des rayons lumineux semblent jaillir d'un abîme et defier les hauteurs[4]. Ces motifs sont encore associés dans un autre collage plus tardif où une femme se tient entre deux hautes colonnes

1. *Ibid.*, p. 159.
2. v. Annexes.
3. Jean-Gaspard PÁLENÍČEK, « La typographie moderne et la typographie surréaliste », in http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm.
4. Vítězslav NEZVAL, *Žena v množném čísle* [La Femme au pluriel] illustré par Karel Teige, Prague, Fr. Borový, 1936. v. Annexes.

d'aspect cristallin à la clarté irradiante[1]. Ultérieurement, un collage[2] donne à voir un bloc de pierre qui entre dans la composition d'un corps de femme, d'autres blocs taillés en cube figurent près de cette composition ainsi qu'un coquillage. Ou encore dans un collage de 1938[3], sur les pavés d'une ville, devant une enfilade de façades se situe un corps de femme monumental. À l'emplacement du tronc qui fait défaut, il y a les pierres de la ville et l'ensemble des membres, ainsi que la tête sont recouverts de concrétion d'apparence cristalline : des stalactites. D'une manière générale, un « géologue pourrait nommer les formes cristallines, les types de pierre, les formations de stalactites et les roches qui se détachent des corps de femmes[4]». D'un dessin à l'autre, les corps et les pierres laissent place à une diffusion de lumière et l'abîme semble suggérer le vertige que suscite l'expérience de désirs au sein de la ville. Et en effet, pour Breton aussi, c'est à « flanc d'abîme » tout contre le château étoilé de Prague, que dans *L'Amour fou* il exprime l'enthousiasme que lui procure l'expérience amoureuse. De ce désir alors irradient alentours « toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons [qui] partent de toi, Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles ![5]»

Si le désir, ici, pour Teige comme pour Breton, s'est littéralement cristallisé, c'est aussi que la métaphore s'est réalisée. Mais la femme n'est-elle pas alors devenue de pierre ? Le regard de l'artiste empli de désir aurait-il les mêmes maléfices que celui de Méduse ? Puisant directement dans le réel, il pense sa création assurée de vie, mais son désir pourrait bien pétrifier la femme et la rendre irréelle en même temps qu'immobile. Aussi Teige, travaillant dans ses collages les différentes étapes de l'assimilation de la femme à la ville en jeu dans la métaphore surréaliste, ne néglige-t-il pas d'interroger la minéralité de la femme, donnant à voir l'ultime phase de la métaphore. Ses collages interrogent autant le phénomène d'incarnation que de pétrification qui se jouent dans l'assimilation de la femme à la ville. Et dans un collage de 1936, en effet, un corps de femme a disparu sous une façade en pierre. Mais, comme si la

1. Karel Teige, *Collage n°148,* 1940, 77/72-311. v. Annexes.
2. Karel Teige, *Collage n°184,* 1941. Ce collage paraît dans l'édition tchèque de *La Rose publique* de Paul Éluard. v. Paul Éluard, *Veřejná růže*, traduit par Vítězslav Nezval et illustré par Karel Teige, Prague, Státní nakladatelství krásné literaruty a umění, 1964, p. 44. (La première traduction tchèque de *La Rose publique* a paru aux éditions Odeon en 1936 avec des collages de Štyrský.) v. aussi le collage n°165, 1940, 235 x 234 mm, 77/72-324 reproduit en annexes.
3. Karel Teige, *Collage n°188*, 1941, 240 x 70 mm, 77/72-162, Prague, PNP. v. Paul Éluard, *Veřejná růže*, *op. cit.*, p. 32. v. Annexes.
4. Vojtěch Lahoda, « Koláž jako simultaneita a rozpor » in Karel Srp, *Karel Teige. Suréalistické koláže, 1935-1951*, středoevropská galerie a nakladatelství, Prague, 1994, p. 31.
5. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit*., Paris, 2007, p. 763.

femme était indocile à ce processus de pétrification, dans un autre collage[1] unissant corps et façade, une main s'impose par une des fenêtres de la façade. Et ses proportions sont démesurées, comme souvent les fragments de corps dans les collages de Teige. La dimension monumentale des corps de femmes contraste avec les édifices de pierre dont ils intègrent généralement l'architecture.

Vénus monumentale

Le collage mêlant main et façade figure en regard de la page de titre de *Prague aux doigts de pluie* de Nezval. Cette représentation de main d'une femme de chair et d'os se surimpose aux édifices urbains et, plus précisément, à cette « Prague aux cent tours, aux doigts de tous les saints[2] » que Nezval mentionne dans le poème « Ville des tours ».

Chaque tour peut s'apparenter, par sa forme à un doigt de Prague ; et ce sont des doigts de pierre, tels les doigts des statues baroques, qui pointent le ciel. Les doigts de toutes les statues de saints qui figurent sur les multiples tours de Prague constituent alors, selon le vers de Nezval, les doigts de Prague. L'ensemble des doigts des statues pointant le ciel font, de chaque tour elle-même, un doigt. Si dans *Les Vases Communicants*, la femme de Paris se compose d'après les corps des passantes, il semble bien qu'à Prague pour Teige et Nezval, la main de Prague soit composée des doigts de statues... L'image de Nezval, en regard du collage de Teige, fait valoir le glissement d'un procédé d'abord métonymique vers la constitution de la métaphore de la femme-ville. La main du collage de Teige, sortant d'un édifice de pierre résiste à la pétrification du corps, comme si Teige lui-même renonçait à la fusion totale de la femme et de la ville ; elle fait aussi résonner le vers d'un autre poème du recueil de Nezval: « les rosaires grincent entre les doigts des vieilles femmes et des tours[3] ». Les tours de la ville sont alors considérées comme autant de doigts. La référence au rosaire est aussi l'occasion pour le poète d'évoquer le chapelet à l'aide desquels sont égrenées les prières à la Vierge, mais aussi la guirlande de roses dont on couronnait les statues de la Vierge. L'image de roses, que connote le terme rosaire, se mêle à celle des doigts de tours, ainsi qu'au titre du recueil – *Prague aux*

1. Vítězslav NEZVAL, *Praha s prsty deště*, Prague, Fr. Borový, 1936. v. Annexes.
2. « Stověžatá Praho s prsty všech svatých » in Vítězslav NEZVAL, « Město věží », *Ibid.,* p. 147.
3. « Le vieux Prague sous la pluie », publié en français dans le recueil *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955)* que préface Soupault. v. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* p. 103.

doigts de pluie – pour renvoyer à la célèbre image de « l'Aurore aux doigts de rose » de *l'Odyssée,* comme si des tours de Prague (doigts de pierre des statues ou doigts des vieilles femme) glissaient, tout en contraste, l'éclat de l'aurore et des roses, sans que les unes n'ankylosent les autres.

En outre, cette illustration de Teige qui accompagne *Prague aux doigts de pluie* fait explicitement référence à la série de poèmes « Pražská domovní znamení » [les enseignes pragoises] que contient le recueil : en marge de l'édifice (une façade d'immeuble) d'où sort la main démesurée, dans des ronds noirs, des enseignes représentant deux poissons, une balance, une écrevisse. Cette main, si grande qu'elle ne passe à peine par la fenêtre, saisit un violon guère plus grand que la main. Ce violon fait référence à l'enseigne du luthier qui fait l'objet d'un poème de Nezval. Le poème s'intitule « Housle » [Violon]. Nezval souligne l'analogie entre Vénus et le violon tout en s'interrogeant : « Quel sculpteur, voulant parfaire Vénus, créa le violon ?[1] » Déjà dans les années 1920, Man Ray, faisant poser Kiki de Montparnasse, associe la forme du violon au dos d'une femme dans le *Violon d'Ingre*s. Dans le collage de Teige, une des fenêtres de la façade où apparaissent violon et main est obstruée par la représentation d'une clé. Notons que Nezval, dans les vers intitulés « Klíč » [Clé], qui d'ailleurs introduisent l'ensemble des poèmes se référant aux enseignes pragoises, évoque la chasteté en mentionnant la serrure. Nezval, sensible au signifié latent des enseignes, détecte dans la ville des éléments suggestifs à caractère sexuel, comme il le note à l'occasion d'une promenade en compagnie de Breton et Éluard à travers Prague[2]. La façade d'un immeuble, alors, saurait-elle faire signe vers le corps d'une femme ? Teige, par le collage figurant au seuil des vers de Nezval semble répondre par l'affirmative : fidèle au texte, il recourt au symbolisme de la serrure, puis à l'évocation discrète de la photographie de Man Ray, évoquant par un violon le corps féminin. Ainsi, une façade entière, recouverte d'éléments disparates suggère Vénus, déesse de l'amour... Aux statues de Vénus tout à fait familières, Teige opposerait donc une architecture de Vénus ? Le collage de Teige pourrait en tout cas s'apparenter à une enseigne indiquant l'entrée dans la ville surréaliste, à l'architecture de Vénus.

---

1. Vítězslav NEZVAL, « Pražská domovní znamení », *Praha s prsty deště*, in *Básně,* II, Host, Brno, 2012, p. 242.
2. v. les pages de son journal du 2 avril 1935 ainsi que l'article « Surrealisté » [Surréalistes] signalés in Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP (dir.), *Český Surrealismus 1929-1953*, *op. cit.*, p. 82. L'article de Nezval a paru dans la revue *Surrealismus* en février 1936, il est reproduit in Vítězslav NEZVAL, *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941, op. cit.,* pp. 191-196. La promenade que Nezval transcrit dans son journal et dans cet article est aussi mentionnée dans « List z deníku » [Page de journal] publié dans le recueil *Femme au pluriel*. v. Vítězslav NEZVAL, *Básně,* II, *op. cit*., pp. 50-51. Elle est aussi évoqué dans *De ma vie.* v. Vítězslav NEZVAL, *Z mého života,* Prague, Československý spisovatel, 1978, p. 226.

Situé au seuil du recueil, se référant en outre aux enseignes pragoises, il nous introduit dans *Prague aux doigts de pluie* en même temps que dans la ville surréaliste et présente les enjeux de la métaphore surréaliste de la femme-ville : un édifice peut suggérer un corps de femme, et même le laisser entrevoir, à l'inverse, le corps de chair n'est réductible à aucune symbolique urbaine. C'est ce dont la représentation de la main semble nous avertir. L'ouvrage indique donc que, dans la représentation de Vénus en la ville, l'oscillation entre chair et pierre persiste... En 1937 à nouveau, Teige représente le buste d'une femme par un violon[1]. Dans un collage de 1939, à la place d'un bâtiment qui s'écroule figure une photographie d'un sein de femme[2]. Puis une série de collages donne à voir des façades où les matériaux de construction composent avec la chair. En 1941, une fenêtre semble plaquée sur le corps d'une femme comme sur une façade d'immeuble[3]. En 1948, Teige présente une femme nue dont le tronc est totalement remplacé par une façade d'immeuble aux multiples fenêtres[4]. Dans un autre collage une fenêtre semble encastrée dans la poitrine d'une femme[5]. Si dans *Les Champs magnétiques* « la fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur[6] », Teige, dans ses collages, ne ménage pas d'ouverture sur le cœur (même dans le collage dernièrement cité). Plutôt que de creuser la chair des femmes, il semble plus volontiers creuser la pierre pour en faire apparaître une femme. Ainsi, par exemple, dans un collage[7] daté de 1941, les immeubles de la ville sont contenus dans les formes du corps : la vue sur laquelle donne une fenêtre a pour contour seins, épaule et cou féminin. Le corps fait office de vitre et c'est à travers le corps que la ville est visible. Dans la ville surréaliste dès lors, Vénus n'est plus une statue, elle est un édifice, et imprègne l'architecture urbaine. Aussi Teige, représente-t-il les bras et les jambes d'une femme postée dans une briqueterie[8].

À Paris comme à Prague les éléments de construction se mêlent à des parties du corps féminin. À Prague, les formes baroques se confondent avec les courbes du corps féminin,

1. Il s'agit du collage déjà cité n°36 (77/72-216), Prague, PNP. Mentionnons aussi le collage n°41, 340 x 257 mm, 77/72- 211. v. Annexes.
2. Karel TEIGE, *Collage n°87*, 1939, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit*., p. 226.
3. Karel TEIGE, *Collage n°206*, 1941, 236 x 196 mm, Prague, PNP. Reproduit in *Karel Teige. Surrealistické 1935-1951, op. cit*., p. 232. v. Annexes.
4. Karel TEIGE, *Collage n°366,* 1949, 342 x 236 mm, 77/72-486, Prague, PNP. v. Annexes.
5. Karel TEIGE, *Collage n°323*, 1946, 77/72-451, Prague, PNP. v. Annexes.
6. André BRETON et Philippe SOUPAULT *Les Champs magnétiques* [1920] in André BRETON, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 57.
7. Karel TEIGE, *Collage n° 155*, 1941, Prague, PNP. v. Annexes.
8. Karel TEIGE, *Collage n° 320*, 1945, 218 x 173 mm, 77/72-448, Prague, PNP. v. Annexes.

comme dans le collage où la coupole de l'Église Saint-Nicolas située dans le quartier de Malá Strana est prolongée par le galbe d'une poitrine[1]. À Paris, c'est à hauteur de la Conciergerie, que se déploie sur les toits une chevelure, et qu'entre les balustrades du Pont au Change apparaissent des seins. Sur ce corps renversé dont on ne voit que les jambes et le buste figure à l'emplacement du nombril une bouche entrouverte[2]... En illustration[3] d'une édition tchèque de la *Rose publique* de Paul Éluard, Teige publie un collage qui convoque des éléments d'un décor urbain, une fleur monumentale, et au premier plan, une femme nue sans tête, qui rappelle la femme archétypale représentée par les statuettes paléolithiques. Deux ans auparavant il situait, rue de la Vieille-Ville à Prague, un corps aux dimensions semblables à celle des édifices[4]. Mais il n'est pourtant pas ici question de statues qui s'animent. Ce sont plutôt les corps féminins, qui s'intégrant aux éléments urbains et architecturaux, s'imposent aux pierres par leurs dimensions monumentales. Cela fait-il pour autant de la ville elle-même une Vénus ?

Comme le collage de Teige figurant – telle une enseigne à l'entrée de la ville surréaliste – au seuil de *Prague aux doigt de pluie* l'annonçait, la ville surréaliste est une ville hybride. Un collage de 1948 le rappelle : un panneau que soutient une jambe indique l'arrivée dans la ville de Prague[5] . Teige effectue ce collage sur une photographie prise par Miroslav Hák l'année précédente[6]. D'après le collage de Teige, c'est alors une signalisation hybride, faite de réalité de chair et de fer qui invite à entrer dans ville. La ville surréaliste, en effet, compose avec le corps humain et le corps urbain et semble se signaler par cette étrange hybridation. Le poète surréaliste interroge ce phénomène et la complexité de la confrontation des corps à la réalité urbaine ; et il prend toute licence pour faire de la ville le lieu d'une expérience érotique : un territoire de désirs. Dans ce laboratoire du désir qu'est pour les surréalistes la ville, les poètes ne font pas l'économie de la cinglante réalité du désir.

1. Karel TEIGE, *Collage n°195*, 1941, 219 x 160 mm, 77/72-342, Prague, PNP. Collage fait à partir d'une photographie de Josef Ehm (*Imaginární prostor* [espace imaginaire], Prague, Musée des arts et métiers, 1940). v. Annexes.
2. Karel TEIGE, *Collage n°160*, 1940, 274 x 189 mm, 77/72-319, Prague, PNP. v. Annexes.
3. Karel TEIGE, *Collage n°115*, 1939, 263 x 199 mm, Prague, PNP. v. Paul ÉLUARD, *Veřejná růže, op. cit.,* p. 14. v. Annexes.
4. Karel TEIGE, *Collage n°35*, 246 x 185 mm, 1937, PNP, 77/72-210, Prague. v. Annexes.
5. Karel TEIGE, *Collage n°340*, 1948, 165 x 167 mm, 77/72-462, 1948, PNP, Prague. v. Annexes.
6. Miroslav HÁK, *Okraj Prahy* [Abords de Prague], 59,6 x 49,9, Uměleckoprůmyslové muzeum, Prague.

De la Terre-mère à la ville-mère

Par le phénomène de transposition des désirs qui s'opère simultanément sur le corps urbain et sur le corps humain, le corps peut être assimilé à un paysage, autant rural qu'urbain. L'article « paysage » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en témoigne : « c'est donc toi fille aux seins de soleil qui seras le paysage[1] ». Cette définition résonne dans le poème « Nuage » de Nezval pour qui femme et paysage s'apparentent aussi :

> Ton œil droit est le ciel de midi
> avec la prunelle du soleil au zénith
> ton œil gauche est un étang à l'heure de midi
> et les nuages ce sont tes hallucinations

Ces vers sont publiés dans *La Femme au pluriel* en 1936 à Prague, puis ils paraissent en traduction française en 1960 dans l'anthologie de poèmes de Nezval que préface Soupault : *Prague aux doigts de pluie*[2]. Mais dès 1935, Benjamin Péret travaille à une traduction des poèmes du recueil de *La Femme au pluriel*[3]. Un collage de Teige de 1948 peut être apprécié tant en regard de la citation de Benjamin Péret que des vers de Nezval : au milieu d'un buste de femme sortant de terre s'élève un petit arbre[4]. À la même période, dans « Pont-Neuf », Breton, pour qui la ville est une femme alanguie, rêve de « parcourir à loisir ses magnifiques formes. Ramper sur le versant de ses genoux énormes, et parfois en été quand les soleils malsains, lasse, la font s'étendre à travers la campagne, dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins[5].» Cette image d'une ville étendue « à travers la campagne » fait d'ailleurs valoir le lien étroit entre la ville et la campagne. Le vocabulaire de la ville lui-même ne révèle-t-il pas le lien ambivalent qui unit la ville et la ruralité ? Qu'il s'agisse de la racine « urbs » (qui dériverait de « urvo » signifiant labourer) ou de « villa » (qui désigne d'abord une ferme ou une maison de

1. La citation est de Benjamin Péret. v. André BRETON et Paul ÉLUARD *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in André BRETON, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 830.
2. Vítězslav NEZVAL, « Nuages » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* pp. 98-99.
3. Nezval relate dans *Rue Gît-le-Coeur* que lors de son séjour à Paris « Benjamin Péret s'efforçait de terminer la révision de la traduction de [ses] vers, dans le café en face de la gare Saint Lazare ». v. Vítězslav NEZVAL, *Rue Gît-le-Cœur,* [Ulice Gît-le-Cœur, 1936], *op.cit*., p. 136.
4. Karel TEIGE, *Collage n°355*, 1948, 238 x 218 mm, 77/72-475, Prague, PNP.
5. Dans « Pont-Neuf » Breton évoque la jeune géante de Baudelaire dont le poète imagine parcourir le corps. v. André BRETON, « Pont-Neuf » [1950], *La Clé des champs* in *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 892.

campagne), les mots trahissent une « gémellité originelle refoulée, souvent reniée mais effective[1] ». Le paysage associé au corps de la femme apparaît ici comme un locus amoenus. De même, souvent appréhendée comme une femme, la ville est pour certains un lieu d'accueil, de protection, de sensibilité et de détente[2].

Mais dans un dessin de 1939, Toyen semble révéler avec une forte acuité les tensions que l'assimilation du corps au paysage entraîne, elle pointe les complexités dont le désir est source, en révisant aussi toute image édulcorée de la féminité. Le corps, sujet à des craquelures, se présente comme un corps de pierre. Le corps d'une femme s'apparente à un assemblage de cailloux, tel un sol aride. La tête est cachée par la chevelure, un bras semble s'être effrité, l'autre contraste avec l'amas de caillou. Ce dessin publié dans *Les Spectres du désert* illustre l'une des strophes du poème d'Heisler :

> lorsque les yeux sont trop fatigués
> d'avoir sans cesse sauté d'une orbite à l'autre
> ce sont alors les mamelons qui recommencent le jeu
> en échangeant mutuellement leurs places
> Mais pendant ce temps-là des taupinières fraîchement gonflées
> et des fusées d'artifice que la tête s'est taillées en pointe
> deviennent partout des paysages les plus douloureux
> appelant la solitude

En regard d'un corps étrange où les parties du corps changent de place, se présente un paysage « douloureux ». Cette œuvre empreinte d'un sombre érotisme fait état des meurtrissures que les corps et le paysage subissent. Corps et paysages sont démantelés. *Les Spectres du désert* présente des poèmes de Jindřich Heisler et des dessins de Toyen. La première édition, tout comme la suivante en 1953, contient une adresse à Karel Teige[3]. Dans cet ouvrage, les déplacements des lieux qu'orchestrent Toyen et Heisler correspondent aux déplacement des parties du corps. Ainsi, le désordre affecte le corps, comme les lieux. L'état de la nature environnante se reflète sur les corps, et inversement, et les uns et les autres subissent un

1. Comme le fait remarquer l'urbaniste Denis Caniaux qui, dans sa préface de l'anthologie *Villes de papier,* précise aussi les liens entre sédentarité, ruralité et urbanité. v. Denis CANIAUX *Villes de papier. Une anthologie de poétique urbaine*, *op. cit.*, pp. 21-22.
2. « Il est évident qu'il existe une affinité secrète entre la ville et la femme, la ville féminine, comme lieu d'accueil, de protection, de sensibilité et de détente » in *Les Villes du désir,* André ANTOLINI, Yves-Henri BONELLO, Galilée, Paris, 1994.
3. « à Charles Teige » in Henri HEISLER, TOYEN, *Les Spectres du désert*, Paris, Albert Skira, 1939 et « A la mémoire de Karel Teige » in Jindřich HEISLER, TOYEN, *Les Spectres du désert*, Arcanes, Paris, 1953.

phénomène d'imbrication. Toyen, dans *Après la représentation* de 1943, comme dans plusieurs autres toiles de la même période représentant des êtres ou des objets s'effritant, enclins à devenir semblable à leur environnement, représente un corps d'acrobate qui s'efface : il se fond dans le mur délabré jusqu'à disparaître. Parallèlement, Štyrský, dans un dessin intitulé la *Maison abandonnée*[1], représente un mur duquel sortent les jambes d'une femme : l'une dont le pied est chaussé d'un escarpin, l'autre en décomposition, rendant les os visibles.

Ces représentations récusent l'identification du corps à un locus amoenus. Dans un dessin datant de 1940, Štyrský représente pour seul paysage un sol qui figure un sexe ; les organes sexuels de la femme s'inscrivent dans le paysage : *Rêve de la terre-mère*[2]. Il en livre deux versions : *Sen o matce země I* [Rêve de la terre mère I] et *Sen o matce země II* [Rêve de la terre mère II]. Cette dernière, datant aussi de 1940 rappelle, de par la forme représentée, les grandes lignes d'une toile de 1934 qui s'intitulait *L'Homme-seiche*[3]. L'érotisme n'est-il pas à l'homme ce que l'encre est à la seiche : l'élément permettant d'échapper à toute capture, le lieu de l'extrême liberté ? Sur fond de papier blanc, apparaît un bloc de roche sur laquelle s'élève un large monticule. Un orifice est situé au sommet de ce relief. Ce paysage minéral tracé au crayon et réhaussé d'aquarelle se prête à une vision d'ordre anatomique. Hormis le bloc de roche représenté au centre, l'espace de la page reste vierge. Le vide semble entourer ce paysage dont l'orifice se présente comme un gouffre. Le trait de Štyrský exprime une inquiétude. Aussi ce paysage est-il perçu sous l'angle d'un érotisme perçant qui affronte les complexités des désirs. La représentation de ce sexe s'apparente à une représentation de Toyen de 1932. En effet, une dizaine d'années auparavant, Toyen illustre l'édition tchèque de *Justine ou les malheurs de la vertu* publiée par les éditions 69 dirigées par Štyrský. La dernière illustration présente visages et sexes de femme. Au sommet de la tête d'une des deux femmes, en guise de coiffe est dessiné un sexe.

Plus tard, en un objet constitué en 1943[4], Heisler présente une ville qui révèle des affinités de forme avec les sexes de femmes représentés par Toyen et Štyrský. Dans le dessin de Štyrský, se distingue, dans la forme du bloc de roche sur laquelle s'élève le monticule, la forme

1. Jindřich Štyrský, *Sen o opuštěném domě* [Rêve d'une maison abandonnée], dessin au crayon sur papier, 23,5 x 29 cm, 1940.
2. Jindřich Štyrský, *Sen o Matce Země II* [Rêve de la terre mère II], Grafit aquarelle sur papier, 28,7 x 42 cm, Centre Pompidou, Paris Musée d'art moderne, 1940. Reproduit in reproduit in *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag, op. cit.,* p. 174. v. Annexes.
3. Jindřich Štyrský, *Člověk sépie* [L'homme seiche], Öl/Leinwand, 100 x 73 cm, Géraldine Galateau, 1934.
4. Jindřich Heisler, *Sans titre,* 27 x 19 cm, photographie colorée, collection privée, 1943.

d'un couvre-chef. C'est précisément cette forme que reprend Heisler pour figurer au sommet d'un chapeau, une ville aux toits rouges. En lieu et place de l'orifice réhaussé d'aquarelle rouge du dessin de Štyrský, tout comme à la place du sexe de femme qui figure en guise de coiffe dans le dessin de Toyen, se tient une ville, chapeautant une roche cristalline. Si la représentation du sexe féminin se profile dans la ville de Heisler, il ne s'agit plus ici de rencontre frontale entre réalité urbaine et corps de la femme, mais de la citation d'un motif circulant dans les œuvres d'artistes du même groupe de sorte que la représentation du sexe apparaît dans la ville sous forme d'allusion, comme voilée.

Il sourd alors, dans l'environnement quotidien de la ville, un élément que l'on tient caché : le sexe. Mettant en scène l'apparition du corps dans la ville, les surréalistes exposent ce qui devait rester voilé, au risque de susciter de profondes inquiétudes. Ne s'agit-il pas ici de ce que la psychanalyse nommerait le retour d'un élément refoulé ? Notons qu'un tableau de Štyrský de 1936, reprenant explicitement une notion du psychanalyste Otto Rank, s'intitule *Traumatisme de la naissance*[1]. De plus, Freud souligne que le sexe de la femme peut être « étrangement inquiétant » : « c'est l'entrée de l'antique terre natale [Heimat] du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord ». Il poursuit :

> « L'amour est le mal du pays [Heimweh] », affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : « Cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois », l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère.[2]

Or Štyrský, dans *Rêve de la terre-mère,* d'emblée, fait du lieu un sexe de femme. La forme de ce motif, reprise par Toyen et Heisler évoque ensuite la ville. Circule ainsi une représentation de la ville qui se défait des représentations policées du *locus amoenus.* Dans les représentations de chacun de ces trois artistes circulent des motifs semblables et des formes apparentées qui, du rêve de la terre-mère, à une ville en guise de couvre-chef, en passant par l'érotisme de Sade, dessinent un itinéraire menant à une ville-mère.

*

1. Jindřich Štyrský, *Trauma zrození,* 100 x 250cm, Maître Binoche collection, Paris.
2. Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté » [1919] in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1988, p. 252.

De la « personne collective de la femme », qui investit le Paris des *Vases Communicants*, à la *Femme au pluriel,* qui apparaît sous la plume de Nezval et dans les collages de Teige, se constitue, en une diversités de motifs, l'image de la femme-ville dont l'échange entre Toyen, Štyrský et Heisler rappellent la tonalité grave et inquiétante. L'insistance de l'apparition du féminin dans la ville surréaliste passerait pour une mise en scène de ce que la réalité ordinaire de la grande ville tient voilé. L'image de la femme apparaît comme l'écran de projection des désirs en des lieux quelconques, de sorte que l'intime s'expose où règne normalement les préoccupations policées. Ces deux éléments contraires, la métaphore surréaliste de la femme-ville les confrontent l'un à l'autre ; elle apparaît ainsi comme un instrument de l'inquiétante étrangeté qui tient de l'apparition confondante de ce qui nous paraît intime.

CHEMINEMENT VERS LA FEMME CAPITALE : ENTRE PARIS ET PRAGUE

Dans *Les Vases communicants,* la rencontre de plusieurs femmes met au jour certains motifs qui réapparaissent sous la plume de Breton lorsque celui-ci, s'interrogeant sur la « rencontre capitale » de sa vie, mentionne la femme qui l'accompagne dans les promenades de *L'Amour fou*. La ville, égrenant des indices, semble la dévoiler progressivement. La pensée de la femme-ville prend alors toute sa teneur, conduisant à une rencontre primordiale. Quelle autre femme capitale que la mère, la ville pourrait-elle dévoiler ?

L'itinérance des signes ou l'art du passage

Au cours d'une promenade dans Paris, Breton est attiré par une vitrine dans laquelle apparaissent des objets évoquant pour lui un événement séduisant survenu peu auparavant. Les éléments marquants de cet événement semblent projetés dans la vitrine, ils sont comme dévoilés par la ville. Breton confie le charme que suscite le spectacle offert par la « vitrine d'un petit marchand de bas » :

> L'idée purement sexuelle du vers à soie et de la jambe que le bas exposé le plus près du vase était fait pour gainer me séduisit sans doute inconsciemment quelques secondes[1].

La jambe qui figure dans cette vitrine fait signe vers « la jambe parfaite » d'une femme allemande qui a retenu l'attention de Breton à la terrasse d'un café de la place Blanche et qu'il mentionne quelques lignes auparavant. Cette jambe est « très volontairement découverte par le croisement bien au-dessus du genou, se balançait vive, et lente, plus vive dans le premier pâle rayon de soleil – le plus beau – qui se montrait de l'année ». L'image suggestive d'une jambe de femme place Blanche attise le désir, elle est d'ailleurs, comme le confie Breton « la première qui depuis longtemps [lui] eût paru ravissante[2] ». Les objets de la vitrine du marchand de bas dans laquelle est exposée une jambe de mannequin se présentent à Breton comme la matérialisation du trouble érotique qu'une jambe aperçue au préalable a pu susciter, redonnant au sujet le goût du réel. La vitrine offre un double de cet événement et donne à voir au

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.,* p. 173.
2. *Ibid.*, p. 179.

promeneur les objets de son désir. Elle apparaît comme une de ces « glaces du dehors[1] » sur lesquelles viennent se refléter les images marquantes des rencontres tout en proposant au citadin l'image de ses désirs propres.

Comme en regard de cette vitrine, lors d'une promenade à Prague, Breton est captivé par la devanture d'un atelier de repassage. Nezval dans *Le Passant de Prague* revient sur l'objet en vitrine qui fascine André Breton. Il en fait cette description :

> La proximité de la rue Přemyslova seulement, le souvenir du beau papillon prisonnier d'une boule me fit demander à mon ami et à la dame de m'accompagner pour nous convaincre que la boule – qui avait tellement plu à André Breton, et que je n'avais pas réussi à obtenir pour lui à cause de l'inflexibilité de la tenancière d'un atelier de repassage à la fenêtre de laquelle elle brillait – était toujours à sa place.
>
> Je l'aperçus de loin, tout aussi éblouissante qu'il y a deux ans.
>
> Cette fois-ci non plus sa propriétaire ne se laissa pas amadouer. Elle s'obstinait dans sa conviction que ce petit cadeau d'une de ses ouvrières ne saurait en aucun cas être confié à quelqu'un d'autre. Elle me reconnut et se souvint aussi du « Français à la haute coiffure », mais elle ne céda pas à mes prières[2].

Il ajoute : « je fus désolée de ne pas être capable de faire plaisir à André Breton et son épouse, qui avait été affligée de ne pas pouvoir acquérir ce petit objet ». Cette boule de verre est associée à une boule de cristal :

> Ce papillon en boule n'était-il pas, sans le vouloir, le signe précurseur d'une petite fille qui, entre-temps était venue au monde pour prendre le nom d'*Aurore* [sic.] et qui, à l'instant même où la boule exerçait son charme profond sur Madame Breton, commença en elle sa vie invisible[3] ?

Pour Nezval, le charme que suscite cet objet singulier coïncide avec la naissance à venir. Le papillon contenu dans la boule de cristal donne à voir l'« invisible ». La vitrine de l'atelier de repassage est alors véritablement *une glace du dehors*[4] où les réalités les plus insondables sont projetées. Pour Nezval, Prague tout entière peut alors s'apparenter à une boule de cristal : « Je marche simplement et je vois, dans le miroir magique en cristal poussiéreux qu'est Prague, l'expression du saisissement de celui à qui il arrive d'aventure de se trouver et de s'égarer, de se trouver en s'égarant[5] ». L'image de « papillon en boule », annonciateur d'Aube, n'est-elle pas

1. *Ibid*., p. 152
2. Vítězslav NEZVAL, *Le Passant de Prague* in *Prague d'Or*, *op. cit*., p. 162.
3. *Ibid*., p. 163.
4. D'après l'expression qu'André Breton utilise dans *Les Vases communicants, op. cit.,* p. 152.
5. « To jen jdu a vidím v magickém zrcadle ze zaprášeného křišťálu, jímž je Praha, výraz vzrušení člověka, jemuž

inspirée à Nezval par l'article de Breton « Le message automatique », paru en 1934 dans la revue *Minotaure* (revue que Caillois estime répandue à Prague, comme le relate Breton dans une lettre à Nezval du 20 décembre 1934). Les illustrations de cet article (l'inscription « AUBE[1] » et la photographie d'une « boule de cristal des voyants » par Man Ray) semblent préfigurer les éléments de la vitrine pragoise que Nezval interprète.

Quelques temps après son retour de Prague, Breton publie *Au lavoir noir* et adresse immédiatement à Nezval le livre qui lui est « destiné[2] ». Si dans ce texte Breton mentionne un papillon que contiendrait un grêlon[3] , la parenté des lieux mentionnés – lavoir et atelier de repassage – renforce l'effet d'intertextualité. L'ouvrage s'ouvre sur deux fenêtres de Duchamp intitulées *La Bagarre d'Austerlitz*. Les carreaux des fenêtres sont figurés par du papier transparent, témoignant d'emblée du jeu sur la transparence que présente l'ouvrage de Breton qui précise que « le monde extérieur est séparé du monde intérieur par un papillon de verre nommé fenêtre[4] ». La fenêtre de Duchamp apparaît d'abord vue de l'extérieur, puis vue de l'intérieur, comme s'il s'agissait de tourner une page pour passer d'un monde à l'autre. Dans ce texte intitulé *Au Lavoir Noir*, il est aussi question de toits qui s'envolent, et la page vitrée de Marcel Duchamp fait écho au vers de *Clair de Terre* : « Ma construction ma belle construction page à page/ Maison intensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert ». Ce sont ces mêmes effets de transparence entre le monde intérieur et le monde extérieur que signalent les vitrines où figurent vers à soie et boule de cristal. Ces deux vitrines, par les motifs qu'elles donnent à tisser et par les résonances de ces motifs dans *Au lavoir noir,* pourraient se révéler être les *vitrines de l'intertextualité* qui régit les publications nées des voyages à Paris et à Prague.

Le récit que fait Nezval de la vitrine de Prague permet une mise en regard de ces deux vitrines – celle du marchand de bas à Paris et celle de l'atelier de repassage à Prague, l'une mettant en scène le trouble érotique, l'autre celui d'une grossesse. Une continuité s'établit ainsi entre les deux textes et permet de poursuivre un questionnement amorcé par Breton. De plus dans *Le Passant de Prague*, Nezval joint à son récit une photographie qui donne à voir une boule de cristal aux côtés d'un bouquet de fleurs[5]. Le flou et les reflets de lumière de la

---

se stalo osudem nalézat se a bloudit, nalézat se tím, že bloudí. » v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec,* Československý spisovatel, Prague, 1958, p. 380.

1. Dessin de Victor Hugo v. André Breton « Le message automaitque » in *Minotaure*, n°3-4, 1933, p. 55.
2. Lettre de Breton à Nezval datée du 25 mars 1936, fonds Nezval, Prague, PNP.
3. André BRETON, *Au lavoir noir* [1936] in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 667.
4. Voir la dédicace de Breton figurant sur la page de titre de l'exemplaire de Man Ray in *Catalogue de vente Drouot*, « Renaud Giquello & associés. Photographies, livres, autographes, dessins », lundi 5 février 2007, p. 42.
5. Reproduit in *Surrealismus* 1929-1953, *op. cit*., p. 208. v. Annexes.

photographie attestent qu'il s'agit effectivement d'une vitrine. Il y a, dans chacune des devanture, un triste bouquet de fleurs. Les motifs sont répétés et le passage devant la vitrine comme dédoublé. Dans *Le Passant de Prague,* le narrateur semble passer devant la vitrine de Prague comme s'il s'agissait pour lui de repasser devant celle des *Vases Communicants* : alors qu'il est à Prague, le passant pourrait ainsi voir la vitrine des *Vases Communicants.* En convoquant des motifs semblables, Nezval suggère la trajectoire opérée d'une vitrine à l'autre. Breton et Nezval ne s'en tiennent pas ici à se repasser les mêmes motifs d'un texte à l'autre, pas plus qu'à se *passer le mot*. Mais c'est plutôt à un art du passage dans les villes que la répétition de ces motifs donne le jour. L'art du passage, auquel Breton et Nezval s'adonnent, semble consister pour eux à considérer que les vitrines de la ville nous entretiennent de notre aventure personnelle, nous y préparent et, discrètement, nous y conduisent. Les pas qui portent les poètes en ces lieux ne peuvent être, à cet égard, des « pas perdus ». D'ailleurs, à Prague, Breton fait résonner la protestation de Nadja – « Des pas perdus ? Mais il n'y en a pas ![6] » – lorsqu'il écrit à Štyrský, sur la page de faux-titre de l'édition de 1933 des *Pas perdus :* « À Prague il n'y en pas[7] ». Sensibles à la récurrence des mêmes motifs, les poètes se laissent-ils de la sorte « amadouer » par le réel, à l'inverse de la lavandière qui, elle, ne se laisse pas « amadouer » devant l'insistance de Nezval ?[8]

Passant à Prague devant la vitrine qui, telle une fenêtre, donne sur une autre ville, il repasse devant les vitrines de Paris. Entre la rue de Paradis à Paris et la rue Přemyslova à Prague une continuité semble s'établir, et Nezval, marquant les étapes d'un itinéraire urbain, divulgue celles d'une aventure personnelle allant de la séduction à l'engendrement. Voilà que les villes se mêlent l'une à l'autre, ménageant l'apparition des signes de cette aventure. Les objets sur lesquelles ouvrent les fenêtres de la ville que sont ces deux vitrines expriment le charme dans lequel une expérience inédite plonge le citadin. Ils en sont presque les emblèmes. Ces objets des vitrines, véritables « glaces du dehors » indiquent l'interaction entre la subjectivité du promeneur et la réalité extérieure de la ville. Il semble alors que les vitrines de Paris et Prague soient des fenêtres qui ménagent un effet de perspective entre le monde

6. André Breton, *Nadja* [1928] in *Œuvres complètes I*, *op. cit*., p. 689.
7. « À Jindrich Styrsky [LES PAS PERDUS] – À Prague il n'y en a pas –. Avec ma vive affection. André Breton 5 avril 1935 » v. *Précieux livres romantiques, livres surréalistes des bibliothèques Toyen, P. Mabille, R. Crevel, J. Styrsky,* Paris, c. Galantaris, 1983.
8. La présence du champ lexical de la persuasion (*přesvědčiti* [persuader], *neoblomné* [inflexible], *obměkčit* [attendrir] et du terme *žehlírna* [atelier de repassage] souligne la dénotation familière du verbe *žehlit* [repasser] qui peut se traduire par « amadouer », relevant alors du champ lexical de la rhétorique. Le verbe « amadouer » qui figure dans la traduction de Zuzana Tomanová semble renvoyer à cette dénotation.

extérieur et le monde intérieur. Tout comme d'ailleurs le motif de la fenêtre ouverte, qui dès les travaux de Filippo Brunelleschi apparaît comme un motif récurrent dans l'histoire de la peinture. La perspective permet en effet de faire entrer dans la toile ce qui est dans le réel au loin. Les vitrines des *Vases communicants* donneraient-elles directement sur le lointain du monde extérieur – sur Prague – en même temps que sur le plus intime ?

C'est en tout cas ce double caractère d'aventure intime et d'exploration pragoise que souligne Nezval : suggérant, par des motifs apparentés, le rapprochement de la vitrine de Paris et de la vitrine de Prague, il indique en quoi l'itinéraire menant d'une rencontre à l'engendrement répond à une géographie urbaine qui mêle Paris à Prague. Pour le poète, en chemin vers la femme capitale qui prend petit à petit les traits d'une mère, les géographies de la ville s'emmêlent sous l'emprise du désir.

Ainsi, de Paris à Prague se constitue un itinéraire qui, comme le fait remarquer Marie-Claire Bancquart au sujet des itinéraires des écrivains du groupe dans le Paris des Surréalistes, livre aussi au promeneur sa formule :

> En général, les écrivains du groupe, pour marquer la recherche du mystère à travers le spectacle toujours renouvelé de la ville, évoquent […] l'itinéraire. La ville est sentie à travers la marche, qui forme le plus clair de « l'action » du héros […] action de chercheur en quête de sa propre formule[1].

Les deux vitrines, l'une à Paris, l'autre à Prague entretiennent des similitudes. L'une apparaît comme le prolongement voire l'accomplissement de l'autre : si à Paris, un vase incolore côtoie des cocons de vers à soie, à Prague une boule de cristal contient un papillon. D'ailleurs Breton, séduit par les objets de la vitrine à Paris, émet son désir de les exposer dans ce qui ressemblerait à une boîte à papillons. Il fait part du désir d'inventer pour le bouquet gris de cocons de vers à soie « un fond qui le mît particulièrement en valeur[2] » :

> Je me décidais assez vite à lui assigner une place dans l'angle supérieur gauche d'une petite bibliothèque vitrée, que je préférais imaginer de style gothique et accrochable au mur, chez moi, à la façon d'une boîte à papillons[3]

Il précise ensuite que les livres que « cette vitrine-bibliothèque » accueillera regorgent de châteaux gothiques, qu'il se dégage de ces livres « on ne sait quel parfum de forêt sombre. »

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Éditions de la Différence, Parsis, 2004, p. 22.
2. André BRETON, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 173.
3. *Ibidem*.

Château gothique et forêt sombre sont des motifs caractéristiques de la forêt Noire, et semblent constituer un horizon emprunté aux paysages d'Allemagne. Rappelons que parmi les objets figurant dans la vitrine du marchand de bas, pour lesquels Breton conçoit ce nouveau cadre, c'est la jambe d'un mannequin de devanture de magasin qui retient au préalable l'attention de l'auteur. Ainsi le lien entre la jambe de la vitrine du magasin à soie et la jambe de la femme allemande rencontrée à la terrasse de la place Blanche est souligné par la discrète évocation de la forêt Noire. Les éléments de cette vitrine renvoient à un horizon étranger du Paris que parcourt Breton. Ils apparaissent d'ailleurs à l'endroit même où ce dernier se plaît à relever les effets de le « force centrifuge de Paris[1] », se présentant alors comme un véritable ville ouverte, d'autant que les portes du quartier Saint Denis n'en sont plus. La rencontre de la jeune femme allemande, évoquée par les objets d'une vitrine, signe, pour le narrateur, la renaissance du désir, alors même que celui-ci se trouve dans une période d'angoisse « où [le] laissait la disparition d'une femme ». Délaissé par une femme qu'il aime, il n'est selon lui plus question de jouir du « charme sous lequel a pu vous laisser une femme aimée[2]». Toutefois, Breton confie que certaines passantes sont à même de restituer « *tout le charme*, qui est celui de la vie même ». Et du fond de son désespoir, la jambe de la jeune Allemande assise à la terrasse de la Place Blanche, est « la première qui depuis longtemps [lui eût paru ravissante][3] » quand ses yeux sont « une oasis » où le désir du poète vient se ressourcer, à moins qu'il n'y renaisse.

Cette rencontre ouvre la deuxième partie des *Vases communicants,* mais Breton mentionne tout d'abord le rêve où il est question de château à dépendances et de petits déjeuners allemands. La rencontre de la jeune femme et la vitrine que souhaite confectionner Breton à la façon d'une boîte à papillons sont marqués de références à l'Allemagne : château gothique et forêt sombre, « jeune Allemande » et petits pains « qu'on sert pour le petit déjeuner en Allemagne ». La vitrine restitue ainsi l'atmosphère dans laquelle au sortir du rêve apparaît cette jeune femme allemande. Pour Breton cette rencontre, que la vitrine évoque et le rêve qui la précède, sont des indices lui indiquant de « passer le pont » pour franchir la frontière de l'Est. Et en effet, une continuité s'établit entre les lieux de Paris et de Prague où se situent la vitrine du marchand de soie et celle de l'atelier de repassage. D'une vitrine à l'autre, de la rue de Paradis à Paris à la rue Přemyslova à Prague, les vers à soie semblent avoir éclos, laissant

1. André Breton, *Les Vases communicants* in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 173.
2. *Ibid.*, p. 152.
3. *Ibid.*, p. 179.

place au papillon. De 1931 à 1935, de Paris à Prague s'est produite une mue. Une vitrine suggère la renaissance du désir, l'autre, l'accomplissement d'une union donnant naissance à une enfant. Le Paris des *Vases communicants* est empreint d'une expérience de perte, mais l'événement qui a lieu rue Přemyslova que rapporte Nezval dans *Le Passant de Prague* s'inscrit dans la continuité de l'expérience que Breton situe rue de Paradis à Paris. La Prague que décrit Nezval est celle que Breton visite avec sa femme en avril 1935. Le nouvel amour de Breton a pris le chemin de Prague et Breton en retrace les expériences marquantes dans *L'Amour fou.*

Les désirs intimes du sujet répondent entièrement à la réalité extérieure, multipliant les effets de transparence entre le monde intérieur et le monde extérieur. D'ailleurs, au moment où dans *L'Amour fou* Breton rapporte la plénitude de son amour, il convoque précisément Prague. Le château étoilé de Prague apparaît en effet dans le chapitre V de *l'Amour fou* comme un lieu qui cristallise cet amour.

La « frontière de l'Est »

Au cours des journées d'avril que Breton consigne dans *Les Vases communicants*, divers motifs retiennent son attention : qu'ils soient images de rêves, objets trouvés, ou produit des rencontres urbaines, ils se répondent au fil du livre. Ainsi ces motifs sont comme des indices qui permettent à l'auteur, dans un moment de doute radical, de déchiffrer ses propres désirs pour reprendre espoir : « La mémoire ne me restitue de ces quelques jours que ce qui peut servir à la formulation du désir qui primait à ce moment pour moi tous les autres[1] ». Les éléments qui polarisent l'attention de Breton semblent indiquer l'est. Les références à l'est sont en effet nombreuses. Et la vitrine-bibliothèque qu'évoque Breton, si elle contient des éléments qui se rapportent à l'Allemagne a son pendant, un peu plus à l'est, à Prague. À l'issue de ces journées d'avril qui voient les femmes, les rêves et les objets, selon la formule de Breton « se substituer les uns aux autres[2] », Breton note une phrase de réveil. Cette phrase semble capitale puisque l'analyse qu'il en fait se clot sur cette confidence : « Il me sembla que tout à coup je venais de reprendre connaissance[3] ». Il apparaît ainsi que l'attention portée aux rêves ouvre sur une plus grande conscience de soi et du monde extérieur. En effet, le rêve, pour Breton, ne dessine pas

1. *Ibid*., p. 182.
2. *Ibid.,* p. 166.
3. *Ibid.*, p. 179.

une ligne de fuite hors du quotidien, mais permet une approche et une connaissance plus profonde du réel. Il est à cet égard un facteur de transformation des situations dans lesquelles se trouve l'auteur des *Vases Communicants,* l'incitant à se tourner vers l'est[1] : « La substitution de fleuves, d'un tracé particulièrement lâche, à la frontière de l'est sur la carte ne peut ici être interprétée que comme une nouvelle incitation à *passer le pont* ».

Breton souhaite déchiffrer, à la lueur des événements passés, le sens de la phrase de réveil : « dans les régions d'extrême Extrême-Nord, *sous* les lampes qui filent... erre, en t'attendant Olga[2]. » Il confie que sa « première pensée, en considérant cette phrase, fut encore d'aller voir en Islande, je ne sais où, en Finlande, ce que cette Olga du soir me voulait ». Mettant cette phrase en regard des motifs repérés au cours des jours écoulés précédemment, c'est pourtant du côté de la Russie que l'emmène l'analyse de ces mots délivrés par le sommeil. Breton cherche à élucider ce que lui signifie cette femme que le rêve convoque et se propose de faire « la synthèse d'Olga ».

En effet, entre expérience personnelle passée et lecture toute récente, certains éléments conduisent Breton au souvenir d'une femme. Évoquant cette femme il relate :

> J'avais éprouvé un vif désir pour une jeune fille d'origine russe près de qui je faisais en sorte de m'asseoir à l'impériale de l'omnibus qui me conduisait au collège. Cette jeune fille s'appelait Olga[3].

La phrase de réveil guide alors irrévocablement Breton vers les événements de sa vie éveillée. Il précise :

> Vers le milieu d'avril cette jeune fille avait été évoquée pour moi par une carte postale ancienne sans légende représentant un jeune homme et une jeune fille assis l'un près de l'autre, et brûlant d'engager la conversation à l'une de ces impériales – Paul Éluard et moi nous étions plus à rassembler de telles cartes. La lettre w, dont le dessin n'est d'ailleurs pas indifférent du point de vue sexuel, avait fait place au nom d'Olga, sur-déterminé par rapport à elle.

Cette jeune fille sur laquelle le jeune poète concentre ses premiers désirs se rappelle à son souvenir par le graphisme de l'ancienne lettre russe oméga. Et Breton évoque les derniers vers du poème de Rimbaud « Voyelles » : « O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux » en rappelant les événements biographiques destinés à éclairer le derniers vers des « Voyelles », qu'il a lus

1. *Ibid.*, p. 132.
2. *Ibid.*, p. 174.
3. *Ibid.*, p. 175.

quelques jours précédant le rêve dans une vie de Rimbaud :

> Il se trouvait tout simplement que l'avant-veille dans une vie de Rimbaud qui venait de paraître et que je lisais tout en me promenant boulevard Magenta, j'avais appris que le dernier vers des « Voyelles » […] témoignait du passage, dans la vie du poète, d'une femme dont les yeux *violets* le troublèrent et que peut-être il aima d'une manière malheureuse. Cette révélation biographique était pour moi du plus grand intérêt.

Le souvenir de la jeune Olga survint ainsi peu avant l'évocation – suscitée par cette récente lecture – d'une femme qui retint au préalable l'attention du poète, d'une femme aperçue dans le Paris de sa jeunesse. Breton précise :

> Maintes fois, et très récemment encore, je m'étais ouvert à quelques amis de l'extraordinaire nostalgie où me laissaient, depuis l'âge de treize ou quatorze ans, de tels yeux violets qui m'avaient fasciné chez une femme qui devait faire le trottoir à l'angle des rues Réaumur et de Palestro.

Il ajoute : « jamais plus par la suite, et peut-être est-ce fort heureux, car je ne me fusse plus soucié d'autre chose en elle, ni en une autre, je ne m'étais retrouvé devant pareil sphinx[1]. » D'un regard de femme à l'autre, Breton reconstitue le souvenir de la jeune Olga. Dans le dernier vers des « Voyelles », c'est à la dernière lettre de l'alphabet grec que Rimbaud fait référence ; dans la carte postale que Breton mentionne, c'est l'ancienne lettre russe oméga qui rappelle à Breton la jeune fille Olga. Et les femmes que Breton convoque dans l'analyse de la phrase de réveil mentionnant Olga, incarnent un vif désir, un amour à peine ébauché, qui en est resté à l'état de commencement. Ces femmes se tiennent à la lisière de l'expérience amoureuse. Elles ne sont que la promesse d'un amour, fini avant d'avoir pu commencer. D'ailleurs le prénom Olga a pour initiale la dernière lettre de l'alphabet grec et pour lettre finale, la première. Le début est une fin.

Pour Breton, le premier regard échangé avec une femme aux yeux violets est bel est bien le dernier, signe de commencement comme de fin ; il est aussi signe d'un amour condamné, dans le sillage duquel on retrouve, après la prostituée des rues Réaumur et de Palastro, la jeune Olga de l'impérial du bus. La fin de ces histoires a la couleur des yeux de cette femme rencontrée dans la rue, comme l'exprime le vers de Rimbaud : « O l'oméga, rayon violet de ses yeux. Avant de disparaître, avant d'entrer dans une réalité invisible, ultraviolette,

1. *Ibidem.*

« l'ordonnatrice du sonnet Voyelle » et cette femme qui fascine Breton posent sur chacun des auteurs un furtif regard violet.

Si Breton alors évoque l'oméga de l'alphabet russe, c'est aussi qu'une autre référence à la langue russe est centrale pour lui : celle dont Nadja est porteuse. Dans ses notes, Breton en ces termes évoque Olga, la jeune fille d'origine russe : « Antécédents d'Olga : lu, dans les lettres littér. De Rimbaud le 20 avril bd. Magenta, du côté du Sphinx-Hôtel (?) sur les amours de R. l'inspiratrice du sonnet des Voyelles[1] ». Breton est soucieux de précisément localiser cette lecture qu'il situe dans la géographie parisienne. C'est d'ailleurs cet ancrage dans la géographie parisienne qui ménage des effets d'écho avec d'autres événements qui se situent dans les mêmes lieux. À ce sujet, Marguerite Bonnet rappelle que le Sphinx-Hotel est lié à Nadja. Breton précise que Nadja s'est choisi ce nom « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement[2]. » À la lisière de l'amour dont elles incarnent les débuts, ces femmes, perdues pour l'auteur, sont aussi à la lisière du visible ; elles sont tels des rayons « ultra-violets ». Mais elles sont irrévocablement au cœur de Paris et laissent dans cette ville des traces indélébiles, l'ouvrant vers l'Est.

Sur le chemin qui mène à la Russie d'Olga, il y a aussi deux femmes allemandes[3] ainsi que « la forêt sombre » qui évoque la forêt noire. Le rêve est considéré comme un phénomène nécessaire à la résolution des problèmes de la vie quotidienne, et en cela, peut s'articuler aux principes du matérialisme. Le matérialisme alors féconde la théorie des rêves et les références aux auteurs russes et allemand conduisent Breton à prendre le chemin de l'est. Et ce chemin semble tout autant idéologique que poétique.

Souhaitant aussi s'expliquer « pourquoi bien encore les lampes filaient » dans ce rêve, il avance la « simple réminiscence sans doute du bouquet fumeux de la veille[4] ». Il considère en effet que les lampes qui filent rappellent le bouquet de vers à soie de la vitrine du marchand de bas ; cette vitrine même qui à son contrepoint à Prague dans la boule de cristal contenant le papillon. Si la vitrine du marchand de bas du Paris des *Vases communicants* indiquait pour Breton le réveil du désir, elle préfigure aussi la vitrine de l'atelier de repassage de Prague, qui indique l'accomplissement de l'amour. Un changement radical s'opère entre le Paris des amours malheureuses des *Vases communicants* et celui du Paris de *L'Amour fou* qui conduit au

1. cité par Marguerite Bonnet in André BRETON, *Œuvres Complètes II*, *op. cit.,* p. 1405.
2. André BRETON, *Nadja*, *op. cit*. p. 686.
3. La femme de Castellane évoquée page 132 et la femme de la place Blanche mentionnée page 147.
4. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 174.

château étoilé de Prague. La reprise de certains motifs d'un livre à l'autre marque cette évolution.

Certains motifs des *Vases communicants* émaillent les pages de *L'Amour fou* consacré à l'amour qui lie André Breton à son épouse Jacqueline Lamba. Alors que Breton introduit la femme avec laquelle il s'unira « le 14 août suivant » en déchiffrant le poème « Tournesol » qui l'annonce, il la présente comme une créature aquatique :

> Le « numéro de music-hall dans lequel la jeune femme paraissait alors quotidiennement était un numéro de natation : « l'air de nager », dans la mesure même où il s'est opposé pour moi à « l'air de danser » d'une femme qui marche, semble même désigner ici l'air de danser sous l'eau que, comme moi, ceux de mes amis qui l'ont vue par la suite évoluer dans la piscine lui ont trouvé.

Cette description mobilise des motifs très familiers à l'avant-garde pragoise. Štyrský et Toyen d'ailleurs y recourent pour illustrer la couverture d'un livre de Nezval[1], manifestant ainsi leur appartenance au groupe Devětsil par le « choix d'éléments qui font partie du répertoire typique du *poétisme* – une danseuse de music-hall évoluant à la surface de l'eau, un feu d'artifice derrière elle[2]. » Si la femme que présente Breton s'apparente à une créature aquatique, elle est plus précisément une ondine : elle est « la seule naïade, la seule ondine vivante de cette histoire [3]». Nezval, revenant sur l'annonce « Ici, l'ondine » dans laquelle Breton entend déjà la promesse de la venue de l'ondine, confie le charme que cette anecdote exerce sur lui-même et son enthousiasme à se rendre sur les lieux de cet épisode figurant dans *L'Amour fou*. Il se réfère à « rusalka », personnage des légendes tchèques[4], qu'il fait ainsi explicitement entrer dans le Paris de Breton. L'ondine est une créature commune aux légendes germaniques et slaves[5]. Par ailleurs, pour Breton, la figure de l'ondine semble opérer une synthèse entre les femmes allemandes rencontrées aux terrasses de café et la femme russe rencontrée à l'impérial de l'autobus dans *Les Vases communicants*.

L'introduction dans le récit des deux jeunes femmes allemandes prépare en effet l'apparition d'une créature aquatique se changeant en femme. En effet, le récit de rêve où le

1. Vítězslav NEZVAL, *Menší růžová zahrada* [Le Petit jadin de roses], Odeon, Prague, 1926.
2. Anna PRAVDOVÁ, *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920, op. cit.,* p. 20.
3. André BRETON, *L'Amour fou*, p. 735.
4. Vítězslav NEZVAL, « André Breton » [1937]. v. Vítězslav NEZVAL, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941* [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], *op. cit*., p. 299. Cet épisode figure aussi dans *Le Passant de Prague,* v. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec, op.cit.,* p. 173.
5. Roger CAILLOIS, « Les Spectres de midi dans la démonologie slave : les faits » in *Revue des études slaves, XVI,* 1936, p. 35.

« poisson-fuseau » se change en « femme-oiseau » est encadré par la rencontre de deux allemandes attablées dans un café. Au cours de cette période, les femmes se substituent les unes aux autres et Breton est particulièrement sensible à la femme collective qui se détache de l'ensemble composite que forment les femmes qu'il rencontre. Il apprend des femmes qu'il rencontre qu'une est danseuse, que par extraordinaire elle aime son métier[1] » et que l'autre « dansait aux folies-Bergère[2] ». Il semble alors que cette femme collective dont Breton forge l'idée consolatrice conduise à l'ondine de *L'Amour fou,* une danseuse qui semble éclipser toutes les autres. De plus, la nuit qui précède les rencontres successives contées dans *Les Vases communicants*, Breton rêve d'un « admirable poisson en forme de fuseau […] fuyant vers le château[3] » qui se change en « femme-oiseau », quand, dans *l'Amour fou,* celle qu'il désigne sous le terme d'ondine sort du « café des oiseaux » pour une longue promenade à ses côtés. Et c'est d'ailleurs avec elle qu'il prendra le chemin d'un autre château, celui du « château étoilé » de Prague.

Breton ainsi semble bel et bien déjà poser la « question des châteaux » : « Il doit exister des observatoires du ciel intérieur. Je veux dire des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement. Ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la *question des châteaux ».* Alors Annie Le Brun, dans un essai sur les châteaux dans le surréalisme[4], consacre un développement dont elle emprunte le titre à *L'Amour fou* : « À flanc d'abîme...le château étoilé ». Elle considère que Breton, « pour suggérer l'espace éperdu des passions surréalistes, jette son dévolu sur le château, lointain et proche comme ceux de l'enfance, incertain et sans limites comme ceux du roman noir[5] » avant d'ajouter à propos du château étoilé :

> Peut-on rêver plus stupéfiante construction que ce décor adossé au vide pour ouvrir aux guetteurs que nous sommes, ses fenêtres battantes sur l'énigme de nos vies ? Monument d'interrogation infinie, indifféremment modelé par les orages du cœur et les rafales du temps, voilà ce qui fascine Breton dans cette construction toujours en suspens[6].

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 158.
2. *Ibid.,* p. 172.
3. *Ibid.*, pp. 143-144.
4. Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, J. J. Pauvert, 1982, pp. 41-54.
5. *Ibid.*, p. 45.
6. *Ibid.*, p. 49.

Incitation à passer le pont

Breton, dans *L'Amour fou,* remarque une jeune femme qui vient d'entrer dans le café où il est installé :

> Et je puis bien dire qu'à cette place, le 29 mai 1934, cette femme, était *scandaleusement* belle. […]. Cette femme qui venait d'entrer écrivait donc – elle avait également écrit la veille, et même je m'étais plu très vite à penser qu'elle m'écrivait, surpris ensuite à attendre sa lettre[1].

Dans les *Vases communicants* déjà Breton, qui tente de conjurer les déconvenues d'un échec amoureux, rapporte sa rencontre avec une femme « affublée du nom de Parisette » : « Seule à une table, près de la porte, une femme très printanière, écrivait des lettres[2]». Puis il poursuit :

> Pour ne pas déjeuner seul, je me décidai à inviter la cliente matinale qui venait enfin de terminer sa correspondance. Elle était d'ailleurs, charmante et d'une liberté de langage qui me ravit, n'ayant rien à envier à celle de Juliette, dans le merveilleux livre de Sade. Je m'appliquai à lui donner la réplique sur le même ton. Le cynisme absolu qu'elle professait me rendait d'instant en instant ses immenses yeux plus limpides[3].

Les femmes rencontrées au cours des journées d'avril sur lesquelles Breton revient dans les *Vases communicants* sont pour la plupart assises à une table de café. De l'aveu de Breton, certaines de ces femmes se profilent « en trompe-l'œil[4] » comme si chaque femme n'était qu'une image en annonçant une autre. De plus, les rêves que Breton relate y font aussi référence. Aussi Michel Butor dans un article[5] consacré à Breton note-t-il encore, « la jeune Allemande de l'hôtel de Castellane, qui paraît occupée à écrire des vers, qui, par l'éclaboussement qu'elle provoque des cahiers sur lesquels il [André Breton] avait pris quelques notes générales sur les rêves préfigure déjà l'ondine de la nuit du tournesol ».

Au cours de ces pages, l'auteur des *Vases communicants* met en effet en lumière les articulations entre les événements survenus en rêve durant le sommeil et survenus durant la veille. *Les Vases communicants* s'ouvrent sur des réflexions portant sur le statut du rêve dans l'appréhension de la réalité. Ainsi, Breton relate des rêves dont il fournit des explications et il

1. André Breton, *L'Amour fou* [1937] in *Œuvres Complètes I*, *op. cit*., p. 713.
2. André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.,* p. 113.
3. *Ibid*., p. 172.
4. *Ibid.*, p. 161.
5. Michel Butor, « Heptaèdre héliotrope » in *André Breton et le mouvement surréaliste*, NRF, 1er avril 1967, n°172, pp. 171-199.

démontre combien le rêve nous entretient du réel. Alors qu'en rêve il se trouve devant une « assez grande table rectangulaire recouverte d'une nappe blanche », dans la veille, au cours des jours précédents il avait pris l'habitude « de lire et d'écrire à une petite table rectangulaire située sous les arcades extérieures de l'hôtel » ; et il relate :

> Le lundi 24 août, par exception je me tenais à une table ronde, voisine de celle-ci, quand je remarquai qu'à une table rectangulaire une jeune femme que je n'avais pas encore vue paraissait occupée à écrire des vers. […] Au dîner, à une table ronde, la nappe de papier rectangulaire étant restée relevée sur ma droite du fait qu'elle touchait au mur par un de ses bords, je posai par mégarde sur la partie non recouvrante du papier la carafe d'eau qui se brisa a grand fracas, éclaboussant à mes pieds les cahiers sur lesquels j'avais pris quelques notes générales sur les rêves. Cet acte manqué était déjà par lui-même révélateur du désir de m'asseoir dehors à la table rectangulaire, en compagnie de la jeune femme. La table est rectangulaire dans le rêve pour cette même raison et aussi assez grande pour que ce qu'on pose sur elle ne se brise pas. (Sexuellement on sait que la table mise symbolise la femme ; il est à remarquer que dans le rêve on *se prépare* seulement à la servir[1].)

La femme « occupée à écrire des vers » lit aussi des livres en allemand, elle est allemande ; Breton précise qu'elle « pouvait avoir déchiffré en passant près de [lui] les noms des auteurs allemands des ouvrages qu'[il] lisait[2]. » Pour Breton, le rêve dans lequel il l'identifie « réalise simultanément deux sortes de désirs » :

> Le premier étant de parler librement à cette femme, le second celui de supprimer toute cause d'incompréhension, patriotiquement exploitable, entre la France où je vis et le merveilleux pays, tout de pensée et de lumière qui a vu naître en un siècle Kant, Hegel, Feuerbach et Marx.

Aux yeux de l'auteur, plusieurs éléments du rêve se rapportant à l'Allemagne peuvent être interprétés, comme une « nouvelle invitation à *passer le pont* » qui mène un peu plus à l'est de l'Europe[3]. Il souligne la dimension particulière que revêt ce passage. Dès la première partie des *Vases communicants*, il mentionne très clairement ses lectures d'auteurs révolutionnaires germanophones : Hegel, Feuerbach, Marx. Ces références représentent pour Breton un pas idéologique. Il évoque à cette occasion une « longue conversation sur l'utilisation possible des surréalistes par le P. C[4] ». Et le passage de la « frontière de l'est » présente aussi une portée

1. André BRETON, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 124.
2. *Ibid*., p. 131.
3. *Ibid*., p. 132.
4. *Ibid*., p. 133.

quasiment initiatique. Dans ce rêve, la femme allemande, une fois partie, est perdue de vue « au tournant du petit pont de Demandolx, situé immédiatement derrière cette place », pont sur lequel l'auteur précise qu'il ne s'était pas engagé. Breton confie alors que la volonté si insistante du rêve à franchir le pont « continu[e], bien entendu, par ailleurs à [l]e persuader de la nécessite pour vivre de [s]e libérer des scrupules d'ordre affectif et moral[1] ». Il évoque ensuite le voyage en Allemagne dont il est question dans le même rêve et confie que « à ce voyage s'applique la plus grande partie de ce qui vient d'être dit relativement au désir de passer le pont[2]. »

Plus tard, il confiera à Nezval, à la suite de leur rencontre de hasard à Paris sur un pont, combien ce que le pont signifie pour lui est précieux. Il se réfère alors notamment à ce qu'il en dit dans *Les Vases communicants*. Nezval, dans *Rue Gît-le-Cœur,* après avoir relaté cette rencontre, dévoile l'exaltation de Breton : « sa surprise et sa joie égalaient en tous points la mienne. Il me dit en souriant qu'il n'avait, jusqu'à présent rencontré aucun ami sur un pont. » Il ajoute :

> Ce même soir, au café de la place Blanche où nous rejoignit la petite Gisèle Prassinos, André revint sur notre rencontre due au hasard et répéta encore une fois, combien elle était pour lui, magnifique. D'ailleurs, dit-il, je devais savoir, par *Les Vases communicants* ce que le pont signifiait pour lui. Et *Le Pont* était également le titre de mon premier livre de poèmes, aussi ne pouvais-je ne pas le lui dire.

Nezval, répond à l'enthousiasme de Breton en mentionnant son propre recueil intitulé *Le Pont.* Ce titre d'ailleurs exprime, comme le signale Hanuš Jelínek, « sa conception de la poésie qui est un pont entre le subconscient et le conscient, entra la réalité et le souvenir[3] ». Ainsi le motif du pont n'est pas seulement un motif poétique. Pour Nezval le motif du pont évoque encore l'engagement idéologique :

> Quelques semaines plus tard, à Prague, quand nous eûmes reçu une copie du manifeste *Du temps que le surréalistes avaient raison*, j'ai vécu des heures et des jours d'incertitudes inexprimable au sujet de la décision qu'il fallait adopter envers ce texte. Je me suis souvenu plus d'une fois du pont du Carrousel qu'André Breton traversait de la rive *droite* vers la rive *gauche*, tandis que ses amis et moi avancions dans le sens opposé; y voyant en ces jours d'inquiétude un symbole, je regrettais que nous n'ayons pas alors accompagné André Breton sur la rive *gauche*, autant que j'ai regretté, après le manifeste, que le groupe tchèque ne l'ait pas accompagné de ce

1. *Ibidem*.
2. *Ibidem*.
3. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* editions Kra, Paris, 1930, p. 260.

côté-là[1].

Toutefois, aux yeux de Breton, la rencontre avec Nezval est bien la rencontre d'un homme « du fond des yeux de qui, [il a] vu par impossible s'avancer vers [lui] le poète et l'homme de l'avenir », ainsi qu'il le rappelle précisément dans une dédicace des *Vases communicants*[2]. Cette rencontre avec Nezval semble bien se substituer à la rencontre désirée par Breton, dans les *Vases communicants,* que seul le rêve réalise, le menant vers l'est. Ce n'est qu'à l'analyse du rêve que Breton voit que la jeune allemande lui permettait de « franchir le pont ». Mais ensuite Nezval invite Breton « à franchir le pont » qui mène vers l'est. Il lui suggère en effet dans une lettre de juin 1936 d'emprunter le pont des *Vases Communicants* pour rejoindre Prague, évoquant alors la joie que contracte le groupe de Prague à l'idée d'accueillir Breton il précise : « j'en appelle maintenant à votre rêve où vous parlez du pont[3] ».

Les références à l'Allemagne dans *Les Vases Communicants* (et la lecture qu'en fait Nezval) semblent baliser le chemin qui, nécessitant passages de frontières et passages de ponts mène à Prague.

Quelques décennies plus tard, passant ce pont « qui mène un peu plus à l'est de l'Europe », c'est aussi Vincent Bounoure qui mentionne l'influence de la philosophie allemande dans l'activité théorique du surréalisme de Prague :

> Quelque implantation durable que l'usage officiel de la langue allemande jusqu'en 1919 ait assurée, sur le pavé intellectuel de Prague, à l'ombre d'Hegel, à celle de Marx puis de Freud, autrement dit à la philosophie qui est allemande ou n'est presque rien, il me semble que l'abondance de la spéculation abstraite dans le surréalisme tchécoslovaque résulte pour une large part de l'allure syncopée de la charrette historique[4].

Dans les années suivant la première guerre mondiale, les publications des groupes d'avant-garde tchèques font une large part aux artistes d'Allemagne, aux côtés de ceux de France et de Russie. À cet égard, la revue *Pásmo,* tribune du *Devětsil,* publie quantité de textes en allemand ainsi que de nombreux articles sur l'art allemand[5].

---

1. Vítězslav Nezval, *Rue Gît-le-Cœur, op. cit.,* p. 131.
2. v. André Breton, *Les Vases communicants,* 1932, in fonds Nezval, Prague, PNP.
3. Lettre de Nezval à Breton datée du 18 juin 1934, fonds Breton, Paris, bibliothèque Jacques Doucet.
4. Vincent Bounoure, « L'Essieu tchécoslovaque et la roue surréaliste » in *Change,* n°25, Paris, Seghers, 1975, p. 17.
5. Petr Kyloušek, « Le double horizon culturel des avant-gardes tchèques des années 1920 » in *Modernité mode d'emploi,* communication au colloque international, Créteil, Université Paris XII (2 avril 2004). Cité d'après Petra Nedbálková, *op. cit*., p. 56.

Femmes attablées et nappes blanches

Au cours du premier chapitre des *Vases Communicants*, Paris n'apparaît qu'en rêve, mais lorsqu'au seuil du chapitre suivant, il est le lieu des expériences de veille, Breton mentionne à nouveau une jeune femme allemande :

> Le 5 avril 1931, vers midi, dans un café de la Place Blanche où mes amis et moi avons coutume de nous réunir […] mon regard rencontra celui d'une jeune femme, ou d'une jeune fille, assise en compagnie d'un homme à quelques pas de nous.

Celle-ci fait miroir à la jeune femme allemande de Castellane. Breton rapproche en effet l'épisode de la nappe blanche et de la Place Blanche :

> La cravate ou l'azalée, le mendiant ou la folle, la nappe blanche ou la place Blanche – je n'y avais pas encore pensé – qui servent, au cours de ce qui précède, à évoquer deux dames allemandes distinctes, ne jouissent pas les uns sur les autres d'une bien grande supériorité concrète[1].

Ce qui se produit au cours de ces journées d'avril, « non sans lenteur et sans avatars exaspérant » se présente à Breton comme des « indications ». Il confie : « j'y trouvais des indications, j'y cherchais des promesses[2]. » Ces événements semblent contenir en promesse la scène de rencontre de *L'Amour fou* qui se situe aussi Place Blanche.

La table est un motif important qui surgit à différentes reprises au cours des journées d'avril que relate André Breton. Les femmes rencontrées sont principalement attablées. Breton rappelle le symbole sexuel qu'en fait Freud. À ces tables ont lieu des événements qui séduisent Breton qui, rappelant la symbolique freudienne, présente la table comme le lieu d'un transfert d'une expérience érotique. Et cette table précisément, recouverte d'une nappe blanche s'identifie encore à la place Blanche. Ainsi, par ce jeu d'identification, la place elle-même, tel le lit est aussi le lieu d'une expérience de désirs. Breton, en effet, fait de Paris un lit « qui peut prétendre aux dimensions de la terre[3] » où « la vaine agitation de la rue est à peine plus gênante que les froissements de drap[4] ». À Montmartre, pour Nezval aussi, la place est associée à des

1. André BRETON, *Les Vases communicants, op. cit.,* p. 180.
2. *Ibidem*
3. *Ibid*., p. 206.
4. *Ibid.*, p. 177.

retrouvailles amoureuses :

> Amour nous nous rencontrerons
> quand le monde aura réussi
> à s'asseoir à une table
> sur une seule place[1]

De plus, Nezval fait rimer « ensemble » et « table », et comme pour mieux souligner le point de rencontre qu'est la table, les deux mots apparaissent ici comme des paronymes ; la forme fléchie du mot signifiant « table » s'apparente en effet à l'adverbe mentionné (« spolu », « stolu »). Ces deux termes encadrent le mot traduit par « réussi », formé en tchèque du mot « štěstí », le bonheur qui rime avec « place » (« náměstí »). Les fins de vers créent une isotopie de l'allégresse où l'idée de la rencontre intime se mêle à celle de la ville, d'autant que le mot tchèque « place » laisse entrevoir la racine du mot « ville » (město). Et pour Breton, à nouveau en 1936 dans *Au Lavoir Noir*, alors que « depuis longtemps on [l']avait laissé seul », la rue lui apparaît comme « une table mise avec les couverts bien réguliers de ses lumières, les cristaux de ses voitures filant les éclairs, où cependant, de-ci de-là, le haut d'un buste de femme, rendu lui aussi transparent par la vitesse, mettait l'imperceptible point de phosphorescence laiteuse qui tend à gagner toute l'étendue des verreries de fouille[2] ». Comme pour le narrateur esseulé des *Vases Communicants* la rue est le lieu des rencontres érotiques.

Une photographie[3] de František Vobecký datant de 1936, rapproche aussi le motif de la table et de la femme séduisante : sur une table figure un verre à vin, et aux contours arrondis de la table, correspond la découpe galbée d'une gorge de femme. Telle une autre table, proche de celle sur laquelle repose le verre à vin se situe, renversé, un autre buste féminin. Mais surtout, c'est aussi une table qui figure en couverture de l'édition tchèque des *Vases communicants*. Breton fait part à Nezval de son enthousiasme concernant la présentation du livre et tient à remercier le signataire « si bien inspiré de la couverture[4] ». Il s'agit de Toyen qui, dans le collage figurant en couverture, reprend le motif de la table : sur une table est allongé un homme recouvert d'une couverture, comme dans un lit. Cette table-lit semble ainsi évoquer la Place Blanche : elle renvoie à la métamorphose de la Place Blanche en lit que Breton fait valoir dans

1. « Lásko setkáme se spolu/ až se světu poštěstí/ sedět u jednoho stolu/ na jediném náměstí ». v. Vítězslav NEZVAL, « Place du Tertre » [1933], *Sbohem a šáteček* [L'Adieu et le foulard] in Vítězslav NEZVAL, Prague, Československý spispovatel.
2. André BRETON, *Au lavoir noir* [1936], *op.cit*. p. 671.
3. František VOBECKÝ, *Umělý ráj* [Paradis artificiel], 1936, 29,4 x 39,5, Uměleckckoprůmyslové muzeum, Prague.
4. Lettre de Breton à Nezval datée du 20 décembre 1934, fonds Nezval, PNP, Prague.

l'entrelacs de la ville rêvée et de la ville quotidienne. C'est précisément ce phénomène qui est l'objet de l'illustration de Toyen. Davantage que l'horizon directement érotique, c'est l'expérience onirique que Toyen souligne. Son illustration fait en effet écho à la réflexion qui parcourt *Les Vases communicants* et que Breton formule ainsi :

> Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre l'état que je viens de décrire pour avoir été le mien à cette époque et l'état de rêve, tel qu'on le conçoit généralement. La différence fondamentale tient au fait qu'ici je suis couché, je dors, et que là je me déplace réellement dans Paris, ne réussit pas en entraîner pour moi de part et d'autre des représentations bien distinctes[1].

Pour Breton, au cours de la veille, comme au cours du sommeil, le désir tend insatiablement à sa réalisation et « ce qu'il met en œuvre […] pour arriver à ses fins est si peu différent de ce dont il dispose pour se réaliser quand l'homme dort[2] ». Breton, au cours des *Vases communicants,* interroge la portée du rêve et montre les liens directs qu'il entretient avec les événements qui surviennent durant la veille.

Le scaphandre du rêveur et la vitrine du promeneur

Le rêve permet de sonder les complexités de la subjectivité et des sentiments. S'attachant à mettre au jour les relations entre la subjectivité de l'individu et le monde matériel, Breton préconise de donner toute sa place au sentiment et précise :

> Le nier ne sert rigoureusement de rien ; mieux vaut à tous égards en passer par ses accès brisants et tenter, de l'intérieur de la cloche à plongeur aux parois vibrantes qui sert à pénétrer dans sa sphère, d'organiser un tant soit peu le brillant désaccord auquel il se plaît[3].

Il précise que le rêve appartient en propre à cette « sphère du sentiment », il dénonce alors la disgrâce qui tombe sur le rêve « faisant de presque tout homme un dormeur *honteux*[4] ». C'est en explorateur que Breton propose d'apprivoiser le sentiment et le rêve, en s'équipant d'air pour pouvoir œuvrer convenablement dans les profondeurs de sa psyché. La subjectivité s'aperçoit à

1. André Breton, *Les Vases communicants, op. cit.*, p. 177.
2. *Ibidem.*
3. *Ibid*. p. 203.
4. *Ibid*. p. 205.

travers une vitre – ici celle de la cloche à plongeur, tout comme elle était divulguée derrière les vitrines des magasins de la ville. Le sujet peut alors se tenir au plus proche de sa subjectivité, et voyant au travers d'une vitre, c'est un total changement de perspective qui s'opère pour Breton puisque ce qui était tenu pour des « accès brisants » peut être vu comme un « brillant désaccord ». Dans cette nouvelle *perspective*, il s'agit de regarder *à travers*, c'est à dire de regarder bien attentivement, comme le commande le mot formé du préfixe *per*, et de l'élément *-spect*, signifiant « regarder, observer ». L'observation soutenue garantit un changement de profondeur : le regard traversant la vitre semble plonger dans les désirs. La graphie elle-même des termes *brisant* et *brillants* dévoile tout l'enjeu – retrouver un cerain allant – du changement de profondeur dans l'appréhension de la « sphère du sentiment » ; la boucle de la lettre *s*, vue de dessus n'est-elle pas seulement un peu plus écrasée que les boucles des deux *l ?*

La couverture illustrée par Toyen présente, aux côtés d'un homme dormant sur une table comme en pleine ville, un homme vêtu d'un scaphandre, hache à la main. Ce dernier se tient debout sur les racines d'un arbre renversé. Un oiseau de proie est perché sur les racines comme s'il s'agissait des branches constituant la cime de l'arbre. Racines et branches sont semblables : la partie de l'arbre qui vient d'être découverte est analogue à celle qui en constitue la réalité d'ordinaire visible. Tel est bien ce à quoi l'homme au scaphandre des *Vases communicants* s'applique : explorer sa subjectivité pour la mettre au jour, déraciner certitudes et modèles de pensées conventionnels pour interroger ses repères et accéder à une meilleur conscience du réel. Le plongeur à cloche du texte de Breton et celui de l'illustration de Toyen parcourent la ville en descendant dans leur subjectivité. Ne rappellent-ils ainsi un autre scaphandrier, celui que Kafka évoque à propos de Prague, selon les notes de Janouch ?

> Ce n'est pas une ville, c'est le fond raviné de l'océan du temps, recouvert de rochers éboulés qui sont des passions et des rêves refroidis : et nous nous y promenons comme dans une cloche de plongeur[1].

Bien avant la parution de l'illustration des *Vases communicants,* lors de son premier séjour parisien Toyen expose une toile intitulée, précisément, *Scaphandrier*[2]. Cette toile de 1926 évoque un paysage urbain dans lequel passent des poissons. Elle est dominée par une palette de bleus, et certaines formes s'apparentent à des édifices aux murs ajourés de fenêtres et de portes

1. Gustav JANOUCH, *Conversations avec Kafka,* Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 67.
2. TOYEN, *Scaphandrier*, 86 x 64 cm, huile sur toile, 1926. Ce tableau est exposé à la Galerie d'Art contemporain en 1926. Reproduit in Karel SRP, *Toyen,* Prague, Galerie hlavního města Prahy, 2000, p. 49.

suggérant ainsi une ville située dans les fonds marins. Une forme blanche apparaît tel un casque de scaphandre parmi la superposition de formes rectangulaires ou légèrement arrondies qui suggèrent de hautes arcades élancées.

Si pour Breton, « ce n'est pas en vain que l'individu, par l'intermédiaire [du sentiment], entrant en rapport avec le contenu de lui-même, éprouve d'une manière plus ou moins panique, qui le réchauffe ou le glace, que ce contenu se distingue de la connaissance objective extérieure », de même les scaphandriers[1] de Toyen sont tel cet homme qui de « l'intérieur de la cloche à plongeur aux parois vibrantes » pénètre dans la « sphère du sentiment ». Mais Toyen, lorsque la poésie s'absente aime à dire à ses amis : « Je mets mon scaphandre[2] », comme le confie Radovan Ivsic. Aussi la représentation du scaphandrier par Toyen, en couverture de l'édition tchèque des *Vases communicants,* participe-t-elle d'un effet de superposition des locuteurs et relèverait donc d'une hybridation énonciative, tout en signalant l'hybridation des poétiques urbaines.

C'est en effet un croisement des pensées que fait valoir la couverture de Toyen : tout en offrant à la réflexion de Breton une résonance toute particulière, elle témoigne de la rencontre d'idées communes. L'amitié surréaliste conduisant au croisement des œuvres nourrit un phénomène d'hybridation auctoriale et d'hybridation urbaine qui interroge les modalité de création de la ville surréaliste, faite non par un seul, mais par plusieurs. Dans ce collage de 1934, le scaphandrier, hache à la main, défriche un terrain qui ne peut être, semble-t-il, que « cet immense terrain et le plus riche de tous » qu'est « l'essence générale de la subjectivité ». Breton s'interroge sur ce terrain qui, d'ordinaire laissé en friche, ne peut permettre à l'homme de se sentir véritablement vivant :

> Quelle paresse, quel goût tout animal de l'existence pour l'existence se manifestent en fin de compte dans l'attitude qui consiste à ne pas vouloir prendre conscience de ce fait que toute chose qui objectivement *est,* est comprise dans un cercle allant toujours s'élargissant de possibilités ! Comment se croire à même de voir, d'entendre, de toucher si l'on refuse de tenir compte de ces possibilités innombrables, qui, pour la plupart des hommes cessent de s'offrir dès le premier roulement de voiture du laitier ![3]

1. La toile de 1926 et le collage de 1934 témoignent d'une parenté de motif, mais répondent à un traitement pictural radicalement différent.
2. v. Radovan IVSIC, « Toyen à perte de vue » in *Štyrský, Toyen, Heisler*, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982, p. 52.
3. *Ibid*., p. 205.

Breton insiste sur l'importance de la libération des désirs au cours du rêve dans le processus d'affranchissement de l'individu et de la société. Il insiste aussi sur l'importance de la réhabilitation de « l'étude du moi » afin que la « transformation sociale [soit] vraiment effective et complète. » Il soutient alors :

> Nul mystère en fin de compte, rien qui soit susceptible de faire croire, dans la pensée de l'homme à une intervention transcendante qui se produirait au cours de la nuit. Je ne vois rien dans l'accomplissement de la fonction onirique, qui n'emprunte clairement, pour peu qu'on veuille se donner la peine de l'examiner, aux seules données de la *vie vécue*, rien qui, je ne saurais y revenir trop de fois, soustraction faite de ces données sur lesquelles s'exerce poétiquement l'imagination, puisse constituer un *résidu* appréciable qu'on tenterait de faire passer pour irréductible. Du point de vue du merveilleux poétique : quelque chose peut-être : du point de vue du merveilleux religieux : absolument rien[1].

Ce matérialisme réjouit les membres de l'avant-garde tchèque. L'évolution théorique de Breton quant aux relations entre le monde intérieur et le monde extérieur rejoint les conceptions des surréalistes tchèques. Nezval considère *Les Vases communicants* de Breton comme « le livre duquel les critiques d'art marxistes du monde entier apprendront beaucoup[2]». Simultanément, dans un article s'opposant aux critiques qu'Illia Ehrenbourg adresse aux surréalistes de Paris, Teige note l'importance des *Vases communicants* : ce livre est selon lui une « étude de psychologie très porteuse, une expérience signifiante de psychanalyse dialectico-matérialiste[3]». D'ailleurs Breton adresse un exemplaire des *Vases communicants* au psychanalyste tchèque Bohuslav Brouk, membre du groupe surréaliste de Tchécoslovaquie :

> A Bohuslav Brouk avec l'extrême regret de n'avoir pu débattre avec lui à Prague les questions qui me tiennent le plus à cœur mais c'est partie remise, j'en suis sur – et gloire à Freud – en toute confiance et amitié. André Breton 9 Avril 1935.

Nezval confie à Breton, à propos des *Vases communicants*, dans une lettre du 18 juin 1934, l'importance de ce livre dans le rapprochement du surréalisme de Prague et de Paris :

---

1. *Ibid*., pp. 134-135.
2. Vítězslav NEZVAL, « K Ehrenburgovu útoku proti surrealistům » [Sur l'attaque d'Ehrenbourg contre les surréalistes] in *Volné směry*, année 30, n°6, 1933-1934, pp. 148-149 : «[...] knihu, z níž se budou učit marxističtí uměnovědci celého světa » cité et traduit par Petra NEDBALKOVA, *L'Image du surréalisme de Breton dans les revues tchèques d´avant-garde entre 1924 et 1934, op. cit.,* p. 111.
3. Karel TEIGE, « Milý příteli Iljo Ehrenburgu » [Mon cher ami Ilja Ehrenbourg], in *Volné směry*, année 30, n°6, 1933-1934, p. 140.

> Je regrette beaucoup que ma proclamation [du surréalisme en Tchécoslovaquie] ait été écrite avant que la collaboration de mon ami J. Honzl avec qui j'étais chez vous à Paris, m'ait permit de devenir possesseur de la traduction complète de ce livre merveilleux que nous a donné le surréalisme ; ma proclamation du surréalisme en Tchécoslovaquie publiée en mon nom et celui de mes amis poètes et peintres, aurait trouvé des accents moins faibles que ce n'était les cas.

Puis Breton, dans la lettre du 24 novembre 1934 qu'il adresse à Nezval, ambitionne de faire parvenir *Les Vases Communicants* à Boukharine[1] :

> Puis-je vous envoyer un exemplaire des Vases communicants avec la prière de le faire parvenir à Boukharine ? Ou vaut-il mieux adresser cet exemplaire à Karel Teige qui le ferait suivre ? Il me paraît impossible de le faire parvenir directement à son destinataire et j'attache, naturellement la plus grande importance à cette démarche, que je vous remercierai de tout cœur d'avoir facilitée.

Nezval répondant à Breton en précisant que « Honzl, invité à Moscou, y a remis pendant son séjour durant [sic.] quinze jours dans la rédaction des Izvestije un exemplaire français des « Vases communicants » pour Boukharine, comme il n'avait pas réussi à lui parler[2] ». Le groupe surréaliste de Prague apparaît à cet égard comme un intermédiaire vers la Russie soviétique. *Les Vases communicants* tiennent un rôle décisif dans la convergence des approches du groupe surréaliste de Paris et de Prague. C'est ainsi qu'en 1935, le *Bulletin International du Surréalisme,* créé de concert avec le groupe de Prague, se réfère abondamment aux *Vases communicants*.

Les artistes de Prague saluent avec enthousiasme la direction que prend alors le surréalisme de Breton. Si le rêve d'une jeune femme allemande empruntant un pont sonne aux oreilles de Breton comme une incitation à passer la frontière de l'est, la rencontre de Nezval et Breton sur le pont du Carrousel, comme relatée par Nezval lui-même dans *Rue Gît-le-Cœur,* semble aussi faire écho à ce rêve, et à ce passage à l'est de Breton. Par ailleurs, la Place Blanche, marquée dans les *Vases communicants* par la présence de jeunes allemandes – « la nappe blanche ou la Place Blanche […] servent à évoquer deux dames allemandes distinctes » – semble tournée vers l'est. Elle connote en effet le passage vers l'est qu'à plusieurs reprises Breton mentionne. Ce lieu est aussi un lieu capital dans la géographie des rencontres des

1. Boukharine est en 1934 le rédacteur en chef du journal quotidien du gouvernement, *Izvestia*. Il est aussi nommé à la commission qui prépare le texte de la Constitution soviétique de 1936. Ce texte promet les libertés de parole, de la presse, de réunion, de religion et le respect de la vie privée.
2. Lettre de Nezval à Breton datée du 6 février 1935, fonds Breton, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet.

groupes surréalistes de Paris et de Prague. Et lorsque Breton revient sur la rencontre qu'il y fait de Nezval, c'est, confie-t-il, « en évoquant le soir de notre rencontre au cœur de la confiance, de la vie et de l'espoir[1] ». Nezval est aussi pour Breton, en ce lieu, « une apparition […] aux confins du fortuit (apparent) et du nécessaire (réel)[2] ».

Rencontre Place Blanche : une antiopée surréaliste

La couverture, illustrée par Toyen, semble dévoiler l'importance de ce livre dans le renforcement des relations entre le groupe surréaliste de Paris et de Prague. Par les motifs que Toyen sollicite, l'illustration annonce la nouvelle théorie des rêves que Breton met en place – à laquelle est particulièrement sensible l'avant-garde tchèque. De plus, en représentant une table en guise de lit, elle se réfère à la Place Blanche. Elle situe cette dernière, que Breton associe dans ce livre à un passage à l'est, au cœur du propos. Si l'intérêt pour l'est signe l'entente théorique des groupes surréalistes de Paris et de Prague, il est aussi soutenu par une renaissance du désir qu'incarnent les femmes rencontrées. Réflexion sur le désir et théories marxistes vont l'amble. Le désir apparaît comme la voie de réconciliation avec la réalité objective. Dans *Les Vases communicants*, les passantes suscitent le désir du promeneur et le réconcilient avec la réalité extérieure. C'est plus précisément, selon Breton, la personne collective de la femme de Paris, elle aussi tournée vers l'est – du fait de ses accents germaniques et russes – qui opère cette réconciliation. Les aspects théoriques sont ainsi indissociables des expériences qui accordent une large place au désir et qui trouveront leur accomplissement dans une expérience amoureuse dont Breton conte l'épanouissement dans le chapitre V de *L'Amour fou.* La femme et la ville sont perçues comme un relais dans le processus de réconciliation avec le monde extérieur : elle permet une ouverture à la réalité concrète, ainsi qu'au désir intime du sujet. L'illustration de Toyen que Breton qualifie de « brillamment inspirée » semble présenter simultanément ces divers axes du livres.

Aurait-elle alors valeur de guide ? Le tissage des motifs qu'elle donne à voir se présente comme un aperçu de la singulière expérience faite par Breton dans Paris. La couverture de Toyen évoque par métaphore la Place Blanche, serait-ce alors une carte surréaliste de Paris,

1. Tel est le mot laissé par Breton sur l'exemplaire du *Second manifeste du surréalisme* de Nezval : « A Vítězslav Nezval, évoquant le soir de notre rencontre au coeur de la confiance, de la vie et de l'espoir, André Breton, Prague, 6 avril 1935 ». v. André BRETON, *Second manifeste du surréalisme,* Kra Paris, 1930, in fonds Nezval, Prague, PNP.
2. « A Vítězslav Nezval une apparition dans la lumière même de ce livre – aux confins du fortuit (apparent) et du nécessaire (réel) – au grand poète, au MEDIUM, à l'ami rêvé, André Breton » v. André BRETON, *Nadja,* Paris, 1928, in fonds Nezval, Prague, PNP.

comportant des indications de lieux et la manière dont la promenade les relie ? Ils semblent en effet révéler le chemin que suit Breton au cours de la période que couvrent *Les Vases communicants*. La couverture de Toyen s'apparenterait alors à ce qu'Apollinaire désigne sous le terme d'*antiopée* : il s'agirait d'une antiopée surréaliste propre à retranscrire la richesse d'une promenade dans la ville, à rendre graphiquement les effets de correspondance entre la réalité subjective et la réalité extérieure. Apollinaire dans *L'Hérésiarque et compagnie* évoque un promeneur – qu'il nomme « amphion » – qui parcourant une ville en vient à souligner sur le plan de celle-ci les lieux propices à l'émotion. Définissant cette démarche il précise alors :

> L'instrument de cet art et sa matière sont une ville dont il s'agit de parcourir une partie, de façon à exciter dans l'âme de l'amphion ou du dilettante des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc.

Il ajoute :

> Pour conserver les morceaux composés par l'amphion, et pour que l'on puisse les exécuter de nouveau, il les note sur un plan de la ville, par un trait indiquant très exactement le chemin à suivre. Ces morceaux, ces poèmes, ces symphonies amphioniques se nomment des antiopées[1].

N'est-ce pas aussi ce chemin à suivre que Toyen indique en convoquant les éléments porteurs du récit de Breton dans Paris ? Elle établit en effet « une sélection parmi tous les éléments urbains et en les rassemblant en un trajet – telle l'amphionie – propose une ordre du monde parmi tant d'autres[2]. »

La couverture fait apparaître plusieurs motifs centraux du livre de Breton. En effet les quelques éléments représentés en couverture se rattachent à des thèmes moteurs que Breton développent au cours du livre. Sollicitant ces motifs, Toyen en souligne l'importance, tout en dévoilant le traitement que Breton en fait. Ces éléments provenant des expériences urbaines de Breton semblent bien suggérer un ordre du monde et refléter tout un ensemble de parcours théoriques, sensibles et érotiques. La diversité des contextes dans lesquels ils apparaissent au cours du livre manifeste la pluralité des sens que chacun des motifs recèle.

Tel est le cas précisément de la Place Blanche qui, lors d'une journée d'avril, est le lieu où pour Breton renaît momentanément « *tout le charme*, qui est celui de la vie même ». S'y

1. Guillaume APOLLINAIRE, « L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du Baron d'Ormesan », *L'Hérésiarque et compagnie* in *Œuvres en prose*, I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 196.
2. Pierre LOUBIER, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, *op. cit*., pp. 250-251.

joue tout d'abord une rencontre importante dans le processus de renaissance du désir, puis, à l'issue d'un rêve, cette même place renvoie à une table recouverte d'une nappe blanche appréhendée selon une symbolique sexuelle. La Place Blanche, ainsi envisagée, rappelle combien la ville est le lieu d'une expérience de désir. La correspondance de Nezval révèle le statut capital de ce lieu dans la rencontre des deux groupes.

*

Nezval se joint à Breton pour lire dans les vitrines de la ville les événements qui annonçaient une rencontre capitale pour son ami – rencontre de la femme qui inspire à ce dernier *L'Amour fou.* Ainsi la mise en regard de leurs textes indique-t-elle un cheminement de désirs, itinéraire urbain au fil duquel, à nouveau, Prague s'avère être une étape. La couverture de Toyen revient sur des motifs structurants de cet itinéraire qui se lit en partie dans *Les Vases communicants* et signale le mouvement vers l'est qui s'y dessine, à la faveur duquel les artistes de Paris et de Prague s'unissent. Les itinéraires urbains, s'ils permettent d'identifier des correspondances entre les villes, sont aussi révélateurs des amitiés surréalistes qui président à ce phénomène, si bien que la poétique de groupe apparaît comme le moteur d'un processus d'hybridation des deux villes.

LE LIVRE : UN PASSEUR DE RÊVES

La circulation de mêmes motifs, d'un artiste à l'autre, contribue à ce que, plus de trente ans plus tard, d'une même voix, les groupes surréalistes de Paris et de Prague déclarent rendre compte des « greffes de rêves entreprises entre Paris et Prague[1] ». Ces « greffes de rêves », du fait de la portée transformatrice du rêve – et de la greffe, sont à même de modeler les villes. Elles manifestent combien le Paris surréaliste et la Prague surréaliste se construisent dans l'interaction des rêves et désirs que suscitent l'une et l'autre des villes.

Tissage des motifs, vers une sémiotique commune

Dans *Les Vases Communicants*, un même motif convoqué à plusieurs reprises fait montre de glissements de sens. Ses dénotations évoluent au fil de l'ouvrage, mais aussi au sein du triptyque que composent *Les Vases Communicants* avec *Nadja* et *L'Amour fou.* De plus, les significations s'élargissent encore lorsque des membres du groupe se réfèrent explicitement à un motif auquel recourt Breton. La Place Blanche, élément de la géographie des *Vases communicants,* se révèle être, dans la correspondance de Breton et Nezval, l'emblème d'une étape capitale du rapprochement des artistes de Paris et de Prague, rapprochement qui représente pour Breton un véritable mouvement vers l'est, déjà esquissé dans *Les Vases communicants*. La couverture de Toyen de l'édition tchèque des *Vases communicants* tient compte de cette chambre de résonance que construit le dialogue entre les artistes des groupes. Chaque évocation d'un même motif le fait résonner différemment. Ainsi le tissage de motifs, au sein du livre, du triptyque, de la correspondance, et des œuvres du groupe, multiplie les effets de sens de chaque motif. En outre, Toyen semble donner à voir la simultanéité des diverses connotations de la Place Blanche qui se construisent au cours des œuvres et des échanges.

La couverture de Toyen s'inscrit dans une recherche graphique que mènent les artistes de l'avant-garde pragoise à l'époque du Devětsil. Leurs recherches bénéficient d'un climat propice : avant même la première guerre mondiale, la bibliophilie est très développée et le

1. « La Plate forme de Prague » in *Archibras n°5*, 30 septembre 1968, Jean Schuster (dir.), Le Terrain vague, Paris, pp. 11-15.

travail du typographe est « de faire de la forme externe du livre le miroir de son contenu interne[1] », ainsi que le rapporte Gaspard Páleníček dans une étude sur la typographie moderne et surréaliste. À ce titre, l'article du critique littéraire F. X. Šalda, paru en 1905 dans le mensuel *Typografia* est particulièrement influent, il s'intitule : « Le livre en tant qu'œuvre d'art[2] ». Šalda y interroge l'unité entre la forme du livre et son contenu. De plus, selon lui, le livre doit être, non seulement un « médiateur de la vie intérieure » mais aussi un objet d'art par excellence. Le critique souligne la qualité plastique dont le livre doit faire preuve et le place en regard des vases et des verres posés sur les tables et les meubles ; le livre apparaît alors comme « toute autre chose qui participe à notre vie, qui nous entoure et par lesquels notre joie de vivre se trouve intensifiée [...][3] ». Au sortir de la guerre, les artistes du cercle du Devětsil travaillent aux côtés des éditeurs pour publier des ouvrages dont ils conçoivent eux-mêmes les couvertures. Jindřich Štyrský et Toyen, mais aussi Teige, tout comme Hoffmeister, illustrent de nombreux ouvrages. Illustrations, couvertures et typographies sont alors élaborées par les amis d'un poète publiant un texte. Toyen et Štyrský participent, à plusieurs reprises, ensemble, à la couverture de recueils de Nezval, notamment pour le recueil *Mariáš.*

En outre, en 1926, un recueil[4] de Seifert, dont Teige a en charge la topographie, paraît avec une couverture confectionnée par Toyen et Štyrský et des illustrations de Šíma. La couverture de Štyrský et de Toyen donne à voir des éléments que l'on retrouve dans l'œuvre de Šíma : à l'arrière-plan se trouve une figure rectangulaire, en partie masquée par une masse claire couronnée de pics évoquant la forme d'un amas de cristaux. Au premier plan, apparaît une forme ovale, fréquente dans les tableaux de Šíma dans desquels affleure aussi le motif du cristal. Les trois illustrations de Šíma préfigurent par ailleurs celles de l'album *Paris,* dans le cadre duquel se tisse une réflexion sur le corps dans la ville. Ces collaborations picturales et littéraires donnent lieu à une circulation de motifs ; les œuvres de chacun se construisent dans un rapport de perméabilité aux œuvres des autres membres des groupes surréalistes. Les illustrations de Teige pour la *Femme au pluriel* de Nezval ou pour *Prague aux doigts de pluie* manifestent une représentation de la femme et de la ville qui marque l'esthétique de Teige et s'intègre à un large questionnement surréaliste qui sous tend aussi *Les Vases Communicants*.

1. Voir à ce sujet l'article de G. Páleníček sur la typographie moderne et surréaliste : Gaspard PÁLENIČEK, « Karel Teige. Typographie moderne et typographie surréaliste » in http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm#_ftn4.
2. F. X. ŠALDA, « Kniha jako umělecké dílo », *Typografia, n°16.* v. *Krásné tisky k české knižní kultuře,* Prague, Spolek českých bibliofilů, 2008, pp. 22-25.
3. *Ibid*., p. 22.
4. Jaroslav SEIFERT, *Slavík zpívá špatně* [Le Rossignol chante faux], Odeon, Prague, 1926.

Ces ouvrages sont le fruit d'une étroite collaboration entre les membres du groupe. Elles sont l'occasion d'un dialogue et s'y joue une véritable circulation de motifs que les artistes réengagent ensuite dans leur travail ultérieur. Les textes sur la ville se constituant dans le dialogue avec les écrivains de Paris et de Prague mettent en place une sémiotique commune.

Les illustrations témoignent clairement du travail de groupe par lequel le sens d'une œuvre est toujours en construction. Ainsi le livre surréaliste ne signe pas l'achèvement d'une production artistique, il n'enferme pas un texte dans un sens figé, il est bien plutôt le relais d'un dialogue. Le dialogue sur la ville, engendré par les affinités littéraires et les déplacements à Paris et à Prague, tisse des motifs constitutifs d'une poétique de la ville qui marque chacun des membres du groupe. L'échange occupe ainsi une place déterminante dans la constitution de l'œuvre d'art ; il est aussi la condition de la portée performative de l'art. Il témoigne en effet d'une réception active. Mukařovský, dans ses études menées au sein du cercle de Prague, considère la réception d'une œuvre comme partie prenante de la production de celle-ci. Chaque lecture actualise certains possibles du texte. Produisant sur les lecteurs des effets variés, le texte acquiert, de fait, une portée plurielle. Le sens y est toujours en travail, pris dans une dynamique inextinguible. C'est aussi ce que soutient Teige dans *L'Introduction à la peinture moderne* :

> De l'interpénétration de la création et de la contemplation, […], naît ce qu'on appelle « la vie culturelle et artistique », à savoir une communication interindividuelle et véhiculée par la parole du poète ou par la vision du peintre. Les tableaux et les poèmes exigent que le lecteur et le spectateur soient leurs coauteurs et qu'ils leur donnent leur forme définitive […]. C'est dans la synthèse, dans la rencontre des forces subjectives de l'auteur que s'objectivisent la valeur et l'efficacité d'une œuvre d'art[1].

Réengagent les motifs des textes de leurs amis dans leur propre création les artistes des groupes surréalistes actualisent l'œuvre – Teige considère en effet que « seul un livre lu est un livre réalisé et intégré à la vie[2] ». C'est ainsi que la poétique urbaine peut transfigurer la ville.

Déstructuration de l'espace : livre, ville

Dès les publications des membres du Devětsil dans les années 1920 à Prague, le livre se

1. Karel TEIGE, *Introduction à la peinture moderne* [1935] cité in Petr KÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie,* Gallimard, Paris, 1983, p. 306.
2. *Ibidem*.

présente comme le relais des bouleversements qu'opère le groupe d'avant-garde. Les artistes du Devětsil, se saisissant des innovations graphiques et typographiques, brisent la linéarité de la lecture et en multiplient ainsi les modalités. Le démantèlement de l'opération de lecture s'apparente à un rejet plus large des structures établies. C'est précisément ce qui transparaît dans les illustrations des textes surréalistes interrogeant l'image de la femme et de la ville évoquées au cours de ce chapitre. Les nouvelles méthodes en typographie et en impression donnent aux artistes la latitude d'intégrer collages et photomontages à leurs ouvrages pour présenter des poèmes-images. Les apports graphiques confèrent alors au texte de nouvelles perspectives. De plus, les illustrations de couvertures ne présentent pas une synthèse du texte mais en proposent une interprétation au sens défini par Barthes. C'est-à-dire qu'elles incitent à renouveler les entrées du texte, à éviter de le structurer *de trop,* à étoiler le texte au lieu de le ramasser[1]. Les illustrations sont alors le support d'une nouvelle pratique de lecture.

Pour l'avant-garde pragoise, l'enjeu des recherches graphiques est de rendre le texte visible, avant d'être lisible. Dans un article intitulé « Moderní typo », Teige considère que la typographie « complète le processus poétique et transpose les poèmes dans la sphère visuelle[2] ». Par la typographie et la qualité plastique de la couverture, le texte peut dès lors être saisi en un regard. Les motifs présentés en couverture introduisent le lecteur aux motifs que l'auteur convoque au fil du texte. L'illustration offre donc une vision simultanée de certains motifs déployés dans le corps du texte. Elle présente en un instant une diversité de motifs par lesquels s'articule le texte. Les motifs repérés dans un texte apparaissent comme autant de points d'appui qui assurent au texte sa progression. Littéralement, le motif est ce qui meut. Ces motifs sont en effet ce qui, dans le texte, met en marche le sens ; ils sont ce par quoi les effets de sens s'articulent, et donc aussi ce qui émeut. Or, en un regard sur la couverture et les illustrations intérieures, un nouvel agencement de motifs autour desquels le livre se construit est perçu : l'illustration propose une reconfiguration des motifs. Ainsi multiplie-t-elle les effets de sens qui proviennent de la position corrélative des motifs, plus que de leur contenu, comme le formule Barthes[3].

L'illustration surréaliste compose avec les motifs du texte et s'affranchit de toute

1. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du seuil, 1970, p. 17.
2. Karel TEIGE, « Moderní typo », *Typografia* 34, n°7-9, 1927, cité et traduit in Gaspard PALENICEK, « Karel Teige, typographie moderne et typographie surréaliste ». v. http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm#_ftn15.
3. Roland BARTHES, « Sémiologie et urbanisme », texte de 1967 prononcé à l'occasion d'une conférence organisée par l'Institut français et l'Institut d'histoire et d'architecture de l'Université de Naples. v. Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du seuil, 1985, p. 267.

succession ordonnée des éléments d'une œuvre : « un des intérêts de ces poèmes optiques est aussi qu'en les composant, pour des couvertures de livres ou pour ses collages, Teige n'était pas obligé de suivre une représentation narrative conventionnelle[1] », précise Gaspard Páleníček qui analyse le travail d'illustrateur et de topographe de Teige. Si le livre brise la linéarité de la lecture et offre une vision simultanée des éléments qu'il contient, il est aussi l'objet d'un regard mobile, attentif à la diversité des agencements et à la singularité des imbrications de ses éléments. De plus, les illustrations, interrompant la linéarité de la lecture, incitent à une mobilité du regard. Et le regard porté sur le livre s'apparente à celui porté sur le réel : ce regard, en effet, est aussi celui que l'avant-garde façonne au contact de la modernité urbaine. La qualité graphique des ouvrages reflète donc une esthétique en prise avec les réalités urbaines. Teige, dans le manifeste du poétisme de 1924, résume :

> Les possibilités que les tableaux et poèmes ne pouvaient nous offrir, nous sommes allés les chercher au cinéma, au cirque, nous les avons demandées aux sports, aux balades et à la vie elle-même. Ainsi sont nés les *images-poèmes, les devinettes poétiques, les anecdotes et les films lyriques*[2].

Ainsi, les couvertures conçues par Teige « rappellent l'arrangement frappe l'œil des grandes vitrines des magasins de son temps, parsemées de par les rues des grandes villes[3] », comme le souligne Gaspard Páleníček signalant aussi que Teige considère ses propres couvertures de livres semblables à des affiches[4].

En effet, pour les membres de Devětsil, la couverture est aussi une affiche qui doit « faire du spectateur un lecteur », « suggérer le caractère du livre et organiser la psyché du spectateur[5]. » La couverture est associée à une affiche, ou à une vitrine et renvoie alors précisément à des réalités de la modernité urbaine. Ainsi, le démantèlement des structures établies qu'opèrent les membres du Devětsil, contribue à faire coïncider l'art et la vie. Les innovations de la typographie moderne en Tchécoslovaquie sont contemporaines d'une pensée des grands changements urbains. La modernité typographique et urbanistique sont toutes deux

1. Jean-Gaspard PÁLENÍČEK, « Karel Teige, typographie moderne et typographie surréaliste » in *art. cit*. [n. p.]
2. Karel TEIGE, « Poétisme » [1924] in *Change*, n°10 (« Prague Poésie Front gauche »), *op.cit.*, p. 111.
3. Jean-Gaspard PÁLENÍČEK, « Karel Teige, typographie moderne et typographie surréaliste », *art. cit.*
4. Karel TEIGE in « Obraz a slovo. Karel Teige a ikonografie Devětsilu » [L'image et le mot, Karel Teige et l'iconographie du Devětsil], *Ateliér* 6, n°8, 1993 cité et traduit par Jean-Gaspard Páleníček, in « La typographie moderne et la typographie surréaliste », *art. cit*.
5. Otakar MRKVIČKA, « Kniha a plakát » [Le livre et l'affiche], *Život* 8, 1929. Cité et traduit par Jean-Gaspard Páleníček, *art.cit*.

marquées de théories semblables que l'avant-garde poétiste interroge, tant dans ses textes que dans ses œuvres picturales. Gaspard Páleníček précise en outre que « le constructivisme et le poétisme des années '20 et le fonctionnalisme des années '30, mouvement qui [influence] l'architecture et l'urbanisme, [pénètre] pratiquement toutes les sphères de la culture, y compris la typographie. » Livre et ville sont ainsi simultanément confrontés, dès le début de l'avant-garde pragoise à une pensée de l'espace. Un rapprochement s'opère entre le traitement que la typographie fait de l'espace et celui que l'urbanisme en fait. Ainsi, par le travail d'illustration, et plus largement par les innovations éditoriales, le livre s'affranchit d'une lecture linéaire et reflète l'entreprise de renouvellement des structures établies à laquelle se livrent les avant-gardes.

Le livre, passeur de corps

Texte et illustrations des livres surréalistes déstructurent les représentations convenues pour faire de la ville et des corps des réalités marquées par l'hétérogène. Les éléments urbains ne sont plus appréhendés selon une approche répondant à un ensemble de principes et d'usages réglés. De même, les corps de femmes ne sont pas perçus dans leur cohérence organique : l'accent est porté variablement sur certaines parties du corps et les collages présentent des corps désarticulés selon les exigences d'un nouvel érotisme. Les poètes proposent de nouveaux agencements qui s'affranchissent des représentations compassées et desquels sourd la complexité d'une subjectivité qui s'aventure vers ses désirs les plus déroutants. Le texte, la ville et les corps sont simultanément l'objet de nouvelles appréhensions. *Les Spectres du désert* que Toyen et Heisler dédient à Karel Teige sont publiés à Paris ; cet ouvrage, par certains aspects, reflète combien le souci de désarticulation du réel se porte sur le corps, la ville et le livre :

> Des narines palpitantes
> détachées des pieds en forme de livre ouvert par l'oubli
> bruissent entre les brins humides d'herbe
>
> Elles sont deux
> dans une seule paire de ciseaux petits ou grands
> pour les courants d'air des rues et des plages
> pour les courants d'air qui traversent leurs cuisses

et se nourrissent de ces rognures[1].

Le corps est en proie au désordre ; démembré, il s'apparente à un livre. Et parallèlement, dans la ville, il ménage de nouvelles configurations qui laissent passer les courants d'air, et qui font état du désordre qui suit un grand courant d'air. Sur l'exemplaire de 1939 de Toyen, figure en regard du texte imprimé en français, le texte en tchèque de la main de Heisler. Le champ lexical de la coupe est davantage prégnant et les mots qui l'expriment font résonner une racine commune, ce qui accroît l'effet de redondance (« stříhají » « ústřižky » :

Jsou dva
jediné veliké nebo malé nůžky
na průvany ulic a pláží
na průvany které stříhají svými stehny
a těmito ústřižky se živí[2]

De plus le terme « ústřižky » [rognure] désigne aussi un morceau de papier, un coupon. Il se réfère à une réalité composée du même matériau que le livre et renvoie à cet égard aux vers précédents. Des pages feuillettées seraient alors telles les narines de ce poème détachées des pieds. Heisler effectue un tel rapprochement entre le corps et le livre que le corps tend à s'apparenter à un livre d'anthologie des parties qui le constituent : il apparaît comme un ensemble fragmenté. Le poète suggère la dimentsion ludique de cette fragmentation dans le vers « hrající chřipí » signifiant, littéralement, « narines jouant », d'autant que le terme « hrající » est un paronyme de « krajici », forme déclinée de krajíc [la tranche] venant de krájet [couper], et de « krajecí » [à découper] qui s'emploie pour désigner, par exemple, une planche à découper. De plus, après avoir mentionné les « narines » [chřipí] et les « pieds » ou les jambes [nohy], le poète évoque les « ciseaux » [nůžky]. Le mot tchèque désignant « ciseaux » est très proche de celui désignant de « petites jambes » [nožky]. Le corps qui fait l'objet de morcellements, se présente aussi dans ces vers comme l'instrument d'un découpage. Aussi ce corps, à l'anatomie fragmentée, semble répondre à la description de Štyrský lorsque celui-ci évoque les dessins de Krajc par ailleurs bien différents des corps représentés par Toyen et Teige. De ces corps, différents aussi de ceux présents dans les œuvres de Štyrský, ce dernier en parle comme de

1. Jindřich HEISLER, TOYEN, *Les Spectres du désert*, Paris, Arcanes, 1953, non paginé. Sur l'exemplaire de 1939 de Toyen, figure en regard du texte imprimé, le texte en tchèque écrit de la main de Heisler.
2. Jindřich HEISLER, TOYEN, *Les Spectres du désert*, Paris, Albert Skira, 1939, non paginé. v. L'exemplaire de 1939 que Heisler dédie à Toyen.

« compositions […] de mains, de jambes, de torses et de têtes[1] ». Il précise : « Je dis délibérément « compositions » comme s'opposant à « dé-formation », et il ajoute que ces compositions « ont pour but de créer un espace ».

Le livre semble alors se faire le passeur d'espaces créés par des corps dionysiaques. Il témoigne d'un monde « changé en un vertigineux chaos explosif d'énergies[2] », selon la formule du critique Šalda. Les *poètes de la ville* affranchissent les corps et la ville des représentations communes et les soumettent encore au chaos. Les mots de la ville eux-mêmes sont des émissaires de l'ivresse : noms de rues, enseignes, affiches, publicité. Introduits dans le livre surréaliste, ils incitent à porter sur le livre le même regard que sur la ville : mobile et fluctuant selon les sollicitations diverses. Pour Walter Benjamin, « grâce aux noms des rues, la ville est un cosmos linguistique[3] ». Le « cosmos linguistique » dévoile le réseau de mots présents dans la ville. Benjamin propose ainsi de précieux outils pour comprendre la très riche réalité que recouvre l'expression « texte de la ville ». Et il précise :

> Les noms des rues sont des substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères. On pourrait appeler « vertu évocatrice » la force avec laquelle ils nous plongent dans cet état, mais c'est trop peu dire, car ce n'est pas l'association des images qui est ici décisive, mais leur compénétration. […] le malade qui erre pendant des heures la nuit dans la ville et oublie le chemin du retour a peut-être subi l'emprise de cette force[4].

L'errance procéderait donc d'une lecture, lecture de mots et de traces. Ceux-ci imprègnent les lieux, tout en faisant signe vers un horizon autre. Les pas et les toponymes suscitent de la sorte une dé-familiarisation. Walter Benjamin est attentif à la pluralité des réalités qu'évoque un nom de rue. De plus, le nom d'une rue, s'il est vecteur d'Histoire, permet aussi la confrontation avec les événements qui s'inscrivent dans l'ici et maintenant. Les événements qui s'y sont déroulés se présentent comme autant de strates du lieu. Les noms des rues semblent faire mémoire de ces strates, puisqu'ils « rendent notre perception plus riche en strates ». On parle de *feuilleté* pour désigner une roche constituée de sédiments qui prennent l'aspect de feuillets superposés. La rue

1. Jindřich Štyrský consacre un discours à l'œuvre de Rudolf Krajc lors du vernissage de l'exposition de ses œuvres à la galerie Krásná Jizba à Prague en mai 1933. Ce discours est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Érotisme et surréalisme en Tchécoslovaquie* in *Érotisme et surréalisme en Tchécoslovaquie,* Paris, Galerie 1900-2000, novembre 1993, p. 11.
2. F. X. Šalda, « Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky » in *Kritické glosy k nové poesii české*, 1939, p. 12, cité par Angelo Maria Ripellino in « Toutes les beauté du monde » paru in Runfola Patricia « Prague d'or », *Ennemi n°2, 1992-1993*, Paris, C. Bourgois, 1992, p. 24.
3.Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, *op. cit*., p. 539.
4. Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 534.

n'est-elle pas aussi ce feuilleté ? Le passant lit le nom des rues en regard des différentes strates du lieu : le toponyme apparaîtrait alors comme un titre à ce feuillet d'événements qu'est la rue. Benjamin mentionnant le quartier de l'Europe à Paris considère que « des quartiers entiers révèlent leurs secrets par les noms de leurs rues[1]. » Chaque toponyme évoque une pluralité d'événements passés qui se confronte à l'histoire personnelle du passant. Benjamin ajoute ainsi, au phénomène d'association que suscite la toponymie, la « compénétration d'images » : un toponyme évoquant des réalités diverses ne suscite pas seulement une projection au-delà de l'ancrage spatio-temporel du promeneur, il interroge aussi, plus ou moins directement, l'univers de ce dernier. La lecture au fil des pas d'un ensemble de toponymes suscite un véritable enchaînement d'images qui entraîne la citadin à l'errance. Alliés de l'errance les toponymes sont encore des moyens de transport – ce qu'est aussi précisément la métaphore, comme le révèle son sens étymologique. Aussi l'ensemble des toponymes présente-t-il la « chaîne de métaphores » qui se déploie dans la ville. Les noms des lieux réactivent les divers signifiés des réseaux de mots qui s'offrent au passant et la ville surréaliste se constitue dans le tissage de la toponymie.

Ainsi en va-t-il de la ville surréaliste qui se constitue dans un tissage de connotations des toponymes. Les itinéraires surréalistes s'articulent en effet à la toponymie de Paris et de Prague : Place Blanche, Rue de Paradis, rue Přemyslova, Tour Saint-Jacques, rue Gît-le-Cœur, Place Dauphine, Place de Malte, café Zeyer, Place du Panthéon, Samaritaine, Pont-Neuf, Pont-Charles, Château étoilé. Les toponymes et les motifs se rattachant aux lieux qu'ils désignent circulent d'un texte à l'autre et donnent à voir l'étoilement du texte surréaliste. Pour les surréalistes, comme pour Benjamin, reconnaître le « cosmos linguistique » de la ville, c'est détecter, dans la parole qui régit la ville moderne, un défi aux jalons institués par des usages conventionnels. Les textes issus des voyages entre Paris et Prague établissent des jeux de renvois entre les deux villes. Dévoilant l'horizon pragois de Paris et inversement, ils soulignent le caractère métaphorique de la toponymie qui, incitant au déplacement, entraîne le sujet vers un horizon sans cesse repoussé, par-delà même les limites de la ville.

Ainsi les surréalistes décèlent-ils, dans les mots de la ville, la nature métaphorique de la langue. Celle-ci préserve le monde de tout figement : elle sape les orientations pragmatiques et les représentations usuelles. Dès lors, pour Barthes, mais aussi déjà pour Jakobson, la

1. Walter BENJAMIN, « Paris, la ville dans le miroir » in *Sens Unique. Précédé de Une Enfance berlinoise, op. cit*., p. 288.

métaphore à trait au jeu. Jakobson avance que la métaphore régit « la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation ». En poésie, il n'y a pas de rapport automatique entre le concept et le signe. Jakobson emploi l'expression « jeu des concepts », puis « jeu de signe ». Il précise que la poésie, par ce jeu, préserve le cours des événements et sauve la conscience de la réalité de la mort[1]. Pour Barthes, la métaphore est à l'œuvre dans ce qu'il nomme le « texte scriptible », ce dernier préserve le « jeu infini du monde (le monde comme jeu) [avant] qu'il ne soit plastifié par quelque système singulier[2]. » Le jeu concerne ici directement la langue poétique, il désigne aussi l'écart pris vis-à-vis de représentations ordinaires, et le bouleversement que cela suscite. Dans ces deux définitions, le jeu apparaît comme la suspension des lois ordinaires. On y décèle aussi une idée de latitude, de facilité de mouvement[3], comme le désigne Caillois dans l'analyse des acceptions du mot « jeu ». Ainsi le jeu, indissociable de la langue poétique, est autant libérateur que subversif. Le chassé-croisé entre Paris et Prague, en étendant la portée de la chaîne de métaphores, participe ainsi très précisément à un tel jeu. Ce jeu soustrait la ville à un environnement oppressant. Les passants surréalistes libèrent ainsi la ville d'un dispositif pragmatique où chaque élément permet une orientation rapide en vue de l'accomplissement d'une tâche fonctionnelle et indispensable aux exigences productives que se fixe la société ; la ville, dans cette perspective, n'étant que la scène de nos répétitives allées et venues, de notre docilité aux valeurs établies, de nos activités ordinaires. Elle serait alors précisément, selon la formule de Pierre Sansot : « machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence[4] ». Mais les surréalistes, attentifs aux voyages que suscite la toponymie, la sauve de cet espace neutre et insipide à laquelle l'orientation ordinaire la réduit.

Les mots de la ville : lecture surréaliste

Lisant et relisant les mots de la ville, les surréalistes sauvent la ville de l'ordinaire répétitif. Leurs textes témoignent de l'activité de lecture que décrit Roland Barthes : « seule la relecture sauve le texte de la répétition ». Barthes ajoute : « ceux qui négligent de relire

1. Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? », *op.cit.*, pp. 46-47.
2. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., p. 10.
3. Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes* [1958] Gallimard, 1985, p. 14.
4. Pierre SANSOT, *La Poétique de la ville* [1971], Paris, Klincksieck, 1994, p. 209.

s'obligent à lire partout la même histoire[1] ». La ville surréaliste s'apparente ainsi à un texte à relire, ce texte même dont Barthes dit qu'il « n'est pas accès (inductif) à un Modèle », mais bien plutôt :

> Entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert[2].

Tel est précisément le cas de la ville faite de lieux qui ouvrent réciproquement sur Paris et sur Prague dans un jeu de renvois incessants. Les surréalistes, attentifs aux mots de la ville explorent une langue qui, d'emblée dans le quotidien, présente l'enchantement que suscitent la polyphonie des signifiants. La ville est constituée d'un ensemble de mots, elle est un agencement d'énoncés, que les diverses promenades assemblent selon des configurations variables. Les auteurs retranscrivent dans leurs textes les mots que livre l'environnement urbain, donnant la parole à la ville. Nezval le confie dans *Prague aux doigt de pluie :* il évoque successivement « Prague aux cent tours », « Prague aux doigts de l'inspiration », « Aux doigts avec lesquels j'écris ce poème »[3]. Et s'adressant à Prague, il précise, dans le même recueil :

> Ta poésie est complexe et je la décrypte attentivement
> Comme on décrypte les pensées des femmes adorées
> [...]
> Je ne suis que ta langue réanimée[4]

Parlant encore de Prague, il ajoute : « Je voudrais la décrire », avant d'avouer : « elle s'abandonne à mes mains »[5] . De même, Pierre Sansot considère que « la ville parle d'elle-même » et il précise, en guise d'avertissement : « il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit[6] ». Les surréalistes tentent de restituer à la ville sa propre voix. Ainsi la constellation des mots de la ville qui produit des interférences énigmatiques est retranscrite par

1. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., p. 20.
2. *Ibid*., p. 17.
3. Vítězslav NEZVAL, « Město věží » [La Ville des tours], *Praha s prsty deště* [1936] in Vítězslav NEZVAL, *Básně,* II, Brno, Host, 2013 : « Stověžata Praho/ [...]/ S prsty inspirace/ [...]/ S prsty jimiž píši tuto báseň », p. 174.
4. Vítězslav NEZVAL, « Praha s prsty deště » in *Praha s prsty deště, op. cit*. : « Tvá poesie je složitá a já ji pozorně uhaduji/ Jak uhadujeme myšlenky zbožňovaných žen/ [...]/jsem tvůj oživlý jazyk, pp. 273-274
5. Vítěszlav NEZVAL, « Město kniha » [Ville livre] in *Praha s prsty deště* [1936], Prague, Akropolis, 2000, p. 180 : « Chtěl bych ji popsat/ […]/ Vzdává se mým rukoum » .
6. Pierre SANSOT, « Avant-propos » in Denis CANIAUX, *Villes de papier, op. cit.,* p. 18.

les artistes dans leurs œuvres. Dès 1922, un collage de Teige présente un Paris couvert de lettres[1]. Et c'est encore des villes de mots que présente Hoffmeister dans des collages de coupures de journaux de 1964[2]. Ces villes de lettres – parmi lesquelles on compte Prague – interrogent les rapports entre l'écriture et la ville. La ville y est alors très visiblement façonnée par l'écriture. Coupures de pages de publicités, d'inscriptions de réclames, photographies d'échiquiers, lettres de l'alphabet, titres de journaux, jeu de cartes constituent les villes d'Hoffmeister. N'est-ce pas selon un procédé semblable que *Les Champs magnétiques* se ferment sur un encadré se référant à une enseigne urbaine portant les mots « Bois et charbons[3] ». Dans *Nadja*, à nouveau Breton retranscrit les inscriptions des enseignes : en regard du texte, il y a une photographie qui donne à voir les mots extraits de la ville « BOIS CHARBON[4] ». Ces mots, aussi recopiés dans le texte en lettre capitale, s'insèrent alors dans la continuité du texte. « Les matériaux de la rue[5] » entrent alors dans les textes surréalistes.

Mais le poète, révélant le langage de la ville, ne s'efface-t-il pas derrière les mots de la ville, derrière leur poésie ? Dans *Les Champs magnétiques*, l'inscription « Bois et Charbons », figurant à la fin du texte, s'avérerait dès lors prendre valeur de signature. Les signataires du texte échangerait donc leur patronymes avec les toponymes de la ville : les deux mots, comme pour signer le texte, se mêlent aux noms des auteurs. Myriam Boucharenc, précisant que l'exemplaire de René Gaffé comporte ces quelques mots de la main de Breton : « les auteurs songeaient, du moins tous deux feignaient de songer, à disparaître sans laisser de traces », y lit une tentation surmontée de l'effacement. Elle se réfère en outre au témoignage d'Aragon pour rappeler que c'est aussi le nom de Breton qui se lit dans tout Paris sur des affiches publicitaires des « Charbons Breton »[6] avant de poursuivre : « Tant qu'à sacrifier au culte de l'anonymat, ne serait-il pas plus décisif, en effet, d'y brûler quelque nom qui brille luxueusement par sa singularité plutôt qu'un patronyme par trop commun[7] ». Les auteurs semblent bien échanger leurs noms avec les mots « Bois & Charbon » qui s'affichent sans retenue dans la ville. Leur

1. Collage reproduit in Olivier Poivre d'Arvor « Prague sur Seine », *Les Cahiers de la Štěpanská 35*, Prague, p. 27. v. Annexes.
2. Reproduit in *Výtvarné Dílo Adolfa Hoffmeistera*, Miroslav Lamač, Prague, NŠVVC, 1966.
3. André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, in André Breton, *Œuvres complètes I*, *op. cit.,* p. 104.
4. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, pp. 658-659.
5. André Breton, *Perspective cavalière*, in *Œuvres complètes IV. Écrits sur l'art et autres textes,* Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2008, p. 209.
6. Myriam Boucharenc, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX^e siècle,* Paris, Hermann éditeurs, 2011, p. 114.
7. Ibid., p. 113.

patronyme s'efface derrière les mots de la ville, faisant de la ville le véritable signataire de leur texte. Figurant à la fin des *Champs Magnétiques,* dans le dernier chapitre intitulé « la fin de tout », l'inscription « Bois & Charbon » révélerait bel et bien le désir d'anonymat des auteurs qu'analyse Myriam Boucharenc. Une telle signature apparaît comme un marqueur d'anonymat.

> Autant qu'à un prospectus publicitaire, auquel on l'a souvent comparée, « La fin de tout » fait songer – Aragon voit juste – à un « faire-part ». Le mot est précieux si l'on veut bien le considérer dans sa réversibilité : faire part, c'est partager, mettre en commun – répandre en somme l'anonymat de cette écriture [...][1].

« L'anonymat » de « ces petites boutiques pauvres »[2] auquel font signe les mots « Bois & Charbons » se transmet ainsi au texte. Les mots ordinaires prélevés de la ville et retranscrits dans le texte donnent au texte lui-même ses propres caractéristiques. Myriam Boucharenc considère en effet que les derniers mots des *Champs Magnétiques* « en éclairent le principe même » :

> Au charbon, qu'il soit de bois (issu de la combustion) ou de terre (obtenu par fossilisation), correspond le processus de *décomposition* à l'œuvre dans l'écriture automatique, oublieuse de la *composition* rhétorique, captant le verbe dans ses métamorphoses labiles et ses incessants changements d'état[3].

Les mots figurant en lieu et place des signatures dévoilent alors que les mots très ordinaires de la ville auraient le pouvoir de déjouer la structure de la parole convenue et de la pensée méthodique.

À Prague, si les poètes sont réticents à l'écriture automatique, ils mettent toutefois volontiers à mal la parole discursive tout en recourant aussi aux enseignes. Nezval manifeste un très vif attrait pour les enseignes pragoise : en tête de strophes publiées dans *Prague aux doigts de pluie*[4] , et accompagnées d'illustrations de Teige, figure en guise de titre le nom d'enseignes pragoises ou le nom des motifs qu'elles représentent[5]. Il annonce qu'il y aura des mots aussi

1. *Ibid*., p. 119.
2. v. l'exemplaire des *Champs Magnétiques* de René Gaffé. Cité in André BRETON, *Œuvres Complètes I*, *op. cit*, p. 1172.
3. Myriam BOUCHARENC, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX^e siècle, op. cit*., pp. 119-120.
4. Vítězslav NEZVAL, « Pražská domovní znamení » [Enseignes des maisons pragoises], *Praha s prsty deště* [1936] in Vítězslav Nezval, *Básně,* II, *op. cit.,* pp. 245-246.
5. Klíč [La clé], Housle [Le violon], Kolo [La roue], Váhy [Les balances], U Luny [A la Lune], U Hada [Au Serpent], Rak [Le crabe], U Slunce [Au Soleil], Vítězslav NEZVAL, « Pražská domovní znamení », *op. cit.*, pp. 245-246.

miraculeux que les enseignes des maisons de Prague[1]. Teige aussi, dans le manifeste du poétisme en 1924 annonce que « le nouveau langage poétique est une héraldique : un langage de signes[2] ». Il évoque aussi « les mots optiques formés par les petits drapeaux du code maritime » et ajoute : « ou par les signes du code international de la route ». D'ailleurs si Breton évoque le pouvoir des enseignes « Bois et charbons », il signale dans *Nadja* que c'est aussi à l'image, et pas seulement aux inscriptions, qu'il est sensible. En effet, il précise qu'il était « guidé, non par l'image hallucinatoire des mots en question, mais bien par celle d'un de ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre ». Son attention se porte sur le signe, et la simplicité du tracé se révèle être protéiforme :

> Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. Un air de chevaux de bois, qui venait du carrefour Médicis, me fit l'effet d'être encore cette bûche. Et, de ma fenêtre, aussi le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos et à deux ou trois étages au-dessous de moi. Je reculai précipitamment, pris de peur.

Quand Nezval tient les enseignes pour « miraculeuses », Breton évoque le sortilège que produisent ces enseignes : « Les mots BOIS-CHARBON […] m'ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l'égard de toutes les boutiques qu'ils servent à désigner[3]. »

Ces enseignes prennent part à une entreprise de divination, lorsque celles de Prague sont aussi, pour Nezval, soumises à interprétations. L'ensemble de poèmes de Nezval se référant aux enseignes semblent mettre au jour « le cosmos linguistique[4] » de la ville. Nezval multiplie en effet les références aux cartes du ciel : Venus, Mercure, Balance, la lune, le soleil, Neptune[5]. Les enseignes et leur dénomination, dans *Prague aux doigts de pluie,* font explicitement référence à des constellations. Dans la ville, elles se lisent tout comme les constellations se déchiffrent pour livrer les mystères de nos vies. Les enseignes guident alors le promeneur parmi les pierres de la ville autant que les étoiles lui indiquent son ciel astral.

1. Celá poezie skončí dvěma třemi neužitečnými slovy/ Budou zázračná jak pražská domovní znamení : « Toute la poésie s'achèvera sur deux trois mots inutiles/ ils seront aussi miraculeux que les enseignes des maisons pragoises ». v. Vítězslav NEZVAL, « Pražská domovní znamení », *op. cit.*, p. 245.
2. Karel TEIGE, « Poétisme » [1924] in *Change*, n°10, (« Prague Poésie Front gauche »), *op. cit*., p. 110.
3. André BRETON, *Nadja*, *op. cit.,* p. 658.
4. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, *op. cit.,* p. 539.
5. Vítězslav NEZVAL, « Pražská domovní znamení » in *Praha s prsty deště* [1936], Vítězslav Nezval, *Básně,* II, *op. cit.*, pp. 245-246.

L'enseigne, en effet, peut se rapporter à une réalité qui lui est hautement particulière : Radovan Ivsic voit dans *L'Arbre d'or* de Toyen « une enseigne de la rue des Alchimistes de Prague [qui] se fond avec les pierres du rêve[1] », quand cette rue apparaît pour Breton comme le « véritable quartier réservé de l'esprit[2] ».

Dans le recueil *Prague aux doigts de pluie*, c'est très directement par l'enseigne « Au soleil » que Nezval s'en réfère aux étoiles. Il y évoque les douze maisons astrologiques et la carte du ciel, puis se réfère à la fourche de Neptune. La fourche est en effet le symbole astral de Neptune. Il consacre aussi des vers à une autre enseigne, celle d'une pharmacie que le crabe symbolise. Mentionnant des ciseaux, il semble alors se référer à la constellation du cancer qui dessine des pinces s'apparentant aussi à la forme de ciseaux. Les enseignes se présentent ainsi pour Nezval comme un ciel étoilé, et le promeneur interroge la variété de significations qu'elles revêtent, sans hésiter à les confronter les unes aux autres pour saisir les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres. La place des étoiles et des constellations, tout comme les enseignes et la place qu'elles occupent dans l'ensemble urbain sont à décrypter. Elles sont des signes aux interprétations multiples. La constellation, tout comme les enseignes se présentent comme un modèle d'écriture ; Nezval semble alors considérer les mots comme des signes connotant une diversité de sens, s'apparentant ainsi à la puissance évocatrice des enseignes urbaines. Le langage de la ville – mots et enseignes – peut se lire comme une carte du ciel. Les enseignes, comme les inscriptions toponymiques font signes vers d'autres enseignes et les lieux sont ainsi reliés les uns aux autres. Chaque mot de la ville, chaque enseigne renvoie à un autre lieu – fût-il en dehors même de cette ville. Si la toponymie de la ville et les enseignes témoignent de manière privilégiée de la nature métaphorique du langage de la ville, ce sont aussi plus largement, les lieux eux-mêmes qui sont porteurs de ce jeu de métaphores.

Ainsi y a-t-il bien, selon le mot de Breton, « un message au lieu d'un lézard sous chaque pierre[3] ». Les blocs de signification semblent dès lors se lézarder. De chaque pierre s'échappe des messages qui, tels des lézards à peine entrevus, sont déjà projetés ailleurs. Le message, tout comme le lézard qui se dérobe sans qu'il soit possible de l'immobiliser et de mettre la main dessus, ne se laisse pas circonvenir et il fait signe vers un ailleurs. Vouloir déchiffrer les lieux de la ville et se lancer derrière un lézard sont choses semblables. Cette dynamique, qui propulse

1. Radovan Ivsic, « La Septième face du dé » in *Toyen*, Paris, Filipacchi, 1974, p. 47.
2. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* in *Œuvres Complètes*, II, *op. cit*.,
3. André Breton, « Épervier incassable », *Clair de Terre* in *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 160.

le sujet toujours plus en avant, toujours plus ailleurs, est la dynamique même du désir. La nature métaphorique du langage de la ville engage en effet le passant dans une marche qui répond à la dynamique du désir.

Le désir, par la dynamique qui le définit, est un mouvement insatiable ; il s'oppose à tout dispositif figé, permettant ainsi d'interroger nos possibilités d'éviter l'enfermement. D'ailleurs Walter Benjamin mentionne la volupté dont est saisi le passant qui oriente ses pas d'après les inscriptions toponymiques. Pour Benjamin en effet, « il y a une volupté particulière à donner des noms aux rues. Les noms des rues sont des substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères ». La promenade déploie la variété de signifiés que présente la toponymie, donnant lieu à la volupté. Nezval aussi confie : « J'ai alors marché des jours et des nuits entières » ajoutant : « mon désir me mène à travers Prague qui me paraît miraculeuse[1] ». Le désir porte le sujet désirant vers un ailleurs toujours reconduit. Le sujet tend vers l'objet de son désir, mais l'objet du désir n'a de cesse de changer à peine le désir assouvi. De même, le passant est entraîné dans une promenade incessante, résolument grisante. La portée métaphorique de la toponymie de la ville incite au déplacement et entraîne le passant dans une marche des désirs. Le sujet s'élance indéfiniment de lieux en lieux ; et le lieu visé à peine atteint, le voilà déjà projeté vers un autre lieu. Le lieu vers lequel il se déplace est alors sans cesse changeant. Que l'objet du désir soit sans cesse voilé, fuyant, se dérobant, et changeant, c'est ce sur quoi se constitue l'érotisme.

Roland Barthes considère donc que les « chaînes de métaphores infinies dont le signifié est toujours en retrait » participent de la « dimension érotique ». Il rappelle que cette structure régit « n'importe quel complexe culturel ou même psychologique ». Structure métaphorique et dimension érotique répondent à la même dynamique et nous incitent à envisager la nature métaphorique du désir qui préserve le réel de l'emprise d'un système singulier. N'est-ce pas ce qui est en jeu dans les promenades des surréalistes, et dans leurs textes qui les relaient ? Barthes propose de considérer la ville sous cette perspective :

> Si nous appliquons ces idées à la ville, nous serons sans doute conduits à mettre en lumière une dimension que, je dois dire, je n'ai jamais vue, tout au moins clairement, citée dans les études et les enquêtes d'urbanisme. Cette dimension, je l'appellerai la

1. « Tak jsem chodil celé dny a noci » in Vítězslav NEZVAL, « Pražský chodec » [Le Passant de Prague], *Praha s prsty deště* [1936], *Básně,* II, *op. cit*., p. 149. « Má touha mne vodí po Praze jež se mi zdá býti zázračná[...] », *Ibid*., p. 151.

dimension *érotique*[1].

Il propose ainsi de considérer les « chaînes de métaphores infinies » qui travaillent l'ensemble urbain pour en révéler la dimension érotique. Le discours urbain, tel que Barthes l'observe, mais aussi tel que les surréalistes l'envisagent est de nature métaphorique. Barthes ajoute sans détour : « L'érotisme de la ville est l'enseignement que nous pouvons tirer de la nature infiniment métaphorique du discours urbain[2]. » La parole qui se constitue dans la pluralité des textes circulant au sein des groupes surréalistes entre Paris et Prague révèle sa nature métaphorique. Par ailleurs, ces textes donnent forme à un territoire de désirs. La présence appuyée des corps dans la ville surréaliste n'indique-t-elle pas que le corps est l'instrument de la nature métaphorique du langage ? De la sorte, l'attention portée aux corps dans la ville permettrait de se prémunir contre le figement du monde. Il apparaît en effet que si la ville surréaliste s'affranchit de tout système singulier, c'est qu'elle réserve à l'expression du désir une place de choix.

De plus, si le corps est le lieu par excellence de l'érotisme, il est aussi un instrument d'écriture, comme le révèlent les chorégraphes. À travers le corps semble alors se construire une expérience de l'écriture à laquelle les surréalistes sont attentifs**.**

*

Les promenades dans la ville que transcrivent les artistes de Paris et Prague se présentent comme un cheminement des désirs au cours duquel les géographies des deux villes se mêlent, faisant apparaître un ensemble de motifs qui interrogent l'image de la femme-ville. La sémiotique commune qui se constitue à la faveur des échanges entre les *poètes de la ville* donne lieu à des livres, véritables relais du cheminement des désirs. Les motifs du dialogue accentuent alors la dimension érotique d'une parole subvertissant les usages convenus.

1. Roland BARTHES, « Sémiologie et urbanisme » in *op. cit.*, p. 269.
2. *Ibidem.*

Chapitre VII

Les acrobates et la ville, les poètes et le texte

« Des danses, des danses et encore des danses, des ballets non-académiques[1] »

Karel Teige

1. Karel Teige, « Photo, cinéma, film » [1922], Prague Poésie Front gauche in *Change*, n°10 (« Prague Poésie Front gauche »), 1972, Seghers/Laffont, Paris, p. 71.

UNE VILLE EN FÊTE

La ville surréaliste faite de lieux parisiens et pragois est un espace propice au dépaysement et à la désorientation, d'autant qu'il s'y dessine un itinéraire du désir au cours duquel les corps apparaissent comme les signes d'une aventure marquée au sceau de l'éperdu. La ville surréaliste se présente alors comme le lieu d'une expérience grisante. La promenade surréaliste, par laquelle les poètes introduisent le mouvement dans un espace que les représentations d'usage semblent fossiliser, apparaît aussi comme un instrument de la désorientation tout en engageant les poètes marcheurs sur la voie de l'aventure du désir. Cette aventure semble les confronter à un monde de vertiges, ceux mêmes que Caillois identifie comme indissociables de la notion de jeu.

Mais quel est alors, dans les œuvres des surréalistes, le statut de ceux pour qui le vertige est affaire de quotidien ? Qu'en est-il des acrobates, ceux pour qui, littéralement (*acro*-, élément qui signifie « extrémité, hauteur », *-bat*, élément qui signifie « marcher », du grec *batos* : où l'on peut aller, accessible), les hauteurs les plus extrêmes sont des plus accessibles ? Au goût que les surréalistes développent pour les arts du cirque correspond la méfiance qu'ils expriment à l'égard de la littérature. Que se joue-t-il dans les chorégraphies périlleuses des acrobates ? Les corps des danseurs seraient-ils, aux yeux des *poètes de la ville,* un facteur primordial d'écriture sur laquelle ils prendraient modèle ?

La danse dans la ville surréaliste : l'élan de la subversion

La revue du Devětsil *ReD* que dirige Karel Teige comporte, outre des contributions littéraires et des études sur le théâtre, l'architecture, l'urbanisme, la musique et le cinéma, des rubriques se rapportant au cabaret, au cirque, au music-hall, au ballet, à la danse en somme. Les couvertures[1] de livres illustrés par Toyen et Štyrský reflètent cet intérêt pour la danse : y apparaissent par exemple un pantomime, une danseuse aux jupes relevées, une jeune femme en tutu montant à l'échelle. L'avant-garde pragoise donne ainsi à voir la large place qu'occupe la danse dans ses recherches artistiques. La danseuse est, motif cher à l'avant-garde pragoise se

1. v. Vítězslav NEZVAL, *Pantomima*, Prague, Pražské saturnalie, 1924 et Vítězslav NEZVAL, *Menší růžová zahrada*, Prague, Odeon 1926, ainsi que Jindřich HONZL *Roztočené jeviště,* Prague, J. Fromek, 1925.

présente aussi comme une figure caractéristique de la nouvelle vision que les poétistes ont de Paris[1], ainsi qu'en témoigne l'étude qu'Hana Voisine-Jechova consacre aux représentations tchèques et polonaises de Paris. Les danseuses, note l'auteur de cette étude, apparaissent dans la « nouvelle vision tchèque de Paris » qui se cristallise à la croisée de l'époque décadente et du début du XX[e] siècle avant-gardiste[2]. Elles sont « vues probablement dans un certain sens par le prisme des tableaux de Degas, [et] remplacent ici les prostituées passionnées de la poésie marquées encore par des traces fin de siècle ». La figure de la danseuse qui émaille les textes de l'avant-garde se présenterait donc comme une variation de la figure de la prostituée et reste en cela teintée d'érotisme. D'ailleurs, dans la toile *Trois Danseuses*[3] de Toyen datée de 1925 se dressent trois femmes dont les longues jupes transparentes soulignent la nudité. Dans la partie inférieure du tableau sont représentés quatre hommes apprêtés, bouquet de fleurs en mains. Une telle répartition des figures féminines et masculines sur la toile et le climat d'attente qui s'en dégage laissent présager des conquêtes érotiques imminentes, d'autant que les trois danseuses sont légèrement vêtues. Aussi danseuses et prostituées introduisent-elles dans un monde propice aux vertiges.

La quête érotique, par laquelle le désir fait du sujet un être toujours projeté vers un objet qu'il convoite, appelle à composer avec le manque et l'absence ; à cet égard, elle peut être une expérience aussi vertigineuse que l'attrait du vide. Ce dernier n'étant d'ailleurs pas « moins étourdissant que ces danses acrobatiques[4] », de l'avis de Breton et Soupault. Entre prises d'appui et sauts, c'est bien aussi avec le vide que composent les danseuses et les acrobates. L'étude d'Hana Voisine-Jechova mentionne que la nouvelle vision tchèque de Paris, marquée par la figure de la danseuse, « résulte également et même avant tout, de la rencontre avec sa poésie, et tout particulièrement avec celle d'Apollinaire ». Elle rappelle ainsi que les représentations de la ville de l'avant-garde pragoise s'élaborent sous l'influence revendiquée d'Apollinaire et de la poétique de Paris. Elle se réfère plus précisément au poème de Seifert écrit à Paris intitulé « Guillaume Apollinaire ». Seifert s'adresse à Apollinaire :

1. Hana VOISINE-JECHOVA, « Les Tchèques et les Polonais devant Paris. Rencontres et confrontations littéraires dans les premières décennies de notre siècle » in André Kaspi, Antoine Marès, (dir.), *Le Paris des étrangers*, Paris, imprimerie nationale, 1989, pp. 329-349.
2. *Ibid*., p. 330.
3. TOYEN, *Trois danseuses*, 1925, 77 x 59, huile sur toile, Prague, Galerie Nationale. Toile reproduite in Karel SRP, *Toyen. 1902-1980,* Prague, Argo, 2000, p. 31. v. Annexes.
4. André BRETON et Philippe SOUPAULT, « En 80 jours », *Les Champs magnétiques* in André BRETON, *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 72.

Paris est le miroir de l'Europe et j'y vois votre sourire
je monte je monte à cette échelle vers les étoiles
dans les branches de fer une ballerine rose joue de la guitare
un papillon fatigué se pose sur les fleurs dans ses cheveux
mais le jour est trop petit pour contenir toute la ville
visage d'assassin grimaçant la lune a enjambé la fenêtre du Trocadero
et c'est à en rire car toutes les choses au monde son belles
j'embrasse les seins de pierre du sphynx du rez-de-chaussée du Louvre[1].

Femmes dans les rues, soldat, danseuse et assassin sont autant de personnages que Seifert convoque pour créer un univers qui allie frayeur et légèreté – familière à celles des chapiteaux et des divertissements populaires. L'évocation de Paris et les thèmes clefs du Devětsil entrent ici en résonance : la danseuse, si elle est un motif de la poétique pragoise se présente tout autant comme un élément du paysage parisien. En outre, dans *Le Rossignol chante faux*, que Seifert publie en 1926, une illustration de Josef Šíma présente une jeune fille dont le vêtement semble bien être celui d'une danseuse en tutu et, à ses côtés, un bateau. Ce même bateau figure aussi à plusieurs reprises dans l'anthologie *Paris* à laquelle collaborent Philippe Soupault et Jaroslav Seifert. Dès 1922, il apparaît sous les mêmes traits dans les toiles peintes à Paris – *Portrait de Nadine Germain*, *Paris*, *Port (bassin de la Villette).* Ce motif du Paris de Šíma et la danseuse se rencontrent, témoignant à nouveau de la présence de la danseuse dans la représentation de Paris, tout comme dans le dialogue qu'établissent les artistes entre Paris et Prague. De plus, le personnage de la danseuse répond au goût de l'avant-garde tchèque pour les arts du cirque. Hana Voisine-Jechova précise qu'il participe d'une vision de Paris où poétistes et surréalistes renforcent les « accents ludiques » tout en estompant « les accents inquiétants, mettant en évidence la débauche et le crime »[2].

C'est en effet une prédilection pour le jeu qui s'exprime à travers l'intérêt pour la danse. L'activité ludique procède d'un écart aux activités ordinaires et utiles que la société régule et recourt aux débordements. Teige, dans ses collages, bouleverse l'ordre des choses et donne à voir des corps de femmes dans des postures fantaisistes. On peut y déceler, avec Karel Srp, le « goût de Teige pour le mouvement des jambes en danse, ou de leurs fragments et leur articulation aux autres parties du corps auxquelles elles sont reliées "sans logique"[3] » ainsi que

1. Nous retranscrivons ici la traduction parue en 1937 in Miloš HLÁVKA, *Hommage de Prague à Paris. Paris dans la poésie et l'art*, Prague, Václav Petr, 1937, pp. 95-96.
2. *Ibid*., p. 335.
3. « Teigova záliba v tanečním pohybu nohou či jejich fragmentů, na něž „nelogicky" napojovány další lidské části. » in Vojtěch LAHODA, « Koláže Karla Teigeho, vizuální představy avantgardy a René Magritte » in *Karel Teige. Surrealistické koláže*, *1935-1951, op. cit*., p. 9.

son insistance pour le « caractère dansé » des gestes. Les jeux de jambes des danseuses représentent ainsi pour Teige un écart vis-à-vis de la logique et des mouvements que les comportements ordinaires de la vie quotidienne requièrent. Sur fond de ville, il désarticule les corps, déconstruit les corps anatomiques et les ensembles cohérents qu'ils représentent.

Mais les corps recomposés de Teige, s'ils évoquent la danse et son caractère ludique, laissent néanmoins dans la ville un trouble extrême. Dans certains collages, les rues sont en grand désordre : les lieux s'apparentent à des champs de bataille où s'élèvent des barricades, où subsistent des bâtiments démolis[1]. Ou au contraire, les corps font irruption dans des éléments urbains traditionnellement vecteurs d'une parole canonique, ou bien suggérant un enfermement, ou encore donnant à voir la régularité d'un mécanisme industriel. C'est le cas dans les collages où des fragments de corps prennent part à la construction de l'Église du Sacré-Cœur, apparaissent au sein de murailles, et près des lignes droites des rails. Des compositions imprévisibles investissent ainsi les rues d'une urbanité réglée avec soin[2]. Dans le décor urbain d'un collage de 1940[3], les mouvements mécaniques, que suggèrent la régularité des rails de tramways et l'architecture industrielle d'un pont, contrastent avec les mouvements du corps dont la résultante serait la vision d'un corps de femme où poitrine et bras s'emmêlent. Dans un autre collage, la vision d'un bras s'insérant dans le rouage d'un mécanisme s'avère le signe d'un grand trouble[4]. Les corps désarticulés des collages de Teige suggèrent des positions inusuelles que seuls les corps dansants peuvent manifester. Ainsi, le corps organique, qui répond à des fonctions vitales, qui est précisément réglé en vue de l'accomplissement de ses fonctions, est mis à mal. Karel Teige, désarticulant cette mécanique, explore en pleine ville les dérèglements du corps et ses ressorts érotiques. À cet égard, les corps emmêlés, d'où se détache à hauteur de taille, en guise de tutu, un chapeau de champignon, apparaissent comme les prémices d'un dérèglement géographique : les escaliers menant de Hradčany à Malá Strana ouvrent sur d'imposants palmiers[5]. Dans les collages de Teige, les femmes dans la ville expriment alors le tumulte, l'inquiétude et la passion. C'est en ces termes, précisément, que

1. v. notamment les collages n°87 de 1939, n°155 de 1940.
2. Nous employons ici, et tout au long de ce travail, le terme urbanité pour désigner les traits distinctifs qui forment un certain type de ville. L'urbanité renvoie donc de manière abstraite à un type de ville établie selon des archétypes qui lui sont propres. Le terme urbanité n'exprime pas ici le caractère de politesse et de civilité, sens que la langue retient par extension en référence aux manières civiles des anciens romains.
3. Karel Teige, *Collage n°158*, 1940, 248 x 194 mm, 77/72-316, Prague, PNP. v. Annexes.
4. Karel Teige, *Collage n°434*, 1938, 248 x 194 mm, 77/72-219, Prague, PNP. v. Annexes.
5. v. Karel Teige, *Collage n°213*, 241 x 209 mm, PNP, 77/72-359, Prague. Le tutu de danseuse laisse place au champignon dans le collage n°216 de 1941. v. Annexes.

Gilles Deleuze oppose la représentation *orgique* à la représentation organique :

> Quand la représentation trouve en soi l'infini, elle apparaît comme représentation *orgique,* et non plus organique : elle découvre en soi le tumulte, l'inquiétude et la passion sous le calme apparent ou les limites de l'organisé. Elle retrouve le monstre[1].

Certes, la désarticulation des corps peut s'apparenter à la danse. Mais les corps qui apparaissent dans les collages de Teige rappellent aussi le corps des orgies bachiques qui donnent lieu à des sacrifices au cours desquels les victimes sont démembrées[2]. « Le caractère dansé », dans ses collages, s'exprime alors par un corps « comparable à une phrase qui vous inciterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables » comme l'exprime Hans Bellmer en regard de son propre travail sur la poupée[3]. Si, pour Teige, le corps de la danse se présente ainsi, pour Bellmer, c'est le corps, inconditionnellement, qui est l'objet d'une telle entreprise de désarticulation. La danse alors n'est plus affaire d'innocente légèreté, elle n'est rien moins que sœur d'une terrifiante débauche, véritable défi à toute raison, à tout ordre, à tout système réglé.

Elle apparaît comme le signe d'un profond dérèglement. Les mouvements dansés confondent le sens de la conformité ainsi que celui de la cohérence organique du corps. La danse s'inscrit alors contre les représentations naturellement réglées et manifeste un écart par rapport aux actes normés. Caillois, dans son étude portant sur les jeux, associe la danse au goût pour le désordre et la destruction[4]. La danse se présente comme le prolongement de ce que l'auteur nomme l'*illinx*, la plus subversive des quatre impulsions primaires qui président aux jeux. Caillois désigne sous le terme d'*illinx* ce qui renvoie à une catégorie du jeu marquée par la « tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse[5] ». Il l'associe au vertige. Les pratiques que recouvre cette catégorie sont l'expression d'un désir normalement réprimé du désordre, de la destruction. Caillois donne l'exemple du jeu haïtien du maïs d'or : « Deux enfants se tiennent par la main, face à face, les bras tendus. Le corps raidi et incliné en arrière, les pieds joints et affrontés ils

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 1997, p. 61.
2. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduction d'Henri Berguin, Paris, Garnier frères, 1966.
3. Hans BELLMER, *L'Anatomie de l'image* [1957], cité d'après Hans Bellmer, *Anatomie du désir*, Gallimard, Paris, 2006, p. 33.
4. Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit*., p. 49.
5. *Ibid*., p. 45.

tournent à perdre haleine pour le plaisir de tituber après l'arrêt [1]». Au cours de ce jeu, les enfants frôlent la chute et goûtent le vertige. Les activités ludiques, ne sont alors pas des divertissements anodins et se teintent inexorablement d'un trouble profond. La thématique du jeu qui traverse la poésie des groupes Devětsil et surréaliste travaille cette ambivalence de l'activité ludique. Il semble que les danseurs et autres acrobates qui peuplent les villes des textes surréalistes soient à envisager sous l'angle de l'*illinx*, de l'ivresse subversive.

Le poète, un funambule ?

L'activité ludique, explorant ainsi les plaisirs du dérèglement, est aussi éminemment subversive et compose avec les accents inquiétants du réel. Elle semble même s'en nourrir. Si les poétistes et les surréalistes, en convoquant les arts du cirque, revendiquent le caractère subversif de la quête du vertige, c'est aussi que, pour eux, l'art engendre une ivresse semblable. Et en effet, Teige en 1935, dans son *Introduction à la peinture moderne*, définit l'art en ces termes :

> Il donne au spectateur l'ivresse du désir et de l'espoir, qui confère à la vie un sens on ne peut plus intense. L'art n'est vraiment pas un « jeu désintéressé », c'est plutôt un *jeu avec le feu de la vie.*

Il poursuit :

> Par son élan comme par la cruauté de sa révolte, il dégage un terrain pour la transformation de l'homme, crée de nouvelles soupapes pour une nouvelle expression des forces vitales. L'art et la poésie reflètent le désir humain, ils ne s'identifient qu'avec des états de liberté[2].

La poésie serait le même jeu dangereux que celui auquel s'adonnent les acrobates. Un acrobate, tel est en effet pour Karel Teige le poète Nezval[3]. Le vertige apparaît donc comme un instrument de l'entreprise subversive que les poétistes (tout comme les acrobates) poursuivent dans l'espace de la ville. Tout comme les acrobates composent avec le grand trouble que cause

1. *Ibid*., p. 47.
2. Karel TEIGE, *Introduction à la peinture moderne* in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 302.
3. « V té chvíli promlouvá podivuhodný kouzelník a akrobat Vítězslav Nezval » [À ce moment parle l'admirable enchanteur et l'acrobate Vítězslav Nezval] in Karel TEIGE, « Manifest Poetismu », *ReD*, I, 1928, Prague, Odeon, pp. 318.

le vide, les artistes, rejetant toute représentation convenue et toute situation stable, cherchent l'intensité de la vie sur des terrains vides de repère. Aussi s'attachent-ils à libérer le quotidien des mécanismes de l'habitude pour prémunir notre vision du monde de l'apathie. Nezval annonce que « l'art des acrobates ne se manifeste pas uniquement sur la corde », ajoutant immédiatement : « Passer dans la rue de la grande ville ! »[1].

C'est alors qu'en 1927, dans le poème « Acrobate » de Nezval, toute l'Europe, réunie sur les boulevards, « attend l'arrivée de l'acrobate qui marchait sur la corde tendue de la cathédrale de Madrid par Rome Paris Prague jusqu'à la Sibérie[2] ». L'importance du cadre urbain est soulignée par Nezval qui l'évoque comme une source d'inspiration dans la constitution du poème : « le hasard qui avait guidé mes pas devant la ville des fous à l'instant où toutes ses fenêtres étaient recouvertes du sang du soleil couchant, ce hasard et le trouble qui en provint fit jaillir de mon imagination la suite et la fin du poème [...][3] ». La première partie du poème[4] est traduite en français par Josef Šíma, elle est publiée en 1929 dans la revue *Le Grand Jeu*[5] puis dans *La Revue nouvelle*[6] la même année. Dans une adresse, Nezval dédie ce poème à Vladislav Vančura qui en 1926 met en scène un acrobate dans *Un été capricieux*[7]. L'entrée de l'acrobate dans la ville est le signe d'un renouveau, dont la foule n'entend avant tout que l'aspect politique : « tous autour des tables du quatorze juillet de l'avenir de toute les villes[8] », ou encore « dans les Parlements on racontait qu'il s'agissait d'un événement diplomatique ». Toutefois, le poète corrige : « mais il paraît que cet extraordinaire acrobate [...] remplissait les boîtes à poudre des dames avec la poussière qui métamorphose les races. » L'acrobate apporte à la foule les instruments d'un radical changement. Et sa danse aussi a la vertu d'opérer la métamorphose de l'homme:

> Le bruit courait au sujet de cet homme qu'il guérissait en gesticulant les infirmes
> Et les villages suivaient les processions de béquillards

1. Vítězslav Nezval, « Moderní tanec » in *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941* [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], *op. cit*., p. 128.
2. Vítězslav Nezval, « Acrobate », traduit par Josef Šíma in *Le Grand Jeu*, Paris, 1929, pp. 33-36.
3. Préambule au poème « Acrobate » rédigé par Nezval pour l'édition de 1937. v. Vítězslav Nezval, « Akrobat » in *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941, op. cit.*, p. 274.
4. Ce poème comporte trois parties : slavnost [fête], vyznání [l'aveu], akrobat [acrobate]
5. Vítězslav Nezval, « Acrobate », *op. cit*., pp. 33-36.
6. Vítězslav Nezval, « Acrobate », in *La Revue nouvelle* n°51-52 (« Tchécoslovaquie 1929. La littérature tchécoslovaque contemporaine »), Paris, [s. n.], 1929.
7. Vladislav Vančura, *Rozmarné léto*, illustré par Josef Čapek, Prague, Jan Fromek, 1926.
8. Vítězslav Nezval, « Acrobate », *op. cit*., p. 33.

Ainsi le funambule s'adresse-t-il à une foule d'infirmes.

L'infirmité des hommes de la foule est d'ailleurs le symptôme d'une grande défaillance : les carences du corps sont l'expression d'une frilosité d'esprit. Ces individus, rivés sur leurs préoccupations, occupés à prévenir tout danger, ne se projettent pas dans l'inconnu. Ils n'ont pour horizon que le reflet de leur propre personne : « car chaque maison cache un aveugle aveuglé par le miroir qui est le but de sa vie ». Soucieux de leur reflet, qui est leur unique dessein, ils sont enfermés dans une identité narcissique, à l'abri des risques du monde, et de ses richesses. Pour le poète, ils sont « comme les morts à jeun au fond de leur tombeaux ». À cette foule sclérosée faite de « grand'mères avec les enfants de chœur », d'impotents – « les mendiants béquillards » – et d'hommes étouffés par les conventions – « les messieurs en habits/ habits qui étouffent le tic-tac des montres-poussins becquetant la poussière des soleils d'or » – répondent l'amplitude et l'agilité des gestes du funambule qui, évoluant de Madrid à la Sibérie, explore l'inconnu, prend le risque de la liberté sans craindre la chute. Il s'inscrit en totale opposition avec la foule. Pourtant, il ne la fuit pas : « Mais l'acrobate agitait son chapeau au-dessus des infirmes ».

Le funambule est ici pour Nezval tel le funambule de Nietzsche[1] pour Zarathoustra dans le prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra,* de sorte que le poème de Nezval se teinte d'une pensée sur le désir de changement et la soif de liberté. De même que dans « Acrobate », Zarathoustra, avant l'entrée du funambule, annonce un grand changement : « je vous apprends le surhomme ». Et les « mourants qui se sont donnés à eux-même le poison » à qui s'adresse Zarathoustra, pour Nezval deviennent des « morts à jeun au fond de leurs tombeaux ». Pour Zarathoustra aussi, se lit sur le corps la santé de l'âme : « que vous apprend votre corps de votre âme ? Votre âme n'est-elle pas misère et boue et satisfaction misérable ?[2] » Pour l'auteur, l'âme des individus qui composent la foule est généralement figée dans la satisfaction, se complaisant dans l'obtention de petites consolations pour masquer le manque et l'angoisse existentielle. Or la satisfaction gèle la dynamique du désir : l'âme n'est plus en devenir, elle n'est plus parcourue de mouvement et de désir. Par le désir, l'homme entre dans un monde qui n'est plus celui de l'immédiateté d'un besoin vite assouvi et aisément satisfait. Le désir à peine comblé, le sujet

1. En Bohême, Nietzsche est bien connu des milieux littéraires : il est une influence notable pour la génération qui se démarque de la littérature caractérisée par le patriotisme et le renouveau national. Teige se réfère aussi à *Ainsi parlait Zarathoustra* dans *La Foire de l'art*. v. Karel TEIGE, *Jarmark umění*, Nakladatelství a galerie Živého umění F. J. Müller, Prague, 1936, p. 19.
2. Friedrich NIETZSCHE, « Le Prologue de Zarathoustra » in *Ainsi parla Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maël Renouard, Paris, Rivage, 2002, p. 34.

porte son dévolu sur un autre objet : il est toujours en tension vers un objet qu'il ne pourra jouir de posséder. La dynamique du désir s'origine donc dans un manque irrémédiable et se prolonge ainsi sans cesse. Elle garantit, en même temps qu'un élan inextinguible, la vitalité même du sujet. Zarathoustra questionne alors le sens du bonheur, de la vertu, de la justice en discréditant le confort qui nourrit « satisfaction » et « contentement » au détriment de la « folie » et de l'éclair[1]. La danse du funambule exprime la condition de l'homme qui accepte le risque que comporte la réalisation de son être et la poursuite de ses désirs intimes :

> L'homme est un câble noué entre la bête et l'homme – un câble au-dessus d'un abîme. Il est un franchissement dangereux, une dangereuse route à suivre[2].

L'accomplissement véritable de l'homme est affaire de danger, l'homme doit se confronter à de périlleuses difficultés. Il doit avant tout, comme l'exprime Nezval, résister à toute « superstructure », aux « préjugés transformés en lois » qui étouffent la subjectivité de chaque être et le coupe de la richesse du réel[3]. La langue du poète fait alors valoir le risque. La poésie, en recourant aux figures de danseurs et d'acrobates, enseignerait alors la danse pour libérer l'homme en renouvelant son rapport au réel.

Sur la voie de l'exigence

La langue des poètes, en effet, ne craint pas la complexité du réel, ni toutes ses contradictions. Jakobson dans « Qu'est-ce que la poésie[4] » insiste sur le caractère inévitable de l'antinomie et de la contradiction quand Nietzsche affirme par le truchement de Zarathoustra dont la langue, travaillée de métaphores, est bien celle des poètes :

> Il faut avoir du chaos en soi pour donner le jour à une étoile qui danse. Malheur : voici le temps où l'homme ne peut plus donner le jour à une étoile qui danse. […] Qu'est-ce qu'amour, qu'est-ce que création, qu'est-ce que désir ? Qu'est-ce qu'étoile ? Le dernier homme le demande et il cligne de l'œil [...] Il n'y a qu'à marcher prudemment.

1. *Ibid.*, p. 35.
2. *Ibid.*, p. 39.
3. Vítězslav NEZVAL, *Troisième manifeste du poétisme*, [manuscrit, 1930] in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 304.
4. Roman JAKOBSON, « Qu'est-ce que la poésie ? » traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in *Huit questions de poétique,* Paris, Seuil, 1977, pp. 38-49.

Ainsi, Zarathoustra, à la fin de son premier discours, s'adresse à la foule et fait état de l'homme moderne et de sa volonté de confort, de celui qui veille à ce que la vie soit agréable : ni accablante, ni pénible :

> Un peu de poison de temps en temps : cela fait faire des rêves agréables. [...] On travaille encore car le travail distrait. Mais on a soin que cette distraction n'accable. On ne sera plus pauvre, ni riche : l'un et l'autre sont trop pénibles. Qui veut gouverner ? Qui veut obéir ? L'un et l'autre sont trop pénibles[1].

Mais alors, choisissant la sécurité, l'homme se protège des difficultés à travers lesquelles il lui est offert de se dépasser. Il refuse de se confronter à ses paradoxes et renonce de la sorte à l'élan du désir, au goût de l'inconnu et au dépassement de soi. Et Nietzsche, par la bouche de Zarathoustra profère : « Voici le temps où l'homme ne lance plus la flèche de son désir au-delà de l'homme et où la corde de son arc a désappris de frémir ». Dans le poème de Nezval, le funambule « appelait les souris des prisons et le crapauds des cimetières et une pluie de punaises rouge comme un coucher de soleil évoquant ainsi l'histoire du monde des anciennes chroniques ». Pour le funambule du poème de Nezval, tout comme pour Zarathoustra, le monde est peuplé de créatures qui chérissent leur enfermement et leur médiocrité. Alors retentit « le glas funèbre » :

> Et par la porte qui s'ouvrait sur la longue musique
> La porte de l'hôpital paradisiaque dans les flammes des pots de fleurs
> Sur la charrette des infirmes
> Sortit un petit marin de sept ans sans jambe qui faisait tourner entre ses mains le globe terrestre
> Et se mit à courir avec l'acrobate[2]

Ce marin infirme est le rival de l'acrobate. En effet, dans les vers de Nezval, en tchèque nous lisons : « A jal se závoditi s akrobatem » – et il se mit à rivaliser avec l'acrobate. Le verbe « závodit » signifie en effet « rivaliser », « participer à une compétition ». Dans ce poème résonne donc le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

> Quand [le funambule] se trouva juste au milieu du chemin, la petite porte s'ouvrit une nouvelle fois et un type bariolé comme un personnage de farce surgit de là en bondissant, puis à grandes enjambées s'en fut vers le premier.

1. Friedrich NIETZSCHE, *Ibid*, p. 40.
2. Vítezslav NEZVAL, « Acrobate », *op. cit.*, p. 35.

Ce dernier ne veut rien d'autre que d'enfermer l'équilibriste : « Qu'est-ce que tu fais entre les tours ? C'est dans la tour qu'elle est ta place, il faudrait t'enfermer ». Alors le funambule, face à cette exhortation, choisit la chute :

> Ce dernier, quand il vit que son rival emportait la victoire, perdit la tête et l'équilibre ; il jeta son balancier et plus vite que celui-ci tomba dans le vide comme un tourbillon de bras et de jambes.

Dans le poème de Nezval « la foule […] s'écartait comme un mur », ou bien, dans le propos de Niezsche : « le peuple ressemblait à la mer quand la tempête la soulève : tous fuyaient en s'évitant et se heurtant et surtout là où devait s'écraser le corps ». Ces « souris […] disparu[es] dans les trous », ces « crapauds recroquevillés sous terre », et « la foule qui s'écarte comme un mur » qu'évoque Nezval ressemblent bien aux mouvement de la foule que décrit Nietzsche. Et puisque le funambule de Nietzsche jette délibérément son balancier, sur la poitrine de l'acrobate de Nezval « battait des ailes le papillon sphinx ». La dénomination de ce papillon, dit aussi « sphinx tête de mort », est une allusion directe au dessin porté par la face supérieure du thorax de l'animal. D'ailleurs, dans la version tchèque, l'auteur fait explicitement référence à cette marque caractéristique rappelant la forme d'une « tête-de-mort » : « A na prsou akrobata se za třepotal veliký smrtihlav » – et sur la poitrine de l'acrobate battait des ailes le grand papillon tête-de-mort.

La strophe suivante, Nezval ajoute :

> A la fin l'acrobate s'était mis à se balancer
> Sur les ailes du papillon des suicidés
>
> Et l'acrobate accompagne sa chute de paroles mystérieuses :
> Les agents de police se sont précipités
> Pour faire des rapports exacts sur l'identité de cet acrobate fou
> Qui en tombant a laissé un aveu si mystérieux
> Qu'il faut le dire
> Qu'il faut le crier
> Qu'il faut le chuchoter
> Qu'il faut se taire devant ses paroles si mystérieuses
> Si mystérieuses
> Qu'il faut les chanter

Les paroles de Zarathoustra, la danse du funambule dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et les paroles qui accompagnent la danse du funambule dans le poème de Nezval sont une énigme pour la foule ; leurs propos sont tels ceux du sphinx de la Grèce antique laissant les passants

interdits. C'est d'ailleurs un *papillon sphinx* qui accompagne le funambule dans le poème de Nezval. Et Zarathoustra confie « mes discours ont un sens que ne reçoit pas leur bon sens[1] », après avoir loué le danseur : « tu as fait du danger ton métier, ce n'est rien de méprisable ». C'est aussi Teige qui affirme : « ...le danger des routes stimule les poètes et les penseurs que n'attirent pas les sentiers battus[2]. »

La figure de l'acrobate soutient l'évocation du dangereux désir de renouveau. Il fait alors signe vers l'image d'un homme qui ne peut se dépasser qu'en composant avec l'abîme. Et tout comme Zarathoustra qui annonce le surhomme par l'acrobate, Nezval, dote la figure de l'acrobate d'un enseignement à la suite duquel le poète annonce l'homme nouveau. Le poète « acrobate » fait valoir les analogies entre le travail du poète et le numéro de l'acrobate. Nezval souligne que la prestation du funambule s'apparente à l'activité du poète. Ce dernier, en effet, connaît bien le transport de l'acrobate, son goût du vide, ainsi que la tristesse qui suit sa danse :

> Vous vous êtes senti triste comme moi hier
> Devant la dernière page de mon roman
> […]
> Comme le trapéziste quand il a sauté[3]

La course du funambule procède d'un art de vivre, et pourrait bien éclipser la poésie si celle-ci ne s'affranchissait pas du poème pour s'introduire dans la vie. Mais les artistes tchèques se réclament des enseignements des numéros que présentent les acrobates peuplant la ville et annoncent, via le poétisme, un nouvel art de vivre. Nezval en outre confie : « Je vois la génération qui agira […] comme j'écris mes poèmes ». Il poursuit en indiquant que poète et facteur doivent être, autant l'un que l'autre, des voyants. Leur activité, bien que fort différente pourrait alors dévoiler des éléments de convergences... Tous deux délivrent en effet des messages et exercent leur travail en manipulant un matériau commun. Les deux mots « básník »

1. Friedrich NIETZSCHE, *Ibid*, p. 43.
2. Karel TEIGE, « Dix ans de Surréalisme » cité d'après la traduction de Henri Deluy in *Change*, n°25, (« Change mondial II »), Paris, Seghers, 1975, p. 13.
3. Nous citons ici la traduction de François Kérel effectuée en collaboration avec l'auteur paru in Vítězslav NEZVAL, « Edison » [1927] in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 34. Du vivant de l'auteur, une traduction en français de ce poème à été publiée in *Poèmes choisis* (préface et adaptation de Jean Marcenac d'après la traduction du tchèque de Milos Sova), Paris, Seghers, 1954, pp. 33-36. Dans les vers tchèques, le poète mentionne explicitement la « corde » [lanu] d'un « acrobate » : « pocitíl jste smutek tak jako já včera/ nad poslední stránkou svého románu/ jako *akrobat* jenž přešel po *lanu* » (nous soulignons). De plus le vers évoquant le travail du poète précède directement celui se rapportant au numéro de l'acrobate (ce qui n'est pas le cas dans la traduction citée). Page de l'écrivain [románu] et corde de l'acrobate [lanu] constituent des rimes suivies.

[poète] et « listonoš » [facteur], confrontés dans un même vers incitent à reconnaître dans les papiers du facteur, les pages des poètes. L'élément *list* qui apparaît dans le mot « listonoš » se rapporte à la feuille et apparaît comme un terme générique pouvant désiger autant les pages de poésie que le courrier distribué. Dans l'anthologie *Prague aux doigts de pluie*, la traduction de ce vers restitue les points communs que partagent facteurs et poètes en recourant à deux termes porteurs de deux notions différentes qu'exprime le mot « faire » et que tentent de concilier les artistes d'avant-garde ? Dans « poète » affleure en effet l'élément *po-* (venant du grec *poiein* : « faire », « créer ») qui signifie « création », « mise en œuvre » quand le terme « facteur » se construit sur le verbe latin *facere* : « faire », « rendre ». Dans le poème de Nezval, le facteur, à l'instar du poète, est porteur de renouveau :

> Il entrera d'abord dans la maison où il est le plus impatiemment attendu
> Et ne me fera pas attendre trop longtemps
> Le télégramme m'annonçant que le genre humain s'est définitivement prononcé pour l'idée de liberté
> Le genre humain au nom duquel j'éprouve
> Ah bien sûr pas ses lâches remords de conscience
> Mais tout ce qui va un jour lui donner l'immense vertige
> Ses futures sensations incroyables
> Qui ressemblent à mes poèmes
> Et aux poèmes de mes amis
> Car nous sommes une poignée à nous comprendre avec un précision sans cesse grandissante[1]

Nezval et ses amis se présentent comme les guides d'une nouvelle génération dont les sensations répondront à leur poésie. Le vertige que suscite la poésie, dès lors, est perçu comme un mode de vie : il est précisément voué à sortir du livre pour être vécu. Soupault confie à propos de Nezval , « explorateur-poète » ouvrant la voie à ses amis :

> Son audace était extrême et, sauf peut-êre Arthur Rimbaud et Lautréamont, aucun poète n'a réussi comme lui à dépasser les limites de la poésie, je veux dire, n'a oser franchir les frontières de ce monde inconnu qui nous cerne de toutes parts et où nous n'avons jamais le courage de nous aventurer. Nezval était courageux[2]

Aussi, dans le tract *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie* de 1934, les membres du groupe, en

1. Vítězslav NEZVAL, « Entre les dents des jours » in *La femme au pluriel* [1935], Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie, op. cit.,* p. 95.
2. Philippe SOUPAULT, « Vítězslav Nezval par Philippe Soupault » in *Les Lettres françaises, du 9 au 15 juin 1960,* p. 5.

précisant les enjeux de leurs activités surréalistes, affirment-ils de concert : « nous cherchons le chemin le plus court vers tous les êtres réellement innocents et qui ne tremblent pas à l'idée de se brûler[1] ». Ils chargent la poésie d'indiquer un tel chemin mais en appellent à ce que le texte s'efface pour en laisser voir l'orée.

La poésie : un art du cirque ?

Dès les années 1920, l'avant garde pragoise revendique ses affinités avec les arts du cirque. Breton note d'ailleurs, dans l'œuvre de Toyen de cette période, la prégnance « d'éléments empruntés pour la plupart à la parade foraine[2] ». Les artistes tchèques sont particulièrement sensibles à l'esthétique du cirque et, à l'occasion de manifestes, ils affirment que la poésie exige « un esprit libre, un esprit de jongleur[3]» comme le relaie en 1935 Hanuš Jelínek. Pour les membres du poétisme, c'est dans le cirque que surgit l'art moderne : « C'est au cirque, aux variétés, au music-hall, qu'est née la liberté de l'art moderne. C'est là que vit la vraie poésie moderne, alerte, électrique [...][4]. » Ils considèrent que « l'ironie des clowns, […] les merveilleux tours des équilibristes, des jongleurs, des écuyères, les danses exotiques, les excentric-girls, les acrobates japonais y ont trouvé un domicile poétique et romantique[5] ». Teige insiste sur le fait que le cirque appartient aux genres non officiels des spectacles et les considère comme des « spectacles non littéraires, en dehors de la littérature[6] ». Il mentionne aussi le ballet et la pantomime comme inspirateurs de la poésie moderne, et il s'en réfère à plusieurs reprises aux acrobates, clowns, danseuses[7] :

> Les clowns dans leurs brèves scènes, quelque chose comme l'héritage de la commedia dell'arte, les équilibristes fantastiques et leurs tours pleins de périls et de risques, les beaux et courageux dompteurs de fauves, […] toutes ces choses fantastiques, exotiques, enivrantes et merveilleuses, séduisent les artistes modernes[8].

1. « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 21 mars 1934 » in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 1934-1968*, p. 293.
2. *Toyen,* André BRETON, Jindrich HEISLER, Benjamin PÉRET, Paris, Éditions Sokolova, 1953, p. 15.
3. Karel TEIGE, « Manifest Poetismu », cité in Hanuš JELÍNEK, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos jours,* éditions du Sagittaire, Kra, Paris, 1935, p. 388.
4. Karel TEIGE, « Photo, cinéma, film » [1922], traduit par Henri Deluy in *Change*, n°10, *op. cit.*, p. 69.
5. *Ibidem.*
6. *Ibid,* p. 70.
7. *Ibidem.*
8. *Ibidem.*

Il ajoute que le cirque et les variétés ont la « force d'une saine réalité, enjouée et rude ».

« Il n'y a qu'à marcher prudemment » ; cette prudence déjà dénoncée par Nietzsche est aussi rejetée par Nezval précisément dans le poème « Acrobate ». L'écriture des surréalistes, tel que l'envisage Nezval, compose avec un « immense vertige ». Toutefois, les surréalistes veillent à s'affranchir de l'œuvre d'art et souhaitent préparer l'homme à cet « immense vertige » qui se présente aussi en dehors des œuvres artistiques, dans le quotidien des acrobates et des danseurs. Le cirque s'avère être le lieu d'apprentissage de la liberté, mais il est aussi un monde cruel : la fête qu'il occasionne présente à chaque instant un risque de mort. Le vide qu'affrontent les funambules des œuvres des poétistes représente le danger, l'inconnu du monde que chaque subjectivité doit apprivoiser. Pour le funambule qui affronte le vide, mieux vaut la chute que la sécurité. N'est-il pas précisément celui qui est prêt à « miser sur ce qui lui échappe plutôt que sur ce qu'il contrôle[1] » ? À ce titre il répondrait à la description que Caillois fait du joueur dans *Les Jeux et les hommes.*

Le funambule s'attache donc à tenir en échec le confort. Lorsque parisiens et pragois se rencontrent, le thème du cirque ne manque pas à leurs échanges. Ainsi, en avril 1935, dans la publication orchestrée par le groupe de Paris et de Prague du *Bulletin International du Surréalisme,* paraît une première fois la reproduction du tableau de Toyen de 1933 intitulée *Le Spectre jaune*[2]. Dans cette toile figure une balançoire sur laquelle se tient, comme taillée dans l'écorce d'un arbre, une équilibriste en tutu. Cette même toile de Toyen est à nouveau représentée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938.

Dans le *Tract du surréalisme en Tchécoslovaquie* rédigé en 1934, les artistes pragois, faisant leur entrée dans le surréalisme, proclament leur souhait de se « détacher coûte que coûte de la littérature[3] » pour prendre résolument le parti d'un vertige immodéré. Ce vertige, Breton semble le reconnaître en 1947 dans la peinture de Toyen. Il nous en avertit dans un texte écrit à l'occasion de l'exposition *Toyen* qui a lieu à Paris en 1947 :

> Tu n'as pas vu sa corde, son filet à papillons et comme elle a *peur* quelquefois ? Rappelle-toi ce qu'un de tes auteurs favoris donne pour le plus approchant des sensations des morts qui viennent survoler la terre : « I° la voiture suspendue..., 2° l'équilibre du patin en dehors, 3° l'escarpolette... »[4] Si tu savais comme elle aime et

1. Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit*., p.13.
2. TOYEN, *Žlutý speckt,* 1934, 92 x 65, huile sur toile, Prague, Collection privée. Toile reproduite in Karel SRP, *Toyen. 1902-1980, op. cit.*, p. 103.
3. Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, *op. cit*., p. 293.
4. André Breton cite *Prolégomènes. Pivot direct* de Charles Fourier.

en même temps comme elle redoute tout cela[1] !

Dans les toiles que présente Breton, Toyen traite de l'esthétique du cirque, tout en faisant une large place à l'absence et au vide – à même de provoquer le vertige. C'est aussi à l'absence et au vide que renvoie Toyen dans une série de sept toiles qui emprunte son titre à Apollinaire, « Les sept épées hors du fourreaux[2] ». Toyen se réfère ainsi à « La Chanson du Mal-Aimé ». Elle dévoile l'implacable réalité de la dynamique du désir qui se nourrit de l'absence et qui prend son origine dans un manque irrémédiable. Le thème du vide, se conjuguant avec les figures d'acrobates, revient inlassablement dans l'œuvre de Toyen et s'accorde avec l'érotisme de ses toiles. Dans cette série, l'équilibriste est associée au douloureux désir que chante Apollinaire. Radovan Ivsic, dans les pages qu'il consacre à Toyen, reconnaît que le peintre « fixe peu à peu ce lieu de *vertige intérieur* qui commande définitivement toutes les images qu'elle fera apparaître » avant d'ajouter que dans le champ du surréalisme elle occupe la « place de "rêveuse définitive" de la *Dormeuse* qui guette dans l'infini du désir l'ouverture d'un horizon »[3]. Ainsi, la griserie qu'éprouvent, face au vide, les acrobates s'apparente au trouble de celui qui poursuit son désir vers des buts sans cesse fuyants. Toyen en peint les déchirants accès : en guise d'épée, dans ses tableaux apparaissent les oripeaux de la féminité. Elle laisse les longues robes de femmes vides de corps. Radovan Ivsic considère alors que Toyen fait « surgir comme *Sept épées hors du fourreau* [des] femmes qui ne sont plus ni troublées, ni troublantes, mais le trouble à l'état pur ». Selon lui, « la convergence éperdue des forces primordiales » que les toiles manifestent « inaugure les plus somptueuses dérives de l'amour »[4].

L'exposition *Les Sept épées hors du fourreau*[5], qui a lieu à la galerie Furstenberg du 30 avril au 17 mai 1958, s'accompagne d'un catalogue dans lequel figure un texte de Breton composé en regard de la toile intitulée *La Somnambule*[6] *:*

1. Préface d'André Breton pour l'exposition *Toyen* à la Galerie Denise René qui se tient à Paris du 13 juin au 12 juillet 1947. v. André BRETON, « Préface à l'exposition Toyen » [1947] in *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 964.
2. L'exposition *Les Sept épées hors du fourreau* est présentée à la galerie Furstenberg du 30 avril au 17 mai 1958. Le titre reprend le vers d'Apollinaire qui précède « Les septs épées » dans la « Chanson du Mal-Aimé ».
3. Radovan IVSIC, « La Septième face du dé » in *Toyen, op. cit*, p. 65.
4. *Ibidem*.
5. « L'exposition *Les Sept épées hors du fourreau* présentée à la galerie Furstenberg du 30 avril au 17 mai 1958 a donné lieu à un catalogue de dix pages, […] illustré de reproductions de ces sept emblèmes vibrants du féminin imaginés par Toyen, chacun se voyant dédier un texte court par un auteur différent: Silbermann, Goldfayn, Péret, Elléouët, Breton, Beanyoun, Mesens. » in André BRETON, *Œuvres Complètes IV, op. cit*., p. 610.
6. Toyen, *La Somnambule*, 1957, huile sur toile, 150 x 50 cm, Paris, Collection privée. Toile reproduite in Karel SRP, *Toyen. 1902-1980, op. cit.,* p. 228. v. Annexes

> La souple composition de Toyen [note Marguerite Bonnet] inspire ces paroles paraissant susurrées à notre oreille par la mystérieuse visiteuse qui symbolise la séduction impérieuse autant qu'aventureuse du monde onirique[1].

La somnambule, alors, s'aventure dans les rêves, tel le funambule sur un fil. Le monde onirique est affaire d'aventures et il exerce la séduction de l'inconnu. Et en effet, le désir est tributaire de l'inconnu. Par le truchement de ses toiles, Toyen semble confier combien le désir provient de l'absence et de l'inconnu ; Marguerite Bonnet, dans la présentation du texte de Breton sur *La Somnambule* cite alors Riese Hubert : « le désir consolide le pont entre l'absence et la présence, entre le vide et la plénitude ». L'auteur de l'étude reprend :

> Cela est observé dans la toile de Toyen et aussi dans le texte de Breton. Les deux œuvres, célèbrent l'élan érotique qui émerge des profondeurs de l'inconscient, et transforme le monde alentour. Ou plutôt, elles incarnent la célèbre figure mythique de la somnambuliste qui incarne cet élan mystérieux.

Elle ajoute que selon Whitney Chadwick, Toyen intègre l'érotisme dans le contenu émotionnel de sa peinture en utilisant l'érotisme comme « la base d'un nouveau langage des associations psychologiques et de la suggestion ». Et si Barthes fait porter son travail sur l'érotisme de la langue, dans *Le Plaisir du texte* notamment, et reconnaît que la nature métaphorique du langage correspond à la dynamique du désir, Toyen, mais aussi plus généralement l'ensemble des membres du groupe surréaliste de Paris ou de Prague, explorent en quoi le désir est la source du langage.

Ce tableau représente une longue robe blanche qui se détache d'un fond sombre. À l'encolure de la robe, on distingue un papillon qui se profile en transparence. Au bas de la longue robe, un pied chaussé de rouge se pose sur un fil, faisant de la somnambule une véritable funambule. Breton souligne la portée érotique de cette toile de Toyen. Il donne la parole à la somnambule comme s'il la donnait au désir :

> Tu m'auras et tu ne m'auras pas, toute en veilleuse surgissant du plus profond des chapelles d'Eros qui battent la campagne, mise à perte de vue pour toi seul des dessous de noctuelles. Et vers toi, du marais livide de leur lit, tes amantes, leur sang n'a fait qu'un tour, auront beau décrire mille courbes convulsives, je n'aurai, moi qu'à glisser pour faire éclore dans ton cœur les graines de fuschsia et les bulles de Füssli. C'est pour toi que ma tête se renverse sous le haut radar du peigne. À ta

1. *Ibidem.*

> rencontre je m'avance entre la lumière et l'ombre : fais de moi ce que tu ne voudras pas. Si le bas de mon voile se givre à la croisée, ne le soulève pour rien au monde, tu en serais quitte pour les ténèbres de la mémoire, mais baise ma mule *cerise*

Breton, évoquant « les dessous de noctuelle » et « le radar du peigne », réserve une précise attention au papillon que Toyen fait entrer dans la toile. Il en fait une noctuelle. C'est une espèce de papillon de nuit dont les antennes sont, selon la dénomination des entomologistes que reprend Breton, « en peigne ». Il mentionne aussi dès les premiers mots la lumière vers laquelle le papillon de nuit se dirige : « la veilleuse ». Et la somnambule même est cette source de lumière. Le corps de la somnambule est simplement renversé quand celui des amantes décrit « mille courbes convulsives ». La chute alors n'est ici rien moins qu'une ivresse érotique dans laquelle le sujet s'abîme. Mais la conquête érotique n'assure aucune possession : « tu m'auras et tu ne m'auras pas ». Toute en retenue, la somnambule, en s'avançant vers son amant, annonce l'extrême délicatesse avec laquelle le contact peut avoir lieu. Mais elle prévient que la capture est impossible.

Dans un texte paru plusieurs années auparavant, publié à son retour de Prague[1] et intitulé *Au Lavoir noir,* Breton donne la parole au papillon. Il emploie un dispositif d'énonciation qui caractérise les textes qu'il écrira ensuite pour présenter les œuvres de Toyen. C'est ainsi que tour à tour, un papillon, en 1936, puis un rossignol en 1947, dans le texte de présentation d'une exposition de Toyen à la galerie Denise René, et enfin la somnambule en 1958, prennent la parole dans les textes de Breton. Tout se passe comme si, d'un texte à l'autre en l'espace de quelques années, la papillon avait passé le mot à la somnambule. Alors qu'en 1958, dans *La Somnambule,* la noctuelle semble retenir « l'épanchement vertigineux […] d'un voile[2] », dans *Au Lavoir noir,* il s'agit plutôt du papillon sphinx, celui-là même qui accompagne le funambule du poème « Acrobate » de Nezval dans sa chute fatale. Tenant compte de l'éclosion du désir, du présage qu'il est de « petite mort », comme de mort, Breton traite de l'épanouissement de la liberté.

1. La parution de *Au lavoir noir* succède de peu à la publication de la conférence que Breton donne à Prague « situation politique du surréalisme » et précède celle du « Château étoilé » dans *Minotaure*. Ce texte est repris dans *Clair de Terre* en 1966.
2. « Le tableau *La Somnambul*e suggère l'épanchement vertigineux d'une chevelure ou d'un voile qui [est] retenu par une créature aux ailes déployées (d'où l'allusion aux « noctuelles ») » tel que le décrit Marguerite Bonnet in André BRETON, *Œuvres Complètes IV, op. cit*., p. 610.

C'est aussi sur l'envol des papillons que Breton calque l'épanouissement de la liberté et l'éclosion du désir. Dans *Au Lavoir Noir,* il mentionne l'activité onirique et la libération des rêves. L'homme sort de son enfermement en libérant ses rêves, en soulevant la charpente qui les retient. Le narrateur s'exclame tour à tour : « il va falloir vivre encore », ou bien : « il va me falloir lutter, lutter encore pour être libre ». Et à ces moments, les toits se soulèvent : « et vous, toits humains qui vous envolez chaque nuit » ou « la nuit,[...] il n'y a plus de plafond ». Dans ce texte se trouve aussi « une maison sans toit ». Breton associe l'envol de ces toits, qui permet la libération de l'homme, aux vols de papillons. Rapprochant les ailes des papillons des toits renversés, il s'adresse aux toits humains : « et vous, toits humains qui vous envolez chaque nuit aussi pour revenir vous poser les ailes jointes ». Telle la noctuelle, qui selon la dénomination des entomologistes a les « ailes en toit », recouvertes d'une poussière écailleuse, que le moindre frottement enlève, les papillons de nuit que mentionne Breton sont des « petits toits de la nécessité naturelle ». Tout comme ces papillons s'envolent, les « toits humains », avertit Breton, doivent aussi s'envoler pour libérer les rêves de l'homme.

Et en effet, l'homme qui rêve, ainsi que la somnambule de 1958, s'aventure dans l'inconnu ; il est comme projeté hors de chez soi. Dans *Au Lavoir Noir*, Breton indique les traces de cette échappée :

> de l'intérieur de la maison on découvre en s'éveillant le dessous des ailes, un peu de leur poussière n'a pas encore fini de tomber, elle danse dans le premier rayon de soleil.

La poussière qui voltige sous les pentes des toits fait signe vers la poussière écailleuse tombant des ailes de papillon. Le « dessous des ailes » préfigurent la fragilité des « dessous de noctuelles » qu'annonce la somnambule. Et dans cette poussière, comme dans le souvenir des rêves « c'est toute la vie d'hier qui se ramifie en un corail impossible de la pâleur de tes mains, cette poudre est le buvard de tes premiers gestes ». La dormeuse qui s'éveille est encore marquée de la prégnance de l'étrangeté et de l'inconnu que sont ses propres rêves. Les gestes du réveil sont tels les gestes d'un être revenant de l'inconnu et ayant frôlé le danger : ils sont ceux d'une somnambule qui marche sur un fil. Précisément, dans *La Somnambule* de Toyen la pointe d'une chaussure se pose sur un fil. Les gestes du réveil sont pour Breton une écriture à l'encre. Et nos rêves, à l'instar d'une « poudre », sont comme un buvard qui assure la netteté du

trait.

Nos rêves alors assureraient la netteté de nos gestes : ils règlent l'écriture de nos mouvements – ce que littéralement est la *chorégraphie*. Sous les ailes des noctuelles, recouvertes d'une poussière écailleuse, que le moindre frottement soulève, c'est aussi une forme d'écriture qui point : les entomologistes remarquent des taches en forme de lettre grecque que dévoilent furtivement chaque battement d'ailes. Les gestes des funambules et de chacun de nous, au réveil, sont une écriture. Une écriture qui s'affranchit du livre : une chorégraphie.

Ils sont une écriture que l'ivresse porte à son point d'incandescence. Le corps est alors le support de cette écriture du désir. Le texte de Breton sur *La Somnambule* est précédé dans le catalogue de l'exposition de Toyen d'un texte de Robert Benayoun sur *La Visiteuse Vertige* : « Elle vient à son heure, vous envahit comme un écho bruissant, et noircit les tentures en autant de buvards[1]. » Les mouvements que règle cette chorégraphie s'apparentent à l'écriture surréaliste qui précisément s'attache à frôler l'abîme et à entretenir le goût de l'inconnu – ainsi que le mentionne Nezval pour qui le poète est « comme le trapéziste » qui défie l'abîme[2]. Il dit aussi de Toyen qu'elle évolue « sans ceinture de sécurité[3] », image que reprend Radovan Ivsic, considérant qu'elle « travaille sans ceinture de sauvetage au-dessus du toit abrupt de son somnambulisme[4] », telle la somnambule de la toile de 1958 avançant un pied sur son fil.

Dans *Au lavoir noir,* le papillon corrige la maladresse des gestes et des paroles du poète:

> un soir que je parlais plus que de coutume, un grand papillon entra : pris de terreur indicible à pointe d'émerveillement, comme je lui opposais de grands gestes désordonnés que je croyais appeler à le faire fuir il se posa sur mes lèvres.

Le papillon prend la parole au narrateur, avant de prendre congé en empruntant l'étroit chemin qui longe l'abîme : « Adieu. Je repars sur ma roue oblongue, pareille au désir japonais de se jeter dans la gueule du volcan. » Ainsi le papillon apparaît-il au poète comme le signe du rejet de tout verbiage et de toute gesticulation, indiquant le chemin de la poésie dégagée de tout poème.

1. in *Les Sept épées hors du fourreau,* catalogue d'exposition, Paris, galerie Furstenberg (30 avril-17 mai 1958).
2. Vítězslav Nezval, « Edison » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 34.
3. Vítězslav Nezval, « Toyen » [1925], *Hra v kostky* [Jeu de dés], Prague, Plejáda Praha, 1928, p. 97.
4. Radovan Ivsic, « La Septième face du dé » in *Toyen*, Paris, Filipacchi, 1974, p. 47.

Mais le narrateur souhaite retenir « l'atropos qui jette un cri strident lorsqu'on le saisit. » Breton, ainsi, évoque le goût du danger tout comme la menace de capture. Et l'atropos est précisément le papillon qui accompagne la chute choisie de l'acrobate alors menacé d'enfermement dans le texte de Nezval : *atropos* est le nom latin du papillon sphinx. Mais si Breton souligne l'attrait pour la chute, pareille au désir mentionné de « se jeter dans la gueule du volcan », il en révèle surtout le caractère érotique : « Jasmins, jasmins des cuisses de ma maîtresse, appelez à vous l'atropos qui jette un cri strident lorsqu'on le saisit. » Marguerite Bonnet, distingue dans les paroles que Breton prête au papillon la thématique « du désir et de la désagrégation par leur feu dont [le papillon] est porteur, désagrégation à laquelle aspire, tout naturellement, le papillon, avide de se jeter au cœur même de la flamme, comme le Japonais épris de mort volontaire[1]. » Envol et chute fonctionnent de la sorte comme une double postulation dans l'imaginaire surréaliste. Dans *Au lavoir noir,* la place est faite à ces créatures qui « ne tremblent pas à l'idée de se brûler[2] », chères aux signataires du tract du surréalisme en Tchécoslovaquie.

Dans ce texte écrit par Breton au retour de Prague, il est ensuite question du précipice au dessus duquel Io vient à Prométhée enchaîné. Notons que la figure de Prométhée apparaît indissociable du voyage à Prague effectué par Breton : en effet, à cette occasion, Breton reçoit de Toyen une toile intitulée *Prometheus* qui sera présentée aux expositions internationales du surréalisme à Ténérife en 1935, à Londres en 1936, à Paris en 1938. Io, sur les lèvres de qui, dans la mythologie, un papillon vient se poser, la délivrant de ses souffrances – et qui est aussi le nom d'un papillon – est une créature en perpétuel mouvement, en perpétuelle fuite. Par ailleurs, Breton évoque la forme de V qu'ont les ouïes d'un violon dont le son s'apparente au « cri lugubre » de l'atropos[3]. À ce cri, précisément, succède la « plainte voluptueuse » de Io. Ce sont des êtres épris de liberté qui se répondent entre ces deux textes de Breton, ce sont aussi des figures de l'errance. Le dialogue qui s'établit entre Toyen et Breton manifeste un vif attrait pour des thèmes dont s'emparent dès les années 1920 poétistes et surréalistes. Il participe de l'élaboration d'un imaginaire commun entre surréalistes de Paris et de Prague, tout en

1. Notice d'*Au lavoir noir* de Marguerite Bonnet in André BRETON, *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 1690.
2. « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 21 mars 1934 » in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie 1934-1968*, p. 293.
3. André BRETON, *Au lavoir noir*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit*., p. 671.

composant de plus avec des motifs de la mythologie grecque. Les deux artistes proposent alors un renouvellement des archétypes mythiques, à même d'inspirer une mémoire collective modelant les représentations de l'homme moderne.

Sur la dernière page, le texte est imprimé en V[1]. Typographiquement, il prend alors très concrètement la forme d'un papillon de nuit et suggère l'envol. Si Breton formule le désir de voir s'envoler les toits, c'est bien que les toits ont avec les papillons une analogie de forme. C'est même sur cette analogie que se crée, à partir du mot latin « papillon » (*papilio*), le mot « pavillon » désignant un bâtiment d'exposition tout autant que d'habitation, ainsi qu'une tente. Le « lavoir noir » s'apparente aussi, semble-t-il, au *lavoir papillon* qui doit son nom à la forme en V de la dalle calcaire devant laquelle s'agenouillait la lavandière pour battre son linge. Et cette dalle, en effet, est semblable à la forme des ailes de papillons, tout comme à celle des toits renversés. Et le livre lui-même ne s'ouvre-t-il pas comme un toit s'envole, d'autant que la couverture couleur brique s'apparente à un toit de tuile... ? Le livre s'ouvrirait alors pour permettre au texte, qui prend en dernière page la forme d'un papillon aux ailes repliées, de s'envoler. Le travail graphique et typographique que présente l'édition de 1935 indiquerait donc que le texte ne retient pas les êtres en mouvement que Breton convoque. Au contraire même, le travail typographique reflète le mouvement de ces êtres ; il permet au texte de les accompagner dans leur fuite. Le texte alors se nourrit de cet élan, tout comme l'écriture de Nezval, qui de l'aveu de celui-ci est tributaire des acrobates. Selon l'injonction du primat de la vie sur la littérature, le texte se libère du livre. Loin de fixer une représentation singulière, l'auteur le promet à un destin d'envol : n'est-ce pas là le gage d'un dialogue permanent entre l'auteur et ses lecteurs et par conséquent de l'élaboration concertée d'un imaginaire commun ?

Ce texte, qui s'ouvre sur l'envol des toits, résonne comme un cri contre l'enfermement, cri que lance le papillon sphinx se faisant capturer. Le refus de toute capture est aussi un refus de possession – celui-même qui assure la dynamique du désir. Comme en avertit la somnambule à qui l'atropos pourrait avoir passé le mot : le rapport érotique préserve l'inconnu et déjoue l'illusion de la possession sexuelle. Si elle était capturée, la somnambule, alors, se désintégrerait, semble-t-il, tel un papillon que chaque frôlement met en danger de désagrégation ; au moindre contact, les ailes semblant tomber en poussière. Les paroles attribuées à la somnambule sont un avertissement. Alors que la somnambule évoque « les

1. André Breton, *Au lavoir noir*, Paris, GLM, 1936.

dessous de noctuelle » aux ailes recouvertes de poussière, elle prévient : « Tu m'auras et tu ne m'auras pas ». Toute éventuelle capture menace ces créatures de destruction ; la possession alors conduit à la destruction... La liberté de ces créatures s'avère toujours en danger. Et elles sont alors représentées accompagnées de ce papillon dont on peut assurer qu'il « ne tremble pas à l'idée de se brûler ». Dans la série *Les Sept épées hors du fourreau*, ce papillon, mais aussi toutes sortes de créatures, et plus particulièrement, comme le précise Radovan Ivsic, « toutes les bêtes de la forêt, frôleuses, rapaces, carnassières, accourent d'instinct à ces rendez-vous nocturnes où le temps se consume superbement au feu des passions » puis il évoque « leur course haletante » et « leur implacable cruauté envers tout ce qui amoindrit »[1].

Que le papillon accompagne la somnambule ou le narrateur dans son désir de liberté dans *Au lavoir noir*, le funambule dans sa chute, dans le poème « Acrobate » de Nezval, ou même encore les clowns d'une toile de Toyen datant de 1941[2], il est le signe d'une mort fastueuse et éclatante qui s'oppose à la morbidité imposée par une humanité en déroute. Dans la toile de Toyen de 1941, sur fond de ville engloutie par les eaux où ne persistent que des ruines d'édifices, émergent deux clowns qui sont aussi deux marionnettes se faisant face. Un grand papillon est à proximité. Quand le monde fait de ces vues accablantes et de la destruction totale sa réalité quotidienne, parachevant un long étouffement de la liberté, le cirque lui oppose une mort étincelante que vient couronner, non une tendance morbide étouffant toute liberté, mais l'ivresse que procure, au péril de la vie, l'affirmation d'une liberté première. Et pour Radovan Ivsic, « si la cruauté essentielle des images de Toyen anéantit la faiblesse qui est à l'origine de toute contrefaçon amoureuse, elle défend la fragilité même de l'amour et l'entoure de la plus luxueuse lumière. Alors la cruauté devient luxe, luxe qui déploie ses fastes à partir du refus impitoyable de consentir à la banalité[3] ».

*

Le personnage de l'acrobate accompagne l'évocation d'un chemin de liberté composant avec le trouble que suscitent les désirs et les dangers. Les auteurs instaurent un dialogue avec les différentes figures se grisant du vide, qu'ils soient l'objet d'une œuvre plastique ou bien le

1. Radovan Ivsic, « La Septième face du dé » in *Toyen, op. cit*., p. 47.
2. Toyen, *Bramborové divadlo* [Théâtre de pomme de terre], 1941, huile sur toile, 81, 5 x 100, 3 cm.
3. *Ibidem*.

motif d'un texte. Dans ces productions, êtres de mot et de vertige paraissent indissociables les uns des autres. L'acrobate de Nezval double en effet sa prestation d'une parole énigmatique quand la somnambule de Toyen répond à la *Chanson du Mal Aimé*. Le désir que chante Apollinaire, en la figure de la somnambule, qui est aussi une funambule, se profilerait alors hors du texte. Breton donne la parole à cette somnambule qui redevient ainsi un être de mot. Mais, de ses gestes, aussi, elle chorégraphie le désir, tout comme la dormeuse d'*Au lavoir noir* dont les gestes, au sortir du sommeil, sont une écriture. Cette somnambule, qui évolue à hauteur de toits, rappelle le funambulisme de la toile de Toyen. Déjà dans une toile de 1925, Štyrský, lors de son séjour à Paris avec Toyen, alliait somnambulisme et funambulisme dans un tableau intitulé *Naměsičná (Akrobatka)*[1] : *Somnambule (L'Acrobate)*. Un an plus tard, Nezval écrit l'argument de scènes dansées sous le titre « Somnambule » au cours d'une desquelles le personnage de la somnambule est comparé à une funambule[2]. Un tel rapprochement, qu'effectue aussi Toyen dans la toile *La Somnambule*, procède davantage d'une analogie sémantique que d'une ressemblance paronymique – dont ne fait pas état le lexique tchèque. En revanche, Nezval souligne, dans un poème intitulé « Somnambule[3] », le lien que la lange tchèque instaure entre lune (*měsíc*) et somnambule (*náměsíčník*), à même d'élever les somnambules vers le ciel : le personnage du poème de Nezval a en commun avec la somnambule du texte de Breton, d'approcher les toits. Tout comme d'ailleurs celui de la toile de Štyrský dans laquelle apparaissent des tuiles tandis que le motif de l'échelle double l'évocation des hauteurs. Notons que dans cette toile, tout comme dans le texte de Breton et le poème de Nezval, la mort n'est pas loin : par sa composition (aplats de rectangles imbriqués, visage suggéré par un ovale dans le haut du tableau, chevelure évoquée en quelques lignes sombres, verticalité des lignes) la toile de Štyrský s'apparente à une autre toile de la même année (1925) intitulée *Fille morte*[4]. Du personnage de cette toile représenté à la vertical, seuls apparaissent l'ovale du visage et les pointes de chaussures, pointes qui préfigurent le soulier pointant sous la robe de la *Somnambule* de Toyen. Une dizaine d'année plus tard, les motifs et la composition de ces deux toiles se retrouvent à nouveau dans l'illustration de couverture que crée Štyrský pour

1. Jindřich Štyrský, *Naměsičná (Akrobatka),* 1925, 60,5 x 31cm, huile sur toile, Moravská Galerie à Brno. v. Annexes.
2. « Dáma to činí, balancujíc se slunečnikem jako provazolezkyně » [La dame le fait, s'équilibrant avec l'ombrelle comme une funambule], v. Vítězslav Nezval, « Náměsíčná » [1926], *Básně na pohlednicie* [Poèmes sur cartes postales] in *Básně I, op. cit.,* p. 204.
3. Vítězslav Nezval, « Náměsičník » *Hra v kostky,* Prague, Plejáda Praha, 1928, p. 35.
4. Jindřich Štyrský, *Fille morte,* 1925, 104 x 46 cm, huile sur toile, collection privée. V. Annexes.

le récit parisien de Nezval *Rue Gît-le-Cœur*[1].

La circulation des figures d'acrobates au sein de ces œuvres dévoilent le désir des poètes d'élaborer une sémiotique commune porteuse de représentations archétypales renouvelées, promesses d'un bouleversement du réel. Elles manifestent ici le désir des surréalistes de faire valoir la portée performative d'une poésie qu'ils espèrent en passe de se libérer du texte. Simultanément, les poètes, se reconnaissant au miroir des acrobates, annoncent la difficulté du chemin à parcourir : soucieux de quitter les balises de la ville ordinaire, ils en appellent par leurs textes à une ville ouverte à la perte des repères. Ils accordent sans réserve aux désordres des désirs et au vertige la prééminence mais révèlent les inexorables risques d'une telle entreprise. Motif de leur poétique, la figure de l'acrobate serait-elle aussi porteuse d'une pratique d'écriture ?

1. v. Annexes.

CHORÉGRAPHIE DU DÉSIR : UNE ÉCRITURE DE LA LIBERTÉ ?

Teige, dès 1922, dans un article intitulé « Photo, cinéma, film » proclame que l'art moderne puise sa liberté sur les pistes de danse et de cirque[1]. En effet, pour les artistes de sa génération, le cirque se présente comme une école de la liberté, orchestrant une fête qui ne fait pas l'économie du danger : il compose avec les risques et les chutes, fussent-elles fatales. Dans un poème au titre annonciateur – « Angoisse » – paru à Prague en 1928 dans le recueil *Le Jeu de dés*[2], Nezval chante une pantomime qui conduit à la mort. De même que c'est avec faste que se déroule tout numéro de cirque au sein duquel sourd inéluctablement la mort, c'est aussi avec éclat que survient cette dernière dans le poème de Nezval. Par ce texte*,* la mort s'invite dans le cours impétueux des joyeux divertissements de la ville moderne. En effet, en épilogue du *Jeu de Dés,* Nezval confie que ses poèmes sont arrachés à l'euphorie : « notés dans de très courts intervalles de temps entre le café, un verre de vin et la confection d'un nœud de cravate dans n'importe quel café, sur des terrasses, sous la dentelle du ciel ou d'un fichu, expriment la béatitude d'un homme, qui, arrivé à la connaissance, présente, avec une passion paresseuse et indifférente des miroirs, la vie qui fuit[3]. » La brièveté de nombreux poèmes dévoile l'urgence de l'écriture et témoigne de l'agitation du poète et de la variété des activités citadines qui rythment l'écriture. Le poète se défend ainsi de toute ambition littéraire et il semble donner ce recueil pour gage d'une poésie qui se compose à même la ville.

La pantomime, une dramaturgie de la liberté ?

La pantomime est un motif que le poète prise, comme en témoigne le titre d'un de ses précédents recueils publié en 1924 : *Pantomime.* Jelínek, en présentant l'œuvre de Nezval au public français, rappelle d'ailleurs que « c'est en se basant sur ce livre que le théoricien du groupe, M. Charles Teige, a formulé, avec V. Nezval, le manifeste du *poétisme*[4] ». Le numéro

1. Karel TEIGE, « Foto, kino, film » in *Život II*, Prague, 1922, pp. 153-168. traduit en français par Henri Deluy in *Change,* n°10, *op. cit*.
2. Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*
3. Vítězslav NEZVAL, *Hra v kostky,* Prague, Plejáda Praha,1928. Cité et traduit par Hanuš Jelínek in *Histoire de la littérature tchèque. De 1890 à nos jours, op. cit*., p. 394.
4. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* éditions Kra, Paris, 1930, p. 260.

de pantomime qui se déroule dans le poème « Angoisse » de Nezval donne libre cours aux excès et aux dérèglements, c'est une « fête » – qui s'apparente aux « carnavals dans le soir » et donne lieu à une « mascarade solennelle ». La scène de cette pantomime est la Vltava, le fleuve qui coule à Prague. Nezval souligne l'importance de la ville dans la constitution du recueil de poèmes dans lequel il est initialement publié. De plus, « Angoisse » paraît à nouveau en 1938 dans *Pražský chodec*[1] [Le Passant de Prague] :

> La nuit a jeté ses filets et la pêche commence
> plus lumineuse qu'une fête d'Allah
> Ainsi mouraient les étoiles l'une après l'autre
> dans une pantomime de poissons blancs tristement sans un soupir
> comme une chanson sans paroles comme les forêts vierges respirent
>
> Viens douce Madelon viens Hedwige viens Clara
> La Voltava chante Madelon ne vient pas[2]

La pantomime s'apparente à la mort. Et les danseuses ne sont autres que des femmes qui semblent passer les unes après les autres et dont le poète égraine les noms. C'est alors que, telles les danseuses d'une pantomime, de simples passantes perdent leur liberté : elles sont capturées et entraînées vers la mort. Aussi est-ce plutôt la capture érotique conduisant à la mort qui est associée à une pantomime. À moins que la mort elle-même ne soit associée à une fête à l'érotisme manifeste – « l'étreinte des rois noirs » ? Dans un autre poème, c'est la Seine qui se fait aussi le théâtre de cette dangereuse pantomime. De même, le poète sonde les mystères de la mort en s'adressant à la défunte :

> Ô ! morte inconnue, sœur des étoiles et de la poussière
> ô sourire tombé comme une goutte dans nos affres,
> dis ce que tu as vu en ce moment qui glace ?[3]

Ce poème où coule la Seine fait pendant à la pantomime qui se joue sur la Vltava. Tout comme dans le poème « Angoisse », dans « L'Inconnue de la Seine », les corps, semblant se substituer au reflet des étoiles, rappellent que ces femmes étaient des danseuses – dont ont dit aussi parfois qu'elles sont des étoiles, des danseuses-étoiles. Le poète poursuit : « Mais il y a l'harmonie stellaire dans ton sourire/ […] / vertigineux comme la danse des étoiles et des

1. Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec,* Československý spisovatel, Prague, 1958, pp. 304-305.
2. Vítězslav NEZVAL, « Angoisse » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* p. 56.
3. Vítězslav NEZVAL, « Neznámá ze Seiny » in *Básně noci* [Poèmes de la nuit], Prague, Aventinum 1930. Cité et traduit par Hanuš Jelínek in *Histoire de la littérature tchèque. De 1890 à nos jours, op. cit.*, p. 395.

météores[1] ». D'ailleurs Nezval, dans un article sur le ballet[2], précise que « le ciel étoilé est l'exemple d'un magnifique tragique constructif ». Il s'émerveille : « Combien de mouvements divergents menaçant d'une collision ! ». Pour le poète, le ciel étoilé « a un ordre précis, néanmoins chaque instant est rempli de mouvements apparemment improvisés – au même titre que les larmes de météorites. C'est une magnifique harmonie. Mais, déroger au moindre mouvement conduit à l'effondrement, comme une ville pendant un tremblement de terre s'effondre dans l'océan[3] ». Aussi Nezval chante-t-il cet effondrement dans ces deux poèmes. En outre, composant avec le figement des mouvements, l'art de la pantomime ne paraît-t-il pas toujours préfigurer l'immobilité de la mort ?

Dans la poésie de Nezval, mais encore, dans les photographies des villes de Štyrský, telles des danseuses de pantomime, les femmes paraissent aussi avoir été immobilisées. Elles sont présentes, principalement, sous la forme de mannequin dans les vitrines ou les fêtes foraines. Anna Pravdová parle alors de « relation ambivalente à la mort amoureuse » en précisant combien elle s'exprime plus particulièrement dans les photographies du cycle *Après-midi parisienne* faites à Paris. Elle ajoute que « l'ambiguïté contenue dans ces images est bien celle qui tenaille le plus fortement Štyrský, celle de l'érotisme et de la mort[4] ». Enfermement et capture sont alors de mise dans les espaces urbains, où il faut bien que, comme dans *Au lavoir noir*, les toits s'envolent pour conjurer l'enfermement. Ici, la capture de ces passantes s'effectue avec des filets de pêche, comme elle se fera avec des filets à papillons dans un autre poème de Nezval : « L'aventure de la nuit et de l'éventail. » Les collages de Teige font aussi de la ville le lieu d'une mort spectaculaire. Teige semble saisir les corps dans des instantanés de tourbillons de bras et de jambes tel qu'en occasionne la chute ; les corps des femmes ressemblent alors aux corps d'acrobates en chute libre. Les passantes, emportées dans ces chutes, comme des funambules risquant la mort plutôt que l'enfermement, seraient donc une figure de l'acrobate ou de la danseuse.

L'esthétique de la pantomime transparaît dans les photographies, collages et poèmes de ces trois artistes qui recourent aussi, bien qu'assez diversement, à des thèmes baroques, comme la mort, les jeux de masques et le renversement des valeurs qui accompagnent le carnaval. Les

1. « Však v tvém úsměvu je hvězdná harmonie/ […]/ závratný jak tanec hvězd a meteorů » v. Vítězslav NEZVAL, « Neznámá ze Seiny » in *Básně noci, op. cit.,* p. 155.
2. Vítězslav NEZVAL, « Ballet » in *Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941, op. cit.*, 1974, pp. 64-67.
3. *Ibid*., p. 67.
4. Anna PRAVDOVÁ, *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920, op. cit*., pp. 63-64.

relations entre l'esthétique baroque et l'avant-garde sont interrogées par Mark Franko dans une étude consacrée aux corps dans l'histoire du théâtre et de la danse[1]. Il propose une mise en regard de l'esthétique baroque et de l'avant garde en étudiant les phénomènes d'échos entre les danses baroques et les expérimentations chorégraphiques du XX^e^ siècle. Pour l'auteur, ce qui retient l'attention de l'avant-garde du XX^e^ siècle dans les automates, les marionnettes ou la pantomime, se trouve tout particulièrement dans certains aspects du ballet de cour du XVII^e^ siècle. La danse empreinte de l'esthétique de l'âge baroque, alternant figures figées et mouvement spontanés, résonne dans le travail du pantomime. À l'instar de la pantomime, les danses géométriques auxquelles Mark Franko se réfère plus précisément alternent poses figuratives et mouvements spontanés. Oscillant entre immobilité et mobilité, le danseur « se fig[e] un instant comme si [il] avait vu la tête de Méduse » :

> C'est-à-dire que, ayant fait un mouvement, on est en cet instant comme pétrifié, et le mouvement suivant on prend son envol comme un faucon[2].

Le danseur est celui qui, confronté à l'effroi que peut susciter Méduse, dépasse ses peurs, ne se soumet pas à l'immobilité, à l'enfermement. L'auteur ajoute : « En se figeant comme pour imiter la victime de Méduse, le danseur joue la confrontation avec l'inconnu ». Méduse, l'une des trois Gorgone de la mythologie antique, est une figure effrayante incarnant les dangers qui guettent les habitants en partance pour d'autres terres[3]. Dans de telles chorégraphies ainsi rythmées, se lit donc la confrontation avec l'inconnu.

L'attrait de Nezval pour la pantomime, révélant l'intérêt porté à une danse qui alterne immobilité et mobilité, semble être un écho moderne à ces chorégraphies. N'est-ce pas aussi à ses caractéristiques que répondent les êtres qui peuplent le Paris et la Prague des photographies de Štyrský ? Dans une photographie du cycle *L'Homme aux œillères,* un visage en hauteur, rappelant un masque de cirque, semble prendre la place des moulures baroques comme si accessoire de cirque et ornement baroque étaient interchangeables. Les habitants des villes de Štyrský sont bien souvent des mannequins, des poupées, des statues. Anna Pravdová rapporte que « sur certains de ses clichés on les voit figées, immobilisées au moment d'un geste […]

1. Mark FRANKO, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. par Sophie Renaut, Paris, Cargo, L'éclat, 2005, p. 45.
2. *Ibidem.* Mark Franko cite Domenico da Piacenza qui élabore dès le XV^e^ siècle une esthétique de la danse.
3. *Encyclopédie des symboles,* Michel CAZENAVE (dir.) Paris, Librairie générale française 1996, p. 288.

comme si un maléfice les avaient pétrifiées en pleine vie[1] ». Le photographe et le poète ne sont-ils pas alors les témoins du risque encouru par les passantes et danseuses dans la ville ?

Danse et machines

Les danses qui marquent ces artistes expriment alors l'attitude de celles qui bravent le danger. Toute danse n'est-elle pas affaire de danger, ainsi que l'exprime la pantomime du poème de Nezval qui est signe de mort ? C'est aussi ce que souligne Man Ray dans une œuvre ayant appartenu à Breton datée de 1917-1920 intitulée *Impossibilité*. Cette peinture à l'aérographe sur verre est la version finale d'un dessin de Man Ray de 1918 intitulé « *Perpetual Motion* », d'après les notes de l'artiste. Cette œuvre portait une inscription et comme le précise Man Ray dans son ouvrage autobiographique *Autoportrait :* « On lisait soit DANSEUR soit DANGER (il n'y a, en anglais, qu'une seule lettre à changer entre "dancer" et "danger"[2] »).

Man Ray, évoquant cette peinture, confie que les « roues dentées » qui y sont représentées, si elles figurent un mouvement mécanique, lui « avaient été inspirées par les girations d'une danseuse espagnole qu'[il] avai[t] vue dans une revue musicale ». Confrontant aussi le corps aux mouvements mécaniques, une photographie de Jindřich Heisler, présente un squelette (plus précisément, un bassin) se remontant telle une montre mécanique[3]. Ainsi, le mouvement du corps libre et le mouvement mécanique sont mis en regard l'un de l'autre. Les mouvements mécaniques, comme ceux des corps libres, produisent indistinctement des gestes répétés et autonomes. De même, dans les danses auxquelles les avant-gardes sont sensibles, l'autonomie du mouvement et l'écart à tout cadre narratif sont en question. Certains gestes, en effet, ne se réfèrent pas à une histoire qui serait racontée sur la scène du théâtre, ils sont exécutés pour eux-mêmes. Or l'exécution de gestes, affranchis de références narratives, suscite un profond trouble : quelles différences entre mécanisation et liberté du corps si tous deux produisent indistinctement des gestes répétés et autonomes ?

D'ailleurs dans les villes, les vitrines des magasins sont peuplées d'automates qui s'apparentent à des danseuses ; c'est en effet ce que soulignent des photographes comme Atget, Kertész ou encore Sasha Stone. Ces photographes, comme le révèle Anna Pravdová, sont pour

1. Anna PRAVDOVÁ, *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920, op. cit.,* p. 55.
2. Man RAY, *Autoportrait*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 93.
3. Jindřich HEISLER, *Sans titre*, 28 x 18 cm, Collection privée, 1943. v. Annexes.

Štyrský source d'inspiration. Ainsi met-elle en perspective la photographie intitulée *Ballet automate* de Štyrský, et *Devanture* de Kertész. Elle précise que sur la photographie de Kertész, quatre mannequins, tournant le dos aux passants forment une ronde, comme s'ils étaient en train de faire de la musique ou de danser, créant une étrange impression de vie autonome quand dans la photographie de Štyrský ce sont les poupées qui dansent, mais cette fois-ci tournées vers nous[1]. Elle conclut : « On trouve chez les deux hommes la même ambiguïté de représentation entre le mannequin et l'homme réel[2] ». Cette ambiguïté, chez Štyrský, est d'autant plus appuyée que les poupées qui paraissent en mouvement font face au passant arrêté à les regarder, de sorte que les poupées semblent avoir dépossédé le passant de ses mouvements. Dès les années 1920, les avant-gardes manifestent un intérêt soutenu pour la marionnette et pour l'automate. La pantomime, telle la marionnette, exprime l'angoisse qui procède du trouble entre inanimé et animé. Le goût de l'avant-garde pour la pantomime provient d'un trouble profond que provoque une certaine mécanique du corps humain et que déjà font valoir l'esthétique des ballets de l'âge baroque.

La ville moderne, présentant un foisonnement de machines et d'automates aux mouvements soigneusement régulés, est un espace propice à la rencontre des mouvements mécaniques et des mouvements des corps ; elle favorise de la sorte la résurgence des interrogations portées par la danse baroque. L'avant-garde, sensible à cela, confronte les corps à la fascination pour les machines qui façonne la modernité urbaine. Si la beauté rationnelle des constructions industrielles interpelle en particulier les surréalistes, elle fascine le conférencier du Bauhaus qu'est Teige. Déjà dans un article de 1922 il affirme : « le rythme des danses modernes est le rythme même du monde moderne : il a quelque chose des rythmes saccadés d'un train ou de ceux du trafic urbain[3] ». Et n'allie-t-il pas dans ses collages les corps démembrés aux rouages automatiques animant les villes ? Il présente des corps qui font montre d'une liberté de mouvements pour le moins surprenante. Dans un collage des années 1940, Teige, à nouveau, suscite une interrogation sur le corps en regard de la ville. Le support de son collage est précisément la photographie du pilier du Métro Corvisart de Brassaï, datant de 1934. Dans ce lieu, suggérant la mécanisation des moyens de déplacements urbains et la régularité d'un itinéraire, Teige place un mannequin aux traits féminins[4]. L'immobilité du mannequin ne

1. Anna PRAVDOVÁ, *La Peinture tchèque à Paris dans les années 1920, op. cit,*, p. 55.
2. *Ibidem.*
3. Karel TEIGE, « Photo, cinéma, film », *Change, n° 10*, *op. cit*., p. 75.
4. Karel TEIGE, *Collage n°312*, 1945, 281 x 210 mm, 77/72-443, Prague, PNP. Et collage n° 313 (77/72-444).

serait-elle que temporaire, le collage ne saisissant qu'un instantané d'une chorégraphie alternant poses figées et figures en mouvement ? La posture du mannequin semble renvoyer à la gestuelle saccadée des danseurs, en même temps qu'aux rythmes que Teige prête aux trains, sous les auspices desquels la scène se déroule, prenant place au pied du pilier du métro Corvisart. N'est-ce pas aussi par contamination des mouvements mécaniques que, sur fond de la photographie de Brassaï, se déploie une chorégraphie où les corps des danseurs sont tour à tour raides et déliés[1]. En ce lieu où il n'y avait que l'ombre d'un homme se profilant sur la pierre, le corps fait son apparition – qu'il soit buste d'un mannequin ou corps de danseurs – nous faisant goûter la saveur d'un toponyme (Métro Corvisart) qui appelle, aux côtés du métro, la présence du corps. **S**elon une chorégraphie que règle l'architecture du métro, la femme est donc pour Teige, à l'envi, danseuse et mannequin : elle conjugue immobilité, mouvements automatiques, et mouvements libres. Ce collage de Teige se double en effet d'un autre collage où la figurine fait place à un bras dont la pose laisse présumer d'une gestuelle souple. En outre, le premier plan y est marqué par la présence de deux yeux et d'une bouche qui contrastent avec le caractère inanimé du paysage fait d'ombres et de mannequin.

Le poème dansé

Dans les représentations des artistes du groupe surréaliste, mannequins des vitrines, automates, figurines de fêtes foraines, danseuses et acrobates, hésitant entre figement et mouvement autonome, revêtent, non seulement la forme du corps machine, mais font encore écho aux mouvements des corps des danses burlesques de l'âge baroque. Notons que dans ces danses, tout particulièrement, le corps se soustrait à toute référence narrative : « un corps, indépendant du langage, pouvait signifier quelque chose de plus ou de différent que ce que le langage prétendait signifier[2] ». Le langage propre du corps y est donc interrogé, de même que dans les représentations de l'avant-garde.

Pour les *poètes de la ville* aussi, un nouveau langage semble se jouer dans les gestes du danseur. Ce langage du corps serait-il ce que Teige nomme un « poème dansé » ?

---

v. Annexes.

1. *Le Rendez-vous,* ballet de 1945 est créé par Roland Petit sur un argument de Jacques Prévert. Brassaï y participe aussi en créant les décors photographiques. Le rideau est recouvert d'une peinture de Picasso, Mayo crée les costumes et Joseph Kosma la musique. *Le Pilier du Métro Corvisart* sert de décor au deuxième tableau.
2. *Ibid*., p. 14.

> La *danse libre*, poésie dynamique corporelle autonome, indépendante de la musique, de la littérature et des arts plastiques, ouvrant la voie à la sensualité, l'art des corps géniaux, le plus physique et pourtant le plus abstrait, dont le médium est un corps palpable, de chair et de sang : ce corps qui compose par ses mouvements les formes dynamiques et abstraites du poème dansé[1]

Nezval se penche aussi sur ce poème dansé : dans « Angoisse », la pantomime s'exécute comme « une chanson sans parole » et le poète sonde le langage du corps. Il interroge la particularité de l'esthétique de la pantomime et l'écriture à laquelle le corps de la danseuse peut donner lieu. Se dérobant au langage discursif, le corps propose une écriture qui lui est propre. Que nous livre donc l'écriture du mouvement dans la ville surréaliste ? En regard du poème de Nezval qui soulève cette question traversant l'avant-garde, nous proposons de revenir sur l'étude de Mark Franko pour qui « la période baroque […] a quelque chose à nous apprendre à propos du statut textuel de la danse[2] » en vue d'analyser ce que, pour l'avant-garde, signifie le « poème dansé ».

La pantomime du poème de Nezval s'accompagne d'une musique et d'un chant. À la musique, s'ajoute le chant du poète. L'argument de la pantomime est exprimé dans « les paroles de la romance », dans le chant du poète. Mais les mouvements des danseuses bien vite ne semblent plus figurer les paroles de la romance, ils s'affranchissent d'une correspondance avec les paroles : le propos de la romance se perd et à plusieurs reprises la pantomime s'exécute « comme une chanson sans parole ». La chorégraphie, dès lors, n'est plus au service d'une quelconque trame narrative. Dans une analyse sur l'autonomie du corps face au discours que la chorégraphie soutient dans l'histoire de la danse Mark Franko interroge précisément le « corps "sans texte"[3] ». À certaines périodes de l'histoire de la danse, le corps n'est plus contraint par l'imitation de « l'action humaine dans un sens progressif et linéaire », pas plus que par la « cohérence psychologique des personnages ». Il se dégage de la linéarité de l'intrigue vers plus d'autonomie. Mark Franko démontre qu'au cours de la période baroque, « la période du ballet burlesque autorise la pratique d'une forme de spectacle délibérément ambivalente, où le corps est sans doute plus proche de devenir un signe autonome qu'à toute autre époque avant la période moderne[4] ». Dans les ballets burlesques, le corps accède à une autonomie d'expression

1. Karel TEIGE, « Manifeste du poétisme », *op. cit.*, p. 123.
2. *Ibid*., p. 25.
3. *Ibid*., p. 15.
4. *Ibid*., p. 15.

et « la danse entreprend de se défaire du modèle textuel ». Si la danse minimise alors les recours à la narration, le corps dansant encore « oscille entre l'apparence d'un pur jeu et un discours politique[1] ».

La pantomime du poème « Angoisse », quant à elle, répond, non pas à un discours politique, mais aux « paroles de la romance », ou bien elle est accompagnée de « romances sans paroles », manifestant une oscillation entre deux langages différents. La pantomime que Nezval expose dans « Angoisse » fait aussi état d'un spectacle ambivalent où le corps tente de gagner en autonomie pour ainsi esquiver, bien que furtivement, le discours narratif. Le corps peut alors être considéré pour la liberté que les mouvements spontanés lui imprime. Comment se lit donc l'écriture que le corps donne ainsi à voir ?

Espaces d'écriture : la scène, la page, le ciel, la ville

Tout comme la chorégraphie des danses dites géométriques de l'époque baroque, il apparaît que la pantomime s'appuie sur des figures figées, des mouvements figurés, et des flux sans figures. Et ce sont les formes créées lors de ces trois séquences différentes que le spectateur déchiffre. Mark Franko note de la danse géométrique qu'elle « tient son nom des figures géométriques et symboliques qui étaient destinées à être contemplées de haut, comme si elles avaient été horizontales ou inscrites sur une page. » Il ajoute : « la scène, parsemée de corps comme autant de points, ressemblait davantage à une toile de fond plane qu'à un espace en trois dimensions[2] ». Du point de vue du spectateur, les corps forment alors une « configuration de points ». Configuration que le spectateur déchiffre, l'identifiant à une forme connue, à un symbole ou à une lettre. La scène s'apparente à une page lorsque les corps forment des figures à déchiffrer. Les corps sur la scène suscitent alors une opération de lecture semblable à celle d'un message sur une page.

Toutefois, « la textualité de la danse [précise Mark Franko] ne se limite pas à l'inscription figurale : la textualité intègre le mouvement par lequel l'acte d'inscription s'accomplit[3] ». Les flux sans figures sont indissociablement intégrés à l'opération d'écriture à laquelle les corps se livrent. L'écriture de la danse, ainsi, ne s'en tient ni à l'expression d'un

1. *Ibid*.
2. *Ibid*., p. 37.
3. *Ibid*., p. 41.

message ni à des données narratives. Cette écriture ne se présente pas comme un simple ensemble de figures dont le message est à identifier. Elle apparaît comme un phénomène complexe dont chaque composante est exposée à des interprétations libres. Ce qu'exprime le corps ne peut donc se réduire à une inscription figurale apparentée à un message sur une page. Et l'écriture du corps se joue en fait dans un espace aux dimensions plus complexes que celles de la page. L'alternance de figures figées et de flux sans figures modifie en effet la perception de l'espace du jeu[1]. La scène, note Mark Franko, apparaît comme une environnement plan ou à deux dimensions lorsque la figure est créée. En revanche le mouvement sans figure permet à l'espace de retrouver sa profondeur et son volume. La scène que décrit ainsi Mark Franko, et dans laquelle survient l'écriture, est alternativement plane et profonde.

Or l'écriture poétique elle-même renvoie à un espace complexe qui ne s'identifie pas plus que la scène à une page. Les travaux de Roland Barthes dévoilent en effet que « le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois lisse, sans bords et sans repères[2] ». L'espace de l'écriture, qu'elle soit chorégraphique ou littéraire, s'apparente alors à un ciel. Dans le ciel semble en effet se jouer une écriture première qui précède celle des corps qui dansent ou des textes. Le ciel s'avère être l'espace privilégié du déchiffrement : on y interroge le sens des constellations et le vol des oiseaux. Il est un espace sans cesse soumis à interprétation. À cet égard, la scène des danses baroques apparaît comme un ciel dans lequel les corps, comme des étoiles, ou comme le vol des oiseaux doivent être déchiffrés. Les figures que forment les mouvements se décryptent alors comme les constellations et la position des corps se laisse déchiffrer telle la position des étoiles : le spectateur y distingue des figures et y cherche du sens. En effet, Mark Franko précise :

> Il arrivait que les messages soient désignés par des formes géométriques, devenant des hiéroglyphes spontanés, des symboles dont le sens était parfois expliqué dans le livret qu'on distribuait toujours avant le spectacle.

Les corps incitent, pareillement aux constellations d'étoiles, à une entreprise de déchiffrement, ouvrant à une multitude d'effets de sens. De plus, à l'âge baroque, les livrets de danses reproduisent les descriptions des mouvements des planètes, des révolutions astrales des signes astrologiques des almanachs dont il est spécifié qu'elles sont laissées ouvertes à toute

1. *Ibidem.*
2. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., p. 18.

interprétation[1]. À cette époque la danse est considérée comme « la première construction publique de la danse cosmique, auparavant circonscrite aux mystères religieux et à la seule réflexion philosophique[2] ». La scène est semblable à un ciel et les corps des danseuses, tout comme les étoiles, sont porteurs d'une écriture à interpréter.

Aussi, dans le poème « Angoisse », les danseuses sont-elles des étoiles : « Ainsi mouraient les étoiles l'une après l'autre », « et les étoiles sont mortes l'une après l'autre », ou encore :

> et les étoiles sont mortes l'une après l'autre
> dans une pantomime de fusées comme une lumière de perles
> comme une romance sans paroles comme la rumeur des siècles
> comme vous douces Thérèse Marie Manon Clara.

Seifert avertit les femmes de cet élan vers les étoiles auquel succède la chute, dans un poème paru en français en 1930[3]:

> le ressac de l'amour vous jette deçà, delà,
> un instant on s'envole vers les cieux,
> le rayon de soleil vous accompagne,
> et, soudain, l'inexorable pesanteur
> vous rejette en bas,
> et la réalité dure vous attache à la terre :
> Mais ne vous en faites pas, dans un instant,
> vous vous envolerez vers les étoiles en tombant dans les bras de l'homme

C'est ici dans la ville, comme des danseuses-étoiles descendues de scène, que les passantes évoluent. La ville elle-même tiendrait-elle lieu de ciel ? Elle paraît en tout cas en être un reflet, ou une transposition. L'album *Paris*, en effet contient un extrait du poème « Au cœur du monde » de Cendrars. Cet extrait s'ouvre sur le fleuve reflétant le ciel : « Un nénuphar sur la Seine, c'est la lune au fil de l'eau ». Et les étoiles descendent sur la ville :

> La Voie Lactée dans le ciel se pâme sur Paris et l'étreint
> Folle et nue et renversée, sa bouche suce Notre-Dame.
> La Grande Ourse et la Petite Ourse grognent autour de Saint-Merry

Déjà dans le poème d'ouverture du recueil *Paris,* pour Soupault, les rives sont des lèvres :

1. Mark FRANKO, *op. cit*., p. 40.
2. Mark FRANKO, *op. cit*.,
3. Hanuš JELÍNEK, *Anthologie de la poésie tchèque,* éditions Kra, Paris, 1930, p. 266.

> La nuit s'ouvre comme une bouche
> deux lèvres deux rives[1]

Dans l'extrait de Cendrars, le reflet des étoiles dans les bras du fleuve qui embrassent l'Île de la Cité se présente comme une bouche. Ces étoiles se reflétant sur la ville sont porteuses d'un vif érotisme ; et les *danseuses-étoiles* du poème « Pantomime », comme les étoiles de cet extrait paru dans *Paris*, donnent à voir au cœur de la ville une étreinte amoureuse. L'espace de la ville est en étroite relation avec les constellations du ciel. Il semble même y correspondre assez fidèlement, comme si Paris avait été tracé, à l'instar de l'espace que tracent les augures, en regard du ciel.

La scène où évoluent les danseuses, de même que le ciel où se forment les constellations apparaissent comme des espaces d'écriture. Et la ville aussi, dans laquelle évoluent les passantes, se constitue comme un espace d'écriture. Elle se lit alors comme un ciel. En effet, déceler des constellations dans un ciel parsemé d'étoiles, c'est dégager des ensembles signifiants, se permettre de s'orienter et d'avancer dans la nuit. C'est ainsi que depuis l'antiquité, l'homme guide ses pas sur les constellations. Et Barthes, analysant les particularités de l'écriture littéraire évoque les « galaxies de signifiants[2] » tout en préconisant « d'étoiler le texte ». Le texte est pour le lecteur tel le ciel pour le marcheur : « le ciel s'écrit », comme le formule encore Barthes dans *Variations sur l'écriture*. À chaque coup d'œil du marcheur vers le ciel, le ciel se fait signifiant pour lui, et à chaque pas, le sens qu'il y perçoit est redefini. Et qu'à chaque lecture, le texte s'écrive à nouveau, c'est bien pour Barthes, l'enjeu de la littérature : « l'enjeu du travail littéraire, […] c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte[3] », un producteur de sens. Le critique littéraire F. X. Šalda écrivait déjà, à Prague, à propos de la poésie des membres du Devětsil :

> Mais cette poésie requiert de son lecteur, par-dessus tout, une chose : une collaboration des plus intensives ou davantage encore, une co-création. Il ne s'agit nullement d'une lecture facile […]. [Le poétisme] demande à la pensée un effort si intense que j'ose soutenir que celui qui parvient à lire cette poésie, parviendrait aussi presque à l'écrire[4].

1. Philippe SOUPAULT, « Do Paříže » in Philippe SOUPAULT, Jaroslav SEIFERT, Josef ŠÍMA, *Paříž,* Prague, Aventinum, 1927.
2. Roland BARTHES, *S/Z*, Éditions du seuil, Paris, 1970, p. 11.
3. *Ibid*., p. 10.
4. « Ale jednu věc žádá ovšem tato poesie od svého čtenáře : co nejintensivnější spolupráci, víc: spolutvorbu. […] [Poetismus] vyžaduje tak vášnivého úsilí myšlenkového, že, dovolujo si trvditi, kdo dovede tuto poesii číst, dovedl

De sorte que, plus généralement, le lecteur peut aussi, selon Barthes, « jouer lui-même, […] accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture[1] ». Les figures signifiantes ou les mouvements sans figures des danses baroques et de la pantomime de Nezval, tout comme les allées et venues des passantes dans la ville, ne renvoient pas à une signification donnée, introduisant le citadin à la volupté qu'évoque Barthes. Par l'acte d'inscription que le mouvement accomplit, sur scène ou dans la ville, advient une écriture de même nature que celle lisible dans un texte. Le déchiffrement des corps qui dansent est donc analogue à la lecture d'un texte, ce qui incite à reconnaître la *textualité de la danse*.

Chez Nezval, les mouvements s'accomplissent comme une « romance sans parole » et confrontent explicitement celui qui les interroge à une diversité de significations. Ainsi les corps de ces danseuses donnent-ils accès à l'enchantement des signifiants. Les corps sont engagés dans une opération d'écriture semblable à celle que décrit Barthes. La volupté de l'écriture procède de l'enchantement des signifiants, de la pluralité des signifiants ; pour l'éprouver, reste à savoir « apprécier de quel pluriel [le texte] est fait[2] » ou bien, comme le suggère Nezval, de quel pluriel la danse est faite. Si les inscriptions figurales des danses burlesques de l'âge baroque sont précisément soumises à une diversité d'interprétations, c'est aussi les mouvements des corps affranchis de significations déterminées que les surréalistes incitent à déchiffrer à la manière des étoiles dans le ciel. Corps et étoiles donnent lieu à des mouvements sans cesse questionnés et soumis à interprétation. Dans la ville des surréalistes, les mouvements des acrobates et des danseurs relèvent d'une écriture qui introduit à la volupté. La volupté que décrit Barthes réside en effet dans la « pluralité des entrées » du texte, dans « l'ouverture des réseaux, l'infini des langages[3] ». De tels textes sont alors, d'après la typologie qu'établit Barthes, des « textes de jouissance[4] ».

Aussi la pantomime d'« Angoisse » conduit-elle, précisément, à « l'étreinte des rois noirs » :

> Ainsi mouraient les femmes l'une après l'autre
> dans une pantomime de poissons blancs dans l'étreinte des rois noirs

---

by ji skoro také psát » in František Xaver ŠALDA, « Dva představitelé poetismu » [« Deux représentants du poétisme »] in František Xaver ŠALDA, *Studie z české literatura,* Prague*, Č*eskoslovenský spisovatel*,*1961, p. 191.
1. Roland BARTHES, *op. cit.,* p. 10.
2. *Ibid*., p. 11.
3. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., pp. 10-11.
4. Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p. 36.

comme une romance sans paroles comme la rumeur des carnavals dans le soir

Ainsi, le corps de la pantomime, s'affranchissant en partie des significations univoques, s'accompagnant d'une romance sans parole et se trouve prendre part à un carnaval, lieu par excellence du burlesque et du caractère subversif de la polysémie. La ville dans laquelle ces danseuses opèrent se constitue, dès lors, comme un espace d'écriture, écriture dont les danseuses signifient l'expérience de volupté qu'elle implique**.**

Danse et beauté « explosante-fixe »

Le poème de Nezval révèle la tonalité érotique de l'écriture de la danse. Si Domenico da Piacenza suggère que dans les mouvements des danses baroques oscillant entre raideur et fluidité peut se lire la confrontation à l'inconnu, c'est semblablement à l'inconnu, que représente la mort, que s'expose les danseuses de la pantomime de Nezval. Mais cette confrontation à l'inconnu est aussi le signe du vertige de la « petite mort ». Dans l'alternance de mouvements et de poses fixes s'écrit alors la confrontation à l'inconnu mais aussi l'excitation qu'il suscite. La danse ne relève-t-elle pas tout naturellement de « l'explosante-fixe » ? Dans les arts du cirque, tout comme dans la rencontre érotique, la volupté réside dans le trouble que procure ce qui échappe à toute prise et à tout contrôle du sujet.

Breton affirmant dans *L'Amour fou* que « la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas » place en regard de ce texte une danseuse photographiée par Man Ray. Elle rappelle précisément une photographie de la danseuse Mary Wigman parue dans la revue Dada *Der Zeltweg* en 1919[1]. Le corps de la danseuse est voilé par son vêtement. En 1916, Man Ray compose aussi *La Danseuse de corde s'accompagne avec ses ombres.* Dans cette toile, il représente la danseuse vue d'en dessous dans la partie supérieure du tableau. Le vêtement de la danseuse, tel un tutu, s'étoile. Les pans de couleurs qui constituent la presque totalité du tableau se présentent alors comme les ombres projetées de ce vêtement. Déjà à la fin du XIX^{e} siècle, dans les danses serpentines de Loie Füller – qui devient la danseuse égérie de la Belle époque –, le corps disparaît sous le vêtement. Ce sont, ensuite, dans les danses de l'après-guerre et dans les recherches expérimentales en danse au Bauhaus que les costumes couvrent les corps, les accessoires les masquent. Ces tissus

1. Breton conserve un numéro de cet exemplaire de la revue *Des Zetlweg* publiée par Otto Flake, Walter Serner et Tristan Tzara en 1919 à Zurich.

qui voilent le corps dansant retiennent aussi l'attention à Prague de Konstantin Biebl :

> Çà et là virevoltent des jambes dans du linge blanc
> Comme quand les ballerines
> À Paris dansent sur le miroir[1]

En effet Loie Füller, pour ses représentations, se servait d'un dispositif de miroirs qui démultipliait son image à l'infini.

Les corps se perdant dans leurs apparats semblent engager à une capture érotiques ; ils sont *érotiques-voilés*. Dans un poème de Nezval paru en français dès 1934 et intitulé « L'aventure de la nuit et de l'éventail[2] », à nouveau les arts du cirque entrent en résonance étroite avec la capture érotique. Nezval y présente des corps masqués : les femmes se cachent. À la question « Qui vive ? » la réponse est sans appel : « un masque noir ». Il est aussi question du « masque de moire d'une femme sans nom ». De plus, tel un tissu, la nuit recouvre les corps des femmes : « nuit d'astres Mousseline/ au lit en draperies ». Mais la nuit elle-même est une femme qui se masque : « nuit femme qui allonge son éventail au bal », ou encore :

> nuit, sœur des belles noires
> se cachant avec son
> filet à papillons

et :

> Nuit pâle femme sainte
> en chemise opaline

puis :

> O nuit Nymphe avant qu'elle
> au lointain ne se voile
> de l'éventail d'ivoire

Les femmes, tout comme la nuit personnifiée, sont masquées de leurs apparats. Les corps, dans les deux poèmes de Nezval – « Angoisse » et « L'aventure de la nuit et de l'éventail » – sont aperçus comme à travers les jours d'un filet, qu'ils soit ceux d'un filet de pêche ou ceux d'un filet à papillons. À nouveau, dans le poème « L'aventure de la nuit et de l'éventail », les

1. Konstantin BIEBL, « Protinožci», [« Antipodes »] in *S lodí jež dováží čaj a kávu* [Avec le bateau qui apporte du thé et du café], 1927. Ce poème paraît aussi dans le premier numéro de la revue *ReD.* v. *ReD*, I, n°1, *op. cit*., p. 9.
2. NEZVAL Vítězslav, *L'Aventure de la nuit et de l'éventail*, [Dobrodružství noci a vějíře], 1927, traduit en français par J. Palivec, Orbis, Prague 1934.

femmes sont prises dans des filets. Derrière un filet à papillons, les visages se cachent ; et dans un filet à papillon gît un corps de femme :

> corps nu et luisant
> tel un corail gisant
> dans le fond d'un cueilloir

Or, ici, la femme se cache derrière l'accessoire de sa capture : un panier tissé attaché en haut d'une perche.

Capturée ? Pas exactement, car mise à nue, la femme semble pourtant encore se dérober, encore se voiler. L'instrument par lequel elle est capturée est en effet celui qui indéfiniment la masque. Nezval, dans ce texte, interroge alors le mystère de la conquête érotique. Les masques n'épargnent pas la nudité : la peau ne cesse de se confondre avec les tissus qui voilent les corps. Le poète, en effet, évoque « l'argentine soie perfide et diaphane comme ta peau ô toi/ jacinthe qui te fanes ». La soie se confondant avec la peau n'est-elle pas l'obscurité de la nuit ?

> Pierrot la Lune choit
> de l'alcôve dehors
> sur la soie d'argent froid
> de la fée qui dort
> sur l'argentine soie perfide et diaphane comme ta peau ô toi
> jacinthe qui te fanes

Dans ce poème, en effet, la nuit est une fée se couvrant d'un tissu qui s'apparente à la peau d'une femme. Le corps de la femme ne fait-il que cacher cette autre femme mystérieuse que serait la nuit ? Derrière la nudité des femmes se masquerait alors la nuit. Une fois dévêtues, la peau même des femmes serait encore un masque. Chaque masque déjà soulevé, chaque pan de tissu enlevé, le jeu de masques, pourtant, se prolonge encore jusque dans la nudité. La peau, tel un masque, semble donc recouvrir la nuit – la nudité des corps faisant écran à la nuit. Alors la nudité n'est encore qu'un masque voilant une réalité encore plus vertigineuse. De même, pour Soupault, dans *Le Nègre*, Edgar fait face à une femme nue, et le narrateur précise :

> C'est bien la nuit : elle est nue. La nuit vraiment rouge, la nuit qui ricane, la nuit claire, la nuit du ciel et de la terre, la nuit blême, la nuit profonde, la nuit calme, […] la nuit à perte de vue[1].

1. Philippe SOUPAULT, *Le Nègre* [1927], Paris, Gallimard, 1997.

Mais alors quelle réalité se dérobe et vers quelle réalité toujours plus insaisissable entraîne la quête érotique ?

Nue, et à l'instant même d'être possédée, la femme se dévoile comme un être profondément inaccessible qui laisse sourdre une énigme aux dimensions de la nuit obscure. Cette énigme, dans le poème de Nezval, figure dès le titre où il est question de nuit et d'apparat : « L'aventure de la nuit et de l'éventail ». L'éventail, cet accessoire coquet, pare et dissimule à la fois, comme la nuit. Mais qu'y a-t-il derrière cette superposition de masques, rien que la nuit obscure ? Est-ce aussi la nuit qui perce dans des yeux qu'enfin l'éventail dévoile ? Dans un autre poème, auquel « Stromovka », un parc de Prague, donne son titre, le poète confie :

> J'irai chercher les yeux noirs qui ont vu la chambre rouge
> J'irai chercher les yeux au-dessus desquels voguait le tournesol rose
> J'irai chercher les yeux qui ont vu mûrir les oranges
> J'irai chercher les yeux qui lisent leur destin dans les yeux jaunes de la tigresse
> J'irai chercher les yeux violets au-delà desquels il n'est plus que la nuit[1]

Ce regard ouvre encore sur la nuit dans le poème, « À cinq minutes de la ville » où une créature faite de nuit et de femme accompagne le poète :

> L'histoire de tes yeux est celle du chagrin
> On peut avec tes larmes construire la mer
> Ton histoire sans fin a le nom de l'extase
> Enigmatique comme toi O double image
> Les nuits qui dansent dans les forêts te ressemblent

Le poète, en effet, chemine aux côtés d'une femme qui pour avoir voyagé avec la nuit – « Toi tu as traversé sur sa barque l'effroi » – y est apparentée. Elle en serait même devenue l'inséparable sœur. Derrière cette arlequinade de regards, c'est donc encore la nuit qui transparaît, à moins que ce ne soit plutôt le signe d'une criante absence ? Ou le prélude de la mort ? Comme pour y répondre, en 1933, dans un collage paru dans *Émilie vient à moi en rêve*[2], Štyrský introduit la mort auprès d'une femme qui se dérobe : au premier plan se trouve la photographie d'une femme dont le visage et une partie du buste sont dissimulés par une éventail ouvert. Ainsi qu'un sexe de femme dessiné, apparaît au second plan un squelette pourvu d'un sexe d'homme. Dans

1. Vítězslav NEZVAL, « Stromovka » in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 106.
2. Jindřich ŠTYRSKÝ, *Emilie ke mně přichází ve snu*, 1933, collage, collection privée 30 x 23 cm, reproduit in *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag, op. cit.,* p. 52.

ce collage, comme dans le poème de Nezval, l'éventail est l'instrument d'un jeu de masques qu'orchestre le désir pour voiler le vide.

Dans les toiles de Toyen aussi, l'absence règne en maître. Les vêtements voilent les corps et de telles représentations participent d'une beauté « érotique-voilée ». L'objet du désir est sans cesse voilé – procédé renvoyant à la dynamique du désir. Dans la toile de 1937, *La Dormeuse*[1], le corps du personnage est invisible : le vêtement blanc qui le recouvre s'ouvre sur un dos qui n'apparaît pas. Seuls accessoires et vêtements sont représentés : la robe, dont la fermeture éclair courant de la nuque aux chevilles aurait été ouverte ne laissant voir qu'un fond noir et un filet à papillon se détachant d'un paysage au ciel sombre. L'absence sourd de ce paysage qui ne contient ni corps ni même papillon à capturer. Pour cette dormeuse chasseuse : aucun risque d'être conquise, mais aucun espoir de prise. Toyen, dans ce tableau, tout comme Nezval dans « L'aventure de la nuit et de l'éventail » incite à interroger l'énigme de la conquête érotique. Quoi de plus énigmatique que la dynamique du désir se nourrissant de l'impossibilité pour le sujet désirant de posséder l'objet désiré ?

Le désir, alors, prend sa source dans un manque jamais comblé, il fait signe vers un objet toujours absent. L'impossible conquête de tout objet convoité est le signe, pour le sujet, de l'irrémédiable absence à laquelle il est incessamment confronté au cours des quêtes de toutes sortes qu'il entreprend. La dynamique du désir porte le sujet désirant vers des objets sans cesse variés, si bien que le sujet, soumis à cette dynamique, peut bien douter de ce qu'il désire vraiment. Et il peut tout aussi bien se demander quel est même l'objet de sa quête, comme Nezval dans *Jeu de dés* en 1928. Armé d'un filet à papillons, cherchant à attraper les papillons se posant « sur la bouche muette des statues », le poète s'exclame aussi : « ah je vous chasse éternellement vous bouche de corail[2] ». La bouche étant ainsi désignée, l'accent semble être mis, par métonymie, sur sa couleur et sa fraîcheur, d'autant que l'expression de Nezval rappelle la comparaison répandue des lèvres avec le corail (« rty jako korály »). Mais elles se lisent aussi en regard des bouches des statues, ce qui réveille les connotations inorganiques du corail – ce dernier se développant sur un squelette calcaire[3]. Plutôt que la couleur, le poète semble ici évoquer la matière. Derrière la teinte rosée des lèvres et la réalité organique du corail se dessine

1. Toyen, *La Dormeuse*, 1937, 81 x 100 cm, huile sur toile, collection privée. v. Annexes.
2. « ach věčně lovím vás vy ústa korálů » in Vítězslav NEZVAL,« Lovec obrazů » [Chasseur d'images], *Hra v kostky,* Prague, Plejáda Praha, 1928, p. 33.
3. Notons le rapprochement signalé entre le tchèque *korál* [corail] et l'hébreux *gōrāl* [petite pierre, caillou] par Václav Machek. v. *Etymologický slovník jazka českého* [dictionnaire étymologique de la langue tchèque], Prague, Academia nakladatelství, 1968, p. 276.

alors l'idée du squelette annonçant la mort : ce vers laisse place à l'image d'une petite vanité. Que cherchent réellement dans la toile de Toyen, dans les vers de Nezval, ces créatures agitant leur filet à papillon ? Toyen, en regard de l'énigme que soulève Nezval, met au jour dans cette toile, avec une cinglante lucidité, l'enjeu de la quête érotique : composer avec l'infinitude de l'être, avec le radical manque qui l'anime, avec l'absence qu'il ne cesse de rencontrer. En effet, le cueilloir de la dormeuse reste vide et la dormeuse elle-même disparaît sous ses vêtements. Toyen peint alors l'incessante course du désir, l'impossibilité d'être comblé, et la sensation de vide qui en résulte. Au vertige qui accompagne la sensation de vide, fait miroir la jouissance érotique dans laquelle le sujet s'abîme. Toyen peint le manque originel qui soutient cette irrépressible course du désir, laquelle bute sur une absence criante. Et lorsque le regard décèle dans la forme du cueilloir celle d'une chrysalide, le trouble confine à l'angoisse : le spectateur, scrutant cette toile, peut bien se faire à l'image de l'impossibilité de toute prise, mais qu'en est-il lorsqu'il s'aperçoit que ce qui tient lieu de cueilloir peut aussi sembler analogue à une chrysalide vide, niant toute promesse de vie ?

L'absence, ici peinte par Toyen, semble aussi associée par Nezval à la nuit des danseuses : une absence qui procure vertige et angoisse, tels qu'éprouvés dans la nuit obscure. La course du désir débouche sur un manque irréductible : le manque même de réalité ? Le réel en effet se présente sans cesse voilé derrière les désirs que le sujet y imprime. Aucune vision objective de la réalité concrète n'est possible, le sujet se heurte sans cesse à ses propres représentations. Toyen brise là toute illusion, et déjoue magistralement la dynamique du fantasme qui impose au réel l'impérieuse subjectivité de l'individu. Mais n'est-ce pas pourtant cette réalité que tentent de conquérir les artistes surréalistes, la mettant en scène sous des masques de femme ?

Ville couleur d'échiquier

Dans la ville, en ces danses par lesquelles les femmes sont conquises, se jouerait donc aussi la conquête du réel. C'est en tout cas un jeu de conquête qui se livre dans « Angoisse » et dans « L'aventure de la nuit et de l'éventail ». Un filet est jeté pour capturer des femmes si bien que le corps peut apparaître comme dans un filet à papillon. De plus, ce quadrillage de l'espace et l'évocation de teintes noires et blanches suggèrent un échiquier. En effet, dans une ville en noir et blanc ont lieu les combats érotiques des poèmes de Nezval. Dans « L'aventure de la nuit

et de l'éventail », à diverses reprises, ces couleurs sont portées par certains éléments du poème : « nuit », « perles », « floconneuse neige », « lunes », « masque noir », « pâles », « blanche lumière », « ballerine en noir », « éventail d'ivoire », « dame en noir ». Dans le poème « Angoisse », le noir et le blanc sont explicitement mentionnés : « les poissons blancs », « noir requiem que couronnent de blanches écumes », « dans une pantomime de poissons blancs dans l'étreinte des rois noirs », « noire margelle ». Cette alternance de noir et blanc rappelle les cases noires et blanches de la couvertures de la deuxième édition du recueil *Pantomima*[1], conçue par Karel Teige, sur lesquelles figurent les jambes d'une danseuse aux jupes relevées. Ces espaces, dans lesquels évoluent les danseuses de Nezval, se présentent comme des zones de conquête où le noir et blanc renvoient, pour Teige, à un échiquier. L'association de la danse et de l'échiquier par Nezval et Teige donne à lire un phénomène de résurgence. Ne puisent-ils pas cette image aux sources des danses du XVII[e] siècle qui empruntent la géométrie de leurs chorégraphies aux déplacements des pièces du jeu d'échiquier ? L'auteur de *La Danse comme texte* évoque ainsi le rôle de la tradition chevaleresque des tournois dans le développement des danses baroques[2] . Les idées de conquête et de combat s'avèrent indissociables de la danse.

Dans « L'aventure de la nuit et de l'éventail », la scène se déroule durant une nuit de carnaval où la nuit, « sœur des belles noires/ se cachant avec son/ filet à papillons/ sous le masque de moire/ d'une femme sans nom » est une « ballerine en noir ». Il y a aussi les « lunes s'affublant/ de beaux masques en moire », « Pierrot la Lune », « la fée qui dort » et « Aline » :

> Son arme Aline acère
> rien qu'un discord de danse
> derrière les portières – est-ce au cousin qu'on pense ?
> Ah René ! - votre alcôve
> et lui ! - Ah pour l'amour de Dieu !

Puis :

> aux portes du boudoir
> qui entr'ouvre son huis
> Nuit Ballerine en noir
> qui ressort de sa tente

1. Vítězslav NEZVAL, *Pantomima* [1923], Prague, Fr. Borovy, 1935. Ce recueil contient dix illustrations de Štyrský. La couverture de Teige présente des motifs semblables à ceux qu'emploient Toyen et Štyrský pour illustrer la couverture du recueil de Nezval *Menší růžová zahrada*. v. Vítězslav NEZVAL, *Menší růžová zahrada*, Prague, Odeon, 1926. Cet ouvrage comporte aussi des illustrations de Šíma.
2. Mark FRANKO, *op. cit*., p. 251.

Et enfin :

> René quitte la danse
> et chez soi s'achemine
> Il neige sous les arbres
> sur le poitrail
> du preux
> de l'éventail et de la nuit de marbre

Cette danse est alors un corps à corps érotique. Ce corps à corps ne fait l'économie ni d'armes ni de mort :

> harpe au pouvoir magique de mort et de musique ! - Monsieur je suis sans armes !
> ô ciel vois mes alarmes !

Bien qu'Aline ait acéré son arme, elle se trouve désarmée. Perdante et perdue. Perdue pour ce Monsieur devant lequel elle est à nu, ne masquant qu'une irrévocable absence. Telle est aussi la passante de « L'Esprit nouveau » qui reste perdue pour les hommes qui se mettent à sa poursuite.

L'isotopie du jeu structure le récit de « L'Esprit nouveau » dans lequel la ville est précisément perçue comme un terrain de jeu, ainsi que le signale l'analyse de Claude Leroy qui, dans *Le Mythe de la passante,* met au jour les procédés par lesquels s'exprime ce jeu :

> Ce récit en apparence si lisse, si résolument soumis à l'événement, est le théâtre de collusions entre les signes qui diffractent le sens, surdéterminent étrangement l'intrigue et la font basculer, peu à peu, dans un fantastique non plus figuratif, mais verbal. Parasitant le compte rendu, des réseaux se composent autour de quelques pôles (le jeu, le spectacle, l'argent) par aimantation réciproque: c'est ainsi par exemple que le « costume à carreaux beige et brun » de la passante se change en échiquier, que sa « mise » très correcte comme son « maintien extraordinairement *perdu* » placent la rencontre sous le signe d'un grand jeu dont les règles se dérobent, que les pas des « personnages » qui entrent tour à tour en scène paraissent soudain obéir à une chorégraphie secrète, que le désir affecte en somme les mots autant énigmatiquement que les hommes[1].

Claude Leroy dévoile comment dans ce texte, « récit sans solution », la ville, par l'énigme dont elle se fait le lieu, s'apparente à un véritable « terrain de jeu ». Le parcours dans la ville,

1. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante,* Paris, PUF, 1999, p. 181.

soutenu par la transcription qui laisse place aux interférences sémantiques se fait alors le lieu de l'énigme. La mobilité du signifiant par laquelle se constitue le jeu d'interférences des termes double la mobilité du pas et le déplacement dans la ville. Mais les réseaux sémantiques que distingue l'analyse de Claude Leroy favorisent les dissémination du sens et placent le lecteur dans un inquiétant trouble, et l'invite à entrer dans un fantastique verbal. L'inquiétude suscitée par la langue donne la mesure de l'inquiétude suscitée par l'événement que relate Breton dans « L'Esprit Nouveau ». La pluralité de sens, vers laquelle renvoie les mots du texte, dévoile l'énigme qu'est la rue. Un tel dispositif donne précisément à voir en quoi l'inquiétant de la réalité et l'inquiétant de la langue se cisèlent l'un l'autre.

Les allées et venues dans la ville des protagonistes de « L'Esprit nouveau » règlent une chorégraphie à l'argument insondable, énigmatique, faite des mouvements incessants des corps toujours tendus vers l'inconnu. Les acrobates des textes de Nezval, les figures des toiles de Toyen, celles des textes de Breton écrits en regard des toiles de Toyen, mais aussi, les danseuses des *Vases communicants* ou encore la passante de « L'Esprit nouveau », et les femmes des collages de Teige sont des figures marquées par le jeu. L'espace dans lequel elles évoluent se prête alors à ce jeu et la ville elle-même est le terrain de jeu dans lequel elles se déplacent, et disparaissent... pour s'absenter sans appel. La chorégraphie, à laquelle leurs mouvements donnent jour, s'apparente tout autant à une conquête qu'à un jeu. Danses, fêtes et carnavals qui prennent place dans la ville font de la ville un espace de turpitudes, d'intenses vertiges, de conquêtes et d'abîme. Recourant à l'esthétique baroque de la danse, Nezval rappelle que la danse est la variante d'un jeu de conquête. Ainsi, lorsque ce terrain de jeu prend les couleurs d'un échiquier, les passantes et acrobates semblent se substituer aux danseuses baroques. Tout en faisant face à la mort, les femmes filent dans la ville. Et le trouble qui s'empare d'elles, mais aussi du poète qui les voit disparaître, est assez proche de celui que connaissent danseuses et funambules.

Les déplacements des acrobates, opérant dans la villet au-dessus du vide, chorégraphient le désir. Ils composent avec la peur, l'inconnu et la volupté pour écrire l'énigme de la conquête érotique, variation sur un jeu existentiel que serait la conquête du réel. La conquête érotique est en effet une expérience qui engage ce sur quoi le sujet ne peut que convenir qu'il n'a, en dernière instance, une prise qu'extrêmement fragile, tel le joueur que Caillois révèle être disposé à miser sur ce qu'il ne maîtrise pas. Les passantes, ces danseuses que la mort couronne, fuient telles des étoiles filantes et s'avèrent alors nourrir une esthétique de l'absence. La

poursuite de la passante semble bien être un motif interrogeant le désir de se laisser entraîner par ce qui se dérobe. Les surréalistes se détachent de la sorte de tout ce qui assure une triviale illusion de maîtrise du réel. La surréalité se constitue dans l'acceptation de l'inconnu qui régit le réel, dans le refus des structures qui le figent.

Suivre la passante : marche funèbre ou danse macabre ?

Tout se passe comme si les femmes que suivent les *poètes de la ville* étaient sous l'emprise d'un maître de ballet qui serait la passante de Baudelaire. Ainsi, à l'instar du poète d' « À une passante », Nezval est captivé par une femme en deuil dont il attend à nouveau le passage dans « Les arcades de Prague »[1] :

> je rêve d'un étrang enterrement
> avec un cortège où marchera une femme nue
> Elle ira sanglotant et le tambour avec son panache
> Par enchantement fera surgir un jardin noir tout autour de la place où j'attends

Comme en regard du poème de Baudelaire où au passage de la femme succède la nuit – « un éclair...puis la nuit ! » – dans le poème de Nezval apparaît un jardin noir. Puis Nezval reprend :

> le soir est là
> les arcades braient comme des petits ânes gris
> La soie retombe sur les chevilles des femmes

Avant d'ajouter :

> le moment approche où ces coins se changeront en lieux obscurs
> Lieux où atterrit un ballon égaré
> Et où on peut réajuster sa jarretelle
> Sur une jambe qui est un éclair

Mais la femme file et le poète, ayant donné « rendez-vous à l'amour », attend « en vain ». La figure de la passante se conjugue à l'expression du désir et de la mort, elle porte donc l'empreinte des motifs qu'accompagne l'évocation des danseuses de ses autres poèmes. Les passantes, telle les danseuses, sont porteuses d'un désir bouleversant qui conduit vers de dangereuses abîmes. Elles ont l'air d'ajuster leurs pas sur celui des danseuses : danse macabre

1. Vítězslav NEZVAL, « Les Arcades de Prague », *Prague aux doigts de pluie* [1936] traduit par Petr Král in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 177.

ou marche funèbre ? Dans cette rencontre manquée avec le poète, leurs pas s'apparentent plutôt à ceux d'un pas de deux qui serait un chassé-croisé. Lors d'un chassé-croisé, le cavalier, à la gauche de la danseuse, se déplace vers elle tandis que, simultanément, la danseuse passe devant son cavalier en se déplaçant vers la droite. Passant l'un devant l'autre, il n'en sont cependant que plus éloignés. La passante, sans cesse fuyante, serait donc une partenaire jamais véritablement rencontrée.

Sa présence n'en est pas moins fatale : dans « Prophétie » de Nezval, lorsqu'après une longue absence, remplissant les attentes du poète, la passante arrive, elle est un signe aussi tragique que la passante de Baudelaire :

> Ses pas se rapprochent je les entends [...]
> Et elle va venir juste au bon moment
> car il n'est pas possible que je la manque
> Je sens déjà son parfum
> O cercueil des rues
>
> Je sens qu'elle vient comme nous sentons venir notre mort

Tout comme dans le poème de Baudelaire, la passante entraîne le poète sur des chemins funestes, elle lui ouvre la porte du monde des morts. La passante du poème de Nezval est fidèle à bien des égards à celle du sonnet de Baudelaire : le passage de la passante a pour le poète le goût de la mort. À la suite de Baudelaire, la dimension funèbre que revêt en littérature le passage des passantes contribue à forger ce que Claude Leroy identifie comme le mythe de la passante. Et les passantes de la poésie de Nezval semblent bien compter parmi celles qu'a inspirées la passante du sonnet de Baudelaire et se fondre dans « le singulier corps de ballet » voué, de pas perdus en pas retrouvés, à une sorte de chorégraphie se composant au fil des rencontres[1]. La passante de Baudelaire et celles de Nezval suscitent un amour « qui rencontre la mort[2] », comme l'analyse Claude Leroy dans son étude du sonnet de Baudelaire :

> […] c'est bien l'amour, cet amour-ci du flâneur pour la passante, qui rencontre la mort. Cette femme en noir est marquée par la mort. Elle porte ses couleurs. *Passer* est, d'ailleurs, un verbe bien inquiétant puisque, à l'intransitif, il peut devenir, par euphémisme, un synonyme de mourir. […] Peut-être est-elle son ambassadrice ou, qui sait si, avec elle, ce n'est pas la mort qui passe ?

1. Claude Leroy, *Le Mythe de la passante,* Paris, PUF, 1999, p. 5.
2. *Ibid*., p. 17.

L'étude de Claude Leroy sur le mythe de la passante définit le statut de la passante dans la ville : « La passante est un miroir qui fascine. Un miroir qui dénude et qui accuse, qui interroge et qui renvoie au désirant l'énigme de son désir[1]. » Le désir que suscite la passante qui s'absente indique au poète la dynamique du désir qui s'ancre dans l'absence et le manque irrémédiable. Claude Leroy ainsi revient sur la dynamique du désir que révèle la passante :

> Séduire c'est alors se mettre en posture favorable pour exercer une sorte de chantage et dénoncer le manque, la défaillance originelle dont la séduite devient la représentante à son corps défendant[2].

Dans le poème « Prophétie[3] » publié dans *La Femme au pluriel*, l'année précédant la publication des « Arcades de Prague[4] », la passante laisse encore le poète éperdu : « trop certain de ne plus [l']apercevoir » :

> Un soir en plein été je marcherai dans une ville qui me sera étrangère
> Une ville où je ne connaîtrai personne
> Une ville où la fête viendra de s'achever
> Je croirai que c'est dimanche
> Je passerai devant une maison gigantesque
> Un immeuble inouï
> ce sera peut être un muséum d'oiseaux empaillés
> Ce sera l'heure où le soleil se couche
> Les rues seront désertes
>
> Mais dans ses rues vides, le poète, toutefois, appelle :
>
> venez enfin
> Vous la femme la plus réelle et la plus réelle illusion
> Vous pour qui j'ai écrit toute ma poésie

Comme Baudelaire, Nezval s'adresse à celle qui s'absente. La femme de ce poème est « toujours en voyage/ Et ne revient […] que pour de brefs séjours » dans une « Ville où [elle] retourn[e] parfois telle une comète lasse. » La ville toute entière est marquée par l'absence et le sentiment de vacuité. Et si la rue peut livrer la passante : Les rues seront désertes/ Je m'arrêterai

1. *Ibid*., pp. 75-76.
2. *Ibid*., pp. 196-197.
3. Vítězslav NEZVAL, « Prophétie », *La Femme au Pluriel* [1935] in Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.,* pp. 88-91.
4. Vítězslav NEZVAL, « Les Arcades de Prague », *Prague aux doigts de pluie* [1936] in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 177-179.

soudain/ Une femme à l'angle de l'immeuble surgira », elle peut aussi dissimuler sa venue imminente :

> Je regarde attentivement certaines soirées douteuses
> Où l'on dirait que s'achève la fête
> Je regarde attentivement les soirs incertains
> Où se sont éteintes les lueurs
> Je regarde l'aspect de la rue déserte
> Je me crois devant un rideau
> Qui dissimule l'avenir
>
> Mais le poète se laisse griser de l'assurance du retour :
>
> Je suis heureux
> car ses pas se rapprochent
> même si elle fait un détour
> par les boulevards des villes les plus lointaines

Dans ce poème de Nezval qui est un appel, l'écriture de la ville est le signe de l'attente d'une femme. D'ailleurs le terme de « prophétie » (« věštba[1] ») associé à l'évocation de la ville fait résonner les légendes pragoises de la prophétie de la princesse Libuše qui annonce la création de Prague. Le poète n'augure-t-il pas la venue d'une femme comme la princesse prédit l'existence d'une ville ? Le poète est marqué par un « étrange pressentiment » : « mon pressentiment qui ne me quitte pas/ le pressentiment que je vais rencontrer cette femme ». L'allusion à la fondation de la ville qui est l'œuvre d'une femme (la princesse Libuše) paricipe de l'association de la ville à la femme.

Ce poème s'inscrit dans la longue filiation de textes dans lesquels la rencontre amoureuse suscite un aveu de retrouvailles. C'est aussi la rencontre de Breton et Nadja qui se joue sur le plan des retrouvailles, comme le signale Claude Leroy analysant les récits de rencontre de Breton et le traitement qu'il fait de la passante :

> Le 4 octobre 1926, la rencontre de Breton avec Nadja était double. Cette inconnue qui croisait son chemin lui était adressée par voie d'écriture, *en connaissance de cause*. À l'ombre de la fée surréaliste, se tenait la passante de Baudelaire. En témoigne également l'étrange structure de *Nadja,* [...] qui reprend exactement celle d' « À une passante » en l'appropriant à sa démonstration[2].

1. Les récits de fondation de Prague présentent plusieurs occurences du verbe « věštit », comme c'est le cas dans le texte intitulé « Libušina proroctví » [La prédiction de Libuše] de Alois Jirásek datant de l'époque du renouveau national. v. Alois Jirásek, *Staré pověsti české* [Anciennes légendes tchèques, 1894], SPN, Prague, 1959, pp. 36-43.
2. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante, op. cit*., p. 188.

Claude Leroy annonce :

> Sa complicité avec Breton s'était déclarée, au premier jour, dans un décor baudelairien par excellence, et l'apparition de Nadja, qui en rappelle fortement une autre, suggère une forme très singulière de prédestination amoureuse. Se pourrait-il qu'une femme de mots en vienne à s'abstraire d'un sonnet pour venir à la rencontre du lecteur qui l'a désirée?[1]

Le texte est donc un véritable appel auquel Nadja répond avant d'entrer elle-même dans le texte de Breton pour s'en retirer très discrètement avant la fin du livre. L'auteur du *Mythe de la Passante* mentionne « l'Esprit nouveau », texte dans l'atmosphère duquel Nadja s'inscrit très précisément. Il estime : « non seulement ce récit sans solution préfigure sa propre entrée en scène quatre ans plus tard, mais il l'a provoquée[2]. » À la suite du sonnet de Baudelaire, *Nadja* est un livre qui participe à la cristallisation du mythe de la passante. Claude Leroy mettant au jour les éléments constitutifs de ce mythe précise :

> La rencontre avec la passante a ses règles, qui accordent une place fondamentale au secret, et, par là même, aux risques de l'interprétation. Entre apparition et disparition, le temps d'illuminer une brève rencontre, puis dans le long voyage de la mémoire et de l'écriture, l'identité de cette femme […] ne cesse de s'entrevoir, de s'éclipser, de se déplacer et de se dérober encore.

Breton ne souhaite-t-il pas que *Nadja*, soit un livre « battant comme une porte » ménageant ainsi à la jeune femme rencontrée toute liberté d'aller et venir, de passer et de laisser place à une autre femme :

> C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de *te* conter […] [toi qui] es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais « battant comme une porte » et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi[3].

Le texte de « L'Esprit nouveau » annonce la venue de *Nadja,* et le livre que Breton consacre à Nadja est aussi un texte qui permet encore l'entrée d'une autre femme dans sa vie. *Nadja* ménage des effets d'échos entre les textes et les rencontres passées, et aussi entre les textes et les rencontres à venir. Nadja décloisonne alors les plans du réel et de l'écriture et témoigne de l'interdépendance de la vie et de l'écrit. Claude Leroy considère que dans les récits

1. *Ibid*., p. 182.
2. *Ibid*., p. 180.
3. André Breton, *Nadja* in *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 751.

de Breton, « la rencontre se dédouble et elle se joue, sans qu'on s'en aperçoive aussitôt, sur les deux plans que Breton ne cessera plus de vouloir relier : la vie et l'écriture[1]». Le désir du sujet d'écriture circule d'une manière semblable dans le texte et dans les événements du réel, il peut ainsi se lire dans l'un ou dans l'autre. C'est ainsi qu'un texte peut être l'esquisse d'un événement à venir qui cristallisera le désir de l'auteur. L'un et l'autre se fécondent mutuellement pour permettre au désir de s'accomplir. Le poème « À une passante » de Baudelaire, participe déjà de ce phénomène sur lequel les surréalistes fixent leur attention.

Ce poème et les textes qu'il suscite « lève[nt] les frontières qui séparent ordinairement le réel, le rêve et l'écriture[2] ». Le lecteur en est averti dès l'introduction :

> A la tradition mystique des retrouvailles amoureuses qui permet au couple éternel des amants de se reconstituer, s'est ajoutée, grâce à Baudelaire, la nouveauté bizarre d'une prédestination poétique. Ne vous ai-je pas déjà *lue* quelque part ?

En outre, dans le mythe littéraire de la passante, l'écriture s'origine dans le deuil de l'amour qu'est conduit à faire le poète qui attend la passante. Ainsi, de l'attention portée à la passante naît une pratique d'écriture qui relie la vie et l'écriture :

> De ce scénario de renaissance de l'écrivain grâce au deuil de l'amour, est né un mythe moderne de transfiguration de la perte dans l'écriture, à la croisée du mythe de la ville, des mythes de l'amour et des mythes du poète[3].

De sorte que ces passantes de la ville surréaliste, marquées par la mort, ressemblent à Eurydice qu'Orphée, par son chant, tente de rejoindre aux Enfers. Poètes et peintres tentent aussi de faire revenir à eux l'objet de leur désir. Dans ces œuvres, les surréalistes prennent part à une expérience orphique : faire revenir, par leur art, comme Orphée par le chant, l'absente – la passante. Celui qui écrit alors s'adonne à un jeu de va-et-vient. Il tente de faire revenir à lui ce qui s'éloigne, allant même parfois jusqu'à s'adresser par une apostrophe à la femme qui fuit. Le voici donc s'aventurant, par voie d'écriture, à la suite de celle-ci.

*

Sous les auspices des passantes aux traits d'acrobates, les poètes sont entraînés dans un parcours urbain aux accents initiatiques. La ville, l'espace où se déroulent les numéros

1. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante, op. cit.*, p. 180.
2. *Ibid*., p. 4.
3. *Ibid*., p. 71.

d'acrobates, est un lieu qu'ils perçoivent à la mesure du vertige. Alors dédiée à ce que Caillois identifie comme l'*illinx,* elle semble se constituer pour les poètes en terrain de jeu, terrain sur lequel se déroulent d'étranges chorégraphies que leurs textes orchestrent. Telle serait donc la ville surréaliste : terrain d'un jeu d'écriture échappant à la page ? La ville des surréalistes apparaît comme un paysage urbain lorsque les poètes en révolte contre les représentations convenues et les figures de l'ordinaire y cherchent « l'infini dans le fini qui travaille au cœur du paysage et, exactement, le dé-finit[1] ». Elle s'avère alors faite de lieux dont le trouble atteste la présence de « serrures qui ferment mal sur l'infini[2] » et ouvrent vers un ailleurs géographique, Prague pouvant donner sur Paris et réciproquement. Mais cet ailleurs marque aussi un cheminement du désir et le paysage urbain des surréalistes peut donc simultanément s'apparenter à un territoire des désirs auquel conduit le goût de la démesure. Le trouble que suscite alors la ville surréaliste, de même nature que l'expérience des désirs, est aussi analogue au transport des acrobates défiant le vide. Les *poètes de la ville* donnent à voir les composantes d'un espace sans repère que régit la subversion. Dans leurs textes, se lit donc, à travers cet espace voué à l'inédit, les modalités de refondation d'une ville. En outre, à mesure que se précise la nature de l'espace urbain des surréalistes, affleurent des mythèmes de l'expérience orphique. C'est alors que le vertige, motif structurant de la ville surréaliste, s'avère aussi à l'œuvre dans l'écriture surréaliste dont il serait l'un des mobiles.

1. Jean-Marc BESSE, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Acte Sud, 2000, p. 12.
2. Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, 2001, p. 20.

LE JEU D'ÉCRITURE

Comme dans le pas de danse que désigne le chassé-croisé, passante et écrivain, tournés l'un vers l'autre, passent l'un devant l'autre. Mais chacun dépassant son partenaire, s'en écarte immanquablement et court vers l'absence de l'autre. L'écriture se présente comme l'instrument même du chassé-croisé : elle serait au poète ce que ce pas de deux est au danseur lorsque, passant au plus près de sa partenaire, il s'en éloigne. L'objet de la quête file, et le poète semble alors confronté à l'irrémédiable absence de celle qui, dès lors, prend les traits d'Eurydice. Dans le chassé-croisé, cavalier et cavalière, butent sur l'absence. Aucun des deux danseurs ne peut saisir ce vers quoi il se dirige. Dans une telle rencontre, le sujet manque inéluctablement ce qu'il convoite. Dans quelles mesures les itinéraires urbains des surréalistes les conduiraient-ils à expérimenter une pratique d'écriture orphique ?

Le poète entre dans la danse : le chassé-croisé

Ce pas de danse paraît éminemment érotique : tel le désir, il est une course vers ce qui résiste à toute prise. Le désir instaure une relation à l'autre dans laquelle l'autre, même sexuellement possédé, n'est jamais véritablement capturé puisque l'essence du sujet ne coïncide pas avec les manifestations de sa présence (c'est-à-dire son existence empirique). Le sujet se trouve en effet inexorablement en excès par rapport à ce qu'en perçoit un autre. Il ne peut jamais être exclusivement envisagé dans son rapport à l'autre. Chaque sujet conserve donc une part inatteignable ; l'existence d'un être n'est pas indexée sur la présence d'un autre. De même, à l'instant de la rencontre, les deux danseurs apparaissent, dans le chassé-croisé, l'un à l'autre fuyant... Dans les rencontres des poètes et des passantes, s'écrit aussi, en pas de danse ou à l'encre, l'expérience de cette confrontation à l'absence.

Ce pas de danse peut être décrit en des termes proches de ceux qu'emploie Lacan pour décrire la relation érotique : le corps désiré est toujours manqué. Le manque laissé par le désir est la vivacité même du désir, il est ce dans quoi ce dernier s'origine. La relation érotique a donc trait au manque. C'est ce que déjà une jeune fille d'une gravure du XVI^{e} siècle sait bien – attendant de son ami qu'il lui donne ce qu'elle n'a pas, mais plus étrangement aussi, ce qu'il n'a pas. En avril 1967, dans le premier numéro de *L'Archibras*, paraît la reproduction de cette

gravure. Elle accompagne un article de René Nelli qui confie :

> On m'affirme que peu de temps avant de mourir, André Breton a médité longuement sur cette image et sur ces quatrains. C'est en pensant à cette dernière entrevue du grand poète avec une conscience morte depuis quatre cents ans *au seuil de l'éternel Tout-possible*, que j'ai essayé de découvrir la signification – une des significations – des paroles de l'amant et de l'amie[1].

La gravure, en effet, illustre un petit poème en forme de dialogue. Selon René Nelli, « l'amant qui abandonne son cœur à sa dame, et qui pratique – ou veut pratiquer – avec elle *l'échange des cœurs*, appartient [...] à un type bien connu ». Il précise que l'amant « parle exactement comme un troubadour du XIII^{e} siècle ou comme un Pétrarquiste du XVI^{e}. Pour lui l'échange des cœurs réalise l'extrême dépassement de soi ». En effet, il pratique « l'aliénation, volontaire et délicieuse de sa personne au profit de l'objet ». Il s'abandonne à l'aimée et est prêt à quitter toute les attaches connues, toute sa réalité la plus intime pour se livrer à elle, c'est à dire à l'autre, et aussi à l'inconnu (que l'autre incarne).

Poussés vers la passante, les poètes souhaitent aussi s'en remettre à elle. Ils sont prêts à suivre cet autre d'eux-mêmes, quand bien même la passante les entraînerait dans une expérience du tout-Autre qui a le goût de la mort. Car c'est réellement dans un monde sans repère que les fait entrer le désir de cette femme, qu'elle soit la jeune fille de la gravure, les passantes de la ville surréaliste, ou Eurydice-même. La jeune fille de la gravure propose à son ami un pacte bien étonnant que rapporte René Nelli :

> [Elle] n'a pas encore obtenu ce qu'elle cherche (ce que n'ay point, dit-elle) et […] ne croit pas que l'échange des cœurs – qu'elle juge inadéquat ou insuffisant – puisse le lui apporter. […] elle ne donnera son amour qu'en échange de ce qu'elle n'a pas et que son amant n'a pas non plus[2].

Il s'agit donc pour celui qui (se) donne à l'aimée, et réciproquement, de donner quelque chose qu'il n'a pas. La jeune fille de la gravure confie ainsi combien le rapport amoureux (mais aussi le rapport érotique) est l'expérience d'un manque, d'une attente jamais comblée. Il est une expérience détachée de tout gage de possession et serait même celle d'une dépossession radicale et d'une absence irrémédiable. Succède donc, à la parade amoureuse, la sincérité de celui qui n'a, à offrir à l'aimée, que son manque. La fleur qui figure sur la gravure, selon

1. René NELLI, « Amour le veut, Chimie l'accorde », in *L'Archibras*, n°1, Paris, Le terrain vague, 1967, pp. 40-42.
2. *Ibid*. p. 42.

l'analyse de René Nelli, « symbolise donc ce que ni l'homme ni la femme ne sauraient obtenir ». Ainsi que l'exprime aussi Lacan : « aimer c'est donner ce qu'on n'a pas [...][1] », c'est avouer que le manque nous structure, que l'on prend acte de notre incomplétude. L'expérience amoureuse requiert le courage de trouver une telle humilité, incitant le sujet à se mettre véritablement en chemin vers l'autre, à envisager « l'extrême dépassement de soi ».

Le chassé-croisé que les poètes entretiennent avec la passante qui fuit donne à voir ce phénomène. Dans cette course, aucun des partenaires n'obtient quoi que ce soit, si ce n'est la certitude de l'absence. Claude Leroy, analysant les ressorts du mythe de la passante qui se constitue à la suite du poème de Baudelaire « À une passante », mentionne la « relation fusionnelle à distance » qui se tisse entre le poète et la passante. Il revient sur les derniers mots du poème de Baudelaire – « Ô toi qui le savais ! » :

> Que *savait*-elle, au juste ? Qu'il eût aimé. Cette connivence dans l'irréalisé est marquée par la dissymétrie. Elle devine l'amour possible, sans toutefois y répondre : son œil ne dit pas si elle l'aurait partagé. A moins que... – à moins que son amour à elle, la forme de son amour, soit à percevoir dans la figure même de la rencontre : ç'aurait été alors d'apparaître *et* de disparaître. Son pouvoir sur le fasciné – comment ne le saurait-elle pas ? – est dans sa fuite, deux fois soulignée dans le sonnet : « fugitive beauté », « je ne sais où tu fuis ». […] Tel est l'étrange Don de la Fée passante au poète : le *don de la perte*[2].

Le chassé-croisé qu'engage la passante est un pas de danse sous-tendu par le manque et suscité par la rencontre manquée. Les danseuses de ce pas de deux fuient et sont perdues pour l'auteur. Mais ce dernier les fait revenir par l'écriture, qui procède de cette rencontre manquée. Aussi Claude Leroy démontre-t-il que « seul un destin de mots pourra faire droit à la perte[3] ».

Le chassé-croisé : l'ivresse de l'expérience orphique

Les passantes, dans ces chassé-croisés, exécutent à travers la ville une chorégraphie où chacun des partenaires, se croisant l'un l'autre, avance vers un point de fuite toujours reporté. Or l'écriture du mouvement qu'est cette chorégraphie semble correspondre assez précisément aux caractéristiques que Roland Barthes donne à l'écriture par laquelle se compose « le texte de jouissance ». Barthes désigne ainsi un texte radicalement ouvert à la pluralité de sens. Dans le

1. La formule est probablement de 1957. v. Jacques LACAN, *Écrits II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999, p. 95.
2. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante, op. cit.*, p. 16.
3. *Ibid*., p. 53.

texte de jouissance, l'ensemble des signes ne conduit pas à l'élaboration d'un sens canonique : il ne permet pas d'y reconnaître un sens « plus ou moins fondé, plus ou moins libre[1] ». Mais il conduit à « remonter les veinules du sens[2] » en interrogeant au-delà des dénotations ce que connote l'ensemble des signes, et à prendre la mesure de la multitude des effets de sens. De tels textes, dans lesquels le sens ne peut être arrêté, s'ouvrent sur une perspective dont le « point de fuite est sans cesse reporté ». La volupté que Barthes y reconnaît réside dans la pluralité des réseaux de sens, dans l'ouverture à « l'infini des langages ». Et les unités de sens se « profilent *à perte de vue*[3] ». La langue du texte pluriel suivrait alors la même course que celle du désir, comme si c'etait d'être doué de langage qui faisait de l'homme un être de désirs. En conséquence, chaque texte est, selon Barthes, une perspective dont le point de fuite est reporté, mystérieusement ouvert ; et chaque texte est la théorie même de cette fuite[4].

Une telle dynamique s'apparente singulièrement à ce que manifestent les danseuses et passantes des textes surréalistes. S'élançant vers un horizon jamais atteint, les passantes présentent une écriture qui serait la pratique même de la théorie de cette fuite. La *choré-graphie* qu'elles composent sur le mode du chassé-croisé semble alors se faire le relais de l'écriture du texte pluriel que Barthes analyse. N'est-ce pas là précisément les fruits d'un enseignement que les surréalistes cherchent au cœur de la ville, auprès des acrobates et des danseuses ? En réponse à la textualité de la danse qui serait du côté des passantes, adviendrait, du côté des poètes, le « texte de jouissance ».

Peut-on dès lors concevoir indistinctement « textes de jouissance » et écriture du mouvement ? Poètes et acrobates semblent miser sur ce qui leur échappe plutôt que sur ce qu'ils contrôlent. Ils goûtent la sensation de vide, tels les joueurs que décrit Caillois dans son analyse sur les ressort du jeu. Les textes, tels les corps des acrobates sont alors une confrontation au vertige. Les poètes et les acrobates prendraient ainsi part à un même jeu. Les poètes tentent, par l'écriture, de rendre présent ce qui se dérobe, de faire revenir les danseuses qui fuient. Tels les acrobates qui, bravant le vide, expérimentent leur rapport au réel, le réel apparaît aux poètes comme étant ce qui se soustrait à toute maîtrise. Voici les poètes prêts à œuvrer pour des retrouvailles impossibles – la perte d'Eurydice n'ayant pu être conjurée le laisse présager – en se délectant du vertige que procure l'expérience orphique.

1. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., p. 11.
2. *Ibid*., p. 17.
3. *Ibid*., p. 11
4. *Ibid*., p. 17.

Seul par son chant, Orphée peut espérer revoir Eurydice. En effet, Adès, se laissant charmé par la voix et la lyre d'Orphée, accorde à celui-ci, en même temps que l'entrée dans un monde interdit, la possibilité d'en ramener sa bien-aimée. La lyre d'Orphée est donc l'instrument d'une longue marche poussée par le désir. Toutefois Orphée, infidèle à la promesse faite à Adès, se retourne sur Eurydice, et la perd à jamais. Entrevue, Eurydice disparaît irrémédiablement. Ainsi, de ce séjour dans les lieux interdits, inconnus et mystérieux, il ne rapporte, à la lumière, rien de tangible. Il ne peut en remonter que son chant, qui seul manifestera la trace de son séjour dans l'autre monde – simple reflet d'une expérience inouïe, ce qu'Orphée en a saisi dans le dévoilement furtif, dans l'instant même où ce qui est dévoilé est perdu. La lecture que Maurice Blanchot[1] fait du mythe d'Orphée souligne ce qui est à l'œuvre dans l'instant de la perte et en fait le signe de l'expérience littéraire. Ainsi le chant témoigne-t-il de la perte de ce qu'il célèbre. La lyre est alors l'instrument qui rend possible l'exploration d'un monde énigmatique dont l'intensité ne peut toutefois être communiquée. Le poème n'est qu'une trace de l'exploration de ce monde sans repère. Le lyrisme, et plus largement le geste d'écriture, sondent alors l'expérience douloureuse du dire. Ils sont parties prenantes de l'expérience orphique qui, dans sa scansion de va-et-vient entre monde d'énigmes et monde ordinaire, peut apparaître comme un chassé-croisé.

Les textes surréalistes, donnant à voir un tel chassé-croisé, invoquent simultanément les corps des passantes et danseuses et leur absence. Mais ils échouent à les rendre présentes. Au moins échouent-ils à la manière du désir qui sans cesse manque ce qu'il convoite tout en se grisant de ce phénomène. Abandonnant les repères ordinaires, les *poètes de la ville* suivent les danseuses qui les introduisent dans un monde de vertiges dont le texte porte la trace, lui donnant droit de cité. Les unes transmettent de la sorte aux autres une esthétique du vertige. Ainsi, ce que Barthes nomme le « texte de jouissance » serait, pour les *poètes de la ville*, un texte qui en appelle à une expérience à laquelle les corps des danseuses les ont initiés. Le texte renvoie alors à la textualité du corps. « Texte de jouissance » et « textualité du corps » s'avèrent, à cet égard, indissociables, et ce, bien que leurs auteurs semblent manquer le corps[2]... D'ailleurs, le corps, du fait même qu'il semble se dérober à eux, fait valoir la dynamique du désir. La difficulté d'accéder au corps que souligne Barthes n'attesterait-il pas, par conséquent,

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire,* Paris, Galliamard, 1955, p. 227 sq.
2. Roland Barthes, « Les Surréalistes ont manqué le corps » [1975] in *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980),* Le Seuil, « Point-essais », 1999, pp. 230-232.

une écriture surréaliste qui serait une histoire du désir ? Si la « structure charnelle[1] » de l'auteur n'atteint pas le texte surréaliste, le texte, met en scène des corps auprès desquels semblent s'engager une quête de la textualité.

Le texte prend corps : une esthétique du vertige

Nezval ne rêve-t-il pas de textes ayant pris corps ? Le livre peut en effet lui apparaître recouvert de peau verte comme une femme dans les bois[2] quand ce n'est pas l'un de ses propres textes auquel une danseuse donne corps. C'est le cas le 14 février 1926 : Milča Mayerová, célèbre danseuse, interprète, dans une chorégraphie improvisée, un poème de Nezval[3]. On découvre alors l'initiative qu'une danseuse prend à répondre à un poète, passant délibérément et indistinctement du « texte de jouissance » à l'écriture du corps. Si pour Nezval, l'écrivain qui finit un texte est « comme le trapéziste quand il a sauté[4] », pour cette danseuse, danser, c'est écrire. Le dialogue qui s'établit entre Milča Mayerová et Vítězslav Nezval semble exprimer avec justesse la relation qui se tisse entre poètes et passantes au fil des œuvres des artistes de Paris et de Prague : le poète s'élance sur les pas de celle qui fuit, de celle qui, par sa danse, lui enseigne la volupté que procure le jeu avec l'instabilité des perceptions. Ce jeu se présente comme une posture existentielle face au réel qui, régi par l'inconnu, se dérobe à toute maîtrise du sujet. Il devient aussi moteur d'écriture et la partie se suspend sur le texte du poète. Mais la danseuse, un soir de février, s'est retournée vers le poète, relançant la partie avec une danse. Un recueil composé par Karel Teige est publié dans une édition luxueuse, à l'issue de ce moment d'exception où la rencontre entre le poète et la danseuse a eu lieu. Le livre se présente alors comme un témoignage de cette rencontre davantage que comme un appel, si bien que la danseuse semble avoir eu le dernier mot. L'édition allie texte, photographie, danse et richesse

1. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais* [1953], Éditions du Seuil, 1972, p. 17. Dans ce texte, le corps s'avère être partie prenante du style d'un écrivain : « La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art » v. *Ibid,* p. 16. Barthes parle alors de « l'Autorité du style » : c'est-à-dire du « lien absolument libre du langage et de son double de chair ». v. *Ibidem*, p. 17

2. Vítězslav NEZVAL, « Město kniha » in *Praha s prsty deště* [1936], Prague, Akropolis, 2000, pp. 179-180 :« Jsou tajemná města a knihy v kůži/ Jak nahé ženy v lesích » [il y a des villes secrètes et des livres de cuir/ Comme des femmes nues dans les bois] ou encore : « Jsou dny kdy mne pronásleduje město kniha/ Chtěl bych ji popsat/ Je to kniha vázaná v zelené kůži/ Jak nahé ženy v lesích » [il y a des jours où la ville livre me poursuit/ Je voudrais la décrire/ C'est un livre recouvert de peau verte/ Comme les femmes nues dans les bois].

3. Iva JANÁKOVÁ in *Prague capitale secrète des avant-gardes*, p. 167.

4. Vítězslav NEZVAL, « Edison » [1927] in *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes (1919-1955), op. cit.*, p. 34.

typographique et ainsi « réalise le programme du poétisme, pour lequel la poésie est une sorte d'ivresse des sens provoquée par les beautés du monde[1] », d'autant que Seifert déjà invitait les danseuses à se joindre aux lettres : « le soir, quand les nuages noirs des rues flamboient de lumières, que les ballerines sont belles sur les affiches entre les caractères […] dansez, ballerines sur les affiches parmi les caractères noirs[2] ».

L'ouvrage s'intitule *Alphapet.* Le poème de Nezval a déjà été publié en 1923 dans le recueil *Pantomime.* Dans cette nouvelle édition, chacune des strophes du poème exprimant une lettre de l'alphabet est accompagnée de photographies de la danseuse Milča Mayerová. Ces dernières sont de Karel Paspa. Karel Teige collabore par la conception graphique à cet ouvrage. Dans un article que Karel Srp consacre au Devětsil et à l'esthétique du livre, il précise que Teige imprime aux poèmes de Nezval « une forme inoubliable associant la typographie à la photographie, la forme au geste, la typographie abstraite au mouvement corporel concret stylisé[3]. » Si dans le poème « Acrobate », le corps de l'acrobate dessinait des lettres – « Il dessinait par ses culbutes pleines de coquetterie de charmants acrostiches[4] », de manière plus radicale, dans *Alphabet*, c'est le texte qui se transforme en corps dansant. Les photographies du corps de la danseuse entrent ensuite en composition avec le signe d'une lettre de l'alphabet : la posture du corps photographié participe à l'élaboration d'une lettre. Josef Vojvodík, dans une étude portant sur la sémiotique de la corporéité dans la lyrique surréaliste[5] considère les figures chorégraphiques comme une « expression des graphèmes dans la "langue" des signes gestuels et de la création cinétique – de mouvement – ». Le texte, se transformant de la sorte en corps, manifeste d'autant mieux que le corps est bel et bien générateur d'écriture.

En 1947, Heisler présente en guise de poème-objet des lettres de l'alphabet formées d'un assemblage d'objets. Certaines lettres sont aussi formées avec des corps, ou des parties de corps. Les corps s'associent donc à la formation des lettres de l'alphabet. Dans ce travail sur l'alphabet (dont Jakobson rappelle à Prague[6] que Novalis et Mallarmé le tenaient pour la plus grande des œuvres poétiques) auquel se livrent simultanément Nezval, Teige et la danseuse Milča Mayerová, puis Heisler, c'est moins le rapport mimétique du corps à la lettre qui est en

1. *Ibid*.
2. Jaroslav SEIFERT, « Toute la beauté du monde » [1922] traduit par Henri Deluy in *Change,* n° 10, *op. cit*., p. 165.
3. Karel SRP, « Le Devětsil et le livre » in *L'Ennemi*, nouvelle série, n°2 (« Prague d'or »), 1993, p. 59.
4. Vítězslav NEZVAL, « Acrobate », traduit par Josef Šíma in *Le Grand Jeu*, *op. cit.*, p. 36.
5. Josef VOJVODÍK, « Proměny těla k sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice » [Les Changements du corps, vers une sémiotique de la corporéité dans le lyrisme surréaliste] in Lenka BYDŽOVSKÁ, Karel SRP (dir.), *Český Surrealismus 1929-1953*, *op. cit.*, p. 179.
6. Roman JAKOBSON, « Co je poezie ? » in *Volné směry,* XXX (1933-1934), Prague, p. 233.

jeu que l'incarnation même d'un texte. Teige en effet confie, à propos de *Alphabet* : « j'essayais de construire une typo photo de nature purement abstraite et poétique, transposant en poésie graphique ce que Nezval avait mis en poésie verbale dans ses vers[1]». Par la danse, le corps de l'homme entre, plus généralement, dans l'univers des signes : ses mouvements ne sont alors pas orientés vers la simple satisfaction de besoins, ils sont aussi autant de signes plurivoques. Ainsi les mouvements du corps semblent-ils voués à l'écriture et cette écriture du mouvement s'avère être la danse.

Les choses fonctionnent alors comme si, les mouvements dansés, à l'instar de l'écriture poétique, empêchaient que « le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié, par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages[2] ». La structure d'une phrase, comme l'ensemble du corps, ne se laissent pas circonscrire : ni la phrase, ni le corps n'apparaissent comme un « système singulier ». Chacun apparaît insoumis aux appréhensions canoniques et à toute intention générale. Ils ne répondent d'aucune donnée ou structure établies au préalable. Ils sont traversés de sens pluriels, en proie à la désarticulation et au dérèglement, et expriment d'une même manière combien l'homme est un être de désir. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes est attentif à ce qui élude toute finalité et il nomme « perversité » le caractère de ce qui échappe « à toute finalité imaginable[3] ». La perversité caractérise ce qui est sans transitivité. Il s'interroge alors : « à moins que pour certains pervers la phrase ne soit un *corps*? ». Ne l'est-elle pas devenue, si ce n'est ponctuellement, par le truchement de Milča Mayerová, laissant alors aux *poètes de la ville* la latitude de jouer à se duper ainsi du retour d'une femme si semblable à Eurydice ? Et si, sous les traits de cette danseuse, la phrase ne cachait pas un corps de mère, c'est-à-dire un corps aussi primordial que l'espace matriciel de la *métropole* ?

Du chassé-croisé au « fort-da » ?

Philippe Boyer, dans un article intitulé « Grand Jeu »[4], étudie le jeu auquel se consacre

1. Karel TEIGE, « Moderní typo », *Typografia* 34, n°7-9, 1927, cité et traduit in Gaspard PALENICEK, « Karel Teige, typographie moderne et typographie surréaliste ». v. http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm#_ftn15
2. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit*., pp. 10-11.
3. Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte, op. cit*., p. 83.
4. Philippe BOYER, « Grand Jeu » in *Change*, n°7, (« Le groupe la rupture »), Paris, seuil, 1970, pp. 152-161.

l'écrivain. Dès les premiers paragraphes, il annonce en quoi la langue serait au centre d'un jeu insigne :

> On admettra volontiers que l'usage de la langue (et de quelle langue ! apprise d'une mère défendue au temps des premiers jeux) est bien encore une sorte de jeu[1].

Il rappelle que la langue est marquée au sceau de la mère. Faut-il envisager que recourant à la langue maternelle, c'est l'instance du maternel que l'écrivain tente de rappeler à lui ? Il se mettrait ainsi, par le truchement du texte, en quête de la passante qui, derrière le masque d'Eurydice, dévoile des traits semblables à ceux du visage maternel. Or la passante s'efface derrière la ville et est souvent identifiée à la ville elle-même. Et quoi, dès lors, de plus maternel que la *métropole* qui se laisse appréhender si aisément comme un espace matriciel ? La ville ne serait donc pas seulement l'espace du jeu, mais l'objet du jeu. Et de fait, dans les textes nés des déplacements, la ville est perçue dans un rapport d'éloignement-rapprochement. N'est-elle pas précisément pour Nezval l'étrange partenaire d'un chassé-croisé ? Du moins danse-t-elle dans « Le Passant de Prague[2] » qui se trouve parmi les premiers poèmes du recueil *Prague aux doigts de pluie*. La ville y danse, se pare d'éventails et entraîne le passant dans son tournoiement :

> C'est le soir, le travail s'est calmé et la ville danse
> Pour tes yeux, s'ouvrent des milliers d'éventails
> […]
> Tu tourneras comme un magnifique manège[3]

Or, dans la dynamique de ce pas de deux se dévoile le paradigme d'un autre jeu. Et en effet, on peut se référer, avec Philippe Boyer, au jeu du « fort-da » analysé par Freud : « Freud attire l'attention sur un jeu d'enfant qui mérite de trouver sa place dans la mise en œuvre du *jeu d'écriture* ». Il précise :

> Quand de deux signifiants articulés par l'enfant, un o et un a d'apparence innocente, Freud a vu l'énoncé parfaitement réglé d'un *fort* et d'un *da* répétant l'alternance des absences de la mère. "L'enfant se dédommageait pour ainsi dire de ce départ et de cette absence, en reproduisant, avec les objets qu'il avait sous la main, la scène de la

1. *Ibid*., p. 152.
2. Vítězslav NEZVAL, « Pražský chodec » in *Praha s prsty deště* [1936], Vítězslav Nezval, *Básně II* [Poésies II], Brno, Host, 2012, pp. 148-151.
3. « Je večer práce utichla a město tančí/ Pro tvé oči se rozevřely tisíceré vějíře/.../ Budeš se točit jak nádherný kolotoč » in Vítězslav NEZVAL, « Pražský chodec », *op. cit*., pp. 150-151.

disparition et de la réapparition"[1].

Ainsi, « dans un jeu comme dans l'autre, l'enjeu est bien finalement l'impossible récupération de la mère ».

Le jeu, en effet, ne pourra faire revenir la mère. Pire encore, lorsque, d'elle-même, la mère reviendra à son enfant, elle sera autre, marquée par les événements qui se sont produits durant le temps où elle se tenait éloignée de lui : « la mère dont le *da* marque le retour *n'est pas la même* que la mère d'avant le *fort*[2] ». Elle porte alors le signe de son éloignement, de son absence. Le retour de la mère ne soigne pas la douleur de l'absence. La mère qui revient ressemble à une de ces femmes des toiles de Toyen : elles sont inaccessibles et leurs vêtements s'ouvrent sur l'absence. La référence maternelle est suggéré avec davantage de force dans une illustration de Toyen parue dans *Ani labut' ani lůna*[3]. Le titre de cet ouvrage est un vers emprunté à Mácha : « ni cygne, ni lune ». Soulignons encore la référence à l'élément féminin que comporte ce vers[4] et que pointe Toyen dans le collage représentant un corset sur un fleuve bordé de hautes roches. Cette image rappelle sa toile de 1934, intitulée *Femme magnétique* où le buste d'une femme s'apparente à l'écorce du tronc d'un arbre. En 1937, dans la *Tanière abandonnée* est encore représenté un corset, dans un paysage minéral ressemblant à une gorge étroite où l'eau coule entre les rochers, comme dans le collage de 1936. Karla Tonine Huebner, dans sa thèse sur Toyen et l'avant-garde de Prague, suggère de considérer le corset bleu de *La Tanière abandonné* comme le signe de l'absence et de la sexualité de la femme. Elle met en regard le corset de cette toile et celui du collage figurant dans *Ni cygne, ni lune,* emmené par le courant d'un fleuve qu'elle associe à celui d'Héraclite[5]. La femme qui reviendrait ne serait pas celle qui est partie : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve...

Dans le jeu décrit par Freud, c'est une bobine que le jeune enfant tour à tour éloigne puis rapproche de lui. Dans le rapprochement de la bobine se joue le retour d'un même objet qui réapparaît marqué par le temps de l'absence. Il n'est dès lors plus tout à fait le même :

1. *Ibid.*,
2. *Ibid.*, p. 158.
3. Nezval dédicace un exemplaire à Breton.
4. Comme mentionné dans le chapitre V, le terme « lůna » relève du registre poétique. On trouve aussi le même terme sous la graphie *Luna* pour désigner la lune. La graphie *lůna* (lůna est la forme poétique de luna) entretient avec le terme *lůno* une remarquable ressemblance; *lůno* signifie le sein maternel. La forme *lůna* de par la flexion nominale correspond au génitif singulier, ainsi qu'à plusieurs formes du pluriel, mais la forme pluriel n'est pas d'usage.
5. Karla Tonine Huebner, *Eroticism, identity, and cultural contexte : Toyen and the Prague avant-garde, op. cit.*, p. 289.

l'objet familier revient, mais il est perçu différemment. Le phénomène d'étrangeté est ici perceptible. Pour l'enfant qui s'adonne au jeu qu'analyse Freud, l'enjeu de ce divertissement est de composer avec l'absence de sa mère ; et à travers la figure de la mère, c'est plus généralement la proximité, mais aussi la présence du monde extérieur qui est mise à l'épreuve. De la sorte, derrière la mère, se présente tout un rapport au réel. Et l'enfant entend, non pas exclusivement tenter de faire revenir sa mère, mais plus généralement ramener à lui ce qui résiste à son contrôle, ce qui est étranger. Freud précise : « Par la répétition l'enfant tend à s'assurer une maîtrise sur ce qui d'abord se dérobait à tout contrôle de sa part » : l'enfant, par ce jeu, se grise d'avoir prise sur les aller-retour de sa mère, d'infléchir le cours des événements, et d'agir sur le réel. Ainsi, à travers ce jeu de va-et-vient, c'est l'action que le sujet a sur le réel que le joueur tente d'expérimenter. C'est aussi à une conquête de la réalité que semble du reste se livrer l'enfant. Et le jeu du « fort-da » manifeste combien toute activité ludique apparaît comme une tentative de confrontation à la réalité d'un monde qui sans cesse se dérobe à notre contrôle et à nos désirs. Ce jeu semble mettre au jour la dynamique structurelle de toute activité ludique qui se nourrit du sentiment d'étrangeté et de dépaysement. L'analyse de Freud montre que l'enfant rejoue dans l'éloignement de la bobine, l'éloignement de la mère. À travers la figure de la mère, c'est plus généralement une tentative de l'enfant de s'assurer une maîtrise sur ce qui en première instance lui échappe. Le jeu est une tentative de confrontation à la réalité d'un monde qui sans cesse se soustrait à notre emprise et à nos désirs. Dans les textes surréalistes, comme dans le jeu de l'enfant, une femme – passante ou mère – incarne donc cette réalité. Les surréalistes, préoccupés par leur relation au réel semblent particulièrement attentifs aux ressorts de l'activité ludique (ouvrant sur une expérience des plus vertigineuses) qu'ils interrogent à travers les différentes figures de l'acrobate dans la ville et que semble mettre en œuvre leur écriture.

Philippe Boyer précise les deux modes d'investissement du désir qui frappe le jeu d'écriture. Après avoir évoqué le « principe de répétition » qui « conduirait à répéter par le *jeu d'écriture* cette scansion de *va-et-vient* d'un jeu primitif, qui lui-même était déjà répétition des allées et venues de la mère », il porte son attention au « principe de plaisir dont s'autorise l'écrivain pour simuler une transgression dont il a bien pris soin d'abord d'hypothéquer les enjeux, par la discrète substitution de la langue maternelle au corps réel de la mère. Ce qui laisse soupçonner au passage que sous la métaphore du *corps d'écriture* se dissimule une authentique métonymie ». Si pour Philippe Boyer, le jeu d'écriture s'apparente au jeu du « fort-

da », la langue est alors une représentation du « corps réel de la mère ». Ou de tout autre figure du maternel – que serait en premier lieu la ville, dans les textes nés des déplacements à Paris et à Prague.

Nezval confie : « il y a des villes secrètes et des livres de cuir/ comme des femmes nues dans les bois/ […]/ je les aime et les cherche sans relâche, comme toi, Prague, dans tes bibliothèques exposées à la pluie[1] ». Livres et femmes semblent alors recouverts d'une même peau, d'autant que dans ce poème le terme tchèque désignant le cuir est identique à celui désignant la peau. De plus, la même proposition introduit « cuir », « bois » et « bibliothèques » et cette syntaxe commune à ces vers incite à interroger les analogies entre les trois termes. La syntaxe semble révéler des affinités particulières, comme si les bois et les bibliothèques exposées à la pluie, tel le cuir recouvrant les livres, recouvraient les femmes et Prague. Il apparaît alors que les bois et les bibliothèques sont remplis de matériaux affiliés (bois et papier) et qu'il y abonde de feuilles. Mais si dans le premier vers les feuilles sont protégées par le cuir, dans les deux autres, les feuilles recouvrent femmes nues (le même poème fait d'ailleurs mention de « peau verte ») ou ville. Femmes et villes sont alors voilées par ce que le cuir protégeait. Un tel dispositif relèverait donc d'une mise en abyme : ce qui est protégé par le cuir protégerait les femmes et Prague. Dans ces vers, Prague est l'objet de la quête et selon la structure de la phrase tchèque ne peut être le sujet du verbe « chercher » tel que cela pourrait être le cas en français. La quête conduit en outre aux bibliothèques exposées à la pluie, comme pour signaler que le texte *redonne corps* à ce qui a été perdu et que recherche le poète. Le texte apparaîtrait en tout cas, en ce qui concerne les surréalistes, comme un substitut de l'absente. N'est-ce pas ce que suggère Teige dans un collage où coffres de bouquinistes et corps de femme s'agrègent[2] ?

Le mouvement d'éloignement-rapprochement par lequel, à la faveur des voyages, la ville surréaliste se constitue semble en tout cas répondre à la cadence du jeu du fort-da observé par Freud[3]. Les artistes voyageant entre Paris et Prague s'adonneraient donc, via l'écriture, à un jeu semblable à celui du fort-da. Aussi la ville se présente-t-elle comme l'objet de cette scansion. Elle n'est donc pas seulement le lieu des déplacements, mais leur enjeu. À cet égard,

1. « Jsou tajemná města a knihy v kůži/ Jak nahé ženy v lesích/ [...]/ Miluji je věčně hledám jak tebe Praho v tvých dešti vystavených bibliotékách » in Vítězslav NEZVAL, « Město kniha » in *Praha s prsty deště* [1936], Prague, Akropolis, 2000, p. 179.
2. Karel TEIGE, collage, 24,8 x 19, cm, 1940, 77/72-317, Prague, PNP. V Annexes.
3. Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse* [1920], petite bibliothèque Payot, Paris, 1985.

chez les artistes convoquant tour à tour Paris et Prague, l'évocation du maternel s'invite spontanément dans les représentations des villes. En effet, l'image surréaliste de la femme-ville laisse sourdre la métaphore usuelle qui fait de la grande ville une matrice, dont témoigne le mot *métropole*[1]. La poétique surréaliste restitue au mot sa profondeur sémantique et simultanément au réel sa richesse et sa complexité. Mais à travers l'image de la femme-ville, ce n'est pas seulement un ensemble de motifs de la poétique de la ville ouverte au vertige qui s'organise, c'est aussi une pratique d'écriture qui transparaît. Procédant de quelques déplacements, l'écriture s'affirme comme une quête et fait valoir la grâce d'un chassé-croisé.

Dans la ville surréaliste, la fuite des passantes engendre un chassé-croisé, auquel, d'une écriture empreinte de l'esthétique du vertige, le passant prend part. À la suite d'une femme qui file, le poète s'engage dans une expérience vertigineuse qui marque son texte. C'est donc de la rencontre manquée que procède l'écriture qui, en outre, « exclut la maîtrise[2] ». Si l'écriture s'avère impuissante à retenir la passante, elle se présente comme l'infaillible instrument d'exploration d'un monde sans repère. C'est d'ailleurs cette impuissance qui la constitue en un tel instrument. Aussi dans un livre comme *Nadja* où la passante « toujours soustraite dès qu'elle s'offre, promise à la dérobée, jusqu'à sa disparition toujours aussi incertaine et plus obscure que sa manifestation[3] », le lecteur éprouve-t-il « à partir de quel manque et en vue de quel défaut toue écriture porte ce qui écrit[4] ». Maurice Blanchot, confrontant l'expérience de l'écriture à la notion de limite assure :

> Si le langage, et en particulier littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui le fonde[5].

Porté par le langage aux confins du monde connu, le poète pourrait alors « jouer avec l'inconnu ». Tel serait l'enjeu. C'est bien ce désir d'inconnu et d'ailleurs que semble poursuivre l'écriture. Pour Blanchot, le jeu dans lequel l'écriture introduit est alors une « provocation par

1. L'élément *métro* se rapporte au terme grec désignant la mère : *mêtêr*, *mêtros* et *polis* renvoie à la « ville ».
2. Le mot est de Blanchot. v. Maurice BLANCHOT, « Le Demain joueur », *op.cit*., p. 605. Dans l'analyse qu'il consacre à la définition que donne Breton du surréalisme en 1924, il se rapporte à l'écriture automatique (qui par ailleurs, selon lui, « répondrait à l'une des principales aspirations de la littérature ». v. Maurice BLANCHOT, « Réflexions sur le surréalisme » in *L'Arche*, n°8, août 1945. Repris dans *La Part du feu,* Paris, Gallimard, 1949, p. 93.)
3. *Ibid*., p. 616.
4. *Ibidem*.
5. Philippe BOYER, « Grand jeu » in *Change*, n°7, *op. cit*., p. 156.

où l'inconnu, se laissant prendre au jeu, peut entrer dans un rapport viable[1]. » Et Philippe Boyer reprend : « récupérer l'inconnu dans un rapport viable, il n'est peut-être rien d'autre à dire du *jeu d'écriture* ». En effet, le poète, mettant en œuvre une esthétique du vertige, qu'il confie tenir des acrobates ou autres « passantes-étoiles[2] », tente de rapporter des fragments du monde énigmatique et incommunicable dans lequel il a plongé afin d'en laisser quelques figures alphabétiques sur le papier. Il tente de se représenter ce monde inconnu, de le présenter, de le rendre présent : de le ramener à lui, de l'extraire de l'inconnu. De ce jeu d'écriture, sur lequel se fonde, semble-t-il, la pratique d'écriture surréaliste, pourrait advenir un espace. L'écriture serait alors créatrice d'un espace, d'une ville surréaliste, où l'inconnu pourrait entrer en jeu au rythme des déplacements entre Paris et Prague qui introduisent une idée très précise de l'ailleurs et concourent à la création d'une poétique de groupe. Blanchot convoquant les termes de « jeu », « aléa », « rencontre » suggère dans « Le demain joueur » que « ces mots désignent sans le définir un nouvel espace – espace qui est le vertige de l'espacement, l'inconnu s'annonce et entre, hors jeu, dans le jeu. Espace qui n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain, […] espace multiple que seule affirmerait, à l'écart de toute affirmation une parole plurielle[3] ».

Un appel vers l'inconnu

Dans le jeu des acrobates des villes surréalistes, tout comme pour l'enfant, se joue une confrontation à ce qui suscite le vertige : à une irrémédiable absence pour l'un, au vide pour les autres. Le joueur, alors, se « transforme lui-même dans son rapport au monde[4] ». La confrontation au vide et à l'absence sont précisément une seule et même expérience pour *La Dormeuse* de Toyen, ainsi que pour les danseuses des poèmes de Nezval (« Angoisse » et « L'aventure de la nuit et de l'éventail ») : bien qu'armées d'un filet à papillon, elles ne peuvent faire chasse plus fructueuse que le vide, entraînant à leur suite le poète.

Le poète lance un appel vers l'inconnu que représentent ces femmes. Alors, la rencontre manquée s'apparente à un jeu tout autant qu'à un chassé-croisé : le joueur s'avance vers ce qu'il

1. Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 605, cité in Philippe BOYER, « Grand jeu » in *Change*, n°7, *op. cit*., p. 154.
2. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante*, *op. cit.*, p. 5.
3. Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 618.
4. Jacqueline CHÉNIEUX GENDRON, « Ouverture : textures est voix, grains et issues » in *Patiences et silences de Philippe Soupault,* p. 10.

ne contrôle pas, vers ce qui, précisément, lui échappe. La figure de la danseuse serait-elle pour les surréalistes une personnification du monde, représentant le monde sur lequel nous n'avons pas de prise ? Les poètes, fuyant toute représentation ordinaire, se délectent d'un monde qui se dérobe à leur maîtrise et deviennent sujets au vertige. Ils sont tels des joueurs mettant en scène une conquête qu'ils savent impossible. Et en effet comment conquérir ces passantes si enclines à incarner l'autre monde, prenant même le visage de la mort ? À cet égard, les passantes de Nezval sont aussi les passantes de Soupault desquelles Claude Leroy souligne qu'elles sont « tiraillées entre la mère et la mort » :

> Trop de mère chez celles qui passent et bientôt trop de mort en marche, trop de mère-mort, ce qui laisse bien peu d'espace pour celles qui pourraient servir de compagnes, mais qui – trop visiblement – ne sont là qu'à titre intermédiaire, pour vous mener bon gré mal gré, de la première à la dernière[1] .

Les rues désertes du poème « Prophétie » de Nezval laissent précisément entrer une femme que le poète sent « venir comme on sent venir la mort ». Puis dans « Météore » paru dans *La Femme au pluriel,* le poète confie : « À nouveau je déboutonne un corsage pour t'étreindre squelette recouvert de toiles d'araignée[2] ». Dans la ville déserte de « dimanche dépeuplé[3] » aussi, Nezval « souhait[e] rencontrer une femme ». Mais la ville est marquée par l'absence. Le sentiment de perte dans Prague (« Ztracen v Praze » [Perdu à Prague]) et le sentiment de vacuité sont exprimés en des mots aux sonorités semblables. La ville, composée de lieux vides, semble aussi happée par le vide comme le laisse entendre les différentes formes de l'adjectif « vide » (« prázdný », « prázdné »,« prázdného ») qui contiennent les sonorités du mot « Praze » désignant Prague. Cette insoutenable absence rappelle au poète l'absence de la mère :

> Qu'ils sont beaux les hôtels
> sans pensionnaires
> Un bar vide des chambres vides entourées d'une ville vide
> Comme si j'étais enfant et les parents étaient partis
> Comme si j'étais resté seul
> Dans une pièce où on n'entre jamais

Comme dans « Prophétie », le sentiment de vacuité fait place au pressentiment de la rencontre à

1. Claude LEROY, *Le Mythe de la passante*, *op. cit*., p. 196.
2. Vítězslav NEZVAL « Météore » [1936] traduit par Petr Král in Petr KRÁL, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Paris, Gallimard, 1983, p. 170.
3. Vítězslav NEZVAL « Dimanche dépeuplé » [1936] traduit par Petr Král, *op. cit*., pp. 176-177.

venir :

> Comme si je devais te rencontrer
> Devant un hôtel où personne ne descend
> […]
> Pourquoi disparais-tu à l'intérieur
> […]
> Je suis entré dans un bistro
> Sans clients
> pour frémir ensuite sur le Petit-Pont
> Devant tes genoux
> Prague de nos secrets
> Un oiseau chante sur la place Venceslas
> C'est ton dimanche dépeuplé

Derrière la mère ou la mort qui prennent le visage de la passante, apparaît aussi la ville, d'autant que la ville est perçue dans un double mouvement d'éloignement et de rapprochement, au rythme des voyages entre Paris et Prague. Ainsi le texte mentionnant l'une et l'autre fait entrer l'étranger dans le familier. Dans « Dimanche dépeuplé », le poète qui mentionne Prague (un cimetière dans une banlieue aride/ Qui était Žižkov) en appelle aussi à Paris :

> Ensuite je n'ai plus rencontré personne
>
> Et pourtant
> Paris et son dix-septième arrondissement
> Comme si je longeais l'hôpital Lariboisière
> […]
> Je souhaite alors rencontrer une femme
> Tout comme aujourd'hui
> Perdu à Prague près du quartier où j'habite

L'absence de la femme ouvre sur le trouble d'une ville qui mêle l'ailleurs et l'ici. Douleur de l'absence et désir du rapprochement du lointain sont ici évoqués de concert, si bien que l'absente pourrait bien être la ville lointaine. Ne rencontrant pas la femme convoitée, c'est en tout cas Paris qui s'invite dans la promenade du poète.

Et n'est-ce pas aussi cette funambule de pierre d'un dessin de Štyrský qui serait ville et passante à la fois ? Pour lui, elle est, comme le titre l'indique, Eurydice[1]. Entourée de hautes

1. *Eurydice*, reproduit in *Štyrský*, Lenka Bydžovská et Karel Srp (dir.), Argo, Prague, 2007, p. 185. À ce dessin de 1930 succède deux autres semblables (parus en illustration du recueil *En silence* de František Halas) dans lesquels les même formes sont travaillées pour proposer une figure du féminin toute d'équilibre, composant avec la pierre. v. František Halas, *Tiše*, Melantrich, Prague, 1932. Štyrský est encore l'auteur d'un dessins apparenté en 1934 qui sera exposé à la galerie Nina Dausset à Paris en 1948 (catalogue d'exposition préfacé par Benjamin Péret) : *Torso*,

roches, les craquelures qui la recouvrent font d'elle une femme qu'on croirait faite de pierre. Par sa posture, son corps prend une forme qui s'apparente à un losange et rappelle la forme des représentations paléolithiques de la femme qui prennent le nom de Vénus. Cette Eurydice de Štyrský, danseuse au destin de mort incarnerait aussi la mère tout en laissant apparaître sa réalité de pierre. La danseuse qui file laisse alors l'artiste face aux pierres de la ville. N'est-ce donc pas la ville qui se profile dans la fuite de la femme désirée aux traits de danseuse, qu'elle soit mère ou maîtresse ? Cette funambule de pierre pourrait bien être une variation sur la femme capitale.

Dans « Les arcades de Prague » de Nezval l'absence de la femme conduit à la ville : ayant mentionné le rêve d'un cortège d'enterrement qui traverse la ville et la femme nue qui prend part le poète confie :

> Je donne rendez-vous à l'amour
> Dans ces lits à ciel noir
> dans ces baignoires sans eau
> Pleine de l'odeur du savoir à la glycérine
> sur ces canapés sans dossier
> Quand j'ai attendu en vain
> quand la ville claironne comme un postillon qui arrive
> J'allume une cigarette et Prague ouvre le parapluie
> sous lequel se balance sa hanche

Nezval ajoute alors dans *Prague aux doigts de pluie* :

> Souvenez-vous de moi
> qui vécu et qui marchais à travers Prague
> qui apprenais à l'aimer autrement que comme on s'était jusqu'alors aimé
> qui apprenais à l'aimer comme une amie comme une étrangère
> qui apprenais à l'aimer avec le cœur libre d'un homme libre aux rêves et aux désirs libres
> qui apprenais à l'aimer comme une créature qui appartient au futur
> qui apprenais à l'aimer comme personne ne l'avait jusqu'alors aimé
> Comme son fils et comme un étranger[1]

Le sujet lyrique est ici un amant, un fils, un passant, et un ami de Prague, qui est une « femme », une « maîtresse ».

27,5 x 18cm, Benedikt Rejt Gallery, Louny reproduit in *Štyrský, op. cit*., p. 248. v. Annexes.

1. « Vzpomeňte si na mě/ že jsem žil a že jsem chodil po Praze/ že jsem se ji učil milovat jinak než se dosud milovalo/ že jsem se jí učil milovat jak přitelkyni jako cizinku/ že jsem se ji učil milovat jak bytost které patří budoucnost/ že jsem se ji učil milovat jak ji dosud nikdo nemiloval/ Jako její syn a jako cizinec ». v. Vítězslav NEZVAL, « Praha s prsty deště » in *Praha s prsty deště* [1936], Prague, Akropolis, 2000, p. 194.

Šíma, dans ses chroniques sur la France publiées en recueil dans *Kaléidoscope,* relate sa première entrée dans Paris. Le cri auquel il est sensible lorsqu'il arrive sur le quai de la gare signalerait-il le « premier cri » que pousse à la naissance chaque nouveau né ? Ce cri met fin à ce qui précède l'entrée en gare, il coïncide avec l'arrivée dans un nouveau lieu au terme d'un long voyage reliant Prague à Paris :

> Un film ininterrompu était projeté sur les vitres, un mouvement perpétuel de paysages toujours nouveaux, muets et beaux dans leur disparition successive. Trente-six heures. Après quoi tout, le paysage, le compartiment, les passagers, ma dame en pince-nez, le train lui-même, tout a disparu, je ne sais trop comment, avec le premier cri poussé par un porteur à la gare de Paris.

Seifert, dans ses mémoires, revient sur la personnification de la ville, si fréquente dans les textes de ce qu'il appelle la « génération Teige » :

> On l'a souvent personnifiée sous les traits d'une femme souriante au port altier. Circonstance qui ajoute une note charnelle à nos rapports avec ce lieu, à nos regards et mots admiratifs. Certes le feu des guerres a noirci le bois de sa première enceinte et ses murs de pierre se sont révélés d'une rudesse plutôt virile mais, néanmoins, nous aimons nous blottir contre la tiédeur féminine de ses jardins, parcs et recoins secrets.

Il confie alors que l'identification de Prague à une femme ne relève pas seulement de la figure de style : « Elle nous est réellement une mère et une amante[1] » ? Il précise :

> Prague ! Ce nom doucement modulé par le souffle de nos lèvres est du même genre grammatical que celui des mères, femmes et amantes.

Aussi, Seifert, dans ses mémoires, confiant un souvenir d'enfance souligne l'identification de la ville à la mère. Cherchant sa mère, il trouve la ville :

> Dans mon enfance j'allais souvent dans la famille de ma mère à Kralupy-sur-Vltava. […] Je me plaisais bien à Kralupy. Or dès que les vacances penchaient vers leur seconde moitié, je commençais à m'ennuyer de maman et de ma maison. Au point qu'un jour je m'étais élancé, derrière le cimetière de Kralupy, sur la route nationale et avais couru jusqu'à Tursko. Or après avoir dépassé cette localité, j'étais déjà si fatigué que je dus m'asseoir sur le talus afin de souffler un peu. Et c'est à ce moment que je l'aperçus : la silhouette menue du Château de Prague, pas plus grande que le

1. Jaroslav SEIFERT, *Toutes les beautés du monde. Souvenirs et histoires vécues,* traduit par Milena Braud, Paris, P. Belfond, 1991, p. 48.

dessin qui figurait à l'époque sur les boites d'allumettes[1].

Malgré la distance, le Château apparaît à portée de main, exactement comme l'enfant ramenant à lui la bobine pour tenter d'avoir prise sur le réel et faire revenir à lui sa mère. La joie que ce jeu procure à l'enfant est aussi semblable à celle que ressent l'enfant devant la vue du Château de Prague :

> Cette heureuse surprise m'arracha alors des larmes de joie, qui coulèrent sur mes joues couvertes de poussière jusque sur le col de ma chemise. Et ces larmes mêlées de désir et d'amour confondaient ces deux puissants sentiments en un seul[2].

L'écriture de la ville fait alors advenir la représentation de cette ville-mère, qui, s'agissant de Prague est aussi « mère des villes[3] », comme on le lit parfois sur le blason de la ville. La poétique de la ville surréaliste, accordant à la figure de la femme une place privilégiée, met en relief ce qui dans le *jeu d'écriture* naît d'un chassé-croisé.

La représentation de la ville-mère est ainsi partie prenante du jeu de va-et-vient et nourrit la dynamique d'écriture. Et par les voyages, les artistes s'éloignent de l'espace matriciel auquel la ville peut être associée. Ils sont projetés dans un espace autre. Les déplacements entre Paris et Prague incitent à un *jeu d'écriture* qui se calque donc sur le paradigme d'éloignement et de rapprochement de tout ce que la mère incarne aux yeux de l'enfant. Pour peu que l'auteur avoue les accents maternels de la ville, il dévoile combien un jeu d'éloignement et de rapprochement (qui a pour objet la ville) sous-tend la pratique d'écriture qui fonde la poétique de la ville née des déplacements entre Paris et Prague.

L'écriture qui se présente comme une mise en scène du retour de la mère s'apparente plus largement à toute expérience de perte radicale que la figure de la mère, selon une approche psychanalytique, incarne, mais à laquelle elle ne peut se réduire. En outre, la poétique de la ville revient sur l'expérience d'une perte : celle de la passante qui fuit, mais aussi, d'après la confidence de Seifert, celle des rêves perdus :

> Bien sûr, les étoiles ne brillent pas d'un éclat différent, ni plus vif, dans le ciel de Prague qu'au-dessus des autres métropoles de ce continent, mais elles nous guident

1. *Ibid.*, p. 44.
2. *Ibidem.*
3. Sur le blason de la ville de Prague figure cette inscription : « Praha matka měst » ou « Praga mater urbium ». Cette devise apparaît dès l'ancien hall de la gare de Prague conçu par l'architecte Josef Fanta, elle accueille le voyageur qui, arrivant à Prague par le train, descend à la gare principale. Le genre gramatical de Prague, dans la langue tchèque est féminin (tout comme celui de Paris (Paříž) et peut servir l'association de la ville à la femme.

> aujourd'hui encore vers certains coins accueillants au cœur de la ville, propices au repos de l'esprit et à la réflexion sur la vie et sur les rêves perdus[1].

Dans les textes issus des voyages entre Paris et Prague, il est aussi question de s'éloigner d'une ville, puis d'y revenir. La ville quittée est sans cesse mentionnée. Seifert avoue très explicitement : « Prague me manquait même à Paris, c'est tout dire ! ».

La ville est alors prise dans un jeu d'éloignement et de rapprochement : elle est l'objet même d'un *jeu d'écriture* scandé par les déplacements entre Paris et Prague. À ce titre l'album *Paris* occupe une place emblématique. Cet ouvrage auquel participent Seifert, Šíma et Soupault révèle de manière exemplaire un tel dispositif. Paris est évoqué de Prague – l'album est publié à Prague. De plus, c'est lors du séjour de Soupault à Prague, que Šíma propose à Soupault de se joindre à lui pour créer l'album *Paris* qui contient des dessins que Šíma alors installé à Paris a faits[2]. Cet album sur Paris porte les traces des déplacements entre les deux capitales tout en donnant à voir la constitution d'un territoire de désirs, d'autant que la ville y prend les traits d'une femme. Ainsi les allers et venues qui président au jeu d'écriture ne prennent pas seulement place dans la ville, ils semblent imprimer aussi à l'espace les caractéristiques qui, selon la dynamique du désir, définissent sa nature. Des regards croisés sur les deux villes jaillit ainsi un monde troublant.

En ces villes, les poètes sont tout particulièrement attentifs aux femmes qui se déplacent et qui leur apparaissent telles des acrobates. Elles fuient et laissent le poète interdit, seul, face à leur absence n'ouvrant que sur les pierres de la ville. Mais de la sorte, elles font de la ville un espace ouvert à l'absence de repère et le préserve de tout système figé, ou pour employer la formule de Barthes définissant le « texte scriptible », « de tout système singulier » :

> Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait fatalement en passé) ; le texte scriptible c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages[3].

Le scriptible désigne alors la pratique même qui dégage le réel de tout système singulier, et le

1. *Ibidem*, p. 48.
2. Philippe SOUPAULT, « Trente mille et un jours » in *Écrits sur l'art du XXe siècle, op. cit.,* p. 425.
3. Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 10.

préserve de la « rouille[1] ». Barthes définit encore le scriptible : « le scriptible c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le stylo, la production sans le produit, la structuration sans la structure[2]. » C'est alors une pratique d'écriture affranchie des procédés artistiques. Cette notion concorde avec ce que les poétistes de Prague appellent *poésie*. Et il s'avère que c'est par cette pratique même, que Barthes désigne sous le nom de scriptible, que la ville – qui dans les écrits surréalistes est le terrain d'expérimentation de la réalité quotidienne – échappe au système singulier. Elle est un lieu d'expérimentation du réel dégagé de toute balise et de tout repère où le sens accordé aux éléments du réel n'est indexé sur aucune norme et est sans cesse en reconstruction.

*

Les *poètes de la ville* font valoir l'écriture du mouvement dont sont porteuses les figures d'acrobates. Une chorégraphie se règle alors dans la ville surréaliste au rythme des élans vers l'inconnu qu'exprime le pas de deux nommé « chassé-croisé ». Les *poètes de la ville*, qui se sont mis en chemin vers l'inconnu, se reconnaissent au miroir des acrobates ; leur pratique d'écriture s'avère en effet prendre part à un jeu aussi vertigineux que les numéros d'équilibristes. Les uns comme les autres semblent se griser de ce que le monde se dérobe à leur emprise, et leur jeu se présente comme une tentative d'appréhender le réel, de se confronter à sa radicale étrangeté. Telle est donc l'écriture, proposant au poète d'explorer un monde étranger et d'en rapporter un texte qui en garde la trace, attestant la véracité d'une expérience des limites. Les surréalistes semblent avoir alors franchi le seuil de ce monde d'énigmes, « monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres[3] ». Le livre surréaliste permettrait en effet d'entr'apercevoir ce monde d'énigmes. N'est-ce pas d'ailleurs en partie pour cela que Breton le veut « battant comme une porte[4] » ? Il apparaît en tout cas comme l'instrument d'un aller-retour entre le monde défendu et le quotidien.

Le livre surréaliste se présente comme une trace de cet autre monde. Ainsi, si le

1. Selon l'expression de Roman Jakobson définissant la poésie.
2. Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 10.
3. André BRETON, *Nadja*, *op. cit*., p. 651.
4. *Ibidem*. Expression employée par Breton à la fin de *Nadja.* v. *Ibid.*, p. 751.

surréalisme « n'est pas *d'abord* une forme d'écriture[1] » comme le rappelle Marie-Claire Bancquart, il est toutefois très précisément affaire d'écriture : il est *jeu d'écriture* et ce qui sous-tend ce jeu c'est, pour l'écrivain, comme le jeu du « fort-da » pour l'enfant, le désir d'expérimenter la complexité du réel. L'écriture s'avère être, en-deça de toute littérature, un jeu qui interroge notre rapport au réel. Dans la poétique urbaine surréaliste entre Paris et Prague, les écrivains explorent le trouble que procure l'ailleurs présent dans l'ici. Qu'il s'agisse de Paris présent dans Prague, comme de Prague présente dans Paris, c'est un monde d'énigmes que débusquent les poètes au sein même du quotidien : c'est le surréel. Le surréel serait ce monde d'énigmes retrouvé, même furtivement. Or le geste d'écriture par lequel les textes des *poètes de la ville* sont régis apparaît indissociable de ces retrouvailles avec un monde qui était « comme défendu ».

Fuyant les représentations ordinaires, les surréalistes prennent le chemin d'un monde sans repère. Leurs œuvres sur la ville donnent alors au désordre des désirs droit de cité si bien qu'elles peuvent apparaître comme des anthologies de corps scellant des expériences subversives. Les corps se mêlent à la ville, de sorte que les poètes, invoquant les passantes ou les danseuses, convoquent simultanément la ville. Leurs œuvres interrogent en effet l'assimilation de la ville à une femme jusqu'à substituer l'une à l'autre et dévoiler les accents troublants de l'image de la femme-ville.

Si les itinéraires urbains dans Paris et Prague donnent lieu à de grisantes explorations et revêtent un caractère résolument subversif, ils sont aussi l'occasion d'interroger les représentations archétypales de la ville. La poésie surréaliste réveille ainsi les énigmes que recèlent les réalités les plus courantes, elle en serait un instrument d'exploration. Ouverte sur l'ailleurs, la ville présentée dans les œuvres marquées par les déplacements entre Paris et Prague serait aussi une porte vers un monde oublié. Elle se présente comme l'œuvre de procédés métaphoriques permettant de sonder le réel et d'en dévoiler les richesses. La poésie surréaliste s'avère être un jeu d'écriture par lequel le poète se confronte à un monde d'énigmes comme l'acrobate au vertige. Un tel jeu d'écriture donne à voir les allées et venues que les poètes entreprennent entre ce monde délaissé et le monde du quotidien.

1. Marie-Claire BANCQUART, *Paris des Surréalistes* [1972], Paris, éditions de la différence, 2004, p. 29.

CONCLUSION

Les regards surréalistes croisés sur Paris et Prague pénètrent un monde fait d'énigmes et de désirs, un monde sans repère où l'ici et l'ailleurs affluent. Monde « défendu[1] » ou monde oublié, il semble aussi être ce « monde perdu » qui, comme l'assure Guy-René Doumayrou, se retrouve sur l'eau de deux regards croisés[2]. Cette eau, par ailleurs, semble s'écouler vers un « réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective », et renfermant un « trésor collectif »[3]. Les textes des surréalistes présentent une poétique urbaine qui, donnant toute sa place aux désirs les plus subjectifs, n'en dévoile pas moins, au sein de la ville moderne, les éléments phares de représentations archétypales de la ville et fait valoir « la puissance de détection ontologique de la poésie[4] ». C'est alors que les procédés métaphoriques par lesquels la ville surréaliste se construit s'avèrent mettre en lumière quelques aspects essentiels du réel. Ils sont à même de restituer la richesse du réel et de livrer ainsi les outils de sa reconstruction. Telle est l'œuvre de la métaphore : une refondation de la ville.

Produits de l'exploration de deux villes différentes, les villes des textes nés des échanges entre surréalistes parisiens et pragois portent les traces des voyages effectués par les poètes et se rapportent ouvertement à l'expérience vécue. L'étude des relations entre les artistes de Paris et de Prague, des déplacements factuels, des affinités artistiques par l'exploration de documents et témoignages, telles les correspondances, préfaces et dédicaces d'une part et l'étude des transcriptions poétiques des déplacements d'autre part, ont permis une mise en regard des espaces vécus et perçus. Marques d'énonciations, références toponymiques et topographiques sont les premiers indices d'une poétique qui se développe en lien étroit avec les voyages entre les deux capitales. Les œuvres surréalistes présentent une ville ancrée dans la réalité empirique et façonnée par l'imaginaire.

1. André Breton, *Nadja*, *op. cit*., p. 651.
2. À propos de l'œuvre de Toyen qui, selon lui, reconduit à un « monde perdu » v. Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Toyen in Styrsky, Toyen, Heisler,* Jana Claverie (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 39.
3. André Breton, « Position politique du surréalisme » in *Œuvres Complètes II*, *op. cit*., p. 439.
4. Paul Ricœur, *La Métaphore vive* [1975], éditions du Seuil, 1997, p. 61.

Les textes font aussi état des déplacements dans la ville : les surréalistes fuient les repères institués et partent en quête d'ailleurs. Cette attraction pour l'ailleurs prend aussi la forme du *désir*, dont le mot à lui-seul – formé de *sidus* qui donne aussi « l'astre » – dévoile les rêves d'un monde autre. Marqués par le détournement des figures de l'ordinaire et l'attirance pour celles de l'inconnu, les œuvres des poètes de la ville proposent une image inédite de la ville surréaliste composée de lieux familiers et étrangers, de réalités pragoises et parisiennes. Les auteurs soustraient ainsi le réel à toute représentation convenue et habituelle. Insistant sur le caractère pluriel des lieux, ils font valoir la polysémie des éléments du réel et en scrutent l'hétérogénéité pour restituer au réel la richesse de sa complexité. C'est alors que, de dénotations en connotations, certains lieux des deux villes se présentent comme les termes d'une métaphore sur lesquels les artistes de Paris et de Prague construisent leur poétique urbaine. Figure de la ressemblance et de la dissemblance, la métaphore est à même de dévoiler l'inconnu qui travaille au cœur des réalités familières. Elle produit à partir de réalités connues des reconsidérations telles qu'elle contribue à la création d'une image de la ville radicalement autre. Ainsi les poètes font-ils apparaître, à la croisée de Paris et de Prague, une ville nouvelle. La rencontre des artistes des deux villes contribue à des échanges esthétiques à travers lesquels se développent une poétique urbaine permettant de distinguer les grandes lignes du processus de naissance d'une ville.

La création de la ville par les artistes épouse les mouvements de la révolte qui, prenant forme dans la transgression et les excès, conduit à explorer les possibilités de renouveau. La révolte implique, en même temps qu'un détournement, un mouvement vers l'infini et vers l'indéfini, pour peu qu'on laisse résonner ses acceptions étymologiques[1]. Détournement et mouvement vers l'ailleurs sont des motifs structurants de l'aventure urbaine surréaliste : ils sont en œuvre dans les voyages, mais aussi dans le traitement que les *poètes de la ville* font de la marche dans la ville et des déplacements des acrobates. Ils sont aussi les moteurs d'une aventure poétique qui, aux yeux de l'avant-garde est indissociable d'un bouleversement à même de réveiller la richesse du réel. Aussi la poésie entretient-elle avec l'expérience de la révolte de profondes analogies. Si le processus métaphorique fait vaciller les sens convenus en confrontant des réalités contrastées, il interroge simultanément la polyphonie des mots et la pluralité des sens d'où se dessinent des représentations inédites et de nouvelles pertinences sémantiques. Par

1. v. notamment Julia KRISTEVA, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 48.

un tel processus s'affirme une approche du réel ouverte à l'exploration du sens. La poésie peut alors conduire à redéfinir la réalité, tel le mythe qui livre, par le détour de la fiction, des pistes d'interprétation du réel. La poétique urbaine des surréalistes, désireux de construire de nouveaux mythes comme ils dévoileraient un « trésor collectif » semble bel et bien proposer de redéfinir la ville. Elle serait alors à même de fournir les éléments d'un mythe de *re*fondation, témoignant de la sorte du renouvellement dont est porteuse la révolte poétique.

C'est alors que la poétique urbaine surréaliste mobilise les données d'un imaginaire collectif de la ville. L'espace de la ville surréaliste, dans les textes, est précisément défini par les itinéraires urbains, de sorte que les poètes du groupe qui parcourent la ville en mettant leur pas dans ceux de leurs amis laissent sur leur passage un sillage. Ce sillage se présente donc comme un motif majeur de la création de la ville surréaliste, véritable détournement du sillon originel, motif primordial des fables de fondations urbaines. Le sillage créé par les pas des surréalistes serait donc à la refondation de la ville ce que le sillon est à la fondation de la ville. Les paroles augurales qui accompagnent la fondation de la ville ne manquent pas de figurer sous forme de sèmes circulant à l'intérieur du groupe d'un texte à l'autre. Ainsi la poétique urbaine compose-t-elle avec des éléments structurants des récits ayant trait à la fondation de la ville. Dans les œuvres où affleurent les poétiques pragoise et parisienne, la ville apparaît comme le fruit d'un processus de refondation.

Les *poètes de la ville* renouvellent les éléments présidant à la fondation de la ville, et dessinent une ville à la mesure de l'homme, promise aux rêves. Passantes et acrobates parcourent la ville surréaliste comme s'ils esquissaient à l'envi leurs chassé-croisés et donnent les clefs d'un monde vertigineux. Si la ville se définit comme un territoire de désirs sous les pas des poètes allant et venant entre Paris et Prague, les figures des acrobates permettent de l'identifier plus précisément comme un espace de jeu.

La ville surréaliste est en effet l'espace d'un jeu radicalement subversif donnant accès à un monde « comme défendu », selon l'expression de Breton. Mais les motifs de la poétique urbaine que sont la promenade et le vertige s'avèrent aussi être les mobiles d'une pratique d'écriture : tout se passe comme si les pas des poètes étaient partie prenante d'un pas de deux les entraînant à la suite des acrobates dans un monde dénué des balises habituelles. Le texte apparaît comme la trace d'une expérience vécue au-delà de tout repère et plongeant le poète dans un monde d'énigmes. Véritable chassé-croisé, le jeu que les promeneurs entretiennent

avec les acrobates exprime, en sa scansion de va-et-vient entre un monde ordinaire et un monde vertigineux, le *jeu d'écriture*... Ce dernier met en effet au jour un monde qui semblait « perdu » et se présente comme une oscillation entre l'expérience de l'ordinaire et celle d'un monde dépourvu de repères dont les poètes souhaitent transmettre la richesse. La poésie se présente alors comme une voie d'élection pour qui veut sonder le réel au-delà des appréhensions usuelles et accéder à ses pans inexplorés.

La poétique urbaine surréaliste, interrogeant ainsi le réel, met en lumière ses énigmes. Elle tient, en ce sens, du mythe de fondation mais est plus précisément un prélude à l'élaboration d'un mythe de refondation de la ville. Les textes nés des voyages entre Paris et Prague dévoilent dans quelles mesures, à la faveur d'échanges artistiques, le surréalisme tend à la création d'un mythe nouveau[1]. De plus, en 1935, à Prague, André Breton associe le surréalisme à la « création d'un mythe collectif[2] », puis dans la préface de *Position politique du surréalisme*, il revient sur la portée du surréalisme en soulignant qu'il est un « mode de création d'un mythe collectif[3] ». N'est-ce pas, plus tard, « Seconde Arche » qui, présentant l'exposition de 1947 dont « le thème général était la recherche du mythe nouveau de notre temps[4] », évoque, par son titre, le pont que les surréalistes dressent entre Paris et Prague ?

L'étude des œuvres des artistes tchèques et français qui poursuivent l'entreprise menée par les fondateurs du surréalisme permettrait d'interroger plus largement la constitution d'un tel mythe et ses implications. Au delà des croisements directs des œuvres, l'étude de la poétique urbaine pourrait aussi être élargie à des textes qui, s'ils ne participent pas strictement aux échanges entre Paris et Prague attestés par la chronologie des voyages et des publications, n'en seraient pas moins indispensables à l'étude des poétiques urbaines croisées, et permettrait ainsi d'étudier les différentes facettes d'un mythe surréaliste de refondation urbaine.

« La plateforme de Prague » élaborée à Prague en avril 1968 par les artistes des groupes surréalistes de Tchécoslovaquie et de France en visite à Prague s'inscrit dans la voie tracée par les fondateurs du surréalisme. Les auteurs établissent une continuité entre le 9 avril 1935, date à laquelle paraît à Prague le Bulletin International du Surréalisme et le 9 avril 1968, date à laquelle s'ouvre à Prague l'exposition surréaliste « Le Principe de plaisir ». Dans « La

1. v. la lettre d'invitation aux participants à l'Exposition internationale du Surréalisme de 1947.
2. André BRETON, « Position politique du surréalisme » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 439.
3. André BRETON, « Position politique du surréalisme » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 414.
4. Sarane ALEXANDRIAN, *L'Aventure en soi*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 222.

plateforme de Prague », avant d'affirmer que « les vases communiquent toujours », les auteurs du texte soulignent une certaine « consanguinité des esprits » dont semblent faire état les membres des groupes surréalistes, attestant les liens très étroits qui unissent ces artistes, et promettent de revenir de manière imminente sur les « greffes de rêves entreprises entre Paris et Prague »[1].

Cette volonté commune est mise à mal, en France, par les difficultés rencontrées au sein du groupe surréaliste qui conduisent, en 1969, à la dissolution, et, en Tchécoslovaquie, par la représsion soviétique qui succède au Printemps de Prague et soumet les surréalistes à la clandestinité. Autant d'événements « susceptible de freiner toute activité concertée[2] ». Mais « La plateforme de Prague » reste un « programme commun » élaboré dans « des conditions géographiques, politiques et sociales différentes » et témoignant d'une « délimitation concordante des principes surréalistes »[3], comme le rappellent les surréalistes de Tchécoslovaquie signataires en 1969 du texte intitulé « Pour que l'on n'oublie pas tout » destiné aux artistes qui, en France, souhaitent poursuivre leur activité au sein du groupe surréaliste. Un ensemble de huit artistes, que la normalisation contraint à la clandestinité, exprime ainsi sa claire volonté de coopérer activement avec les surréalistes de Paris partageant avec eux « une profonde communauté de vues »[4].

Les surréalistes de Tchécoslovaquie reçoivent la visite de Jorge Camacho et Jean-Louis Bédouin en 1969 puis en 1971, celle, en 1974, de Vincent Bounoure qui à Paris se considère comme un « surréaliste en exil ». Ils participent régulièrement dès sa création en 1970 au *Bulletin de liaison surréaliste* qui voit le jour à l'initiative de Vincent Bounoure, certains exposent dans les galeries parisiennes[5]. D'autres s'exilent à Paris tel Petr Král, membre du groupe surréaliste de Tchécoslovaquie depuis 1959, dont l'œuvre reflète l'aventure qui se joue, par la voie de la poésie, dans Paris et Prague. Anna Nádvorníková pour qui la découverte des réalités parisiennes et pragoises sont des « recontres marquantes[6] » rejoint le groupe surréaliste

1. « La Plateforme de Prague » in *L'Archibras*, Paris, 30 septembre 1960, p. 15.
2. « Le possible contre le réel », texte du groupe surréaliste en Tchécoslovaquie daté du 22 septembre 1969 et initialement publié in *Pour communication*, mars 1970. Reproduit in *Change,* n° 25, *op.cit.,* p. 90.
3. v. « Pour que l'on n'oublie pas tout », texte daté du 3 juillet 1969, reproduit in Alain JOUBERT, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire,* Paris, Maurice Nadeau, 2001, pp. 88-91.
4. « Le possible contre le réel », in *Change*, n°25, *op. cit*., p. 96.
5. Martin Stejskal expose à la galerie l'Envers du miroir en 1972, Karol Baron expose en 1976 à la galerie Bijan Aslan, tous deux exposent aussi avec Jan Švankmajer et Eva Švankmajerová à la galerie Le Triskèle en 1978. v. *Otevřená hra 1969-1979.*
6. *Třetí Archa. Surrealistická skupina v Československu :1970-1991*, Prague, Galerie Mánes, p. 21.

au début des années 1970. Auteur de *Praha, pařížská*[1] [Prague, rue de Paris], elle réalise aussi des dessins-poèmes. Plusieurs, effectués lors d'un voyage à Paris, sont marqués par les déambulations qui les ont inspirés, comme le souligne Bertrand Schmitt[2]. Ce dernier qui participe aux activités du groupe surréaliste publie dans la revue des surréalistes de Tchécoslovaquie un « Exemple de palimpseste imaginaire » pour rendre Paris tout entier à la dérive[3]. Il conclut : « Cette proposition (parmi d'autres) ne vise qu'à apporter au cœur même de la ville quotidienne une fissure qui doit être l'huis d'une falle [*sic*] plus radicale dans la façade rassurante d'une ville repérée et sans surprise. C'est là, la condition première à la réconciliation de nos désirs avec le territoire de nos jeux ». Dans le même numéro est aussi publié « La ville et l'utopie », article collectif où est envisagé que « les labyrinthes de la ville superposés à nos labyrinthes mentaux [deviennent] les prémices d'une nouvelles cité [...][4] ». Le « jeu des dérives » auquel font allusion ces articles semble faire écho à la proposition que formule Adrien Dax dans le cadre d'une reflexion sur « L'espace de l'événement[5] ». Se référant à la présence, à Prague, place de la Vieille-ville, du groupe surréaliste de Paris en avril 1968, il propose de déceler en quoi certaines des choses les moins insolites peuvent « circonscrire une énigme »[6].

Aussi ces quelques propositions témoignent-elles d'une fidélité à la « plateforme de Prague » comme du désir d'assurer une continuité entre Paris et Prague et d'attester la validité d'un phénomène formulé dans le catalogue de l'exposition de 1968 *Le Principe de plaisir* : « Lorsqu'à Paris, le Surréalisme, à sa manière brusquée, souffla sur quelques braises de l'ancien "feu des sages", celles-ci se ranimèrent aussi à Prague[7] ».

1. Alena Nádvorníková, *Praha, Pařížská (údálost, hry a vlakové básně)* [Paris, rue de Prague (événement, jeux et poèmes ferroviaires), Olomouc, Votobia, 1994
2. Bertrand Schmitt, « systole et diastole de l'image » in Alena Nadvornikova, Arbor vitae, 2011, p. 19.
3. Bertrand SCHMITT « Exemple d'un palimpseste imaginaire » in *Analogon 7,* (« Mýtus a Utopie »), Prague, 1997, p. 80.
4. Fabrice PASCAUD, Bertrand SCHMITT, Alexandre PIERREPONT, « La ville et l'utopie » in *Analogon 7, op. cit.,* p. 80.
5. Andrien DAX, « L'espace de l'événement », *L'Archibras*, n°7, *op. cit*., p. 35. v. aussi Andrien DAX, « Scories » et « Essai de reconstitution d'un trajet visuel associatif au cours d'une observation distraite de la place avoisinant la vieille horloge de Prague, le vendredi 12 avril 1968 vers 15 heures », *Ibid*., pp. 35-37.
6. *Ibid*., p. 35.
7. Philippe AUDOIN, « La fontaine de fortune », *Surrealistické východiska. 1948-1989* [issues surréalistes], Prague, Letohrádek Hvězda, 2011, p. 5.

BIBLIOGRAPHIE

I- Sources

1. Poésies
2. Récits
3. Articles, recueils d'articles, manifestes, essais, hommages
4. Préfaces, conférences
5. Œuvres traduites
6. Monographies, catalogues d'exposition, expositions, cycles de photographies

II- Œuvres complémentaires

1. Œuvres littéraires, études d'auteurs
2. Revues, almanach, tracts
3. Anthologies critiques

III- Ouvrages critiques

1. Le surréalisme à la croisée de Paris et Prague
2. La littérature et la ville
3. Critique littéraire, histoire de l'art
4. Linguistique, Philosophie, psychanalyse
5. Périodiques, expositions

I- Sources

1. POÉSIES

NEZVAL Vítězslav, *Hra v kostky* [Jeu de dés], Prague, Plejáda, 1928.
Básně noci [Poèmes de la nuit], Prague, Aventinum, 1930.
Sbohem a šáteček. Básně z cesty [L'Adieu et le foulard. Poèmes de voyages], Prague, Fr. Borový, 1934.
Praha s prsty deště [Prague aux doigts de pluie], Prague, Fr. Borový, 1936.
Žena v množném čísle [Femme au pluriel], Prague, Fr. Borový, 1936.

SOUPAULT Philippe, « Do Prahy » in *ReD I,* n°1, Prague, Odeon, 1927.
« Les amis de Prague » in *Poèmes et poésies* : *1917-1973,* Paris, B. Grasset, 1973. Réed. : *Mémoires de l'Oubli : 1927-1933*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997.
« Ode à Prague » in *Odes 1930-1980*, Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981.
« Ode à Prague libérée » in *Odes 1930-1980*, Lyon, Jacques-Marie Laffont et associés, 1981.

2. RÉCITS

BRETON André, *Au lavoir noir*, Paris, Éditions G. L. M., 1936.
Le Château étoilé. Dessins de Max Ernst, s. n., s. l., s. d.
« Le Château étoilé » in *Minotaure,* n°10, Paris, A. Skira, 1937.
L'Amour fou, Paris, Gallimard, 1937.
« Pont-neuf » in *L'Almanach surréaliste du demi-siécle*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1950.

NEZVAL Vítězslav, *Neviditelná Moskva* [Moscou invisible], Fr. Borový, Prague, 1935.
Ulice Gît-le-Cœur [Rue Gît-le-Cœur], Fr. Borový, 1936.
Pražský chodec [Le Passant de Prague], Fr. Borový, Prague, 1938.

3. ARTICLES, RECUEILS D'ARTICLES, MANIFESTES, ESSAIS, HOMMAGES

BRETON André, « Lettre ouverte à Paul Eluard » in *Combat,* Paris, 1950.
« Ce 6 janvier vers 3 heures... » in *Médium. Informations surréalistes,* n°3, Paris, 1953.

NEZVAL Vítězslav, « Návěstí o poetismu » [Le Sémafore du poétisme], *ReD I*, n° 3, Prague, Odeon, 1927.
« Correspondance », *Le Surréalisme au service de la révolution,* n°5, Paris, mai 1933.
« Štyrský – Toyen » in *Cahiers d'Art,* n°516, Paris, 1935.
« Štyrský a Toyen » [Štyrský et Toyen], avec une postface de Karel Teige, Prague, Fr. Borový, 1938.
SOUPAULT Philippe, « Vítězslav Nezval » in *Europe*, n°378, octobre, 1960.
« Vítězslav Nezval par Philippe Soupault » in *Les Lettres françaises,* Paris, 9-15 juin 1960.
« Les Poètes de Prague » in *La Revue nouvelle,* n°51-52*,* (« Tchécoslovaquie 1929. La Littérature tchécoslovaque contemporaine »), Paris, octobre-novembre 1929.

TEIGE Karel, « Malířství a poezie » [La Peinture et la poésie] in *Disk I*, n°1, Prague, 1923.

« Poetismus » [Le Poétisme] in *Host,* n° 9-10, Prague, 1924.
« Léon Pierre-Quint a Philippe Soupault » in *Kmen*, n°8, Prague, mai 1927.
« Ultrafialové obrazy čili artificielismus » [Peinture ultraviolette ou l'artificielisme] in *ReD I*, n°1, Prague, Odeon, 1927.
« Obrazy Josefa Šimy » [Peinture de Josef Šíma] in *Rozpravy Aventina III*, n°15, Prague, 29 mars 1928.
« Z Paříže » [De Paris] daté de juin 1929 in *ReD II*, Prague, Odeon, 1928-1929.
« Nadrealismus a Vysoká hra » [Le Surréalisme et le Grand Jeu] in *ReD III*, n°8, Prague, Odeon 1929-1931.
« Nová etapa surrealismu » [Nouvelle étape du surréalisme] in *Rozpravy Aventina VI*, n°39-40, Prague, 1931.
Surrealismus v diskusi [Le Surréalisme en discussion], Prague, Jarmila Prokopová,1934.

ŠTYRSKÝ Jindřich et TOYEN, « Artificielisme » in *ReD I*, n°1, Prague, Odeon, 1927.

Bulletin International du Surréalisme-Mezinárodní bulletin Surrealismu, n°1, 9 avril 1935.

ŠÍMA Joseph, *Kaleidoskop*, Nakladatelství čekoslovenských výtarnych umělců, Praha, 1968.

4. PRÉFACES, CONFÉRENCES

BRETON André, *Position Politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935.
« Seconde arche » in *Fontaine*, n°63, novembre 1947, puis in *La Clé des champs*, Paris, J. J. Pauvert, 1963.

NEZVAL Vítězslav, « Co je poesie ? » [Qu'est-ce-que la poésie ?], conférence prononcée lors de l'exposition Poesie 1932, Prague, 1932.
« Průvodce mladých básníků » [Guide des jeunes poètes] in Karel ČAPEK, *Francouzská poezie nové doby* [1936], Prague, Československý spisovatel, 1964.

SOUPAULT Philippe, « Les Dessins d'Adolf Hoffmeister » in Variétés, (« Paris-Prague »), 15 octobre 1928.
Préface à Vítězslav NEZVAL, *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes*, Paris, Éditeurs français réunis, 1960.

5. ŒUVRES TRADUITES

Entre 1927 et 1963

BRETON André, *Spojité Nádoby* [Les Vases communicants], traduction de Honzl et Nezval, couverture de Toyen, Prague, S.V.U, Mánes, 1934.

Nadja, traduction de Hlávka, Nezval et Vaníček, couverture de Šíma, Prague, F. J. Müller, 1935.

Co je surrealismus ? Tři přednášky, [Qu'est-ce que le surréalisme. Trois conférences],

couverture de Toyen, Brno, Jože Jícha, 1937.

ÉLUARD Paul, « Praha jednoho jarního večera » [Prague un soir de printemps] in *Literární noviny*, Prague, avril 1952.

HOFFMEISTER Adolf, *Visages écrits et dessinés*, traduction de François Kérel, Paris, EFR, 1964.

NEZVAL Vítězslav, « Poème pour Philippe Soupault », traduction de Voskovec in *ReD I,* n°1, Prague, Odeon, 1927.
« Poème pour Philippe Soupault » in *La Revue française de Prague*, Prague, Topič, 1927.
« Acrobate » in *Le Grand Jeu,* n°2, Paris, 1929.
« Edison », *La Revue européenne*, 1er février 1930, (« Vers et prose tchécoslovaques »).
L'Aventure de la nuit et de l'éventail [Dobrodružství noci a vějíře*,* 1927], traduction de Josef Palivec, Prague, Orbis, 1934.
Antilyrique, traduction de Benjamin Péret et Vítězslav Nezval, illustration de Toyen, Ed. GLM, Paris, 1936.
« Double printemps » in *Europe*, n°130, Octobre 1956.
« Edison », traduction de François Kérel et Vítězslav Nezval in *Lettres françaises,* Paris, 18 juillet 1957.
« L'indicatif du temps » traduction de François Kérel et Vítězslav Nezval in *Europe,* n°351-352, 1958.
Prague aux doigts de pluie et autres poèmes, 1919-1955, Paris, Éditeurs français réunis, 1960.
« Génération future », « La Trappe », « Prophétie » in *Europe*, n°378, octobre, 1960.

SOUPAULT Philippe, « Pozdrav z Paříže » traduction de Karel Teige in *Kmen*, n°9, juillet 1927, Prague.
« Paris », traduction de Jaroslav Seifert in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927.
« Do Paříže », traduction de Jaroslav Seifert in *Paříž* [Paris], Jaroslav SEIFERT, Philippe SOUPAULT, Josef ŠÍMA, Prague, Aventinum, 1927.
« Do Prahy », traduction de Vilém Závada in *Kmen*, n°10, Prague, août 1927.
« Westwego », traduction de Jiří Voskovec in *ReD I*, n°3, Prague, Odeon, 1927.
« Westwego » in Philippe SOUPAULT, Jaroslav SEIFERT, Josef ŠÍMA, *Paříž,* Prague, Aventinum, 1927.
« Westwego », traduction de Hanuš Jelínek in Miloš HLÁVKA*, Hommage de Prague à Paris : Paris dans la poésie et l'art,* Prague, V. Petr, 1937.
« Přátelství Prahy » [L'amitié de Prague] in *Rozpravy Aventina IV*, n°4 Prague, 1928.

Après 1963

Change, n°3, (« Le Cercle de Prague »), Paris, Seuil, 1969.
Change, n°10, (« Prague Poésie. Front Gauche »), Paris, Seghers, 10 mars 1972.
Change, n°25, (« Le Surréalisme en Tchécoslovaquie »), Paris, Seghers – Laffont, 1975.

KRÁL Petr, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes : 1934-1968,* traduction et présentation de Petr Král, Paris, Gallimard, coll. « du monde entier », 1983.

NEZVAL Vítězslav, « Après-midi sans mémoire » in *Opus International*, (« Le Mouvement surréaliste en Tchécoslovaquie »), Paris, Seghers, 1970.
Rue Gît-le-Cœur [Ulice Gît-le-Cœur, 1936], traduction de Katia Krivanek, La tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1988.

SEIFERT Jaroslav, *Toutes les beautés du monde. Souvenirs et histoires vécues,* traduction Milena Braud, Paris, P. Belfond, 1991.
Le Parapluie de Piccadilly, traduction de Jan Rubeš, Arles, coll. « Actes Sud », 1984.

ŠÍMA Joseph, *Kaléidoscope,* traduit par Erika Abrams, Ed. Revue K. Alfortville, 1992.

6. MONOGRAPHIES, CATALOGUES D'EXPOSITION, EXPOSITIONS, CYCLES DE PHOTOGRAPHIES

À Paris

L'Art d'aujourd'hui (des œuvres de Šíma, Štyrský et Toyen sont présentées), Paris, Galerie Pierre, 1925.

Exposition d'Artificialisme de Štyrský et Toyen, Paris, Galerie d'Art contemporain, du 27 novembre au 10 décembre 1926.

Visages d'Adolf Hoffmeister, Paris, Galerie d'art contemporain, du 3 au 16 janvier 1928.

Josef Šíma, Figures humaines – l'énigme de la face, Paris, galerie J. Povolozky, du 22 novembre au 13 décembre 1930.

Dictionnaire abrégé du surréalisme, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

Le Surréalisme en 1947, Paris, Galerie Maeght, 1947.

Toyen, Paris, Galerie Denise René, du 13 juin au 12 juillet 1947.

Štyrský, présentation de Benjamin Péret, Paris, Galerie Nina Dausset, 1948.

BRETON André, HEISLER Jindřich, PÉRET Benjamin, *Toyen,* couverture de Guy Douymarou, Paris, Éditions Sokolova, 1953.

Toyen. Les Sept épées hors du fourreau, Paris, Galerie Furstenberg, du 30 avril au 17 mai 1958.

Toyen, Paris, Galerie Raymond Cordier, du 5 au 30 juin 1962.

Sima et le Grand Jeu. Catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-arts de Reims, Reims, Musée, 1963.

Sima, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1968.

Hommage à Joseph Sima, catalogue d'exposition, Saint-Léger-Vauban, (23 juin-16 septembre 1973), éditions du Zodiaque, 1973.

Radovan IVSIC, *Toyen*, Paris, Filipacchi, 1974.

À Prague

Bazar moderního umění, [Le Bazar de l'art moderne], Dům umělců, Prague, novembre-décembre 1923.

Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen [Exposition de nouvelles peintures de Štyrský et Toyen], Aventinská Mansarda, Prague, du 2 juin au 15 juillet 1928.

Výstava Jindřicha Štyrského a Toyen, [Exposition de Jindřich Štyrský et Toyen], Aventinská Mansarda, Prague, du 1er au 30 mars 1930.

Poesie 1932, Prague, S. V. U. Mánes, 1932.

ŠTYRSKÝ Jindřich, *Pařížské odpoledne* [Après-midi parisienne], 1935

První výstava skupiny surrealistů v ČSR. Makovský, Štyrský, Toyen [Première exposition du groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Makovský, Štyrský, Toyen], Mánes, Prague, du 15 janvier au 3 février 1935.

Mezinárodní Surrealismus, Prague, Galerie Topič, du 4 novembre au 3 décembre, 1947.

ARAGON Louis, HOFFMEISTER Adolf, LAMAČ Miroslav, RIBEMENT-DESSAIGNES Georges, TEIGE Karel, *Visages-illustrations-collages : catalogue de l'exposition à Paris*, Prague, Výstavnictví, 1961.

II – Œuvres complémentaires

1. ŒUVRES LITTÉRAIRES, ÉTUDES D'AUTEURS

ALEXANDRIAN Sarane, *L'Art surréaliste*, Paris, Fernand Hazen, 1969.
L'Aventure en soi, Paris, Mercure de France, 1990.

APOLLINAIRE Guillaume, *Le Flâneur des deux rives,* Paris, Éditions de la Sirène, 1918.
Alcools, Paris, Gallimard, 1913.
L'Hérésiarque & Cie, Paris, Stock, 1922.

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, 2004.

ARAGON Louis, « Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui » in *Les Collages,* Paris, Hermann, coll. « savoir », 1965.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], Vanves, éditions du Sandre, 2009.

BENAYOUN Robert, « Entre chien et loup, énigme et sortilège de Toyen » in *Edda,* n°3, Bruxelles, 1961.

BIEBL Konstatin et NEZVAL Vítězslav (dir.), *Ani labut' ani lůna. Sborník k stému výroči smrti Karla Hynka Máchy* [Ni cygne ni lune, recueil commémorant le centième anniversaire de mort de Karel Hynek Mácha], Prague, Otto Jirsák, 1936.

BRETON André, André BRETON, *La Lampe dans l'horloge*, Paris. Éditions Robert Marin, coll. « L'Âge d'or », 1948.
Œuvres complètes, tome 1, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
Œuvres complètes, tome 2, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
Œuvres complètes, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
Œuvres complètes, tome 4,Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

BRETON André, CHAR René, ÉLUARD Paul, PÉRET Benjamin, *Pozdrav*, traduction de Jindřich Hořejší, illustrations de Štyrský et Toyen, Praha, Stanislav Kohout, 1936.

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme* [1935], Paris, Gallimard, 1987.
« Le Complexe de midi » in Minotaure, n°9, Genève, Skira, 1936.
Babel [1948], Paris, Gallimard, 1996.
Les Jeux et les hommes [1958], Paris, Gallimard, 1985.

ÉLUARD Paul, *Capitale de la douleur* [1926], Paris, Gallimard, 1964.
« Prague un soir de printemps » [1952] in *Poèmes pour tous. Choix de poème 1917-1952,* Paris, Les Éditeurs français réunis, 1972.
« Retour de Desnos » in *Les Lettres françaises*, Paris, le 20 octobre 1945.
Veřejná růže [La Rose publique], traduction de Bedřich Vaníček et Vítězslav Nezval, Prague, Mánes, 1936.
Veřejná růže, traduit par Vítězslav Nezval, illustré par Karel Teige, Prague, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
Výbor básní [Choix de poèmes], traduction de Heisler, couverture de Teige, dessins de Picasso, Štyrský, Max Ernst, Man Ray, Prague, Odeon, 1946.
Lettres à Gala : 1924-1948, Paris, Gaillimard, 1984.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduction d'Henri Berguin, Paris, Garnier frères, 1966.

HEISLER Jindřich, TOYEN, *Les Spectres du désert,* traduit par Jindřich Hořejší, Prague, Albert Skira, 1939. Rééd. : avec la participation de Benjamin Péret, Arcanes, Paris, 1953.
Z Kasemat spánku [Des casemates du sommeil], Prague, edice surrealismu, 1941.
Schovej se, válko!, Prague, 1946
Cache-toi, guerre !, Paris, 1947

HOFFMEISTER Adolf, Préface aux *Nouvelles tchèques et slovaques*, Paris, éditions Seghers, 1965.
Předobrazy [Préfigurations] Prague, Československý spisovatel, 1962.

JAKOBSON Roman, « Qu'est-ce que la poésie ? » [Co je poesie ? » in Volné směry, XXX (1933-1934), Prague, Mánes] traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977.

JELÍNEK Hanuš, *Histoire de la littérature tchèque de 1890 à nos jours,* éditions du Sagittaire, Kra, Paris, 1935,

JANOUCH Gustav, *Conversations avec Kafka,* Paris, Maurice Nadeau, 1988.

KAFKA Franz, *Zámek* [Le Château], traduction en tchèque de Pavel Eisner, S.V.U. Mánes, Prague, 1935.

KRÁL Petr, *Prague,* Seyssel, Champ Vallon, 1987.
Vocabulaire. Proses, Paris, Flammarion, 2008.

LEGRAND Gérard, « Espaces transmutés, envergure de Toyen », *Phases*, n°5, Paris, 1975.

LINHARTOVÁ Věra, *Joseph Sima, ses amis, ses contemporains*, Bruxelles, Ed. De la Connaissance, 1974.

NEBESKÝ Václav, « Tchécoslovaquie » in *L'Esprit Nouveau,* n°18, 1923.
L'art moderne tchécoslovaque, Paris, Alcan, 1937.

NEČAS Vincenc, ŠTYRSKÝ Jindřich, TOYEN, *Průvodce Paříž a okolím* [Guide de Paris et des alentours], Malá edice Odeon, Prague, 1927.
Paříž v noci. Průvodce noční Paříž [Paris la nuit. Guide du Paris nocturne], Odeon, Prague, 1927.

NEZVAL Vítězslav, « La fleur du sol français » in *Les lettres françaises* (« Il y a un an mourait Paul Éluard »), 19-26 novembre 1953.
Poèmes choisis, traduit par Milos Sova, adaptation de Jean Marcenac, Paris, Seghers, coll. « Autour du monde », 1954.
Z mého života, Prague, Československý spisovatel, 1965.
Dílo XXXVI. Překlady II, [Œuvres XXXVI. Traductions II] édition établie par Jiří Taufer, Prague, Československý spisovatel, 1984.
Poèmes de la nuit, traduction et présentation de Markéta Vinická et Charles Moisse, Bruxelles, 1995.
Manifesty, eseje, a kritické projevy z let 1931-1941 [Manifestes, essais et discours critiques des années 1931-1941], Československý spisovatel, Prague, 1974.
Básně I [Poésies I], édition établie et commentée par Milan Blahynka, Brno, Host, 2011.
Básně II [Poésies II], édition établie et commentée par Milan Blahynka, Brno, Host, 2012.
Básně III [Poésies III], édition établie et commentée par Milan Blahynka, Brno, Host, 2013.

NEZVAL Vítězslav, ŠTYRSKÝ Jindřich, *Nocturne sexuel : histoire d'une illusion démasquée,* traduit du tchèque par Helena Staub, Sauve, C. Hiver, 1992.

PAZ Octavio, « La recherche du commencement », *La Nouvelle Revue Française*, n°172, (« André Breton et le mouvement surréaliste »), 1er avril 1967.

SEIFERT Jaroslav, *Slavík zpívá špatně* [Le Rossignol chante faux], Prague, Odeon, 1926.
Poèmes choisis, traduction de Michel Fleischmann et Daniel Habrekorn éditions Thot, 1985.
Les Danseuses passaient près d'ici: choix de poèmes, 1921-1983, établi, traduit et présenté par Petr Král et Jan Rubeš, Paris, Actes Sud, 1987.
Dílo Jaroslava Seiferta, I, Prague, Akropolis, 2001.

SEIFERT Jaroslav, SOUPAULT Philippe, ŠÍMA Josef, *Paříž* [Paris], Prague, Aventinum, 1927.

SOUPAULT Philippe, « Fargue et les mots » in *Les Feuilles libres n°45-46,* (« Hommage à Léon-Paul Fargue »), juin 1927.
Le Nègre, avec un frontispice de Hoffmeister, Paris, Éditions du Sagittaire, 1927.
Bratři Durandeau, traduction de Jarmila Fastrová, Prague, Odeon, 1926.
K líci z braň !, traduction de Josef Hejduk, Kamilla Neumannová, Prague, Odeon,1926.
Les Dernières Nuits de Paris, Paris, Calmann-Lévy, 1928.
« Est-ce l'amitié qui m'aveugle ? » Les Lettres françaises, Paris, 16-22 novembre 1961.
« Baudelaire redécouvert » in *Profils perdus,* Paris, Mercure de France, 1963.
Collection fantôme, Paris, Galerie de la Seine, 1973
Histoire d'un blanc [1927], Paris, Gallimard, 2003.
Écrits sur l'art du XXème siècle, éd. établie par Serge Fauchereau, Les Éditions du Cercle d'Art, coll. « Diagonales », Paris, 1994.
Mémoires de l'Oubli 1927-1933, Paris, Lachenal & Ritter, 1997.

ŠALDA František Xaver, *Studie z české literatury* [Étude de la littérature tchèque], Prague*,* Československý spisovatel*,* 1961.
Krásné tisky k české knižní kultuře, Prague, Spolek českých bibliofilů, 2008.

ŠTYRSKÝ Jindřich, « Choix de textes », *Phases*, n°2, Paris, 1970.

TEIGE Karel, « Obrazy a předobrazy » [Images et préfigurations] in *Musaion II*, Prague, 1921.
Surrealismus proti proudu [Le Surréalisme à contre courant], Prague, surrealistická skupina, 1938.
Jarmark umění, [La Foire de l'art], Nakladatelství a galerie živého umění F. J. Müller, Prague, 1936.
L'Architecture moderne en Tchécoslovaquie, Prague, Mladá fronta, 1947.
« Foto, kino, film » [Photo, cinéma, film] in *Život II*, Prague, 1922.

VANČURA Vladislav, *Un été capricieux* [Rozmarné léto, 1926], traduit par Jan Rubeš, Prague, 2014.

WEINER Richard, « Nadrealismus » [Surréalisme] in *Lidové noviny,* année 32, n°536, 1932.

2. REVUES, ALMANACHS

ReD. Měsičník pro moderní kulturu [ReD, mensuel pour la culture moderne], Prague, Odeon, 1927-1931.

Le Grand Jeu, n°1-3, 1928, 1932.

La Revue nouvelle, n°51-52, (« Tchécoslovaquie 1929. La Littérature tchécoslovaque contemporaine »), Paris, 1929.

La Revue européenne, (« Vers et prose tchécoslovaques »), Paris, 1er février 1930.

Zvěrokruh [Zodiaque], n°1-2, novembre-décembre 1930.

Minotaure, Paris, Albert Skira, 1933-1936.

Cahiers d'art, n°5-6, n°7-10, Paris, éditions Cahiers d'art, 1935.

La Revue française de Prague, Prague, F. Topič, 1927, 1934.

Europe, n° 195, n°198 (1939), n°130 (1956), n° 351-52 (1958), n° 378 (1960)

L'Archibras, n°1, n°5, Paris, Le terrain vague, 1967, 1968.

Revue La Brèche. Action surréaliste, Paris, Le Terrain Vague, 1961-1965

IV-Anthologies critiques

BUDÍK Arnošt, *La Poésie surréaliste tchèque et slovaque 1934-1969,* textes et témoignages choisis, présentés et traduits par Arnošt Budík*,* Bruxelles, Ed. Gradiva, 1973.

FIŠERA Claude, *Poésie tchèque et slovaque d'aujourd'hui : les deux rives de la Morava,* Illustrations de Jiří Kolář, Albert Marenčin, Karel Teige, Strasbourg, [s.n], 1994.

HLÁVKA Miloš, *Hommage de Prague à Paris. Paris dans la poésie et l'art,* Prague, V. Petr, 1937.

JELÍNEK Hanuš, *Anthologie de la poésie tchèque,* Paris, Éditions Kra, 1930.

KRÁL Petr, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes : 1934-1968,* traduction et présentation de Petr Král, Paris, Gallimard, coll. « du monde entier », 1983.
La poésie tchèque moderne :1914-1989, Paris, Belin, 1990.

RUBEŠ Jan, *Les Passants de Prague,* La Tour-d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2002.

SERVANT Catherine (dir.), *Nouvelles pragoises*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 1999.

Aspects de la poésie tchèque. Anthologie Bilingue, traduit du tchèque par Zdeněk Hrbata, Aleš Pohorský et Barbara Mytko-Brun, Marseille, Sud, coll. « domaine étranger », 1991.

Les Poètes du Grand Jeu, Paris, Gallimard, 2003.

Město vidíme veliké... Cizince o Praze [Nous voyons une grande ville... Les étrangers à propos de Prague], anthologie préparée par Vincy Schwarz, Prague, Fr. Borový, 1940.

V-Ouvrages critiques

1. LE SURRÉALISME À LA CROISÉE DE PARIS ET PRAGUE

ANTONKIN Alexei, LEMAIRE Gérard-Georges, RUNFOLA Patrizia, *Prague sur Seine :1887-1938,* Paris, Tête d'affiche, 1992.

BÉHAR Henri (dir.), *L'Europe Surréaliste,* Paris, L'Âge d'homme, coll. « Mélusine », 1994.

BELSON Patrice, GALMICHE Xavier, MEUNIER Benoît (dir.), *Bibliographie des œuvres littéraires tchèques traduites en français*, Cahiers slaves, n°4, 2002.

BERNIER Philippe, « Le voyage à Prague » in *André Breton : la beauté convulsive,* Paris, Centre Georges Pompidou.

CAILLE Françoise, *De l'Artificialisme au surréalisme: Štyrsky et Toyen (1926-1934),* mémoire de master, Lille, ANRT, 2001.

CANET Luc, *Karel Teige : le passage du poétisme au surréalisme (1929-1939). Un parcours politique et esthétique,* mémoire de DEA, université Paris I, 1997.

DUWA Jérôme, *1968 année surréaliste, Cuba, Prague, Paris,* Paris, IMEC éditeur, 2008.

FEUEURHAN Nelly, LIOT David, OTTINGER Didier, *Grand Jeu et surréalisme. Reims, Paris, Prague*, Musée des Beaux-arts, Reims, 2003.

GAILLY Stéphane, *Prague dans la littérature européenne : 1125-2004. L'imaginaire de la capitale de Bohême,* thèse de doctorat, Littérature comparée, université Paris XII-Val de Marne, 2004.

GERMAIN Louise Denise, *Joseph Sima :1891-1971. Œuvres graphiques et amitiés littéraires*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979.

HAMANOVÁ Ružena (dir.), *Les Champs magnétiques*, Prague, Musée de la littérature tchèque, 1993.

JECHOVÁ Hana (dir.), *Les Avant-gardes tchèque et slovaque dans le contexte international*, Service de publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1983.

JOUBERT Alain, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire,* Paris, Maurice Nadeau, 2001.

KASPI André et MARÈS Antoine (dir.), *Le Paris des étrangers,* Paris, imprimerie nationale, 1989.

Král Petr, *Prague : Klima, Mukarovsky, Hašek, Kafka, Nezval*, Paris, 1981.

KRIVANEK Katia, *L'Avant-garde tchèque des années vingt et trente et le surréalisme français*, thèse de doctorat, Littérature comparée, Paris III, 1975.

LERAY Sylvie, *Paris dans la littérature tchèque et Prague dans la littérature française au XXème siècle,* Bordeaux, 2000.

LINHARTOVÁ Věra, « Premiers jalons premiers détours », *Cahiers pour un temps*, Paris, Pandora, 1981.

MATYSOVÁ Kristýna, *Écrire le monde en marchant. Une approche de la modernité en Bohême et en France du début du XIX^e siècle aux années 1940*, thèse, Littérature comparée, Paris IV, 2011.

« Flâner à Paris. La capitale française vue par Mihail Sebastian, Léon-Paul Fargue et Vítězslav Nezval » in *Journal of cinematographic studies,* n°2, Bucarest, 2010.

MARÈS Antoine, *Les Relations franco-tchécoslovaques 1918-1939*, thèse, université Panthéon Sorbonne, Histoitre, 2003.

NEDBALKOVÁ Petra, *L'Image du surréalisme de Breton dans les revues tchèques d'avant-garde entre 1924 et 1934*, mémoire, Lettres, UPEC, 2010.

PASSUTH Krizsitna, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927,* Paris, Flammarion, 1988.

POHORSKÝ Aleš, « Pásmo » in *Poetika české meziválečné literatury*, Prague, Československý spisovatel, 1987.

« Zone poétique entre Paris et Prague » in Michel DÉCAUDIN, *Apollinaire en son temps,* Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1990, pp. 143-150.

« Notre Apollinaire. Le retour des temps anciens » in *Guillaume Apollinaire 21. Apollinaire et le portrait,* textes réunis et présentés par Michel Décaudin, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2001.

PRAVDOVÁ Anna, *La Peinture tchèque à Paris dans les années vingt,* Paris, 1996.

Les Artistes tchèques en France, de la fondation de la Tchécoslovaquie à la fin de la Seconde Guerre. Quelques aspects, thèse, Histoire de l'art et Archéologie, Paris I, 2005.

RUBEŠ Jan, « La Correspondance Pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme » in *Courrier international d'études poétiques*, Bruxelles, 1977.

« Le goût de l'exotisme chez les poétistes tchèques » in *Courrier international d'études poétiques*, Bruxelles, 1977.
« Le surréalisme français en traductions tchèques » in Jean WEISGERBER, *Les avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, sous la direction de Jean Weisgerber, L'Âge d'Homme, 2000.

SERVANT Catherine, « Impressions pragoises à l'aube du XXe siècle » in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, (« Les Tchèques au XXe siècle »), Nanterre, BDIC, juillet-septembre 2000.

VOISINE-JECHOVÁ Hana, « Le poétisme tchèque, le cubisme et le surréalisme » in *Revue de Littérature Comparée,* Paris, Librairie Marcel Didie, 1977.

VOISINE-JECHOVÁ Hana (dir.), *Images de la Bohême dans les lettres françaises. Réciprocité culturelle des Français, Tchèques et Slovaque,* Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2004.

Bulletin, n°11, (« Philippe Soupault l'européen des grandes villes »), Association Philippe Soupault, janvier 2009.

Paris-Prague : itinéraire d'un grand jeu, Bourg-en-Bresse, Les Amis de Roger Vailland, 1996.

2. LA LITTÉRATURE ET LA VILLE

BAILLY Jean-Christophe, *La Ville à l'Œuvre,* Paris, Ed. de l'Imprimeur, coll. « Tranches de villes », 2001.

BANCQUART Marie-Claire, *Le Paris des Surréalistes,* Editions de la différence, Paris, 2004.

BARTHES Roland, « Sémiologie et urbanisme » [1967] in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du seuil, 1985.

BECHTEL Delphine, GALMICHE Xavier, « Le Grand corps de la ville : représentations allégorique de Prague autour de 1900 » in Cahiers slaves, n°9, (« Le corps dans la culture russe et au-delà »), UFR d'Études slaves, Université de Paris-Sorbonne, 2007.

BÉHAR Henri, RUBIO Emmanuel, *Le Surréalisme sans l'architecture*, Lausanne, L'Âge d'homme,
coll. « Mélusine », 2009.

BÉHAR Henri (dir.), *Guide du Paris Surréaliste*, Paris, Éditions du patrimoine, 2012.

BENJAMIN Walter, *Sens Unique. Précédé de Une enfance berlinoise* traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Les Lettres françaises, Paris, 1988.
« Paris, capitale du XIX^e^ » [1939] in *Écrits français.* Présentés et introdutis par Jean-Maurice Monnyer, Paris, Gallimard, 1991.

Œuvres, tome III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages [1989], traduction de Jean Lacoste, Paris, les Ed. du Cerf, coll. « Passage », 1997.

BLAU Eve, PLATZER Momika (dir.), *L'Idée de la grande ville : l'architecture moderne d'Europe Centrale*, New york, Pretzel, 2000.

CANIAUX Denis, *Villes de papier. Une anthologie de poétique urbaine*, préface de Pierre Sansot, Bordeaux, Ed. Confluences, 2004.

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon,* Paris, Presse Universitaire de France, 1989.

DUPOUZY Christine, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours,* Paris, 1995

GORRILLOT Bénédicte, « La Géographie pathétique urbaine de C. Prigent » in *Formules,* n°14, (« Urbanités littéraires »), textes présentés et réunis par Jean-Jacques Thomas & Jan Baetens, juin 2010, Leuven, pp. 161-178.

GUICHARDET Jeannine (dir.), *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel,* Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1986.

HIGONNET Patrice, *Paris, capitale du monde : des Lumières au surréalisme,* Paris, Tallandier, 2005.

LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espac*e [1974], Paris, Anthropos, 1986.

LOUBIER Pierre, *Le Poète au labyrinthe,* Fontenay-aux-roses, ENS, 1998.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire. Les France,* Paris, Gallimard, 1992.

PASCAUD Fabrice, SCHMITT Bertrand, PIERREPONT Alexandre, « La ville et l'utopie » in *Analogon 7,* («Mýtus a Utopie »), Prague, 1997.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, [1996], Éditions Payot & Rivages, Paris, 2004.

STIERLE Karlheinz, *Paris capitale des signes. La capitale et son discours,* traduit de l'allemand par Marianne Rocher Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

VION-DURY Juliette (dir.), *L'Écrivain auteur de sa ville*, Limoges, Pulim, 2001.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

Change, n°7 (« Le Groupe la rupture »), Paris, éditions du Seuil, 1979.

Les mots, la vie, (« Le Surréalisme et la ville »), Nice, Groupe Eluard, 1989.

3. CRITIQUE LITTÉRAIRE, HISTOIRE DE L'ART

AUER Barbara, BYDŽOVSKÁ Lenka, SPIELER Reinhard, SRP Karel (dir.), *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag* [À contre courant. Surréalisme Paris-Prague], Auflage, Belser, 2009.

BALLABRIGA Michel, *Sémiotique du surréalisme. André Breton et la cohérence*, Presse universitaire du Mirail, 1995.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
Le Plaisir du texte, Paris, Éditions du seuil, 1973.
« Les Surréalistes ont manqué le corps » [1975], *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980),* Le Seuil, « Point-essais », 1999, pp. 230-232.
Le Degré zéro de l'écriture [1953], Paris, éditions du seuil, 1991.

BÉDOUIN Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Paris, Éditions de Noël, 1961.

BÉHAR Henri, *André Breton : le grand indésirable*, Calman-Lévy, 1990.

BELLMER Hans, *Anatomie du désir*, Gallimard, Paris, 2006.

BENAYOUN Robert, *Érotique du surréalisme,* Paris, J.J. Pauvert, 1965.

BERÁNKOVÁ Eva (dir.), *Apollinaire à livre ouvert,* Prague, Faculté de Lettres Université Charles de Prague, 2004.

BERNARD Michel, *Histoire de Prague*, Paris, Éditions Fayard, 1998.
Prague, belle époque, Paris, Aubier, 2008.

BERRANGER Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme,* Paris, Libraire José Corti, 1988.

BIRON Adam et PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Grands dictionnaires », 1982.

BIRGUS Vladimir, *Beauté moderne : les avant-gardes photographiques tchèques 1918-1948*, Prague Kant, 1998.

BLANCHOT Maurice, *La Part du feu,* Paris, Gallimard, 1949.
L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.
L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.

BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste,* Paris, José Corti, 1975.

BOUCHARENC Myriam, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX^e siècle,* Paris, Hermann éditeurs, 2011.

L'échec et son double. Philippe Soupault romancier, Paris, Honoré Champion, 1997.

BOUCHARENC Myriam, LEROY Claude (dir.), *Présence de Philippe Soupault,* Caen, Presses universitaires de Caen, 1999.

BUDÍK Arnost, *La Poésie surréaliste tchèque et slovaque/ textes et témoignages choisis,* Bruxelles, Ed. Gradiva, 1973.
Subversion de l'impossible : un regard sur le surréalisme tchèque, Evère, Maison Communale, 1998.
Le Surréalisme tchèque : La part du feu, [s. l.], [s. n.], 2008.

BUTOR Michel, « Heptaèdre héliotrope » in *André Breton et le mouvement surréaliste*, Paris, NRF, 1967.

BYDŽOVSKÁ Lenka, SRP Karel, *Jindřich Šyrský*, Prague, Argo 2007.

BYDŽOVSKÁ Lenka et SRP Karel (dir.), *Český Surrealismus 1929-1953. Skupina surrealistů v ČSR. Událost, vztahy, inspirace* [Le Surréalisme tchèque 1929-1953. Le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Évenements, relations, inspirations], Prague, Argo, 1996.

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
Du Surréalisme et du plaisir, Paris, José Corti, 1987.
Pensée mythique et surréalisme, Paris, Lechenal & Ritter, 1996.

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline (dir.), *Patiences et Silences de Philippe Soupault,* Montréal, L'Harmattan, coll. « art et sciences de l'art », 2000.

CLAVERIE Jana, *Štyrsky, Toyen, Heisler*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

COLVILE Georgiana, CONLEY Katharine, MORTON Mary, *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme,* Paris, Lachenal & Ritter, coll. « collection Pleine Marge », 1998.

DAMOWICZ Elza, *Ceci n'est pas un tableau : Les Écrits Surréalistes sur l'art*, L'âge d'homme, Lausanne, 2004.

DVORSKÝ Stanislav, DRYJE František, ŠTEJSKAL Martin, *Surrealistická východiska* [1948-1989], Prague, Společnost Karla Teige, 2011.

FAROVÁ Anna, « Un tchèque : Jindřich Štyrský » in *Photographies,* (« Colloque Atget. Actes du Colloque Atget »), Paris, 1986.

FELGINE Odile, *Roger Caillois*, Stock, Paris, 1994.

FRANKO Mark, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. par Sophie Renaut, Paris, Cargo, L'éclat, 2005.

HAVLÍKČEK Zbyněk, NEZVAL Vítězslav, ŠMEJKAL František, *Le Mouvement surréaliste en Tchécoslovaquie,* Paris, [s.n.], 1970.

HAVRÁNEK Vít, MENANTEAU Jacqueline, PRAVDOVÁ Anna, (dir), *Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, Dijon, Musée des beaux-arts, 1997.

HAZAN Eric, *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002.

HUEBNER Karla Tonin, *Eroticism, identity and a cultural context : Toyen and the Prague avant-garde,* [Erotisme, identité et contexte culturel : Toyen et la Prague d'avant-garde], thèse, American University, 2002.

JAGUER Édouard, *La Peinture surréaliste et imaginative en Tchécoslovaquie (1930-1960)*, Paris, Galerie 1900-2000, 1983.
Le Surréalisme face à la littérature, Paris, Actual, 1989.

JOUFFROY Alain, « La Révolution est femme » in *XXe siècle*, n°42, Paris, juin 1974.

KYLOUŠEK Petr, « Le double horizon culturel des avant-gardes tchèques des années 1920 » communication au colloque international « Modernité mode d'emploi », Créteil, Paris XII, 4 avril 2004.

KRÁL Petr, RUBEŠ Jan, *Poésie tchèque,* Bruxelles, [s.n.], 1986.

KRÁL Petr, *Fin de l'imaginaire ou au-delà des avant-gardes,* Bruxelles, Ousia, 1993.

KRISTEVA Julia, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996.

KREČIČ Peter, *Plečnik. Une lecture des formes,* Liège, Mardaga, 1992.

LAMBERT Jean-Clarence, « Adolf Hoffmeister : le collage, le bris/collage » in *Le Règne imaginal*, Paris, éditions du Cercle d'art, 1991.

LAMAČ Miroslav, Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeister, Nakladatelství Československých výtvarných umělců, 1966.

LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, J. J. Pauvert, 1982.

LEROY Claude, *Le Mythe de la passante*, Paris, PUF, 1999.

LIMAT-LETELLIER Natahlie, RUBIO Emmanuel, VASSEVIÈRE Maryse (dir.), *Surréalisme et pratiques textuelles*, Villiers-sur-Marne, Phénix, 2002.

LUKEŠ Zdeněk, PLEČNIK Joze, PRELOVŠEK Damjan, VALENA Tomáš, *Josip Plečnik : an Architect of Prague Castle,* Prague, Prague Castle Administration, 1997.

MARÈS Antoine, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995.

MARÈS Antoine, THEINHARDT Marketa, « Avant-gardes et politique culturelle » in *Thema*, n°1, Prague, 1996.

MOUSSLI Béatrice, *Philippe Soupault,* Paris, Flammarion, 2010.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

SRP Karel, *Karel Teige. Surrealistické koláže (1935-1951)*, Prague, Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994.
Toyen, Prague, Galerie hlavního města Prahy, 2000.
Jindřich Štyrský, Prague, Torst, 2001.

ŠMEJKAL František, « Surréalisme et peinture imaginative en Tchécoslovaquie », *Phases*, n°10, Paris, septembre 1965, pp. 47-57.
Le Surréalisme en Tchécoslovaquie, (« Bulletin de liaison »), n°5, CNRS, université de Tours, 1976.
Érotisme et surréalisme en Tchécoslovaquie, Paris, Galerie 1900-2000, 1993.

TAUFER Jiri, *Vitezslav Nezval : essai littéraire,* traduit du tchèque par Mojmira Pacejková-Barré, Paris, Unesco, 1981.

THEINARDT Marketa (dir.), *Prague,* Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « Les Grandes cités », 2005.

VOISINE JECHOVÁ Hana (dir.), *Études tchèques et slovaques*, n° 7, Paris, CNRS/Université Sorbonne nouvelle, 1989.

VOISINE-JECHOVA Hana, *Histoire de la littérature Tchèque,* Paris, Fayard, 2001.
« Le poétisme tchèque, le cubisme et le surréalisme » in *Revue de littérature comparée*, n°1, Paris, Librairie Marcel Didier, 1977, pp. 201-218,

4. LINGUISTIQUE, PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE

BENVÉNISTE Emile, *Deux modèles linguistiques de la cité*, La Haye, Mouton, 1970.

BESSE Jean-Marc, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Acte Sud, 2000.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 1997.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1920], petite bibliothèque Payot, Paris, 1985.
L'Inquiétante étrangeté [1919], Paris, Hatier, 1993.
Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen, [1931], Paris, Presses universitaires de France, 2010.

JAKOBSON Roman, *Essai de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963.

LACAN Jacques, *Écrits II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1999, p. 95.

LEVINAS Claude, *Totalité et infini*, 1961, la Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra* [1885], traduit de l'allemand par Maël Renouard, Paris, Rivage, 2002.

RICŒUR Paul*, La Métaphore vive* [1975], éditions du Seuil, 1997.

RUBIO Emmanuel, *Les Philosophies d'André Breton,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.

SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité,* traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard Baron, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1989.

5. PÉRIODIQUES, EXPOSITIONS

Centre français de recherche en sciences sociales, n°7, (« Question urbaines : Prague et ses nouveaux quartiers »), juin 1994.

Critique n°483-484 (« Prague cité magique »), Paris, Éditions de Minuit, août-septembre1987.

Europe, n°769, (« Philippe Soupault »), mai 1993.

Érotisme et surréalisme en Tchécoslovaquie, Paris, Galerie 1900-2000, 1993.

Exposition internationale du surréalisme, 1959-1960, Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959.

Lanterna Magika. Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XX^e^ siècle, Prague, Kant, 2002.

La Planète affolée : surréalisme, dispersion et influences (1938-1947), Marseille, Ed. de la Vieille Charité, 1986.

L'Ennemi, n°2, 1992-1993, (« Prague d'or »), Paris, Christian Bourgois, 1992-1993.

Les Mots la vie, n°7, (« La Femme et le surréalisme »), Nice, Groupe Éluard, 1992.

Opus International, (« Le Mouvement surréaliste en Tchécoslovaquie »), Paris, octobre 1970.

Opus international, (« André Breton et le surréalisme international »), Paris, 1991.

Principe du plaisir, catalogue d'exposition, Prague, 1968.

Toyen, une femme surréaliste, Arthe, Musée d'art Moderne, 2002.

Une image peut en cacher une autre, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 2009.