

TROIS REGARDS HUMORISTIQUES SUR L'INDIVIDU MODERNE

Thierry Aubert

RESUMO: Diante da revolução nos dados antropológicos relativos à racionalidade ou à morte, os surrealistas procuram dar à existência uma dimensão — a morte surreal — que contrabalança a angústia engendrada pela finitude associada à morte-aniquilamento. O humor é um dos fatores que permitem a emergência da morte surreal. Aragon empenha-se para que o humor permita suportar o mal-estar altivo frente à existência. A partir do “riso amargo”, a oposição entre invenção surrealista e finitude macabra vem à tona inscrita no terreno do efêmero, antes que o humor dê a volta por cima. Pelo contrário, R. Vitrac procura dar ao humor uma liberdade conquistadora. O humorístico torna-se a ciência de um corpo à beira da morte, ciência que encontra seu desabrochar na crueldade poética; o humor gera uma fusão surreal dos contrários, à imagem dos poderes surreais do riso e das lágrimas. Finalmente, no início dos anos trinta, com T. Tzara, o humor é percebido como um critério moral e social por vir. À ambigüidade inquieta do riso corresponde neste autor o modelo humorístico da escritura poética.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo, morte, humor, morte-aniquilamento, morte surreal, Aragon (Louis), Vitrac (Roger), Tzara (Tristan).*

Comme beaucoup des avant-gardes, le surréalisme cherche à définir l'individu moderne. Deux données changent radicalement au moment où le groupe s'organise: d'une part, la raison perd son monopole, l'inconscient a désormais droit de cité; d'autre part, le rapport à la mort est profondément bouleversé, Ph. Ariès utilisant l'expression de “mort ensauvagée” pour caractériser la perte des moyens culturels traditionnels qui avaient permis jusqu'alors à l'homme de s'accommoder de la réalité létale. Le surréalisme se propose donc de fournir à cet individu moderne de nouvelles marques qui lui permettraient de s'approprier l'image du monde qui se fait jour.

Thierry Aubert é pesquisador no *Centre de recherches sur le surréalisme* da Universidade de Paris III.

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.

Autant que l'amour, la liberté et la poésie auxquels se réfèrent régulièrement les membres du mouvement, la mort devient un point incontournable dans l'élaboration d'une nouvelle perception de l'individu. Et nous avons pu observer par ailleurs¹ que les surréalistes parvenaient à réduire l'angoisse provoquée par "l'horreur de la mort" (MORIN), en dégagant un espace qui, tout en appartenant à la finitude individuelle, échappe au vivre pour mourir. La particularité de ce domaine de la surréalité tient à ce qu'il s'arroge des attributs généralement associés à la perte de la vie; aussi avons-nous appelé cet état, quoiqu'inhérent à l'existence, la mort surréelle, par opposition à la mort-anéantissement, qui constitue l'immanquable terme de l'individu athée dans lequel se reconnaissent les surréalistes.

Dans ce cadre, l'humour et sa capacité de subversion apparaissent comme un instrument particulièrement pertinent pour révéler, au sein du phénomène léthal, le clivage surréaliste à partir de la pratique même de l'écriture. Nous ne nous attacherons pas ici aux modalités générales de l'efficacité humoristique face à la mort, mais à trois approches particulières faites au sein du groupe durant l'entre-deux-guerres, avant l'élaboration de l'*Anthologie de l'humour noir* d'André Breton. Les deux premières, celles de Louis Aragon et de Roger Vitrac, prennent place dans la période inaugurale du surréalisme, tandis que le regard de Tristan Tzara appartient à la recherche du nouveau souffle qu'instaure le *Second Manifeste du surréalisme* d'A. Breton. Chacune propose une vision de l'individu qui n'est pas sans relation étroite avec la perception du phénomène léthal par le surréalisme.

LE MALAISE HAUTAIN SUPPORTÉ PAR L'HUMOUR: ARAGON

Notre détermination de l'individu humoristique repose plus particulièrement sur l'observation des textes publiés en volume vers 1926 (*Le Paysan de Paris*; *Le Mouvement perpétuel* comprenant *Les Destinées de la poésie*²) et sur la lecture de "L'Ombre de l'inventeur", article publié en 1924 dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*.

L'article de 1924 envisage de préciser le statut de l'invention surréaliste, de la poésie à partir d'un rapprochement avec les inventions d'objets, tels ceux trouvés à l'Exposition du Concours Lépine. Louis Aragon remarque le caractère étrange de ces inventions, dû à leur ancrage dans le

quotidien par leur destination et à la gratuité qu'elles montrent vu leur absence présente d'emploi, pour le rapprocher aussitôt de l'image poétique:

Au moment qu'elles se forment, ces machines de la vie pratique ont encore le décoiffé du rêve, ce regard fou, inadapté au monde qui les apparente alors à une simple image poétique (ARAGON, 1924, p. 22).

Poursuivant sa démarche, Aragon établit que l'invention tend vers le surréel, en tant qu'il constitue le résultat (rhétorique?) d'une double négation, celle du réel qui engendre l'irréel, puis celle de l'irréel. Toujours est-il que les inventions "proprement surréalistes" explicitent ce mouvement contradictoire:

Inventions philosophiques qui sont toujours un peu plaisantées du vulgaire, que les contradictions déconcertent, et qui a inventé le rire pour se tirer d'affaire en leur présence. C'est là l'humour [...]. L'humour est une détermination de la poésie, en tant qu'elle établit un rapport surréel dans son complet développement. C'est sans doute ce caractère qui rend une invention surréaliste (*Ibid.*, p. 23).

Ainsi l'humour relève-t-il de la définition même de la création poétique, et s'avère la condition nécessaire de reconnaissance de la nature surréaliste de celle-ci. L'atmosphère engendrée n'est pas bon enfant, elle tient plutôt de l'alarme, de la menace que le "vulgaire" attaché au fonctionnalisme du réel détourne en la rejetant par le "rire" ou, ainsi qu'il est écrit un peu plus bas dans l'article, en la tenant pour une expression ludique. Or, Aragon insiste sur l'idée que le surréel réside dans cette suspension humoristique du réel, décelable au sentiment d'"insolite", de "mystère" fascinant. Le premier chapitre du "Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" (1925) raconte justement comment le Sujet surréaliste qui est pris du "vertige du moderne" passe, devant le phénomène humoristique et son "mystère", de la défiance, propre à l'individu soumis à la logique, à l'acceptation des "formes concrètes", ce qui ouvre vers une "mythologie moderne", vers l'espace de la surréalité (ARAGON, 1926, p. 139-143). "L'Ombre de l'inventeur" ne réduit pas l'humour à un outil littéraire (même si, évidemment, c'est dans le texte qu'il s'inscrit nécessairement); sa portée proprement existentielle (le choix initial des machines du Concours Lépine signale cette attache à la vie) en fait aussi la base du comportement subjectif. Sans doute trouvons-nous dans le mépris pour le rire du vulgaire la filiation avec la superbe de l'"umour" pratiqué par Vaché* et une part de la tradition humoristique de Jarry, de Lautréamont, qui induisent la hauteur du "ricanement amer"³.

* Jacques Vaché escrivait *umour*, sem h (N.O.).

³ ARAGON. *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1980, p. 133. (Coll. "L'Imaginaire"). L'étude de M.-Cl. Dumas concernant l'évolution de la notion d'humour chez Aragon ("Aragon surréaliste ou le mauvais plaisant", dans *Jeu surréaliste et humour noir*, p. 39-65) note clairement le passage de l'héritage de Vaché au déni de ce "ricanement amer": le cheminement part de la réponse d'Aragon à l'*Enquête des "Jeunes lettres"* qu'A. Breton a envoyée par courrier à Vaché en janvier 1919 et qui se clôt par le constat que certains artistes, trop faibles, "ne sauront jamais ricaner" (cité par M.-Cl.

¹ La présente étude s'insère dans une thèse de doctorat en cours de rédaction consacrée à la mort dans les œuvres surréalistes. Elle achève le chapitre consacré à l'humour en tant que moyen privilégié pour inscrire la complexité du phénomène léthal dans le texte surréaliste.

² La datation des poèmes du *Mouvement perpétuel* et des *Destinées de la poésie* et ses difficultés sont précisées par D. Briole dans son article "Jeux poétiques de l'amour et de l'humour" dans *Les Destinées de la poésie* d'Aragon (*Méluise*, n. X, p. 131-132).

La métaphore de l'“inventeur”, ce chercheur qui explore l'inorganisé pour y percevoir ou en retirer l'invention humoristique, expression de l'insolite du surréel, parcourt *Le Paysan de Paris*; le Sujet s'interroge sur “le sentiment de nature”, il songe et médite comme l'indique le titre de la dernière partie de l'ouvrage (ARAGON, 1926, p. 151 & 231). Surtout, la figure apparaît une vingtaine de pages après qu'a commencé la présentation du “Passage de l'opéra”, lorsque le Sujet rompt brusquement sa relation:

Je quitte un peu mon microscope (*Ibid.*, p. 42).

L'insolite s'entend à un double niveau, d'abord immédiat dans l'observation du Sujet qui donne à voir l'organisation ordinairement invisible, car microscopique, d'un objet connu, ensuite dans le cadre d'une exploration du vécu afin d'y mettre en évidence la structure fondamentale et généralement inaperçue, à savoir le règne de la mort. Pourtant, la manifestation de cet insolite ne manque pas de paradoxe, puisqu'elle s'intègre à la règle même.

Remuez, [...] vibrions tragiques entraînés dans une aventure complexe où l'observateur n'aperçoit que le jeu satisfaisant et raisonnable des immuables lois de la biologie! Par cette tornade d'énigmes qu'inscrivez-vous dans mon champ d'optique, enseignes lumineuses de la détresse, petits petits? (*Ibid.*, p. 43).

Le passage de la norme biologique à l'annonce d'un fait troublant, dont la forme interdit toute traduction spontanée, indique l'émergence de l'humour et la cristallisation de l'invention surréaliste. Mais ce que voit le Sujet, c'est en vérité le signe des lois biologiques auxquelles l'individu est soumis: “Je cherche à lire dans cette rapide écriture et le seul mot que je crois démêler [...], ce n'est pas *Justice*, c'est *Mort*” (*Ibid.*). Tel est le paradoxe de l'individu humoristique, l'invention, c'est-à-dire l'usage de ces “artifices qui étendent le pouvoir de [ses] sens”, de ces “surréalismes” (*Ibid.*, p. 44), le renvoie à sa finitude, à l'expression de la mort-anéantissement à travers le macabre qui caractérise, chez Aragon, le contact du Sujet avec le phénomène léthal.

Parallèlement à cette portée existentielle, l'insolite rend manifeste l'artifice du texte. *Le Paysan de Paris* comporte nombre de ruptures dans la narration, pour présenter ce qui apparaît de prime abord comme des documents vrais, à savoir ce qui est écrit sur les différentes faces de la colonne du parc des Buttes-Chaumont (ARAGON, 1926, p. 194 sq.), ou encore une page de journal (*Ibid.*, p. 40), des cartes de tarifs (celle du Théâtre moderne et du café Certa; *ibid.*, p. 85 & 97-98), des plaques indiquant la raison sociale d'entreprises (*Ibid.*, p. 113), etc. À ce niveau, l'humour fausse la présentation typographique et l'ordre habituels de la narration. Puis, le système se démultiplie, lorsque le Sujet ajoute des

documents fictifs, c'est-à-dire des documents dont le destinataire sait le caractère imaginaire par opposition aux premiers, transposant un élément existant (*Ibid.*, p. 59, 109). En fait, le Sujet entame un processus qui joue sur le fonctionnement mimétique de la création narrative et sur l'écart humoristique qui suscite une prise de distance. Alors que les documents vrais induisent l'humour en rompant le fil narratif, les documents fictifs l'induisent en reposant sur une double reproduction mimétique, *mimèsis* d'indications véritables et *mimèsis* du travail par lequel le texte du *Paysan de Paris* reproduit mimétiquement l'expérience (censée avoir vécue) d'Aragon. À leur tour, les documents fictifs sont l'objet d'un détournement humoristique, la rupture typographique, utilisée selon un mode plus libre, permet de représenter non plus un élément objectif, mais d'exprimer l'émotion du Sujet, par exemple face au pessimisme ou à l'ennui (*Ibid.*, p. 62-63 & 158). Dans ces deux derniers cas, l'usage de la rupture typographique conduit à des formes présentes dans la poésie d'Aragon. La réitération du mot “persienne” (ARAGON, 1925, p. 82) est voisine du quatrain (?) sur le mot “pessimisme”; la chanson de l'ennui rappelle la présence de formes populaires ou conventionnelles, associées en l'occurrence à des vers détonnants, telle “chanson pour se laver” (*Ibid.*, p. 89-90).

Tant dans le domaine narratif que poétique, l'humour suscite une production parodique qui exhibe par contraste l'artifice du modèle⁴. Le Sujet est “contrefacteur”, pour reprendre le titre du poème de *Destinées de la poésie* (ARAGON, 1924-1926, p. 132); cependant le faux ainsi produit se présente non comme une copie à l'identique d'un quelconque vrai, mais comme son retournement humoristique (ce que peut souligner le renversement final des lettres formant le nom du poète, semblable au reflet que donnerait une glace — *ibid.*), comme l'affirmation ricanante de l'imperfection, voire de la finitude, du modèle dont le Sujet révèle l'autre face, celle que reflète la surface mortifère du miroir.

Le recours à l'humour surréaliste contraint l'individu à se percevoir dans le champ de la mort-anéantissement. Quelque merveille que puisse proposer l'activité surréaliste ou l'amour, le Sujet est ramené à l'éphémère et à l'instabilité de tout modèle. Inscrite dans le processus même de l'écriture, la finitude macabre ne peut s'effacer de l'expérience subjective, l'humour offrant seulement une position de repli cynique.

⁴ Pour ce qui est de la poésie, D. Briolet analyse la manière dont Aragon, dans *Destinées de la poésie*, déstructure par l'humour des formes traditionnelles (“Jeux poétiques de l'amour et de l'humour [...]”, dans *Mélysine*, n° X, en particulier p. 135 sq.).

Dumas, art. cit., p.45); il aboutit, dans le *Traité du style* (1928), au refus d'une telle perspective existentielle, tout en conservant l'association entre poésie et humour (“L'humour n'est pas le poison des âmes, [...] ni le ricanement amer”, et “L'humour est une condition de la poésie”, passages cités par M.-Cl. Dumas, art. cit., p. 60 et 61).

L'œuvre surréaliste de Roger Vitrac est remarquable dans sa volonté d'organiser le recours à l'humour, de le constituer en une pratique globalisante, ainsi que le clame le savant des "Expériences" de *Connaissance de la mort* (1926):

À science universelle, à l'esprit de recherche, aux hiérarchies, aux spécialisations, aux vulgarisations, j'oppose décidément une humoristique universelle, un esprit qui se renouvelle constamment par le feu, l'identité de tous les phénomènes, l'unité de la mémoire et le silence du corps (VITRAC, 1926, p. 118).

L'humoristique suppose une remise en question radicale de la perception positiviste, reposant d'une part sur le refus de la démarche classificatoire de la science moderne, qui atomise la saisie des phénomènes, et d'autre part sur la volonté de dépasser l'évidence corporelle ainsi qu'à travers elle celle de l'opacité de la matière. Derrière cette profession de foi d'un expérimentateur misanthrope et maniaque, aux inventions tantôt burlesques tantôt redoutables pour rendre patent le leurre des apparences, il faut assurément voir avec l'humoristique la manifestation de ce malaise qui suscitait précédemment l'humour surréaliste chez Aragon. La vie telle qu'elle est socialement proposée ne correspond pas à ce que fait pressentir l'automatisme, l'esprit de révolte. Le Sujet recherche alors les moyens propres à provoquer le décalage surréel, sentiment positif de l'inadaptation⁵. L'une des figures de l'inadapté est chez R. Vitrac "l'homme ivre" et sa "sérénité":

Il a désappris les gestes du travail [...]. Il a renié jusqu'aux jambes qui le portaient et sacrifié tout son corps à l'illusion et à la fièvre. Il est parfaitement inadapté à la vie. [...]. Il sait seulement que [ses membres] sont quelque part, que sa main a la forme de l'amour et sa poitrine la couleur de l'émotion (*Ibid.*, p. 63).

Le dépassement de l'opacité corporelle tient une place importante dans l'humoristique; l'ivresse porte les sensations ou les sentiments dans la partie du corps qui en est le siège (à la main la sensualité de la caresse, à la poitrine les élans de l'émotion), tandis que le savant maniaque s'appuie sur "le silence du corps" (*Ibid.*, p. 118). Cette solution-ci est radicale certes, mais elle ne fait qu'estomper l'obsession qui tenaille l'individu chez R. Vitrac, la conscience de la mort-anéantissement, d'un conflit entre les émotions du surréel et la dépouille à venir. Au second acte des *Mystères de l'amour*, Patrice reproche à Léa de le regarder avec trop d'insistance: "As-tu fini de regarder ce qui me reste? As-tu fini de regarder mon squelette? Ah! L'es-tu assez rayon X" (VITRAC, 1948, p. 36). Expression surréelle de la

⁵ Rappelons-nous que l'un des traits des inventions dans "L'Ombre de l'inventeur" d'Aragon est "ce regard fou, inadapté au monde" (ARAGON, 1924, p. 22).

"chair", l'amour révèle simultanément la faiblesse corporelle par la volatilisation paradoxale de l'épaisseur sensuelle des corps aimants:

Chair habile Exil de la vie et de l'amour
Deux grands squelettes s'invitaient
et se broyaient bouche à bouche
dans la vapeur du café et de la nuit (VITRAC, *Dés-lyre*, p. 61).

Aussi l'humoristique, les figures de l'humour vont-elles consister à promouvoir cet écart.

À observer trois des emplois de l'adjectif "humoristique" dans *Connaissance de la mort*, il est clair que l'humour chez R. Vitrac repose sur le principe des stupéfiants qui donnent à voir, à percevoir autre chose. Nouveau Siegfried surréaliste, Patrice s'imprègne de la matière dont est fait le surréel et est protégé par "l'humoristique absynthe" (VITRAC, 1926, p. 223). Nous trouvons la "pince humoristique" (*Ibid.*, p. 107) qui arrache une dent saine à Sacher-Masoch, pendant que sa femme lui fait face, vêtue seulement d'une fourrure. Dans le premier cas, l'humour s'exprime dans la source de l'hallucination, de la vision extraordinaire (l'absynthe); dans le second cas, il réside dans l'objet qui porte atteinte à l'intégrité physique (un instrument de chirurgie). Surtout, le Sujet met en avant non seulement le plaisir éprouvé par Sacher-Masoch, mais aussi la fascination pour le "petit objet nickelé", comparé à l'"arme cruelle de certains animaux". Nous trouvons là une qualité que l'individu humoristique d'Aragon ne valorisait pas: la cruauté. Son symbole, tout en se tenant dans le même domaine de l'investigation nocturne, s'oppose à la chouette d'Athéna, déesse de la raison, c'est le hibou, associé par la mythologie grecque à Atropos, celle des Parques qui coupe le fil de la vie. Le Sujet de *Connaissance de la mort* réinterprète évidemment la valeur de "l'oiseau ténébreux qui [l'habite], le hibou humoristique" (*Ibid.*, p. 154); le paragraphe qui constitue l'apostrophe au hibou, se déployant d'une manière tortueuse autour de différentes représentations de la cruauté⁶, s'achève ainsi: "qui ne t'a donné asile dans ses collines cervicales, ignore la puissance de la nuit!" (*Ibid.*, p. 155). Le hibou d'Atropos semble être tiré vers la surréalité émanant des fantômes et du travail onirique, vu l'association de "nuit" et de "cervicale"; le symbole de l'humoristique assure de la sorte une liaison entre la mort-anéantissement donnée par la Parque et la mort surréelle vers laquelle porte l'activité surréaliste. Deux titres de recueils poétiques, *Humoristiques* et *Cruautés de la nuit*, signalent nettement la corrélation existant pour R. Vitrac entre humour, cruauté et production poétique. Nous ne ferons pas ici le catalogue des formes prises par la cruauté au service de l'humour, nous contentant de

⁶ Voici cette apostrophe: "Hibou! Vieille émeraude dont les plumes se différencient de la queue à la tête, dans le sens de la cruauté, plumage absolu qui rayonne depuis le repos de l'eider jusqu'à l'aigrette empoisonnée, réunissant le sommeil et le crime dans un parcours où les émotions sont tous les poisons de ton corps et de tes ailes garnies de clou, plumage qui donne le sens rectiligne d'une force éternellement immobile comme l'axe supposé de la terre, ah! qui ne t'a donné asile dans ses collines cervicales, ignore la puissance de la nuit!" (VITRAC, *Connaissance de la mort*, p. 155).

signaler qu'elles sont bien comprises comme des moyens de relancer l'expérience individuelle vers un espace plus intense, que ce soit par exemple l'audace posthume du "Suicidé fameux" qui ouvre *Humoristiques* (VITRAC, *Dés-lyre*, p. 47-54), la fureur des amants qui ravivent le corps par un comportement sadique (VITRAC, 1926, p. 44) ou la démesure d'un Gilles de Rais pour parvenir à "connaître" (*Ibid.*, p. 202-214). Suivons plutôt l'invitation implicite d'H. Béhar:

À l'instar d'Artaud, il y a chez Vitrac un sens fondamental de la cruauté, vécue comme exigence de l'esprit, un mouvement implacable et irréversible, prenant parfois les couleurs du Grand-Guignol, du sadisme et de l'horreur, mais ne s'y limitant pas, et surtout ne s'y complaisant pas (BÉHAR, p. 40).

Quelle part, en ce qui concerne notre réflexion, l'humoristique "comme exigence de l'esprit" prend-elle dans l'approche du phénomène léthal qui est abordé avec une sorte de regard sacré pour notre auteur?

Fondamentalement, le recours à l'humoristique vise à surprendre et déstabiliser le système rationaliste, aussi abruptement que possible pour parer à toute velléité de résistance normative. En cela, l'humour est l'auxiliaire que nous connaissons de l'activité surréaliste, propre à donner une profondeur surréelle au discours. Ainsi, le premier tableau des *Mystères de l'amour* joue de l'absurde par rapport à une situation aussi convenue que la présentation d'un bouquet à la femme aimée:

PATRICE. - Acceptez ces quelques fleurs.

Il la gifle.

LÉA, *riant*. - Maman, Maman, Maman!" (VITRAC, 1948, p. 14).

Il utilise aussi le jeu de mots lorsque Patrice dit aller "faire un tour au bord de l'eau" et que, s'étant assis, il "regarde la salle" (*Ibid.*, p. 15), depuis le bord de la scène; seulement le travail à partir des homophones scène/Seine opère un renversement qui amorce la réflexion qui se poursuivra durant tout le drame sur la pratique dramatique: être "au bord de l'eau" suppose être sur la rive, sur la terre ferme, or Patrice est sur scène/Seine; la permutation terre/eau est renforcée par le regard de Patrice, dirigé vers la salle, qui porte momentanément le spectacle de la scène à cette salle. L'insolite humoristique reste l'un des facteurs dénotant la faille provoquée par l'émergence de la surréalité au sein du réel.

Chez R. Vitrac, l'humour est surtout le moyen de mettre en évidence le rapport de force entre la finitude corporelle et le surcroît de vigueur associé à la mort surréelle. À propos du "fameux pendu de la forêt de Saint-Germain", le Sujet dit: "Ah! L'humour n'est pas dans la chanson, mais plutôt dans l'agonie, dernier conflit de la vie et de la mort" (VITRAC, 1926, p. 102). Il s'agit donc de cerner ce moment de "l'agonie", de l'équilibre instable entre la béatitude du bien portant et l'anéantissement léthal, qui sont les deux faces de la même limitation. Alors, tendant vers le point de rupture, tourmentant le corps en particulier, l'individu

humoristique espère toucher à la surréalité que connaît Immer, le lépreux, "blanc et rouge, squelette et sang, avec les lois qui ramènent l'esprit à la chair et l'âme fuyante dans sa nécessité corporelle" (*Ibid.*, p. 261). Amoindrir le corps, susciter en lui la lutte de la vie et de la dépouille, exhiber ces deux états contradictoires de la mort-anéantissement n'est pas une finalité; le but du Sujet consiste à cerner le lieu hermétique où l'individu s'accomplit, tandis que "l'esprit" et la "chair" connaissent une alliance surréelle, ici-même et pourtant comme par-delà la finitude. L'avant-dernier poème de *La Lanterne noire*, "Anneau", présente l'espèce d'ascèse masochiste du Sujet pour "désapprendre les gestes" et connaître ainsi une nouvelle relation au monde, "Et déjà j'ai perdu la vue, celle qui tenait les objets à distance. Et tout ce que je ne veux plus toucher me fait un beau cortège dans la rue" (VITRAC, *Dés-lyre*, p. 138). De même qu'il cherche à associer la chair et l'esprit, l'individu humoristique se place au point de rencontre entre l'objectivité qui le diffuse parmi "les objets" et la subjectivité qui permet l'accomplissement de sa propre volonté. Sa situation s'avère tout à fait proche du "point sublime" réducteur des contradictions, auquel les surréalistes tendent d'après le *Second Manifeste du surréalisme* (1930). Pourtant R. Vitrac est écarté du mouvement en 1925 (BÉHAR, p. 21-22), année indiquée pour les "poèmes surréalistes" de *La Lanterne noire*, dédiés à A. Breton et restés inédits jusqu'à la publication posthume du recueil *Dés-lyre* (VITRAC, *Dés-lyre*, p. 101). Toujours est-il que le principe de l'humour est bien pour R. Vitrac l'un des moyens capables d'opposer la mort surréelle à la mort-anéantissement. Cette paradoxale proximité de ses ouvrages avec le texte postérieur d'A. Breton, nous la retrouvons en ce qui concerne l'occultation à laquelle le surréalisme devrait s'astreindre à la fin des années vingt pour retrouver toute sa puissance⁷.

Echappant à la morale et à la logique, l'humoristique est, parce que figure du surréel, réprouvée dans l'espace social. Deux signes manifestent néanmoins la présence latente de l'humour en l'individu, le rire et, tout autant, les larmes. Le chapitre "Barrières" de *Connaissance de la mort* dresse la scène de ces deux signes: un tribunal où le Sujet humoristique est jugé. Ainsi, devant la merveilleuse absence "de toute attache ombilicale" de Léa, la victime de Patrice, l'assistance et les officiers de justice cèdent-ils au surréel, en cédant au rire, "Rire! Le temps est suspendu, l'heure vole en éclats et l'assemblée s'anéantit dans le plus mystérieux des délires. [...] Minutes favorables à la liberté!" (VITRAC, 1926, p. 144). Ce à quoi touchent les rieurs par l'abolition des repères temporels correspond à l'intuition de la mort surréelle. Assurément, ce n'est pas simple rigolade ou sentimentalisme larmoyant, mais bien confusion des repères qui contiennent l'individu dans une norme honnie, aliénante. L'enjeu en est la "liberté", le

⁷ Cf. les pages qui entourent le mot d'ordre d'A. Breton: "JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURRÉALISME" (BRETON, André, *Œuvres complètes*. T. 1. Édition établie par M. Bonnet. Paris, Gallimard, 1988, p. 821. "Bibliothèque de la Pléiade").

dépassement des signes ou plutôt de l'acception commune des signes. L'image du crime, en ce qu'elle impose la détermination d'une victime et d'un criminel, s'efface pour laisser place au tableau de la cruauté humoristique que le surréaliste perçoit à travers le rire ou les larmes:

Rire! larmes! Vous êtes les instruments sensibles de la destruction intérieure. Il n'est pas de sentiments qui résistent à votre action. [...].

Que vos formes d'anéantissement soient bénies. C'est en les pratiquant que les hommes se sauvent, c'est en employant vos meules et vos acides précieux qu'ils ne croient plus à l'épouvantail des coupables et au charme des innocents. Ils ne séparent plus les sanguinaires de leurs crimes, ils réunissent dans la même pensée la colère d'Hérode et les enfants égorgés de Judée (1926, p. 149-150).

Il s'agit bien, pour le Sujet de R. Vitrac, de renoncer à la culture chrétienne, qui s'établit sur la relation puissant-faible et où ce dernier trouverait une puissance plus tard, outre-tombe. C'est immédiatement, dans l'imminence de l'acte humoristique, que le surréaliste doit saisir ce qui le rehausse, lui fait dominer la mort matérielle, le corps à mourir. Le bouleversement de la lecture traditionnellement admise du message chrétien est sans doute à l'origine de la reprise de thèmes évangéliques, telle "Décollation", "Évangile" dans *La Lanterne noire* (VITRAC, *Dés-lyre*, p. 112-113). Le Sujet rapproche par ailleurs sa situation de celle des alchimistes, dont le principe tient à la transmutation des éléments, à la malléabilité de l'apparence, et qui dans la représentation d'une "peinture effroyable" lisent les règles hermétiques de leur art (VITRAC, 1926, p. 150).

Pourtant, l'expression de la tension vers le surréel reste paradoxalement un cas d'exception. La salle du tribunal abandonne très vite la démesure du rire: "Trop tard! chacun tour à tour émerge de l'hilarité générale avec un petit remords concomitant" (*Ibid.*, p. 145). Certes, ce "petit remords", reliquat inavoué de surréalité, signale que le feu couve, que l'individu ne peut pas vraiment s'affranchir de la "connaissance" surréelle qui vient de s'imposer à lui, quand même la pression morale retrouverait à s'exprimer à travers la "soif de justice" (*Ibid.*, p. 146). Parallèlement à la répression sociale, il est demandé au surréaliste de garder secret le recours au rire ou aux larmes humoristiques. "Je leur conseille seulement [aux hommes] de ne pavoiser ni de la bouche, ni des yeux. Le silence et l'immobilité sont de rigueur" (*Ibid.*, p. 150-151). La pratique de l'humoristique dont le rire ou les larmes sont le médium se rattache donc à l'occultisme des différents savoirs alchimiques, magiques. Peut-être est-ce là le moyen de matérialiser, au sein d'une existence dominée par la mort-anéantissement, le passage de l'intuition diffuse — celle du profane, de la salle du tribunal — dans *Connaissance de la mort*, intuition qui ne maîtrise pas la portée de ce qu'elle révèle — à la quête dominée — celle de l'initié,

du Sujet surréaliste qui saurait concilier son inéluctable condition mortifère et la recherche de l'intensité de ce que nous appelons ici la mort surréelle.

La distance qui sépare les pratiques de l'humour selon R. Vitrac et Aragon, toutes deux élaborées aux commencements du mouvement surréaliste, met à mal l'image d'une pratique univoque au sein du groupe. Pourtant, la finalité est bien la même, faire vaciller le dispositif rationaliste et trouver un instrument qui puisse permettre l'expression d'un espace surréel, inhérent à l'individu moderne. Tel est bien le sens du regard porté quelques années plus tard par T. Tzara sur l'humour.

L'HUMOUR, CRITÈRE MORAL ET SOCIAL À VENIR: T. TZARA

L'humour, chez Tristan Tzara, est en rapport direct avec la vie relationnelle des individus. Sans doute la place du rire est-elle sur ce point un critère acceptable. Défendant un humour superbe qui fait se replier l'individu sur lui-même, Aragon refuse le rire, lui préférant le ricanement; au contraire, R. Vitrac confère au rire la puissance déstabilisatrice et conquérante de l'humoristique par laquelle le surréaliste parvient à résister à la mort-anéantissement. Dans *L'Homme approximatif* (1931), le rire révèle le malaise du Sujet, qui fonde la nécessité d'un recours à l'humour.

Le rire s'associe à un comportement mécanique qui montre l'artifice de sa légèreté. Il est question du "déclenchement des ressorts dentaires du rire" (TZARA, 1931, p. 84), des "hachures de rire" (*Ibid.*, p. 111). Il est rapproché de la censure de l'état de veille. Au moment où l'"homme approximatif" va être réveillé, exilé de l'espace onirique et nocturne, il se présente comme l'auxiliaire d'une séparation,

et le poisson oreille froissé gambade autour du compte-gouttes
du réveil
voilà l'archet tend la grille articulée du rire — l'aurore (*Ibid.*, p. 157).

Ce qui, au contraire, rit véritablement, c'est l'insouciance du soleil, le rythme apparemment inébranlable de son cycle:

mais à quoi bon les larges flaques de plaintes marécageuses
le soleil ne connaît que sa grasse incandescence
riant de toutes ses bouches d'or de flammes
il se lève (*Ibid.*, p. 116).

Le Sujet, lui, est poussé à la mélancolie, son ouvrage reste connoté négativement ("à quoi bon", "flaques", "marécageuses"), il n'ouvre pas à une perception active du monde, contrairement au soleil qui rayonne par son lever, sa présence inébranlable. Certes, un peu plus haut dans ce chant, il apparaît que le Sujet ne cède pas à l'inactivité, qu'il vit, que l'amour ne lui est pas défavorable:

tes lèvres me sont gîte étincelant quand le crépuscule met sa
signature
au bas du jour la page qui a tant vu ri et souffert (*Ibid.*, p. 115).

La sensualité de l'aimée semble devoir compenser par son caractère protecteur et lumineux le tourment de l'espace social diurne, où s'entremêlent passivité du voyeur, distance du rieur et douleur de la victime — notons que la publication originale employant l'adjectif "bonnes" à la place de "gîte étincelant" (*Ibid.*, p. 428, note h) ne valorisait pas tant le jeu entre la lumière indifférente de l'univers et celle réconfortante de l'amour. En l'"homme approximatif", le rire est bien l'une des faces de l'inquiétude humaine et du désarroi individuel devant la contradiction inhérente à l'existence. Le Sujet s'inscrit alors dans le paradoxe: "rit de face et pleure à l'envers" (*Ibid.*, p. 101), est-il écrit par trois fois dans le sixième chant.

Ce point critique fonde la réflexion de T. Tzara sur l'humour dans le troisième texte "Des Réalités nocturnes et diurnes", dans *Grains et issues* (1935), tandis qu'il cherche à cerner la manière dont la mémoire parvient à tourmenter l'individu, par le mouvement constant et douloureux entre le passé révolu et un présent qui le réactive, comme dans le cas du sentiment amoureux; alors, l'humour constituerait le dépassement des antagonismes, non par leur effacement ou leur négation, mais par l'acceptation sociale de "l'ambivalence des sentiments"⁸. T. Tzara envisage ce règne social de l'humour, où pourrait se dire toute la complexité psychologique individuelle, à partir du modèle poétique où il agit pleinement: "force de persuasion", "véritable objet de mutation", tels sont les attributs de l'humour en poésie (TZARA, 1935, p. 87). L'humour est à l'œuvre selon trois perspectives que nous allons tâcher de mettre en évidence dans le troisième vers de l'extrait suivant:

mais à quoi bon gravir le pic filtrer les nues
 quand l'humaine tendresse ne sait plus chauffer mes joies
 qu'importe l'ami le seul la nuit l'ennui
 je porte en moi la mie de pain la mort l'ami (TZARA, 1931, p. 141)

L'humour agit d'abord "par la vision dont il éclaire les relations des choses et les êtres" (TZARA, 1935, p. 87), en l'occurrence il se manifeste dans le caractère inattendu des termes mis en rapport, en particulier la relation entre "la nuit" et "l'ami" ne va pas de soi; parlant de "vision" offerte par le phénomène humoristique, le rôle heuristique de celui-ci est nettement affirmé. Un autre trait de l'humour consiste en la rupture de la logique discursive, favorable à l'émergence de "l'ambiguïté des sentiments" par exemple, et qui apparaît ici dans la succession d'appositions qui met les termes en relation. Si nous lisons les rapprochements paronymiques comme

⁸ "Toute mon angoisse et le feu qui la soutient, je les confie à l'espoir de voir un jour prochain, grâce à la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne, s'exprimer librement, ouvertement, couramment, l'ambivalence des sentiments [...]. Quand, sans être accusé de duplicité, on pourra dire à l'ami qu'on aime, qu'en même temps on le hait et quand les transports d'amour seront accompagnés des transports de destruction inhérents à la nature de l'amour [...] on verra naître, dis-je, une nouvelle lumière, une force inséparable de tout acte humain, l'humour" (TZARA, 1935, p. 86-87).

l'expression humoristique du "penser non dirigé"⁹, nous voyons apparaître un nœud émotionnel: dans une association logique, la valeur de l'ami est affirmée ("l'ami le seul"), puis deux glissements successifs, altérant chaque fois une syllabe selon le principe du "penser non dirigé", parviennent à minorer la présence amicale, puisqu'elle est liée à l'ennui (l'ami/la nuit/l'ennui); c'est la "négation intrinsèque et constante de l'objet affirmé [que l'humour] accompagne et qu'il détruit" (TZARA, 1935, p. 87). Enfin, valeur régulièrement accordée à l'humour surréaliste, ce vers impose une interrogation sur la source d'une telle production vu le dérèglement qu'il suscite; le fonctionnement humoristique de la langue poétique remet fondamentalement en cause l'univocité rationalisante du discours, l'humour soulignant l'échange immanquable entre maîtrise et automatisme, profitant de la "suspicion qu'il jette, gratuitement en apparence, nécessairement à l'examen, sur l'entre-jeu des pensers dirigé et non dirigé" (*Ibid.*, p. 87). Plein de l'humour, *L'Homme approximatif* est loin assurément d'un humour goguenard couramment lié à l'amusement du mot d'esprit.

La mort dans tout cela? Source d'angoisse pour le Sujet, matière insaisissable, elle est intégrée au cœur de l'expérience individuelle grâce à l'humour, comme le montre le vers qui suit celui que venons d'observer. Mais, bien qu'il reste réservé à propos de la nature exacte d'un monde sur lequel règnerait l'humour dans son texte de *Grains et issues*, T. Tzara émet finalement cette double hypothèse:

il y aura peut-être une transformation capable d'envisager celle-ci [la mort] sans inquiétude, comme de trouver au bout des désirs les perversions bienfaisantes qui restent encore à inventer." (TZARA, 1935, p. 89).

L'humour est donc pressenti comme l'un de ces facteurs propres à donner à l'individu le moyen de "s'approprier la mort". Fondé sur l'antagonisme entre mort-anéantissement et mort surréelle, il réduit la pression exercée par l'angoisse létale et simultanément il inspire un espace surréel de liberté qui impose une remise en cause des repères admis jusqu'alors — les "perversions" humoristiques ne seraient plus à ce stade déviance mais source d'équilibre; "encore à inventer", elles demandent un esprit capable de se chercher.

⁹ T. Tzara tire les concepts de "penser dirigé" et "penser non dirigé" de Jung, et en explicite la teneur dans "Essai sur la situation de la poésie" (texte paru dans le quatrième numéro du *Surréalisme au service de la Révolution*, en 1931, et repris dans le dossier accompagnant l'édition de *Grains et issues*, à laquelle nous nous référons). Le premier relève du domaine social, où prédomine une exigence de productivité, d'efficacité. Le second "consiste en un enchaînement, en apparence arbitraire, d'images; il est supra-verbal, passif, et c'est dans sa sphère que se placent le rêve, le penser fantaisiste et imaginaire et les rêveries diurnes" (TZARA, 1935, p. 270).

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis. L'Ombre de l'inventeur. *La Révolution surréaliste*, n. 1. Paris, décembre 1924, p. 22-24.
- _____. [1924-1926]. Les Destinées de la poésie. In: *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de Joie*. Paris, Gallimard, 1970. (Coll. "Poésie").
- _____. [1925]. Le Mouvement perpétuel. In: *Ibid.*
- _____. [1926]. *Le Paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 1972. (Coll. "Folio").
- _____. [1928]. *Traité du style*. Paris, Gallimard, 1980.
- ARIÈS, Philippe. *L'Homme devant la mort*. T. 2. Paris, Le Seuil, 1977. (Coll. "Points histoire").
- BÉHAR, Henri. *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*. Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1980.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline; DUMAS, Marie-Claire; (Dir). *Jeu surréaliste et humour noir*. [s. l.], Lachenal & Ritter, 1993.
- Mélusine*, n. X, intitulé "Amour-humour". Paris, L'Âge d'homme, 1988.
- MORIN, Edgar. *L'Homme et la mort*. Paris, Le Seuil, 1970. (Coll. "Points anthropologie sciences humaines").
- TZARA, Tristan. [1931]. L'Homme approximatif. In: *Id. Œuvres complètes*. T. 2. Texte établi, présenté et annoté par H. Béhar. Paris, Flammarion, 1977.
- _____. [1935]. *Grains et issues*. Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- VITRAC, Roger. *Connaissance de la mort*. Paris, Gallimard, 1926.
- _____. *Dés-lyre*. Poésies complètes présentées et annotées par H. Béhar. Paris, Gallimard, 1964.
- _____. *Les Mystères de l'amour*. In: *Id. Théâtre*. T. 2. Paris, Gallimard, 1948.