

Laurent Bazin

Le Principe d'*orientation*: Surréalisme et idéographie

«Dans ma poésie je suis simplement revenu aux principes puisque l'idéogramme est le principe même de l'écriture»

(Apollinaire 1914: p. 2)

«Toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession, Orient, [...] je t'implore du fond du royaume des ombres ! Inspire-moi»

(Breton 1924: p. 280)

ON SE PROPOSE DE RETRACER L'HISTOIRE de la rencontre entre le surréalisme et l'idéographie ou, plus précisément, de chercher dans l'activité du mouvement les marques de l'influence que les idéogrammes, notamment chinois, semblent exercer sur l'ensemble des avant-gardes européennes au début du XX^e siècle. Cette confrontation ne va pas de soi, tant il est vrai que les théoriciens du groupe sont avares en déclarations sur ce point. À côté de ce silence relatif on trouve toutefois un faisceau impressionnant d'indices qui convergent pour donner à penser que le groupe surréaliste, sans avoir éprouvé le besoin de revendiquer le recours à l'idéographie comme a pu le faire un Pound, s'en est plus que probablement inspiré dans sa théorie comme dans sa pratique. Il suffit de songer à l'influence puissante de l'orientalisme symboliste sur le groupe et à sa connaissance approfondie de toutes les recherches antérieures en matière de poésie visuelle, aux échanges que les membres peuvent avoir avec Ezra Pound, à l'écho qu'ils donnent dans leurs revues aux recherches sinologiques ou encore au recours explicite aux idéogrammes chinois chez de nombreux peintres liés au mouvement. De tels éléments

permettent de mettre au jour ce qu'on pourrait appeler une communauté d'influence dont il n'est pas interdit de penser qu'elle innerve l'ensemble de la création surréaliste pendant l'entre-deux-guerres. L'objet de cette étude sera ainsi d'examiner la nature de cette imprégnation et d'en mesurer les effets sur la poétique du mouvement.

Il n'est guère surprenant de retrouver les idéogrammes au cœur de la révolution esthétique qui secoue la première moitié du XX^e siècle. Le sursaut qui mobilise les avant-gardes ne se constitue pas seulement en réaction au modèle bourgeois de la culture hérité du siècle précédent, mais plus généralement sur fond de rejet d'un rationalisme dont André Breton n'hésite pas à faire remonter l'origine jusqu'à l'antiquité gréco-romaine: «la civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver» (Breton 1924: p. 279). Il est donc naturel que la recherche de formes neuves passe par une remise en question de l'écriture alphabétique censée cristalliser le réductionnisme intellectuel de la raison occidentale et s'intéresse *a contrario* à d'autres langages tenus pour plus universels. Cette recherche, qui attribue un rôle privilégié à l'*image* en art comme en poésie, passe par une exploration ingénieuse du jeu entre les formes; elle renoue ainsi avec des codes plus anciens pareillement construits autour d'une relation privilégiée entre les modes de représentation: l'emblématique, par exemple (Bazin 2005: p. 169-181), mais aussi l'orientalisme, l'égyptomanie et l'idéographie qui sont alors de véritables phénomènes de mode. Introduits à la fin du siècle précédent par les travaux du Père Wiegner (quatre fois réédités entre 1890 et 1924), les caractères chinois fascinent artistes et poètes qui s'en réapproprient les caractéristiques supposées, chacun au prisme de ses choix esthétiques: les symbolistes (Rémy de Gourmont, Stéphane Mallarmé), Victor Segalen dans ses *Stèles*, Paul Claudel avec ses *Idéogrammes occidentaux*, Pierre-Albert Birot avec ses poèmes visuels ou encore Guillaume Apollinaire à qui appartient la paternité du mot «surréalisme» et dont les calligrammes, initialement conçus comme des «idéogrammes lyriques», vont exercer une influence revendiquée sur le groupe surréaliste en voie de constitution¹. On peut ajouter à cela la présence régulière de peintres japonais (Tsuguharu Foujita, Taro Okamoto) venus puiser aux sources d'un surréalisme qu'ils s'efforceront par la suite d'exporter dans leur pays. Il n'est pas interdit enfin de penser que Pound, dans les petits groupes d'artistes et

¹ Apollinaire s'était intéressé très tôt aux caractères chinois auxquels il consacre «quelques notes de ses cahiers de jeunesse» (Apollinaire 1965: p. 1074).

intellectuels qu'il fréquente pendant son séjour parisien, a pu être tenté de partager l'état de sa réflexion au lendemain de sa découverte d'Ernest Fenollosa pendant la guerre. On sait en tout cas qu'il se lie avec les surréalistes, notamment avec Philippe Soupault, Francis Picabia et surtout Louis Aragon avec qui il entretient une correspondance nouée au sujet de notes critiques confiées au poète français pour la revue britannique *The Dial*² et qui se clôt peu avant la guerre sur une missive très cordiale où Aragon propose à Pound «a Canto subject» (Follet 2003: p. 341). Pound citera ailleurs des œuvres surréalistes (*Nadja* de Breton, certains tableaux de Max Ernst) exemplaires de ses propres réflexions, estimant partager des affinités réelles avec la philosophie esthétique du mouvement (Skaff 1985: p. 185-210). Il est d'ailleurs intéressant de constater que, dans le regard rétrospectif qu'il jette en 1937 sur son parcours, Pound introduit la théorie du passage de la métaphore à l'idéogramme juste après avoir dressé un parallèle entre Imagisme et Surréalisme (Pound 1937: p. 452-453).

Rien d'étonnant alors que de très nombreux artistes gravitant autour du Surréalisme (affiliés de la première heure, visiteurs intéressés, transfuges déçus ou héritiers rebelles) témoignent dans leur création d'une fascination prononcée pour l'idéographie. On se passionne pour les pictogrammes, les hiéroglyphes et plus encore pour les idéogrammes au point que les caractères chinois deviennent dès les années 20 une source d'inspiration, voire un recours esthétique que chaque artiste actualise au gré de ses postulats: Max Ernst, Joan Miró, Hans Arp, Paul Klee, Vassili Kandinsky, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Antoni Tàpies, Pierre Alechinsky ou encore Christian Dotremont développent chacun leur propre système de figuration à l'intersection de l'écrit et de l'image. L'idéographie devient même une clé de lecture possible pour comprendre l'évolution des formes. Breton en fait un chapitre de son histoire de *L'Art magique*, retraçant l'itinéraire qui conduit «de l'expressionnisme à l'idéogramme» (Breton 1957: p. 209); Aragon quant à lui y voit l'ancêtre du collage («écrire et peindre, un seul mot signifiait l'un et l'autre dans l'ancienne Égypte»; Aragon, 1980: p. 7). André Pieyre de Mandiargues pour sa part en fera même un principe structurant de l'histoire de l'art: «depuis les graffitis de la préhistoire jusqu'aux idéogrammes des primitifs actuels en

² Aragon propose notamment une note sur *Les Champs magnétiques* avec lesquels «on commence véritablement à instruire les procès du langage et de la pensée» (Follet 2003: p. 344).

passant par les hiéroglyphes des Egyptiens, le procédé n'a jamais cessé d'être utilisé par l'homme» (Pieyre de Mandiargues 1960: p. 19). Ce procédé, c'est la schématisation iconique qui explique l'attractivité de la figure idéographique:

La simplicité obtenue par le moyen de la stylisation augmente la puissance suggestive de l'image, la figure devient signe et symbole conjointement, et l'on ne s'émerveillerait pas trop que tel objet d'art fut capable d'un fonctionnement magique. (*Ibid.*: p. 24)

Une telle fascination est révélatrice: aux esthétiques éprises de signifiante pour qui le monde reste en instance d'exégèse, l'idéographie offre le miroir (ou plutôt le mirage) d'une langue unique où le visible et le lisible seraient réconciliés sinon confondus. La séduction qu'exerce sur l'Occident la calligraphie orientale marque ainsi la résurgence d'un mythe tenace, celui d'une langue universelle érigeant la motivation des signes en système. Elle renoue en cela avec les tentations de la Renaissance construisant sa révolution esthétique sur le retour en grâce du hiéroglyphe au prix d'une semblable erreur d'analyse sur le fonctionnement réel du langage retenu pour modèle (Christin 1995). De la même façon la relation que les surréalistes entretiennent avec les écritures de l'Orient s'apparente davantage à une idéalisation, voire à une *orientation* d'un langage relu à l'aune de leurs propres attendus; mais elle n'en est que plus intéressante dans la mesure où cette relecture révèle quelques-unes des tentations du siècle tout entier. Parler d'*idéographie surréaliste*, cela veut dire en somme mettre au jour, dans le dispositif conceptuel érigé en doctrine par les théoriciens du groupe, le jeu d'analogies et d'interprétations plus ou moins conscientisées qui vont innover dans l'esprit une part significative de leur réflexion comme de leur création.

Le dialogue du surréalisme avec les idéogrammes ne se résume pas à un simple attrait d'esthètes pour la seule plastique des motifs; bien au contraire, il passe par une réflexion sur les enjeux philosophiques de l'écriture orientale qui nourrit l'activité créatrice en art et en poésie. Significatif à cet égard l'intérêt que la revue surréaliste *Minotaure* accorde aux travaux de Marcel Granet autour des années 30. Le regard porté par Granet sur la civilisation et la pensée chinoises introduit en effet la notion de transcription symbolique qui fait du caractère chinois une élaboration du réel par la figuration; les signes sont traités comme des «correspondants emblématiques que l'on estime exactement adéquats aux réalités qu'ils notent ou qu'ils suscitent» (Granet 1950: p. 41-42). Cette concordance supposée du signe iconique avec les choses est interprétée par Pierre Mabille comme un

témoignage du fonctionnement magique du symbole: «un moyen destiné à établir le contact avec la réalité extérieure» (Mabille 1936: p. 1-3). Ce qui intéresse le groupe, c'est donc moins l'analyse linguistique du caractère chinois dans son fonctionnement spécifique que sa charge de signifiante et sa capacité à relier des univers distendus (l'esprit, les signes et le réel); leur idéographie des surréalistes n'est pas seulement une poétique des formes, mais aussi une philosophie de la représentation qui engage simultanément une théorie de la perception, une esthétique de la figuration et une vision du monde. Perçu comme un objet-signe, l'idéogramme paraît en effet instaurer une relation symbolique puissante entre l'image et le réel en proposant le modèle d'une écriture naturelle où le sens, indissoluble de la référence, s'enracine à la fois dans l'impulsion intérieure de la pensée et l'ordre extérieur qui en garantit la signification. Il permet ainsi de rendre visible le «fonctionnement de l'esprit humain» (*Ibidem*) dans sa propension à construire des systèmes de symbolisation en prise directe avec les choses. Roger Caillois ira le plus loin sur cette voie dans *La Nécessité d'esprit* qu'il commence à rédiger au début des années 30, au moment précis où il adhère au surréalisme (certaines parties sont publiées dès 1933 dans le *Minotaure* ou *Le Surréalisme au service de la Révolution*). L'auteur, qui cherche à démonter les mécanismes de l'imagination créatrice à partir de la surdétermination affective de certains motifs, postule l'existence d'éléments objectifs qui «réalisent matériellement dans le monde extérieur les virtualités lyriques et passionnelles de la conscience» (Caillois 1981: p. 119). Ce n'est donc pas un hasard si ces principes dynamiques, qualifiés tantôt de lyriques et tantôt d'objectifs, sont nommés des *idéogrammes* (*Ibid.*: p. 21 sq); conformément à la tentation essentialiste d'un mouvement pariant pour un langage en concordance avec le monde, Caillois oriente sa doctrine du fonctionnement de l'esprit dans le sens d'une interaction postulée entre les perceptions de la conscience et des «objets qui soient si évidemment des signes qu'il devienne difficile à quiconque de ne pas être ému par leur présence ou leur représentation» (*Ibid.*: p. 85). Il détermine ainsi une ontologie de «l'activité [...] poétique appuyée sur la surdétermination objective de l'univers» (*Ibid.*: p. 130), prolongeant ce faisant les principes revendiqués dans le premier *Manifeste du surréalisme*: «le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations» (Breton 1970: p. 37); «on peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images» (*Ibid.*: p. 52). Caillois diffère certes de Breton en ce qu'il jugera avec plus de circonspection

la capacité du poète à subsumer l'au-delà des signes; mais comme lui il cherche dans l'idéographie un paradigme capable de réconcilier autour de l'image les antagonismes de la pensée et de la création. Breton et Paul Éluard ne diront pas autre chose:

La perception et la représentation – qui semblent au civilisé s'opposer d'une manière radicale – doivent être tenues pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image éidétique rend compte et dont on retrouve les traces chez le primitif et l'enfant. (Éluard et Breton 1938: p. 765)

Cette tentative audacieuse de fonder en théorie les pouvoirs de l'image poétique ouvre la voie aux modalisations de ce qu'on pourra appeler une *idéographie surréaliste* (ni plus ni moins authentique que ne l'est l'idéogramme de Pound) à mi-chemin entre figuration et signification. Apollinaire avait tracé la voie en ce sens en expliquant que la conscience était pour lui idéographique, c'est-à-dire inséparable de la visualisation du sens: «lorsque nous parlons, nous transcrivons en images mentales car notre cerveau ne peut guère se représenter les choses composées autrement qu'en allégories» (Apollinaire 1913: p. 286). A quoi faisait écho la célèbre remarque de Pierre Reverdy citée dans le *Manifeste du surréalisme*: «l'image est une création pure de l'esprit» (Breton 1970: p. 31). Dans la continuité de ce postulat Breton développe l'enjeu de l'écriture automatique dont il rappelle la naissance historique: la «représentation visuelle» (*Ibid.*: p. 32) d'une image aux allures de pictogramme (un homme marchant coupé en deux par une fenêtre) déclenche une succession de phrases à la construction défaillante mais surchargées d'images. On tient là le premier principe de l'esthétique idéographique des surréalistes: encourager par tous les moyens l'émergence d'images mentales que le poète devra s'appliquer à fixer dans le corps du langage à la façon du calligraphe oriental. D'où l'importance accordée à l'automatisation de l'écriture: minorant la construction du discours (donc sa propension latente à la rationalisation argumentative), le flot incontrôlé de la pensée encourage le jaillissement des images poétiques comme autant d'îlots de signification au milieu de la cataracte intérieure. Le second principe est lié à la différence qui sépare l'idéogramme chinois de l'écriture poétique: là où le premier autorise la superposition visuelle des éléments verbaux, la seconde doit juxtaposer les termes sur l'espace de la page pour figurer l'articulation de réalités distinctes. Aussi la poésie surréaliste systématise-t-elle l'usage de la juxtaposition sous toutes ses formes (alliances, collages, analogies, métaphores *in praesentia*): là où l'idéographie graphique autorise une perception

objective par les sens, l'écriture propose une représentation subjectivée par la pensée, seule capable de réaliser la fusion des ordres de réalité. La troisième caractéristique tient au fonctionnement même des images ainsi mises en évidence au sein de l'écriture poétique. Breton glosant sur Reverdy souligne qu'elles tirent leur potentiel de leur capacité à produire des étincelles par court-circuit entre des «réalités distantes»: «la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs» (*Ibid.*: p. 51). Cette définition de l'image surréaliste envisagée comme conflagration d'univers distincts n'est pas sans évoquer le principe de combinaison qui commande à l'organisation des idéogrammes orientaux, qui se caractérisent précisément par leur capacité à agglomérer des figures simples pour en dériver des figures de plus en plus complexes, rendant ainsi sensible le jeu d'interactions et circulations de sens qui traversent les signes et les choses. L'idéographie offre en somme un modèle commode à la théorie du langage que Breton formalisera dans le paradigme du signe ascendant: «faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents», «dans un sens déterminé qui n'est nullement irréversible» (Breton 1968: p. 9, 12).

Le résultat est une écriture tendue vers la surdétermination de l'image, moteur et raison d'être de la parole poétique: «le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*» (Aragon 1926: p. 81). Cette pulsion pictographique passe par la prépondérance du nom (cristallisation de la figuration) sur le verbe, le mouvement de la phrase pouvant se définir comme une succession ininterrompue de *fondus sur image* – un peu à la façon de l'écriture idéographique enchâssant ses pictogrammes dans le tissu de sa calligraphie. «Est-ce le vent?» (Soupault 1984: p. 162-167), paru dans *La Révolution surréaliste* de 1926, propose un éloge du souffle qui est aussi une apologie de la liberté poétique procédant par enchaînement d'impulsions et de fixations:

C'est le vent qui pousse ces pauvres bateaux
bleus
et leur fumée
qui secoue ces arbres malheureux
[...]

Laurent Bazin

Voilà la mer et voilà le soleil
Voilà la mer et cette brise qui est sucrée
Voilà une dernière fois la terre
qui se secoue comme un chien couvert de puces

Le flux de parole oscille entre l'immobilisation, par surenchère de démonstratifs, et la relance, par des relatives déréalisantes arrachant les images à l'attraction référentielle («arbres malheureux», «brise sucrée», «terre comme un chien»). On bascule alors dans l'ordre de l'*exposition*, c'est-à-dire dans le temps d'une monstration qui entend subsumer l'univers diégétique de départ en lui substituant la plénitude universalisante de la vision cosmique finale. Par quoi la poésie surréaliste se distingue résolument du mimétisme, le recours aux images ayant pour finalité de dépasser le réductionnisme réaliste pour lui substituer un «pouvoir magique de figuration» capable de réconcilier le «modèle intérieur» (Breton 2002: p. 15) de la vision et le jeu de correspondances secrètes qui anime en profondeur l'univers. Le principe de figuration a pour vocation d'articuler le dedans et le dehors en conjuguant «ce que les Chinois appelaient le *ch'i jun* (expression de l'âme intime du peintre, que révèle en premier lieu son coup de pinceau) et le *shên-toung* (mouvement de la vie, animation)» (*Ibid.*: p. 441) de façon à instituer la surréalité (extérieure autant qu'intérieure) en espace de référence. D'où le recours récurrent aux thématiques du sujet intégré à la nature cosmique ou au motif des quatre éléments qui cristallisent la totalité rêvée. Ce thème élémentaire, qui structure la progression de «Est-ce le vent?», se retrouve dans «L'union libre» (Breton 1966: p. 93-94), dont le nom ambigu renvoie autant à l'union des corps qu'à l'alliance des mots et des images:

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière
grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
À la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
À la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
[...]
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

L'absence de tout verbe contribue à renforcer la dimension figurative des énoncés, et le motif des «bâtons d'écriture» rappelle que l'idéographie n'est pas loin: écrire, c'est calligraphier la figure aimée en

réunissant autour d'un pictogramme central (la femme) un foisonnement d'autres signes (le cercle de la cocarde pour figurer à la fois l'arrondi de la bouche et la carceralité du désir) de façon à ce que leur conflagration nourrisse une triple réconciliation: du microcosme et du macrocosme, du lisible et du visible, du dicible et de l'indicible. L'accumulation des figures de style caractéristiques de la juxtaposition déploie le matériau verbal sur le mode iconique comme pour mieux figurer la métamorphose d'un ordre de réalité dans l'autre. La parole ainsi déroulée se fait, au sens fort, *transsubstantiation* – ce que rappelle emblématiquement la «langue d'hostie». Cette dialectique quasi-mystique, qui chez Breton est volontiers mise au service d'un lyrisme proliférant, peut aussi bien s'accommoder d'une concision lapidaire. Ainsi dans certains textes d'Éluard qui renouent avec la concentration visuelle du haïkaï:

À moitié petite,
La petite
Montée sur un banc.
(Éluard 1920: p. 51)

On est ici encore dans la condensation symbolique plutôt que dans l'instantané photographique: la vocation de l'image n'est nullement la précision réaliste, minée par le jeu subtil des répétitions et des oppositions (thématiques et sonores), mais plutôt la fusion du langage et d'une image mentale qui installe la vision dans l'espace intérieur de la révélation. À la limite le poème tire sa justification du mouvement général qui le conduit à sa pointe iconique, celle-là même qui permet de subsumer les apparences et, par exemple, de transfigurer l'animalité en une humanité supérieure:

Vois
Les oiseaux assis sur les toits.
(Aragon 1970: p. 101)

C'est pourquoi on pourra à l'occasion remplacer cette image de mots par une authentique image iconique, comme dans le tableau de Magritte juxtaposant une phrase tronquée («Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt») et une représentation figurée de la [~~femme~~] absente en tant que vocable (Magritte, *La Femme cachée*, huile sur toile, 73 x 54 cm, 1929). Ce principe est théorisé dans l'étude illustrée sur «Les mots et les images» (Magritte 1929: p. 32-33) qui explore par l'exemple les interactions possibles entre signes linguistiques et iconiques en jouant les problématiques de l'idéographie: «il arrive que l'image et le nom d'un objet se rencontrent», «une image peut

prendre la place d'un mot dans une proposition» ou encore «dans un tableau les mots sont de la même substance que les images», qui fonctionne très exactement comme un caractère chinois puisqu'il combine dans la même graphie lettres alphabétiques et pictogrammes figuratifs. De cette combinatoire entre les codes (scriptural et iconique), la création surréaliste fera un fréquent usage par insertion ou interaction dans les nombreux collages, poèmes-objets, livres illustrés et autres montages photographiques. On peut penser entre autres aux pictogrammes insérés dans les *Prophéties* de Robert Desnos, aux calligraphies alphabétisées du *Glossaire* de Michel Leiris ou encore aux collaborations entre poètes et artistes qui seront si fréquentes tout au long de l'histoire du mouvement (Arp et Tristan Tzara, Éluard et Man Ray, Benjamin Péret et Yves Tanguy, Breton et Miro). Ceci étant il n'est pas nécessaire d'insérer une image en tant que telle tant il est vrai que la poésie surréaliste se constitue dans une relation privilégiée aux images sous toutes leurs formes, y compris textuelles, et que le déploiement de la parole supplée à l'absence d'illustration par une surenchère de figuration. Ainsi l'enjeu sera toujours le même quelles qu'en soient les modalités: chercher dans la surdétermination des concrétions iconiques un instantané d'autre chose ou d'ailleurs qui dise le monde dans sa plénitude et son mystère plutôt que dans la dispersion ou la réduction descriptive. Par quoi l'idéographie des surréalistes donne à sa quête les mêmes finalités que la poésie chinoise traditionnelle: pour celle-ci le *Zi-Yan*, «mot œil» chargé d'entrouvrir le poème sur «le mystère d'un monde caché» (Cheng 1996: p. 17); pour celle-là «un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement» (Breton 1970: p. 76).

La poésie surréaliste s'efforce en somme de promouvoir une langue idéale capable de réconcilier les antagonismes de la pensée rationnelle: perception et représentation, idée et image, signe et signification. Modèle conscient ou influence infraliminale, l'idéographie constitue dans ce cadre un modèle commode à travers lequel penser une révolution du langage et du monde: la poésie a recours au visible pour mieux *en-visager* l'invisible en un véritable pari de *trans-figuration*. Mais cette confiance originelle qui caractérise les réalisations du groupe dans les années 20 va faire peu à peu l'expérience déroutante de la modernité, avec la prise de conscience des phénomènes d'écarts et de brouillage qui viennent perturber la transparence de l'échange et les conceptions ontologiques du langage. Car à distancier toujours davantage la figuration du réel, à accorder plus de crédit aux images

intérieures, à préférer aux choses les relations qui les lient, on en vient subrepticement à installer un système de communication où la signification devient tributaire des interactions entre les signes, autrement dit du fonctionnement du code lui-même – basculant ce faisant de la motivation mimétique dans l'arbitraire d'une linguistique structurale. Le même phénomène caractérisait déjà l'histoire de l'écriture en Orient: d'abord conçu pour sa vertu figurative permettant une relation dénotative au monde, le pictogramme cesse peu à peu de représenter l'objet qu'il désigne et, de plus en plus, reçoit son sens de l'environnement contextuel dans lequel il s'inscrit. De même l'*idéographie orientée* des surréalistes se heurte de plein fouet à l'arbitraire des signes qui vient battre en brèche la fusion rêvée entre la perception, la représentation et l'interprétation. C'est la leçon ultime de «Les mots et les images»: ainsi dans le très étonnant «un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image» où le pictogramme du cheval renvoie aussi bien au *Cours de linguistique générale* (Saussure 1980: p. 97) qu'à certaines compositions emblématiques d'Alciat (Bazin 2005: p. 179-180). L'exploration sémiologique est ici prise à son propre piège: questionnant les habitus de ressemblance et de similitude qui instituent l'esthétique de la représentation classique, l'œuvre substitue un espace de figuration dialectique qui rejoue sur le mode spéculaire les paradoxes de l'idéographie. Mabille, dans son analyse des symbolisations idéographiques, était parvenu au même constat:

«D'un côté le symbole est le fruit de l'homme mais ce n'est qu'une convention de groupe sans rapport avec l'objet; de l'autre le symbole fait partie de la réalité extérieure, il n'est pas moins objectif que les données immédiates des sens.» (Mabille 1936: p. 1-3).

L'œuvre entière de Magritte sera hantée par cette découverte, comme d'ailleurs le surréalisme dans son ensemble. L'histoire du mouvement épouse ainsi une trajectoire de la désillusion: d'une conception mystique de l'arrière-monde à une «philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même» (Breton 1924: p. 69); d'une conception essentialiste de la poésie comme transparence au monde à la perception croissante des apories du langage; du parti-pris de motivation à l'arbitraire du signe. Cette lucidité critique sera au fond celle du siècle tout entier, basculant par vagues successives de l'hypostase idéaliste initialement invoquée («le signe est un être, et de ce fait qu'il est général, il devient sacré», Claudel 1900: p. 47) jusqu'à l'iconoclase désenchantée qui le clôt («le signe japonais est vide: son

signifié fuit, point de dieu au fond de ces signifiants qui règnent sans contrepartie», Barthes 1970: quatrième de couverture).

Laurent Bazin*
(Université de Versailles-Saint-Quentin)

Bibliographie

APOLLINAIRE, G.

1913. «François Rude», in *Chroniques d'art, cit.*, p. 284-287.

1914. «Les poèmes figuratifs de M. Guillaume Apollinaire», in *Paris-Midi*, n. 1262, 22 juillet.

1965. *Œuvres poétiques*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

1981. *Chroniques d'art*, Paris: Gallimard.

ARAGON, L.

1926. *Le Paysan de Paris*, Paris: NRF.

1970. *Le Mouvement perpétuel* (1926), Paris: Gallimard.

1980. *Les Collages* (1965), Paris: Hermann.

BARTHES, R., *L'Empire des signes*, Paris: Skira, 1970.

BAZIN, L., «Le Mot [ε] l'image: Retour à l'emblème», in *Word & Image*, avril-juin 2005, p. 169-181.

BRETON, A.

1920. «L'Union libre» in *Clair de terre, cit.*

1924. *Point du Jour*, repris in *Œuvres complètes, cit.*, p. 263-392.

1957. *L'Art magique*, Paris: Club français du livre.

1966. *Clair de terre*, Paris: Gallimard, «Poésie».

1968. *Signe ascendant* (1967), Paris: Gallimard, «Poésie».

1970. *Manifestes du Surréalisme* (1924. *Manifeste du Surréalisme*; 1930. *Second Manifeste du surréalisme*), Paris: Gallimard, «Idées».

1992. *Œuvres complètes*, t. II, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

2002. *Le Surréalisme et la peinture* (1928), nouvelle édition revue et corrigée (1928-1965), Paris: Gallimard, «Folio essais».

CAILLOIS, R., *La Nécessité d'esprit*, Paris: Gallimard, 1981.

CHENG, F., *L'Écriture poétique chinoise*, Paris: Seuil, 1996.

* Directeur de l'Institut des Langues et des Études Internationales à l'Université de Versailles-Saint-Quentin. Nombreuses publications sur le surréalisme et les relations entre texte et image au XX^e siècle.

Le Principe d'orientation: surréalisme et idéographie

- CHRISTIN, A-M., *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995.
- CLAUDEL, P.
1900. «Religion du signe», in *Connaissance de l'Est*, repris in *Œuvre poétique, cit.*, p. 46-48.
1967. *Œuvre poétique*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- ÉLUARD, P.
1920. «Pour vivre ici», in *Œuvres complètes, cit.*, p. 51.
1968. *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- ÉLUARD, P. et BRETON, A., *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), in P. Éluard, *Œuvres complètes, cit.*, p. 719-796.
- FOLLET, L., «Aragon-Pound, brèves rencontres», *Nouvelle Revue Française*, n. 567, 2003, p. 327-351.
- GRANET, M., *La Pensée chinoise* (1934), Paris: Editions Albin Michel, 1950.
- MABILLE, P., «Notes sur le symbolisme», in *Minotaure*, n. 8, 1936, p. 1-3.
- MAGRITTE, R., «Les mots et les images», in *La Révolution surréaliste*, n. 8, 1929, p. 32-33.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Sugai*, Paris: Le Musée de poche, 1960.
- POUND, E.
1937. «D'Artagnan Twenty Years After», in *Criterion*, n. 16, reprised in *Selected Prose 1909-1965, cit.*, p. 452-460.
1973. *Selected Prose 1909-1965*, New York: New Directions.
- SAUSSURE, F. de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris: Payot, 1980.
- SKAFF, W., «Pound's Imagism and the Surreal», in *Journal of Modern Literature*, vol. XII, n. 2, 1985, p. 185-210.
- SOUPAULT, P., «Est-ce le vent?» (1926), in *Georgia*, Paris: Gallimard, «Poésie», 1984.
- WIEGER, L., *Caractères chinois* (1890), Paris: Taïschung, 1963.