

Le Livre surréaliste au féminin



**Prendre la parole, se parer du langage : « beauté convulsive » et « insurrection lyrique »
dans *Annulaire de lune*, d'Annie Le Brun et Toyen**

Benjamin Gagnon Chainey et Karianne Trudeau Beaunoyer

Fruit d'une collaboration entre l'auteure Annie Le Brun et l'artiste visuelle Toyen, *Annulaire de lune*¹ propose un voyage initiatique en prose au cours duquel un sujet poétique féminin se fond avec la Nature dans des rumeurs de révolte aux accents lyriques. Paru en 1977 et publié aux Éditions Maintenant (Fig. 1), il s'agit d'un des derniers ouvrages de poésie de l'auteure Annie Le Brun avant qu'elle ne se lance dans une pratique essayistique qui dominera son écriture pour les années qui suivront et l'une des dernières collaborations de l'artiste Toyen, dont le décès surviendra trois ans après cette publication. Divisé en six sections, le recueil des deux collaboratrices met en actes l'héritage des grands thèmes du mouvement surréaliste, parallèlement aux pratiques artistiques qui sont nées avec lui, en même temps qu'il en interroge les limites, tant dans sa forme que dans son contenu.

¹ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, illustrations de Toyen, Paris, Éditions Maintenant, 1977.

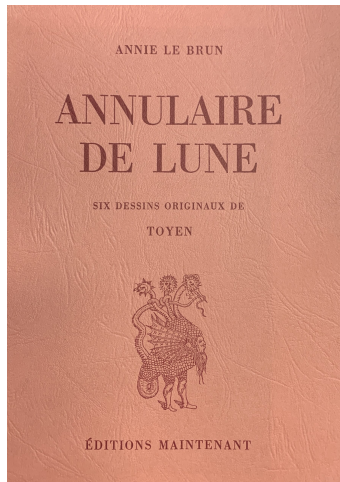


Figure 1

Après une brève présentation de l’auteure, de l’artiste et de leur démarche de collaboration, ces valeurs surréalistes présentes en filigrane du recueil seront explicitées, avant d’établir de quelle façon elles connotent le rapport texte-image dans l’ouvrage.

Annie Le Brun et Toyen, une collaboration interartistique résistante

Née à Rennes en 1942, Annie Le Brun rencontre André Breton en 1963 et intègre dès lors le groupe surréaliste avec lequel elle collabore jusqu’à son autodissolution en 1969, trois ans après la mort de Breton. Deux œuvres sont publiées lors de ces six années de participation directe au groupe : le recueil poétique *Sur le champ*, illustré par l’artiste visuelle Toyen et publié en 1967 aux Éditions surréalistes ; de même que l’essai *L’humour noir*, publié en 1968 dans les *Entretiens sur le surréalisme* aux Éditions Mouton.

En 1972, c’est le début d’une nouvelle période de collaboration intellectuelle et artistique pour Annie Le Brun, au sein des Éditions Maintenant qu’elle cofonde avec Pierre Pauchmard, le poète et dramaturge Radovan Ivšić, Georges Goldfayn, Gérard Legrand et l’artiste visuelle Toyen. Lors de cette prolifique période de création, la collaboration artistique est à plus d’une reprise privilégiée par Annie Le Brun qui cosigne, entre autres recueils et essais, trois œuvres hybrides au sein desquelles son écriture poétique se marie aux illustrations – à la fois photographiques et plastiques – de différents artistes : *La Traversée des Alpes*, coécrit en 1972 avec Radovan Ivšić et illustré par les photographies du sculpteur italien Fabio De Sanctis ; *Tout près les nomades*, recueil poétique illustré par Toyen en 1972 ; et enfin *Annuaire de lune*, récit poétique également illustré par Toyen en 1977.

Depuis cette période de collaboration aux Éditions Maintenant, à plus d'un titre inscrite dans l'héritage – qu'il soit stylistique, thématique ou transgressif – du mouvement surréaliste des origines, Annie Le Brun se dédie à une carrière de poète et d'essayiste continuant d'affirmer une filiation au mouvement l'ayant initialement propulsée, comme en font foi ses essais *Qui vive*, *Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, publié en 1990, de même que *Surréalisme et subversion poétique*, publié en 1991. Cette promiscuité d'Annie Le Brun avec le sillon surréaliste, en plus d'émerger de son propre travail – en échos parfois directs, d'autres fois diffus –, se concrétise par ailleurs graduellement dans le discours critique encore naissant sur son œuvre et son éthos poétique et intellectuel. À ce titre, le critique Mathieu Terrence affirme, dans un essai qui lui est dédié :

[L]'*infracassable noyau de nuit* au fond de nous – celui dont parle Breton –, soleil autour duquel prend corps la galaxie de nos sensations et de nos états d'âme mêlés, Annie Le Brun ne cesse de l'approcher, de le cerner, de le percer à jour. Non seulement pour voir plus clair en ce qui vit vraiment dans nos vies mais aussi pour donner, redonner, toute sa place au vide d'où tout émerge et qu'un monde pratique escamote².

Née Marie Čermínová à Prague en 1902, l'artiste Toyen se rebaptise au début de sa carrière d'un pseudonyme androgyne qui pourrait provenir du terme français « citoyen ». Dans les années 1920, son travail est nourri par les avant-gardes tchèques, alors qu'elle fait partie du milieu anarchiste et se joint à Devetsil, groupement artistique de l'avant-garde qui développera l'art prolétarien et le réalisme magique. Signataire de la déclaration fondatrice du Groupe des surréalistes tchèques, Toyen passe ensuite la majeure partie de sa vie à Paris – la Seconde Guerre mondiale la forçant à l'exil –, côtoyant de près Benjamin Péret, Breton et Éluard, parmi d'autres.

On connaît peu de choses de l'artiste, malgré son implication active dans le mouvement surréaliste. Très proche de Štyrský, peintre, poète, éditeur et dessinateur qui cofonda également le Groupe des surréalistes tchèques, elle s'associe régulièrement à lui dans les premières années de sa pratique artistique, jusqu'à la mort de l'artiste en 1942. Ils travailleront ensemble l'iconographie de Sade – pensons à la réécriture de *Justine* par Štyrský, illustrée par Toyen. Nombre de monographies et d'expositions seront d'ailleurs consacrées à leurs projets collaboratifs. Parmi ses autres collaborations, on peut entre autres penser à la couverture qu'elle

² Mathieu Terrence, « La poésie continuée par d'autres moyens », dans *Présence d'esprit*, Paris, Stock, 2010, p. 133.

réalise pour *La lampe dans l'horloge* d'André Breton, puis, après la mort de ce dernier, à une collaboration durable avec Radovan Ivšić et Annie Le Brun qui donnera lieu à la réalisation de plusieurs projets d'édition. En plus d'*Annuaire de lune*, publié aux Éditions Maintenant en 1977 et dont la prose poétique en six parties d'Annie Le Brun est ponctuée par six pointes sèches de Toyen, le duo a également allié leurs arts respectifs au sein des recueils *Sur le champ*, aux Éditions surréalistes en 1967 et *Tout près les nomades*, aux Éditions Maintenant en 1972.

Chacune à leur manière et dans leurs époques respectives – qui convergent enfin l'une vers l'autre dans les années 1960-70 –, elles représentent des unités de résistance : moins face au surréalisme dit masculin³ que face à une modernité et une moralité auxquelles elles ne s'identifient pas et contre lesquelles s'érigent leurs pratiques respectives. En deçà ou au-delà du réel – banal, éculé, contraignant, rongé par les maux d'une époque qui, à force de faire un spectacle de toutes choses, a perdu le sens de la transgression ou de l'unicité – la démarche intellectuelle d'Annie Le Brun est tout entière tournée vers un horizon symbolique qu'elle espère voir surgir. Alors que son œuvre incite résolument à regarder *ailleurs et autrement*⁴, à désertter les rôles que la société attribue à tout un chacun, Annie Le Brun occupe une position – critique, politique, poétique – en marge de tout, en dehors de tout, « contre [tout], tout contre mais absolument contre⁵ ». Pour Frédéric Aribit, elle « oppose à toute tentative de délimitation de son champ propre la démarcation anti-consensuelle d'une *distance* au monde⁶ » ; pourtant, pour son éditeur et ami Jean-Jacques Pauvert, « elle est sensible, [elle] se révolte parce qu'elle est touchée⁷ ».

Matérialité du livre

³ Comme c'est le cas de certaines femmes auteures et artistes qui participeront au mouvement tout en s'en distanciant. Whitney Chadwick remarque, dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, que « [presque] toutes ces femmes considéraient qu'elles avaient évolué en dehors du cercle intime des amis de Breton, et qu'elles étaient restées à l'écart des travaux qui avaient préparé l'édification de la doctrine surréaliste des années 1930-1940. » (Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986, p. 11.)

⁴ Pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages qui collige des chroniques parues dans *La Quinzaine littéraire* depuis 2001.

⁵ « *Ailleurs et autrement*, d'Annie Le Brun », *Magazine littéraire*, 14 juin 2011, < <http://www.magazine-litteraire.com/critique/non-fiction/ailleurs-autrement-annie-brun-14-06-2011-33108>>, consulté le 9 avril 2016.

⁶ Frédéric Aribit, *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, mémoire de DEA dirigé par Jean-Yves Pouilloux, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2002, p. 5.

⁷ Jean-Jacques Pauvert cité par Judith Perrignon dans « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001, <http://www.liberation.fr/portrait/2001/03/26/la-mecontemporaine_358956>, consulté le 7 avril 2016.

Le tirage d'*Annulaire de lune* à 975 exemplaires comporte 95 exemplaires singuliers, sur Vélin d'Arches et numérotés de 1 à 75 et de A à T, ces derniers étant réservés à l'auteur et à l'artiste – d'où, peut-être, le choix de cette numérotation singulière par des lettres qui sont également leurs initiales respectives. Les 25 premiers exemplaires comportent trois pointes sèches originales de Toyen de même qu'une suite de dessins aquarellés. La pointe sèche étant une technique de gravure dont la reproductibilité est limitée, les 900 autres exemplaires contiennent les reproductions en bistre de ces dessins.

Annulaire de lune se présente dans une jaquette de couleur saumon. Le livre est en format in-quarto, imprimé recto verso, et contient quatre-vingts pages qui ne sont pas numérotées. La quatrième de couverture est vierge, alors que la première annonce d'abord l'auteure puis le titre et signale que l'ouvrage contient six dessins originaux de Toyen et affiche en bas complètement les Éditions Maintenant. À l'intérieur, la dédicace, « Pour R.I. » renvoie très certainement à Radovan Ivšić, alors époux d'Annie Le Brun, ami de Toyen, et cofondateur des Éditions Maintenant. La première illustration de Toyen apparaît après un poème liminaire, et l'on retrouvera chacune des illustrations au seuil des différentes parties du recueil qui s'ouvrent toujours par un dessin vertical, accompagné d'un titre : le plus souvent une image textuelle qui fait écho à ce qui est suggéré par l'illustration elle-même. Le genre pictural des dessins de Toyen unit des formes singulières de la nature – animaux, fruits, fleurs – à une iconographie du corps humain.

Filiation surréaliste : l'amour fou, la femme-fleur, l'art e(s)t la vie, rencontres fortuites

Il y a certainement, dans *Annulaire de lune*, reprise de certains thèmes ou motifs chers aux surréalistes : amour fou, fusion entre un je-femme et la nature, insurrection lyrique, associations libres et synthèse des oppositions binaires, rejet du temps passé, de l'Histoire, de la mémoire. Si l'entreprise poétique des surréalistes aspire entre autres à « la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection⁸ », la démarche d'Annie Le Brun et de Toyen dans *Annulaire de lune* n'est peut-être pas sans rappeler ce désir de faire surgir « ce que nous ne savons pas voir⁹ » et qui adviendrait peut-être au terme de multiples rencontres inopinées, de la

⁸ Leitmotiv de la démarche surréaliste emprunté à Lautréamont. Il s'agit de dépasser, donc, les principes d'une écriture réaliste ou référentielle.

⁹ Annie Le Brun, *Appel d'air*, Paris, Plon, 1988, p. 50.

superposition de nombreuses strates de textes et d'images où les contraires s'affrontent et s'unissent pour *ouvrir de nouvelles portes*¹⁰, pour proposer des visions inconnues jusqu'à alors. « [Le surréalisme, qui] s'est affirmé comme la folle tentative de quelques jeunes gens de redonner du sens à un monde qui n'en avait plus », « [du sens] qui tiendrait compte de tout ce qui est censé n'en pas avoir, qu'il s'agisse des images, des mots, des gestes, des passions, [du] rêve, du hasard, de la folie¹¹ », semble être le socle à partir duquel s'érige la voix du *je* poétique dans ce recueil à quatre mains, sujet lyrique qui s'inscrit volontairement dans la filiation des valeurs surréalistes qu'il revendique implicitement. Auteure et artiste tendent vers cet « horizon symbolique [...] entre les ombres croisées des mots et des choses, de la chair et du langage, [...] du masculin et du féminin¹² » qui semble cher à Annie Le Brun et dont on trouve certainement des échos dans *Annuaire de lune*.

En 1937, treize années après le premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton écrit dans *L'amour fou* : « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître¹³ ». Ce constat du pouvoir exclusif du *désir* dans le fonctionnement du monde l'érige, aux côtés de l'amour, en moteur fondamental de la démarche heuristique du mouvement surréaliste. Or bien plus que de simples thèmes à traiter obliquement, l'amour et le désir deviennent le *but ultime* de la quête ontologique de l'être : simultanément en amont et en aval de toute démarche artistique, ils trônent à la fois comme la *source* et la *fin à atteindre* de l'Art. « Car la nouveauté du surréalisme est de subvertir complètement le rapport de la pensée à l'amour qui n'est plus thème mais la fin en soi. "Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour", écrit Breton dans *Poisson soluble*. Tout est dit¹⁴ ». Ces paroles d'Annie Le Brun, dans son essai « À propos du surréalisme et de l'amour » paru en 1994, semblent la positionner en artiste sensible et réceptive au pouvoir primordial de l'amour et du désir comme vecteur de découvertes et de création, au sens où l'entendait Breton aux origines du mouvement surréaliste.

¹⁰ « [...] l'image poétique, toutes les issues seraient-elles bloquées, s'offrirait comme la seule porte qui s'ouvre [...] » (Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Éditions Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1991, p. 102.).

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Annie Le Brun, *Lâchez tout*, Paris, Éditions Le Sagittaire, 1977, p. 14.

¹³ André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1983 (1937), p. 129.

¹⁴ Annie Le Brun, « À propos du surréalisme et de l'amour », dans *De l'inanité de la littérature*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p. 193.

Cette intuition devient *présage*, à la fois en actes et en paroles, lors du voyage initiatique d'*Annulaire de lune*. « Annulaire de lune » : expression renvoyant astrophysiquement à l'éclipse totale de la lune – ne laissant apparaître qu'un anneau luminescent au regard de l'observateur – évoquant du même coup les motifs lexicaux et métaphoriques d'un mariage annoncé du sujet poétique avec la Nature. « Annulaire de lune » : disparition évanescence de cette Nature, de la lumière de l'astre nocturne créée par le parfait alignement des planètes sur un même axe, laissant le lecteur-spectateur dans une rayonnante opacité noctambule, dans la quête éperdue de la fondamentale unité au fond de nous : ce « quelque part l'amour¹⁵ » ponctuant le poème final du recueil comme un leitmotiv entêté et désirant : cette « nudité déployée entre les racines du cœur¹⁶ » résonnant en point d'orgue au recueil.

Cette tension sensuelle vers une unité fondamentale – laquelle n'est pas sans rappeler le « certain point de l'esprit¹⁷ » évoqué par Breton où les antagonismes cessent de s'opposer et se fusionnent les uns aux autres – est *visible* tout au long du parcours d'*Annulaire de lune* au sein duquel les images amoureuses, à la fois scripturales et picturales, foisonnent en se tendant les unes vers les autres (Fig. 2). Dans « Le collier de lèvres... », texte liminaire du recueil, voilà que le sujet poétique et le lecteur-spectateur s'enlacent dans « de grands bivouacs affolés dans la steppe des draps¹⁸ », lieu à la fois intime et naturel du sommeil et de l'étreinte amoureuse. Les métaphores alliant érotiquement le sujet poétique féminin à la Nature se multiplient dès lors, jusqu'à les confondre tous deux dans l'union des images. Ainsi « fardée de perversité candide¹⁹ », le sujet revêt ses « œillères fleuries²⁰ » et devient, au seuil du recueil, « un automne décisif de figues et de rousseurs éclatées dans l'or morose des scarabées enamourés²¹ » : il *s'accouple* à la Nature, devient en quelque sorte la femme-fleur égérie des surréalistes.

¹⁵ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, op. cit., p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 76.

¹⁸ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, op. cit., p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

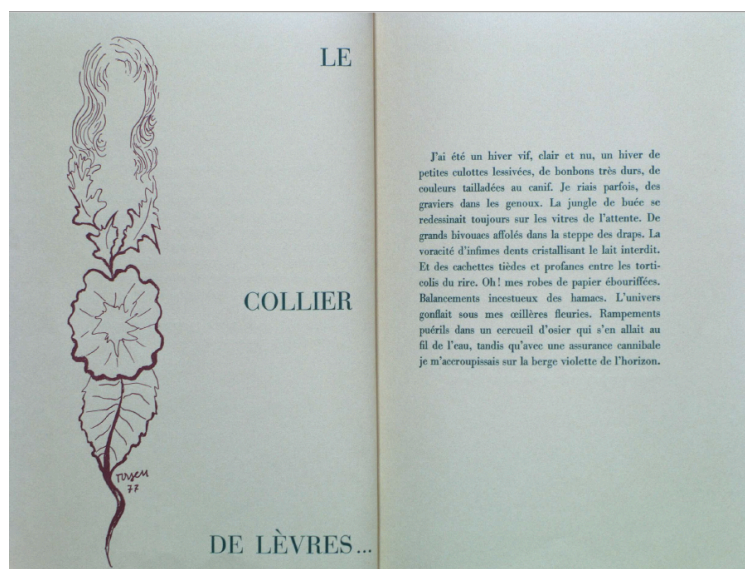


Figure 2

Cette imbrication du corporel et du végétal qui surgit dans *Annulaire de lune* – grâce aux subordonnées, à la polysémie de certains termes et au motif de la parure, entre autres – et qui permet d’inscrire en creux de l’ouvrage cette figure de la femme-fleur, participe à renforcer la filiation qu’Annie Le Brun cherche à entretenir avec le mouvement surréaliste même si, toujours au singulier sans pour autant être singulières, ces représentations de *la* femme chez les surréalistes relèvent d’une mythification qui ignorerait *les femmes* et leur pluralité, au profit d’un *féminin* essentialisé. Pour Whitney Chadwick, « [l’] » identification de la femme à la nature [...] est un thème auquel Breton et les autres poètes surréalistes se réfèrent constamment²² », alors que « [la femme] apparaît entourée d’une végétation luxuriante, avec laquelle elle se confond. Elle est la Nature, et toutes les ressources de la botanique sont nécessaires pour évoquer les différentes parties de son corps²³ ». Ces motifs convoqués pour habiller, voire incarner l’image de *la femme* ne sont pas sans la réifier. L’évocation implicite de cette image permet à des valeurs ou à des textes fondateurs du surréalisme d’agir comme sous-texte dans le recueil : cette iconographie qui fait se confondre femme et nature est omniprésente dans *Annulaire de lune*, tant dans les pointes sèches de Toyen dont la matrice inaugurale – certainement un corps de femme – est remplacée ou agrémentée de fleurs, de feuilles, d’oiseaux, que dans les images poétiques de Le Brun, truffées de clins d’œil plus ou moins implicites aux vers de « L’Union libre » (pensons ici au « sablier du

²² Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, op. cit., p. 141.

²³ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 98.

printemps pincé à la taille par le compas d'un roué²⁴ » ou aux « cambrures champagne²⁵ ». « Des coiffes d'écorce », « des colliers de nervure », « des maillots de mousse²⁶ » recouvrent alors le je-femme d'*Annuaire de lune* qui, s'il n'a pas des « fesses de printemps », est pourtant tour à tour « hiver » et « automne²⁷ ».

Exemplaire d'une poésie surréaliste où le corps de la femme devient un microcosme en lui-même et où est utilisé, pour le décrire, une pléiade de termes qui renvoient à la Nature, on peut voir aisément dans « L'Union libre » de Breton ce que reprochent Whitney Chadwick ou Xavier Gauthier à cette propension qu'avaient les surréalistes masculins à objectifier, par associations d'images, le corps de la femme : outre le possessif « ma » qui accompagne toujours la femme chez Breton, chacune des parties de son corps est faite soit d'un minéral (grès, amiante), soit d'un cycle du temps (saison, printemps, nuit), soit d'un des quatre éléments (écume, mer, feu), soit de plantes ou de céréales.

Qu'elle construise l'image d'une femme enfant ou d'une femme nature, fleur, comète ou fruit, qu'elle soit bénéfique ou maléfique, fée ou sorcière, passante magnifique ou mante religieuse, la perspective surréaliste est essentiellement différentialiste et les métamorphoses auxquelles elle soumet la femme renvoient toutes plus ou moins à un éternel féminin qui n'est sans doute pas le mieux à même de permettre une émancipation des femmes sur un plan pratique²⁸.

Réduite à sa plasticité, le corps transformé ainsi à la fois en objet (« taille de sablier », « mouvements d'horlogerie », « hanches de nacelle », « jambes de fusée²⁹ ») et en paysage marin ou forestier, la *femme-nature* des surréalistes est *a priori* statique, figée dans la représentation picturale ou scripturale qu'on en fait, passive parce qu'objet du regard ou du désir. Mais il est possible qu'elle se départisse de cette passivité, comme l'enjoignait Breton, dans ses « Lettres aux voyantes » : « [cette] passivité, toutes femmes que vous êtes, il en est temps, je vous adjure

²⁴ Annie Le Brun, *Annuaire de lune*, op. cit., p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Les premiers poèmes de la première section du recueil, « Le collier de lèvres », s'ouvrent sur ces vers : « J'ai été un hiver vif » et « J'ai été un automne décisif » (*Ibid.*, p. 11 et 12.).

²⁸ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires*, septembre 2012, <<http://itinéraires.revues.org/1273>>, consulté le 7 avril 2016.

²⁹ André Breton, « L'union libre », 1931.

de vous en départir³⁰ ». Peut-être, justement, par la « poésie, conscience de la voyance, [qui] instaure un nouveau rapport au monde³¹ » ?

L'intertexte avec « L'Union libre » qui traverse *Annulaire de lune* n'est pas la seule trace des motifs et des thèmes prisés par le mouvement surréaliste qui se retrouve dans le recueil. Si les surréalistes chérissaient l'idée de faire se rencontrer « un parapluie et [une] machine à coudre sur une table de dissection », Annie Le Brun constate, dans *Annulaire de lune*, l'impasse qui se dresse devant les héritiers de ce mouvement en cette époque où

[dans] l'horizon spéculatif qui fait [alors] office d'horizon sensible, [...] tout ce qui vit s'y sent [...] mal. Une religiosité sourde et dédaigneuse calfeutre toutes les issues. Elle ne craint que le vent qui renverse les idoles et arrache le décor. Le vent, [qui est évidemment] la poésie, celle qui ignore autant les poètes subventionnés ou décorés que les grands faiseurs de littérature, celle qui bouleverse la vie – les amants le savent, celle dont le surréalisme avait voulu faire son seul critère. Qu'en est-il aujourd'hui de l'une et de l'autre³² ?

Chez le sujet lyrique d'*Annulaire de lune*, « [la] machine à coudre des images et la béquille de [sa] silhouette s'effondrent ensemble³³ », un peu comme s'il constatait que les poètes ont « oublié que la parole n'a pas d'autre embarcation que le corps, seulement paré de son sillage de sensations³⁴ », et que la « démence³⁵ », « emmurée derrière les remparts du vent³⁶ » ne se retrouve plus que chez une poignée d'entre eux qui ne font pas le poids contre le bavardage ambiant et ces corps « [gainés] d'indifférence³⁷ » qui constituent tristement, pour Le Brun, l'hégémonie moderne (Fig. 3).

Pour Annie Le Brun s'esquisserait une portée *manifestaire* dans *Annulaire de lune*, cette œuvre poétique qui n'apparaît pas d'emblée *politique* : par le truchement de ces divers *amalgames* entre corps humain et paysages (urbains, forestiers ou maritimes), de la revendication d'une *filiation* au

³⁰ André Breton, « Lettres aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1924.

³¹ Annie Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 24.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Liée ici à la notion de folie – de démesure, d'extase – qui était chère aux surréalistes. Emmurée dans le sens de prisonnière, mais aussi, peut-être, dans le sens de « protégée » par les « remparts » du vent (de la poésie).

³⁶ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, *op. cit.*, p. 70.

³⁷ Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, *op. cit.*, p. 39.

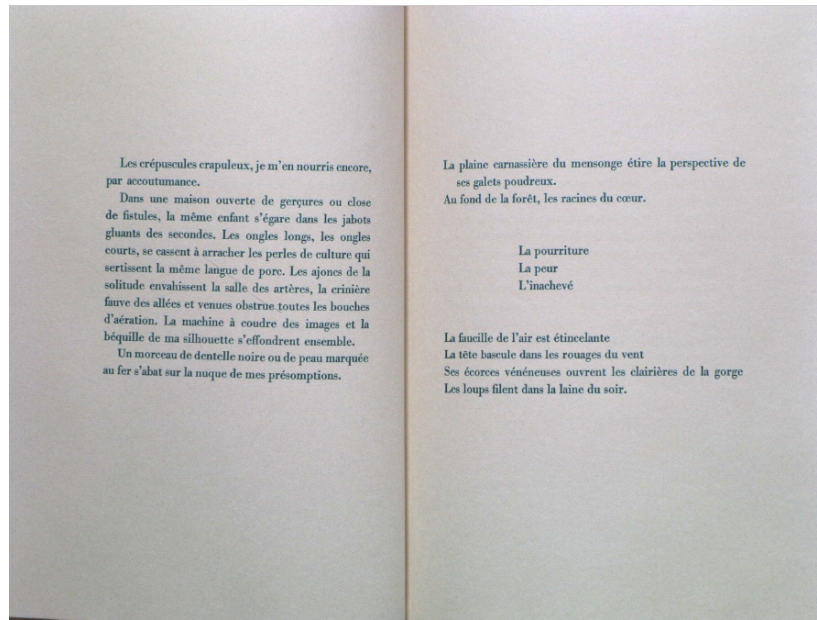


Figure 3

mouvement surréaliste en même temps qu'un regard acerbe sur la parole de ceux qui ne s'en réclament pas – ou qui s'en réclament à tort et à travers. C'est-à-dire que semblent s'y profiler une convocation du langage, un appel au lyrisme³⁸ qui se doit de passer par des « [associations de] formes langagières jusque là étrangères [pour faire] apparaître, *a contrario* des normes, la puissance d'un rapprochement inouï. » Si « [ni] Tzara, ni Breton, ni aucun surréaliste ne pense la poésie en termes de genre littéraire », « [si ils] la pensent en termes d'action et de révolte sur les mots et d'action des mots sur les choses », « [si] le mot n'est ni un début ni une fin, il est un produit et un moyen ; [une] arme contre la famille, la patrie, la religion et la bourgeoisie³⁹ » et que « l'agencement des mots [est] requis pour faire image⁴⁰ », ces images de mots qui se trouvent en grand nombre dans *Annuaire de lune* participent d'un même mouvement qui cherche à réhabiliter la force contenue dans le lyrisme et dans l'image poétique pour « changer la vie ». Car pour Annie Le Brun, « [seule] la révolte est garante de la cohérence passionnelle que chacun est aujourd'hui sommé d'abandonner pour faire allégeance à ce monde de la servitude volontaire⁴¹ ».

³⁸ Qui dénote, chez Annie Le Brun, la présence d'un rapport *singulier* face au monde, qui est même peut-être la voie d'accès privilégiée vers l'intériorité et, par conséquent, l'irrationalité, le rêve, le hasard, la *surréalité*.

³⁹ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires*, septembre 2012, <<http://itinéraires.revues.org/1273>>, consulté le 7 avril 2016.

⁴⁰ Myriam Watthee-Delmotte, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *Image & Narrative*, novembre 2006, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/watthee_delmotte.htm>, consulté le 14 avril 2016.

⁴¹ Entrevue d'Annie Le Brun par Frédéric Poletti, dans *Philosophie Magazine*, n° 26, février 2009.

Et nous avons beau être « particulièrement démunis pour y résister, le langage, aussi malmené soit-il, reste une arme que chacun peut se réapproprier, ici et maintenant. À travers lui, il est possible de reprendre à ce monde une part de ce dont il nous dépouille jour après jour⁴² ».

La dynamique métaphorique insurrectionnelle à l'œuvre dans *Annuaire de lune* défie l'entendement : elle dérègle la raison du lecteur-spectateur en même temps qu'elle positionne le recueil dans le sillon du premier *Manifeste du surréalisme*, où André Breton cite le *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, en parlant de l'image poétique :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique⁴³.

Ce serait donc à partir de la tension intrinsèque de l'analogie, proportionnelle à l'éloignement des éléments rapprochés, que se déploierait toute l'étendue sémantique, toute la force poétique de l'image créée.

Annuaire de lune met en évidence cette force de « l'image analogique [où] les similitudes partielles des deux réalités en présence [offrent] non plus des points mais des *surfaces de tangence*⁴⁴ », c'est-à-dire qu'en convoquant des réalités distinctes dans la même image, elle permet de faire advenir un espace investi d'un surcroît de sens. C'est par ailleurs cet espace qui permet de lire en creux du texte cette référence à la femme-fleur dont il a été question, cette filiation avec les valeurs surréalistes et cet appel, postulé, à une poésie qui pourrait faire échapper le sujet au marasme de l'époque. Cette façon de concevoir l'image poétique – qui dans ce cas-ci est aussi image picturale grâce aux dessins de Toyen – comme conjuguant les antinomies et superposant les strates de sens, liant des éléments qui *a priori* ne vont pas ensemble, répondrait aux exigences du surréalisme qui sont aussi celles d'Annie Le Brun :

[La poésie joue] de toutes les ressources du contrepoint pour se développer moins comme une trajectoire que comme un rythme. Comme le rythme né du sentiment de l'ici et de l'ailleurs, du passé et du devenir, du fragment et de la totalité, et qui est notre seule chance de réinventer le temps⁴⁵.

⁴² *Ibid.*

⁴³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 31.

⁴⁴ Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, op. cit., p. 114.

⁴⁵ Annie Le Brun, *Appel d'air*, op. cit., p. 88.

De l'implosion spatiotemporelle à la recherche du Temps surréaliste

Mais il appert que cette « réinvention du temps », l'atteinte de cet « ici et maintenant », ce Temps mythique de la surréalité où une réappropriation du monde est possible, ne se fait qu'au prix d'un dérèglement spatiotemporel préalable mettant à mal la *logique* – « la plus haïssable des prisons⁴⁶ », comme le soutenait Breton – des sujets, qu'ils soient poétiques ou spectateurs. Il en est éloquemment le cas dans la progression d'*Annulaire de lune*.

En route vers cette fondamentale unité spatio-temporelle précédemment abordée – cette « nudité déployée entre les racines du cœur⁴⁷ » comme l'exprime Annie Le Brun en clôture de la quête amoureuse de la section « ... Ouvrir ici blasonné » – le sujet poétique et ses lecteurs-spectateurs sont effectivement entraînés sur le chemin d'une Nature qui voit ses repères spatiotemporels se brouiller, se disséminer dans « la mare immonde des longueurs d'onde⁴⁸ ». Mathieu Terrence écrit, en regard de la dynamique spatiotemporelle déconcertante dans la poésie de Le Brun :

Cet influx, qui confère à la langue sa tension électrique, se déclenche parfois et imprime à cette dernière une accélération subite pareille à celle qui donne la sensation qu'un paysage *s'écarte* devant un bolide. Car ce qui se déploie à cet instant, c'est d'abord l'espace dans lequel la pensée s'engage⁴⁹.

Ce constat critique est perceptible tout au long d'*Annulaire de lune* et lors de la finale d'« ... Ouvrir ici blasonné ». En effet, dans le texte liminaire du recueil, « Le collier de lèvres... », Le Brun écrit : « En équilibre sur le poignard que je plongeais dans les senteurs de la nuit, je croyais que le monde tournait comme une pomme brodée dans le jardin de mes vêtements⁵⁰ ». Le monde tourne comme un fruit, étourdit le sujet poétique somnambule qui affirme, un peu plus loin, « ... Entre les crocs du silence... », que « [la] pierre blanche des après-midi métaphysiques est tombée dans la mare de [son] adolescence⁵¹ », égarée dans « la bruine du temps⁵² ». Ce brouillage spatiotemporel et perceptuel va s'exacerber au fil du recueil, alors que passé et futur entament la

⁴⁶ Henri Béhar et Michel Carassou, *Le surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1984, p. 159.

⁴⁷ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁹ Mathieu Terrence, *Présence d'esprit*, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁰ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵² *Idem.*

chair d'un présent idéal, entre les échos d'un Temps mythique. Car il apparaîtrait que « le temps surréaliste [soit] celui du mythe, le temps contraire à la linéarité de l'histoire⁵³ ».

En écho à ce constat critique, la femme-fleur d'*Annulaire de lune* passe des « sombres iris, éraflures d'orgueil et de démente sur le plafond sinistre de l'avenir⁵⁴ », aux tentatives de se « désaltérer à même le limon des souvenirs⁵⁵ » : elle est *désorientée*, vacille sur le fil rectiligne du Temps. À la fois à rebours et lancée vers l'avenir, elle tend son corps-Nature vers l'immanence spatiotemporelle – et surréaliste ? – du Mythe.

À contre-courant de la main courante des lendemains
À contre-corps de l'emballage des gestes
À contre-temps du marouflage des secondes⁵⁶,

la voilà qui aspire au Temps de la surréalité.

Les rapports intermédiatiques entre surréalité et érotique : la surimpression, le cadavre exquis, l'abstraction picturale

Au premier survol, apparemment conventionnels – les six pointes sèches de Toyen se déployant toujours au seuil des textes poétiques de Le Brun –, les rapports textes-images d'*Annulaire de lune* se révèlent, au fil de la « lecture-spectature », d'une complexité déroutante. Tant des points de vue de la (dé)construction formelle des images que du mouvement oscillatoire entre écriture et picturalité – à plus d'un titre emporté dans une dynamique d'abstraction grandissante –, les rapports textes-images mettent en effet au défi l'entendement logique de l'œil les parcourant. Afin d'en faire jaillir toute la portée sémantique, poétique et iconographique, le lecteur-spectateur peut cependant mobiliser des outils heuristiques issus tant du mouvement surréaliste des origines, que de certains concepts de l'intermédialité contemporaine.

Entre les amalgames du *naturel* et du *corporel*, de l'*animalité* et de la *ville*, les ritournelles et les refrains qui ponctuent le recueil et la réitération du motif de la parure ; entre « les traces à peine

⁵³ Anna Lo Giudice, *L'amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 65.

⁵⁴ Annie Le Brun, *Annulaire de lune*, op. cit., p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

indécelables de Breton⁵⁷ » et la figure mythique de la femme-fleur qui s'inscrit en creux tant des images que du texte et les dessins de Toyen qui se présentent comme autant de cadavres exquis, *Annuaire de lune* thématiserait peut-être, en même temps qu'il met en œuvre, une *esthétique de la surimpression*⁵⁸ où se dissolvent les images convenues, les codes symboliques rigides et où se trouvent dynamisées et transformées les réalités culturelles canoniques⁵⁹. Si, pour Renée Riese Hubert, « l'imaginaire se manifeste [surtout par des transformations et par des déguisements parfois allégoriques] et se désigne partout dans l'œuvre de Le Brun, produisant de ce fait des mises en abyme⁶⁰ », si l'image poétique, pour Annie Le Brun, « introduit dans ce qu'elle figure, un surcroît de sens, entraînant les êtres et les choses vers leurs perspectives infinies⁶¹ », si le « pouvoir de fascination de l'image poétique est de s'imposer comme la cristallisation de cette voyance, qui n'est pas magie mais révélation d'une lucidité sauvage et de sa cohérence intransigeante reliant la réalité des êtres et des choses à leur bouleversante irréalité⁶² », la surimpression, comme l'image poétique, ont pour moteur des principes similaires et convergeraient alors vers un même but : « pervertir l'ordre accoutumé⁶³ », renverser une vision du monde monologique et conformiste en instaurant un nouveau rapport au monde⁶⁴.

⁵⁷ Frédéric Aribit, *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, op. cit., p. 16.

⁵⁸ Emprunt – davantage métaphorique que théorique – au cinéma et à la photographie. Peut-être cet emprunt pourrait-il trouver sa justification, au-delà de ce qui apparaît être une métaphore féconde pour aborder l'œuvre d'Annie Le Brun et Toyen, en cette remarque de Renée Riese Hubert qui rappelle que la critique d'art surréaliste est marquée par un « refus de distinguer entre écriture et plasticité et surtout d'opposer l'une à l'autre qui marque *Le surréalisme et la peinture* où Breton se fie à Baudelaire, à Rimbaud et à Lautréamont pour “mettre à nu” la démarche et le terrain de l'art surréaliste. » (Renée Riese Hubert, « La critique d'art surréaliste, création et tradition », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, vol. 37, n° 1, p. 214.)

⁵⁹ « superimposition [...] capable of dissolving rigid symbolic code, of dynamising and transforming canonical cultural attributions. » (Gerhard Fischer, Bernhard Greiner et al., *The Play within the Play : The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, New York, Éditions Rodopi, 2007, p. 347.)

⁶⁰ Renée Riese Hubert, « L'après-coup de l'amour fou : Joyce Mansour et Annie Le Brun », dans *Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Narr, 1993, p. 233.

⁶¹ Annie Le Brun, *Appel d'air*, op. cit., p. 32.

⁶² Annie Le Brun, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, op. cit., p. 49.

⁶³ « Commenant [*Sur le champ*] par des allusions aux signes, Le Brun indique à la fin qu'elle a trouvé un nouvel alphabet, lui permettant de pervertir l'ordre accoutumé [...]. » (Renée Riese Hubert, « L'après-coup de l'amour fou : Joyce Mansour et Annie Le Brun », op. cit., p. 233.)

⁶⁴ « “La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant”, déclarait Rimbaud, déterminant soudain, dans le cours de la sensibilité occidentale, un avant et un après. Un avant, où la poésie ne sert qu'à accompagner la marche du monde. Et un après, où la poésie, conscience de la voyance, instaure un nouveau rapport au monde. Par comparaison avec ce qu'on appelle l'art moderne, l'hétérogénéité du surréalisme n'a pas d'autre origine : en reconnaissant dans la poésie le plus haut degré de conscience, en usant absolument du critère poétique, en s'y référant jusqu'à l'intérieur de domaines que le romantisme allemand n'avait osé investir, c'est l'idée même de réalité qui est attaquée dans sa prétention tautologique, pour dévoiler le peu de réalité de ce qui est tenu pour réel. » (Annie Le Brun, *Appel d'air*, op. cit., p. 24.)

Souvent associée à des effets de trucage ou sollicitée pour créer des apparitions spectrales, la surimpression est un procédé technique auquel des disciplines soit picturales – comme la photographie – soit intermédiaires – telles que le théâtre et le cinéma – recourent pour montrer, dans une même image, une même scène, un même plan, plusieurs images qui se superposent en transparence. Si ce procédé de surimpression n'est pas à l'œuvre *littéralement* dans *Annuaire de lune*, il peut toutefois être utile de convoquer cette notion pour élucider la forme complexe du recueil et l'opacité de ses images – autant les poétiques de Le Brun que les visuelles de Toyen. Lui prêtant le potentiel de faire surgir « des scènes symboliques dont le rapprochement doit produire un sens nouveau⁶⁵ », Jean-Claude Morin et Marie-France Bricelance soulignent, dans *Grammaire du cinéma*, que le phénomène est particulièrement prisé par les cinéastes surréalistes qui s'en servent, à juste titre, pour mettre en acte les interférences qu'ils privilégient entre rêve et réalité⁶⁶. Si la surimpression, dans *Annuaire de lune*, se manifeste davantage en tant que métaphore qu'en tant que technique à proprement parler utilisée par l'auteure et l'artiste, il n'en reste pas moins que les différentes surimpressions à l'œuvre dans le recueil concourent elles aussi, à la manière du procédé technique des expositions multiples, à faire advenir a « *metaphorical condensation, symbolic allusions, references to art history, iconographic sequences and allegorical images*⁶⁷ ». Scènes ou allusions symboliques, images allégoriques, sens inédit ne seraient peut-être pas étrangers à une remise en question de la nécessaire référentialité – ou réalité⁶⁸ – de l'image.

Les rencontres *étonnantes* mais non moins fortuites qui parsèment le recueil, permises le plus souvent grâce à des procédés qui s'apparentent à la notion de surimpression, se produisent également dans les pointes sèches de Toyen. Toutefois, ce n'est pas tant par un procédé de

⁶⁵ Jean-Claude Morin et Marie-France Bricelance, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 406.

⁶⁶ C'était déjà le cas chez Georges Méliès, réputé être l'un des premiers à s'en être servi – en rembobinant la pellicule après une première prise de vue et en impressionnant de nouvelles images sur les premières – pour rendre compte de songes ou de cauchemars de ses protagonistes. C'est aussi le cas chez Dalí et Buñuel dans *Un chien Andalou*.

⁶⁷ Gerhard Fischer, Bernhard Greiner *et al.*, *The Play within the Play : The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, *op. cit.*, p. 353.

⁶⁸ Pour Myriam Watthee-Delmotte, qui réfère alors à Morizot, « l'image [surréaliste] explore l'horizon des limites de son pouvoir suggestif. Elle "ne donne à voir qu'à travers sa propre opacité plastique ; elle n'est plus fenêtre ou miroir donnant accès à une vérité du réel, elle est elle-même une limite du réel qui joue sur la frontière entre ce qui le constitue et ce qui le défait". » (Myriam Watthee-Delmotte, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *loc. cit.*)

juxtaposition – où les différents éléments seraient superposés – que par un effet de collage⁶⁹ vertical que sont réunis corps humain, végétal et animal dans les dessins de Toyen.

La verticalité de ces images composites souvent formées de trois à quatre *segments* définis⁷⁰ n'est peut-être pas sans rappeler la logique des cadavres exquis, un peu comme si les différentes parties des dessins avaient été réalisées l'une en complément de l'autre jusqu'à dérouler l'image pour l'obtenir dans son *ensemble* par la suite. Envisager les pointes sèches de Toyen selon cette pratique surréaliste – de l'écriture comme du dessin – permet, de surcroît, de renforcer cette idée de filiation revendiquée énoncée plus tôt.

Le cadavre exquis, expérimenté dans le domaine langagier avant de passer au dessin, est un autre processus de recontextualisation ; il est le fruit de la volonté d'une construction collective sur des bases non rationnelles auxquelles la syntaxe peut offrir un support, mais dans laquelle l'image, par sa capacité à transformer un discontinu figuratif en continu perceptif, donne corps de manière plus saisissante encore. Le cadavre exquis, pour reprendre les termes d'Éluard, est une stratégie qui permet de *donner à voir* l'impensé et de concrétiser le hasard objectif. Il oblige à reconsidérer le mouvement même de la perception. Le donné perceptif et l'image mentale vouent ici, d'emblée, l'inscription de l'imaginaire à un espace/temps qui lui est propre, nécessairement en décalage à l'égard de la représentation du réel.⁷¹

Le cadavre exquis condense, en quelque sorte, les ambitions surréalistes – refus du rationnel, fusion des antagonismes, création d'un espace en dehors du temps comme du réel – auxquelles répondent peut-être les procédés d'associations libres sémantiques énoncés plus tôt, de même que la présence et la forme des pointes sèches de Toyen. Ni à proprement parler « illustrations » du texte qu'elles accompagnent, ni non plus absolument indépendantes, les images de Toyen et le texte de Annie Le Brun fonctionnent-ils aussi, ensemble, un peu à la manière de ces cadavres

⁶⁹ « Ainsi fonctionne le procédé du collage, qui est destruction d'un ordre premier et reconstruction d'un contexte nouveau, en décalage avec le sémantisme de la figuration initiale et sans compte à lui rendre. Le collage devient dans *La femme sans tête* de Max Ernst une méthodologie et un modèle épistémologique : il s'agit d'opérer un geste de destruction, d'arracher des fragments d'images à leur contexte initial, pour leur faire prendre un sens autre dans une recontextualisation associative de type non rationnel [...]. » (Myriam Watthee-Delmotte, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *loc. cit.*) Sans solliciter découpures, matériaux bigarrés, fragments physiques d'autres œuvres ou d'autres contextes, Toyen ajoute quand même, à la matrice liminaire du corps d'une femme, des attributs qui en modifient la forme et dont l'agencement, sans la lecture du recueil qui renforce le sens donné à ces images, pourrait paraître aléatoire.

⁷⁰ On voit, dans la pointe sèche qui accompagne le titre « Le collier de lèvres », une chevelure de femme, sur un collier de feuilles, suivi d'une fleur, puis d'une feuille ; dans celle qui ouvre « Entre les crocs du silence », un gland, des doigts de main, puis une feuille végétale (ou l'aile d'un oiseau ?) et enfin deux têtes de volatiles qui s'embrassent ; avant « L'avenir à répétition », une serre d'oiseau de proie, une feuille d'arbre, un bec d'oiseau.

⁷¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *loc. cit.*

exquis surréalistes : ne pourrait-on pas lire – ou voir – quelque chose de l'ordre d'un hasard objectif dans le redoublement de l'image qu'ajoute parfois le titre qui l'accompagne, alors qu'on voit effectivement un « collier » dans la première image, des mains qui se referment comme une gueule d'animal, comme des « crocs » dans la seconde, un buste de femme, de la « chair » donc, dans la troisième, une tête d'animal qui mord un tissu, une « morsure », dans la quatrième ? Ces points de suspension qui ouvrent et ferment les titres et qui, incidemment, les lient entre eux mais en une phrase⁷² dont le sens est somme toute abscons, ne pourraient-ils pas rappeler cette rupture qui s'opère parfois dans la syntaxe lors du passage d'un intervenant à l'autre dans la réalisation d'un cadavre exquis ? Et cet abécédaire dans « Et la morsure des signes », ces « coups » dans « L'avenir à répétition », ces « ici » dans « Ouvrir ici blasonné », de même que les pratiques réitératives qui traversent le recueil ne seraient-ils pas autant de *variations sur un même thème* ? Pourrait-on lire *Annuaire de lune* comme un jeu de papiers pliés avant d'être reliés, sorte de cadavre exquis – même si l'ouvrage est « solidement structuré⁷³ » – des mains d'une auteure et d'une artiste ?

En avançant dans *Annuaire de lune*, le sujet et son lecteur-spectateur progressent ensemble dans une dynamique d'*abstraction* du réel, de ses images : dans un mouvement qui dépasse le réel tout en en faisant intimement partie. Car la surréalité n'est pas fantastique et fictionnelle : elle relève du merveilleux de la réalité : elle est *immanente*, à chercher et à trouver au cœur même de *notre* réalité. En effet, « le surréalisme ne cherche pas la transcendance, c'est pour cette raison que Breton a parlé de “point de l'esprit”, afin d'indiquer que ce point est localisé dans l'immanence de notre être, et non à l'extérieur de nous. La force ascendante de l'amour nous pousse à accomplir des actes qu'on n'aurait jamais soupçonné pouvoir accomplir⁷⁴ ». Et peut-être qu'ici, cette dite « philosophie de l'immanence » inhérente au surréalisme pourrait éclairer un peu la dynamique d'abstraction progressive des images – celles de Toyen au même titre que celles de Le Brun – innervant *Annuaire de lune*. Ainsi dans *Toyen, une femme surréaliste*, Karl Srp écrit :

Selon Effenberger, les composantes de cet objet [surréal] sont la vision intérieure formée dans le subconscient, [...] le dépaysement de la sensation, le court-circuit qui se produit entre des éléments incongrus sur le plan rationnel mais qui, à travers ce court-circuit précisément, propagent une nouvelle

⁷² LE COLLIER DE LÈVRES... ENTRE LES CROCS DU SILENCE... ET LA MORSURE DES SIGNES... PERDRE ENTRE CHAIR ET LANGAGE... L'AVENIR À RÉPÉTITION... OUVRIR ICI BLASONNÉ

⁷³ Renée Riese Hubert, « L'après-coup de l'amour fou : Joyce Mansour et Annie Le Brun », *loc. cit.*, p. 234.

⁷⁴ Anna Lo Giudice, *L'amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 38.

dimension du sens, et enfin la philosophie de l'immanence selon laquelle la « surréalité » fait partie de la réalité et ne se situe ni au-dessus ni au-dessous d'elle⁷⁵.

Plus spécifiquement, à propos de la peintre Toyen il affirme : « C'est précisément dans cette philosophie de l'immanence que réside le trait caractéristique de Toyen. L'artiste abordait la peinture avec le souci de maintenir l'équilibre entre l'idée initiale et son exécution. [...] Elle guettait le moment où la peinture s'ouvrait sur l'inconscient pour la travailler et la mener plus loin⁷⁶ ». C'est peut-être cette sensation à la fois profonde et indéfinissable, cette impression d'abstraction grandissante au seuil de l'inconscient, qui gagne graduellement le lecteur-spectateur à la *vision* des six pointes sèches de Toyen au seuil des six textes de Le Brun.

En effet on remarque d'emblée, dans *Annuaire de lune*, que le trait du dessin marie la Femme à la Nature. C'est notamment le cas dans « Le collier de lèvres⁷⁷... », où le chef anonyme d'une femme se pare d'un collier floral alors que son corps, dans la descente du regard, devient fleur (Fig. 3).

⁷⁵ Karel Srp et Jacques Beauffet, *Toyen, une femme surréaliste*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 2002, p. 249.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 249 à 254.

⁷⁷ Annie Le Brun, *Annuaire de lune*, *op. cit.*, p. 10.

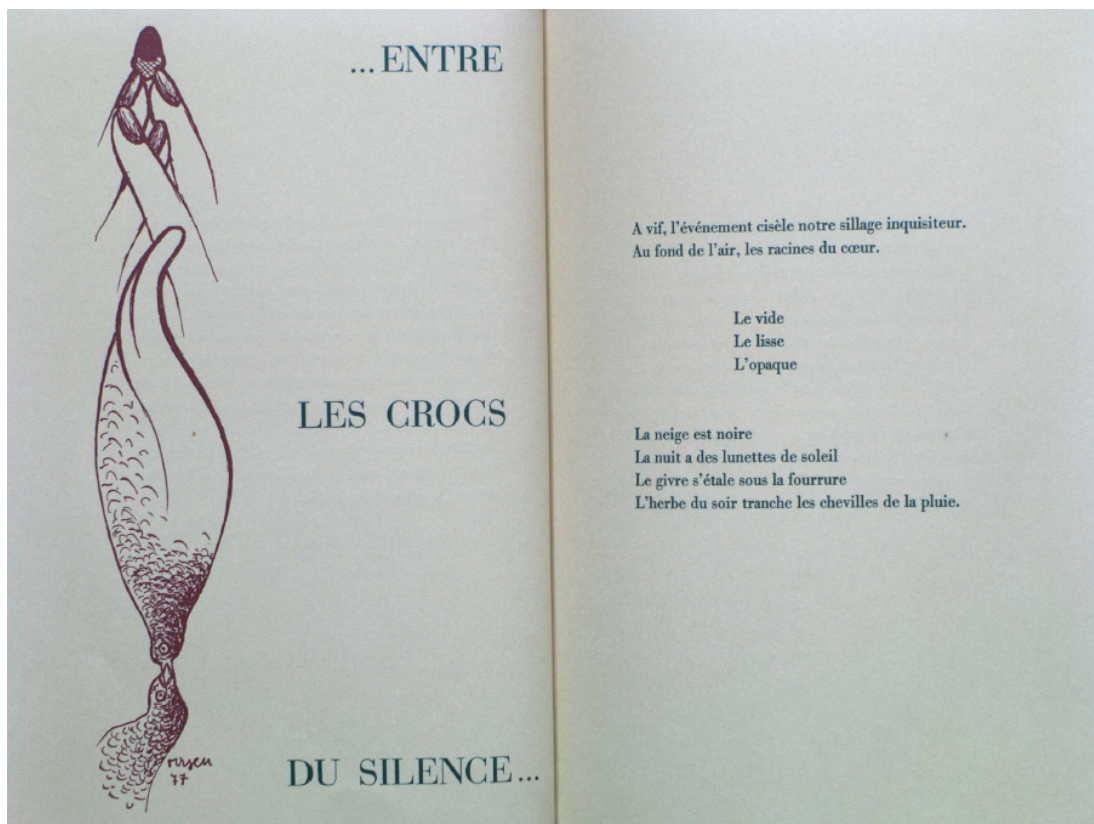


Figure 3

Dès la deuxième pointe sèche⁷⁸, le chef de la femme a disparu, laissant place à ses mains rassemblées comme en prière jaillissant des ailes d'un oiseau en embrassant un autre. La silhouette de la femme revient lors d'un troisième écho, au seuil d'« ... Et la morsure des signes⁷⁹... », alors qu'elle se fait enlacer par une espèce de furet qui retient, par sa gueule, l'étoffe de la femme de s'ouvrir sur sa nudité. Puis la poitrine devient poire⁸⁰ ceinte d'un déshabillé de dentelle en quatrième acte, alors que la femme disparaît complètement au cinquième⁸¹. Ici, nulle trace anthropomorphique du sujet féminin, si ce n'est dans une spéculation défiant la figuration. Le cinquième dessin devient une fusion *en actes* de la Femme engloutie dans la Nature. Nul ne se permettrait d'y chercher un quelconque sujet féminin, si l'enchaînement des quatre dessins précédents ne laissait présager sa disparition au sein de l'image. Paradoxalement, c'est ainsi que le cinquième dessin apparaît peut-être à la fois comme le plus

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

concret et le plus abstrait de la série : concret au sens où, figurativement, la feuille émergeant du bec de l'oiseau de proie et déchirée à sa pointe par sa griffe ne déstabilise pas l'entendement formel outre mesure ; autrement abstrait si on le perçoit en aval des pointes sèches précédentes, dans lesquelles le spectateur était mis au défi d'y *retrouver* la Femme. Face à « ... L'Avenir à répétition... » : elle a disparu. Au terme du périple donc, du voyage initiatique, on se retrouve à l'entrée d'« Ouvrir ici blasonné⁸² » devant une forme *fondant* dans le réel (Fig. 4). À la fois mouvante et polymorphe dans sa portée poétique et sémantique, la sixième image semble se dissoudre, devenir *immanente* : au seuil de notre inconscient, elle se transmue en une infinité de possibles, au cœur de la surréalité entrevue. Y voit-on le chef d'une bouche entrouverte tirant la langue au ciel ? La vague silhouette d'une femme se déhanchant dans le baiser de deux *formes* se défaisant ? Le défi revient à notre « mémoire anamorphique⁸³ » de la saisir dans sa fuite, dans sa dissolution, à la lumière tremblante des cinq magnifiques l'ayant précédée.

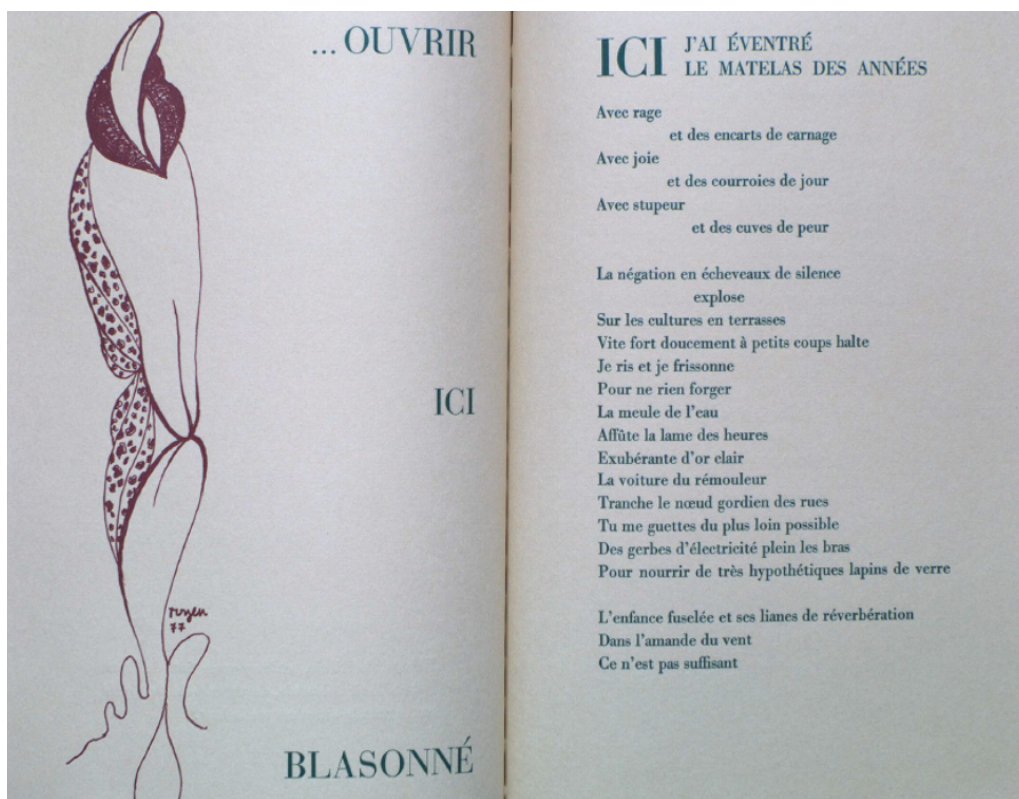


Figure 4

⁸² *Ibid.*, p. 62.

⁸³ Annie Le Brun, *Annuaire de lune, op. cit.*, p. 33.

L'érotisme du *tiers pictural* : pour saisir l'oscillation des images en fuite ?

Face à ces images fuyantes, le lecteur-spectateur est déséquilibré sur le fil ténu de sa *vision*, mais son désir de vivre pleinement l'expérience peut l'entraîner à tendre la main à Liliane Louvel et son concept de *tiers pictural*. Déstabilisé par l'oscillation fugace et réciproque des textes et des images, il entend : « C'est par le dehors du texte (le pictural) mis dedans que ce qui est invisible est "rendu" au moyen du pictural, à son tour rendant au texte ce qu'il leur a emprunté⁸⁴. » C'est qu'il y a manifestement un jeu d'échos entre les textes de Le Brun et les images de Toyen ; le déploiement métaphorique de la femme-fleur se faisant à l'aune tremblante des dessins de son « collier de lèvres » et de « la morsure des signes » : son regard parcourant « ... Ouvrir ici blasonné » s'affaissant à rebours, en rayons diffractant sur « la lisière des formes », celles du dessin liminaire de l'ultime étape de son parcours poétique en images. Qui plus est

cette instabilité du texte/image, son oscillation sans fin, J.-L. Nancy dirait « oscillation distincte », qui résulte de la mise en rapport du texte et de l'image, fascine l'écrivain et le lecteur car elle les loge constamment dans la transposition, la trans-action, la négociation, et leur impose une écriture ou une lecture dynamique, active, là d'où l'image donne l'impulsion à travers le texte, à travers la parole, qui lui permettent de se lever⁸⁵.

Voilà donc le lecteur-spectateur entraîné dans un chassé-croisé perceptuel hautement actif, sans cesse propulsé du texte à l'image et réciproquement, dans l'espoir d'une saisie sémantique. Et cette dynamique de lecture n'est pas sans appeler le mouvement *désirant* qui fait palpiter le recueil, l'innerve comme un corps tendu vers celui de l'*Autre*. Car justement, le *tiers pictural* serait « une modalité qui est de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une *performance*⁸⁶ ». Une performance à quatre mains appelant la participation active et incarnée du lecteur-spectateur pour se déployer pleinement. Ainsi, « le fait de passer du texte à l'image et inversement, donne quelque chose de l'ordre du tremblé, du vivant (comme dans le "tableau vivant") et non pas du "gelé"⁸⁷ ». Oscillant *entre* textes et images, le regard du lecteur-spectateur leur donne vie, dynamise leurs mouvements entrelacés, leur désir mutuel de l'autre, leur « ressort amoureux ».

⁸⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 258.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 260.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

Peut-être le *tiers pictural* serait-il la performance effective du « magnétisme érotique » dont parlent les surréalistes, cette sorte d'attraction irrésistible, source de plaisir dans la lecture-spectature, « *car le tiers pictural peut procurer le plaisir* d'une lecture picturale qui a tout d'une érotique [...] il y a bien là un parfum de plaisir érotique partagé, parfum diffus et léger qui relève du tiers pictural⁸⁸ ». Le lecteur-spectateur d'*Annulaire de lune*, bien que dérouté dans son entendement perceptuel, n'en est pas moins hautement stimulé sur le plan sensoriel, voire sensuel. Le voilà qui assiste à l'*effeuillement* vacillant du figuratif et du sémantique. Il devient non seulement visionnaire, mais *voyeur* des images qui s'étreignent sur la page et dans l'épaisseur de son préconscient, de son désir de sensations. « Et le voilement/dévoilement ressortit de l'érotique la plus classique⁸⁹ », provoque son excitation, l'amène graduellement au seuil de la jouissance tant espérée de l'expérience artistique, alors qu'il ouvrait le livre comme on dévêtait un corps.

Références bibliographiques

Corpus primaire

Le Brun, Annie, *Annulaire de lune*, six dessins originaux de Toyen, Paris, Éditions Maintenant, 1977.

Ouvrages et articles critiques

« Ailleurs et autrement, d'Annie Le Brun », *Magazine littéraire*, 14 juin 2011, <http://www.magazine-litteraire.com/critique/non-fiction/ailleurs-autrement-annie-brun-14-06-2011-33108>.

Entrevue d'Annie Le Brun par Frédéric Poletti, dans *Philosophie Magazine*, n° 26, février 2009.

Aribit, Frédéric, *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, mémoire de DEA dirigé par Jean-Yves Pouilloux, Université de Pau et des Pays de l'Adour, octobre 2002.

Béhar, Henri et Michel Carassou, *Le surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1984.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965.

Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1983 [1937].

Bridet, Guillaume, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », <Itinéraires. septembre 2012, <http://itineraires.revues.org/1273>>.

Chadwick, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986.

Fischer, Gerhard, Bernhard Greiner, et al., *The Play within the Play : The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, New York, Éditions Rodopi, 2007.

Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1971.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁹ *Ibid.*

- Le Brun, Annie, *Appel d'air*, Paris, Plon, 1988.
- Le Brun, Annie, *De l'inanité de la littérature*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994.
- Le Brun, Annie, *Qui vive : considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Éditions Ramsay et Jean-Jacques Pauvert, 1991.
- Le Brun, Annie, *Lâchez tout*. Paris, Éditions Le Sagittaire, 1977.
- Lo Giudice, Anna, *L'amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Morin, Jean-Claude et Bricelance, Marie-France, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
- Perrignon, Judith, « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001, http://www.liberation.fr/portrait/2001/03/26/la-mecontemporaine_358956.
- Riese Hubert, Renée, « L'après-coup de l'amour fou : Joyce Mansour et Annie Le Brun », dans *Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Narr, 1993.
- Riese Hubert, Renée, « La critique d'art surréaliste, création et tradition », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, vol. 37, n° 1.
- Srp, Karel et Jacques Beaufet, *Toyen, une femme surréaliste*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 2002.
- Terrence, Mathieu, *Présence d'esprit*, Paris, Stock, 2010.
- Watthee-Delmotte, Myriam, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *Image & Narrative*, novembre 2006, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/watthee_delmotte.htm.