

Le Livre surréaliste au féminin



Il était une petite pie de Lise Deharme : un recueil faussement candide ?

Charles Plet et Andrea Oberhuber

Facture du recueil de poèmes (ou de chansons ?)

Produit par Lise Deharme (sous son nom de jeune fille Lise Hirtz) en collaboration avec Joan Miró et publié aux éditions Jeanne Bucher en 1928, le recueil *Il était une petite pie* est composé de « 7 chansons et 3 chansons pour Hyacinthe avec 8 dessins en couleur par Joan Miró¹ ». Tiré à 300 exemplaires non paginés, dont 20 sur Japon et 280 sur Arches, le livre présente un format 34 x 26 cm et reprend le titre du premier poème, annonciateur du trouble générique global². Le recueil de vingt-quatre pages prend la forme d'un album de toile gris-beige, illustré en noir et vert et signé à l'encre noire par l'artiste³ (Fig. 1). Relié par deux cordons de soie noire, l'album s'ouvre sur une page qui mentionne, en haut, le nom de l'auteure, et, en bas, l'éditeur et la date de publication. Un peu plus haut, le nom de l'artiste apparaît avec une taille de police plus grande que celle de l'auteure – ce qui est, somme toute, assez rare en régime collaboratif surréaliste.

¹ Lise Deharme, *Il était une petite pie*, illustrations de Joan Miró, Paris, Jeanne Bucher, 1928, non paginé. Les renvois aux vers des poèmes du recueil se fera dans les notes de bas de page sans indication de la page. Hyacinthe est l'un des deux fils de Lise Deharme (il est très jeune en 1928). Notons par ailleurs que l'ouvrage a été reproduit au pochoir par le maître coloriste Saudé, d'après les huit gouaches de Joan Miró.

² Le titre du recueil (qui est aussi le premier vers du premier poème) subvertit en effet l'indication de sous-genre du conte (le traditionnel « il était une fois »). Plus généralement, on sait que Deharme aime à brouiller, voire détourner ou retourner les genres (littéraires et sexués) dans ses œuvres. À ce sujet, voir Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinis*, Berne, Peter Lang, 1998 et, pour une analyse centrée sur son « roman » *Oh ! Violette*, Charles Plet et Daisy Le Corre, « *Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux* : le conte érotique qui déshabille les genres », <http://lisaf.org/project/deharme-lise-oh-violette-politesse-vegetaux/>. Pour ce qui est d'*Il était une petite pie*, on peut légitimement se poser la question suivante : est-ce un recueil de chansons ? de poèmes ? de fables ? de contes ? de simples « histoires » (le vocable apparaît en dessous de chaque dessin) ? Somme toute, il semblerait que le recueil de Deharme soit un mélange (ou une négation) de tous ces genres, dans une démarche typiquement surréaliste de dénonciation non seulement de la traditionnelle distinction des genres littéraires mais également de leur hiérarchisation.

³ L'illustration sur la page de couverture du recueil est la même que celle qui fait face au poème « Table ». Une différence seulement : elle est retournée (ou mise « à l'endroit »). On verra plus loin que ce retournement du dessin est loin d'être anodin, puisqu'il implique de la part du lecteur-spectateur la construction d'un nouveau regard (ou à tout le moins d'un regard « autre »).



Figure 1

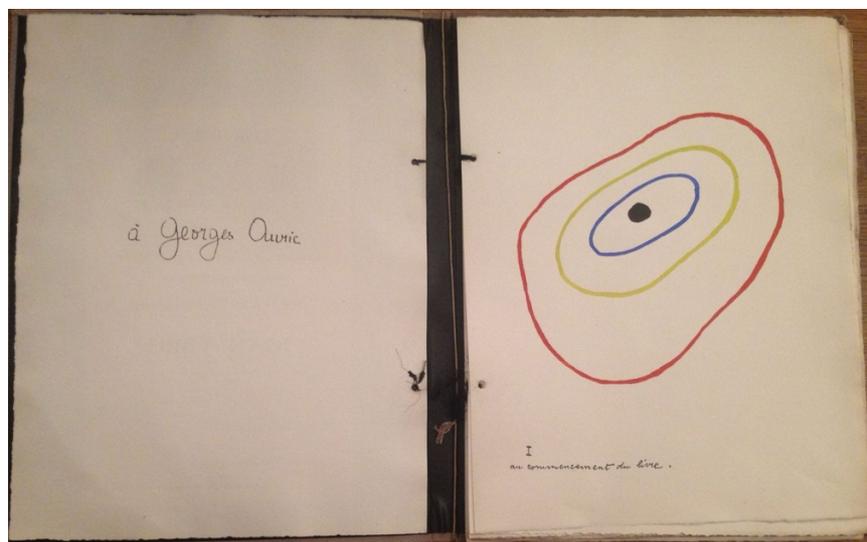


Figure 2

Sur la première double page apparaît, à gauche, la dédicace de la poète au compositeur Georges Auric et, à droite, le premier dessin en couleur de Joan Miró (fig. 2). Faisant naître l'interrogation, celui-ci peut être appréhendé, au premier regard, comme le déploiement en image (on pense à une galaxie) du vers(et) au bas de la page (« I Au commencement du livre »), allusion détournée au début de la Genèse, qui parle du « commencement [du monde]⁴ » (visible) : il s'agit cependant moins de prêter au recueil un caractère religieux que d'insister sur l'importance de l'objet *livre* et d'annoncer (ou d'amorcer) la puissance et l'étendue du fait poétique d'inspiration surréaliste, fût-il porté par les mots ou par les dessins comme sur la double page reprenant le titre du recueil (Fig. 3). En ce sens, ce premier dessin de Miró constitue bel et bien une porte d'entrée fascinante dans l'univers « du livre » : en témoigne le mouvement quasi-hypnotique opéré sur le lecteur-spectateur par les trois cercles concentriques qui ont pour centre un mystérieux point ou pupille (de pie ?) noir ; et, plus qu'une invitation purement formelle à porter son attention sur l'intérieur du livre et à se détourner du monde extérieur évoqué directement par le dessin « galactique », il convient de *voir* dans les cercles de Miró

⁴ Voir *Gen.* 1.1.

(qui forment eux-mêmes un œil qui nous regarde⁵) un appel pour ainsi dire « concentrique » (et indirect) à faire *converger* notre regard en direction de ce que Breton nomme l'année même de la publication du recueil un « *modèle purement intérieur*⁶ », c'est-à-dire le monde intérieur de la conscience.

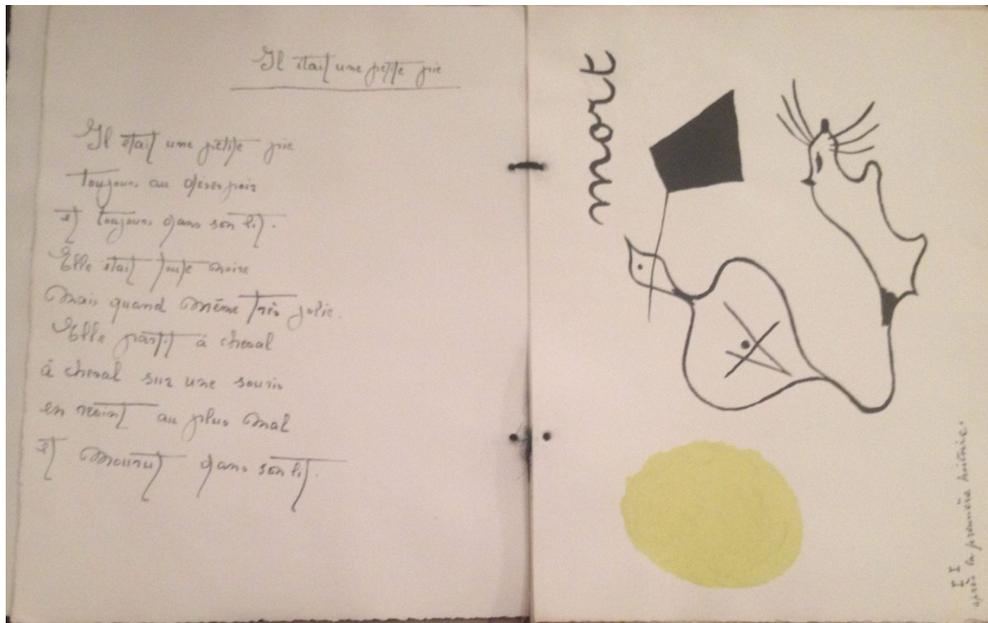


Figure 3

Une collaboration sous le signe du surréalisme

Comptant parmi les muses des poètes surréalistes (et en particulier de Breton), Lise Deharme (1898-1980) écrit son premier recueil poétique « pour son fils Hyacinthe⁷ ». Comme le souligne Carine Picaud, « en août, Paul Éluard, se faisant l'intermédiaire de Breton, demande à Joan Miró d'illustrer ces poèmes. Le peintre réalise huit gouaches en octobre. Le livre est édité en novembre 1928 par la galeriste Jeanne Bucher, qui, animée d'une pensée pour son petit-fils, porte ainsi un cinquième livre illustré à son catalogue⁸ ». Sur une trentaine de recueils poétiques illustrés par Miró (dont *Sablier couché* [1938] d'Alice Paalen et *Les Magies* [1972] de Valentine Penrose), *Il était une petite pie* est le seul qui soit destiné au jeune public : par sa collaboration avec Deharme, l'artiste catalan entre alors dans la catégorie des poètes et artistes surréalistes qui parviennent à être « édités » par la célèbre galeriste-éditrice, aux côtés de Man Ray, Paul Éluard, Max Ernst, Hans Bellmer ou encore Yves Tanguy.

⁵ Rappelons que le motif de l'œil isolé (regardé et regardant) est omniprésent dans la thématique surréaliste au cours des années 1920 : il suffit de se rappeler *Le Faux Miroir* (1928), cet œil gigantesque de Magritte, pour s'en convaincre. Au sujet du regard, Joan Miró dira d'ailleurs à Roger Caillard : « Vous savez bien que je mets quelque fois un œil ou une oreille sur les arbres. C'est l'arbre qui voit et qui entend. [...] les yeux sont partout (*il montre ses bras, tout son corps*). Le monde entier vous regarde. Tout, le plafond, l'arbre, partout il y a des yeux. Pour moi, tout est vivant » (Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 2004, p. 61. C'est l'auteur qui souligne).

⁶ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002 [1965], p. 15. C'est l'auteur qui souligne.

⁷ Carine Picaud, « Rares et précieux : des livres à ne pas toucher ? », dans Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter & C^{ie}. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 517.

⁸ *Idem*. C'est entre deux ouvrages fondamentaux de Max Ernst (*Histoire naturelle* [1926] et *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* [1934]) que Jeanne Bucher publie *Il était une petite pie*.

Il semblerait que Deharme ait laissé toute liberté à Miró quant au choix et au sens⁹ qu'il voulait donner à ses dessins dont l'inspiration est indubitablement surréaliste : monté à Paris en 1919, celui qui est toujours resté quelque peu à l'écart du groupe de Breton (il refuse le dogmatisme de certains membres du groupe, en particulier de Breton¹⁰) est « malgré lui, à l'écoute des prises de position du mouvement surréaliste¹¹ » aux alentours de 1928. À cette époque, en effet, ses premiers tableaux ou collages-objets (comme par exemple ses *Danseuses espagnoles* du printemps 1928) évoquent un procédé typiquement avant-gardiste et correspondent à ce que l'artiste nomme lui-même « l'assassinat de la peinture¹² ». La crise d'expression que Miró subit dans les années 1928-1931 provoque, chez l'amoureux de Montroig, la quasi-disparition de la peinture proprement dite, remplacée par le dessin et le collage.

Imaginaire de l'enfance et rencontre d'un au-delà du réel

Le monde « fermé » et merveilleux de l'enfance constitue, à travers le jeu sur les formes opéré par l'auteure, une riche source d'inspiration pour Deharme, qui lui permet de dénoncer le respect des conventions sociales et esthétiques « classiques » tout comme la froide rationalité humaine. Ainsi, par exemple, si elle reprend le modèle générique de la fable dans plusieurs de ses textes poétiques (« Il était une petite pie » ; « Une petite pomme » ; « La poule noire »), c'est pour le détourner allègrement, effaçant de ses histoires toute velléité d'édification : aucune morale n'est rendue explicite. De la même manière, c'est à un véritable détournement du conte (merveilleux ? de fées ?) que s'adonne l'auteure dans sa première « histoire » : alors que le conte, nous dit Propp, narre les péripéties d'un héros (humain) qui subit un tort ou auquel manque un objet désiré et s'achève normalement par une réussite, « qui achève la narration en la menant à son but¹³ », l'animal-pie de Deharme ne manque de rien, ne subit pas de tort (tout au plus savons-nous qu'elle est « toujours au désespoir¹⁴ ») et son aventure à la modalité actionnelle unique (tout au plus y lisons-nous le signalement d'un départ merveilleux : « Elle partit à cheval / à cheval sur une souris¹⁵ ») se solde par un échec rapide et définitif (la petite pie « en revient au plus mal [de son aventure] / et mourut dans son lit¹⁶ »). De fait, l'horizon d'attente du lecteur est perturbé – mais ne l'est-il pas dès le titre du poème (niveau local), et, plus largement, du recueil (niveau global) ? La conclusion par l'anéantissement (propre à l'histoire tragique) prend dès lors la place de l'apaisement final, du retour à l'équilibre qui passe habituellement par la possession de l'objet désiré ou la réparation du tort initial.

De manière plus générale, les contes-fables de Deharme doivent être appréhendés comme des attaques dirigées contre la toute-puissante rationalité, porteuse d'une vision étroite (car physicienne) du monde. À cet égard, le jeu verbal est exemplaire parce qu'il fait naître dans l'esprit du lecteur une confusion animalière enclenchée par la locution adverbiale (« Elle partit à cheval / à cheval sur une souris¹⁷ »). Avatar de la métamorphose chère aux surréalistes

⁹ Selon Rosa Maria Malet, Miró a réalisé les dessins d'*Il était une petite pie* « en se fondant sur le sens du texte qu'[ils] accompagnent » : préface à Patrick Cramer, *Joan Miró : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer éd., 1989, p. 7.

¹⁰ « J.M. : Oui... (*grimace*). Ils [les surréalistes] étaient trop dogmatiques. Ça m'agace, un dogme » : Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, op. cit., p. 26. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹ Jean-Paul Clébert, « Miró », dans Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 387.

¹² Joan Miró, cité dans José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 173.

¹³ Paolo Tortonese, « Introduction », dans Mathilde Bertrand et Paolo Tortonese (dir.), *Le Bien : édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 8.

¹⁴ Lise Deharme, *Il était une petite pie*, op. cit., poème « Il était une petite pie ».

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* Nous soulignons.

(l'animal-cheval fixé au premier vers disparaît ensuite subitement¹⁸), l'image d'une pie chevauchant un rongeur (l'oiseau se trouvant par là-même soudé, voire confondu à l'animal-souris, si l'on se reporte au dessin de Miró qui fait face au poème) et entraînée initialement dans un mouvement ascendant physiquement impossible, sonne l'exil hors de la logique terre-à-terre en direction d'un merveilleux éthéré. Quant au troisième poème, dont le titre « Table » fait allusion aux tables de multiplication apprises mécaniquement par l'enfant à l'école, il se révèle plus explicite encore : le sujet poétique récuse la froide logique mathématique et, à travers l'exaltation de la volonté imaginative (« Deux et deux font quatre / et aussi cinq / si je veux¹⁹ ») ainsi que la référence à l'entité anti-logique par excellence (« le Bon Dieu²⁰ »), admise sans difficulté par la pensée bourgeoise, vise à faire éclater le carcan du réel et la vision mécaniste du monde.

La tentative de dépassement des apparences est renforcée au niveau thématique par l'omniprésence du monde animal qui sature l'espace narratif des poèmes. Le bestiaire de Deharme, cependant, se compose moins d'animaux sauvages comme dans le poème « La forêt » (empli de cigales et de serpents) que d'animaux familiers, domestiqués pour la plupart dans la ferme : c'est se servir d'animaux du quotidien, débonnaires, connus (et pour la plupart appréciés) du jeune public²¹ (la brebis, l'abeille, la poule, le cochon, le cheval, la souris²²) dans le but de conduire le lecteur du côté de la surréalité, là où se marient le quotidien et le merveilleux, le haut et le bas, etc. Néanmoins, les animaux réels mis en scène par Deharme, largement valorisés – comme c'est le cas chez Breton, Éluard ou encore Péret –, ne parviennent pas à s'élever au-delà de l'aliénant terre-à-terre. Ainsi l'oiseau-pie qui, par son éloignement du sol, est souvent dit « initi[é] à des mystères que nos sens grossiers ne sauraient percevoir²³ », est ici « toujours dans son lit²⁴ » ; et le voyage entrepris par la pie, tragiquement circulaire se termine là encore « dans son lit²⁵ », objet plus propice ici au sommeil mortuaire statique qu'au mouvement intérieur (et libérateur) déclenché par le rêve. De la même manière, la poule-prophète à la vertu prémonitoire du poème « La poule noire » n'est-elle pas « crue lanturlu » lorsqu'elle avertit les rationnels fermiers « qu'il allait pleuvoir²⁶ » ? Quant au « cochon blond »

¹⁸ En effet, lorsqu'on lit « elle partit à cheval », le lecteur pense à l'animal-cheval utilisé comme monture, mais directement après s'opère une réinterprétation (qui passe par la suppression de l'animal) due à la présence de la locution adverbiale (« être à cheval [sur quelque chose] »). À moins, bien sûr, de voir le jeu verbal de Deharme non pas comme la suppression d'un élément animal, mais comme la superposition d'animaux hétérogènes : cela reviendrait à créer dans l'esprit du lecteur l'image hautement surréaliste d'une pie sur un cheval qui serait lui-même à cheval sur une souris.

¹⁹ *Ibid.*, poème « Table ».

²⁰ *Ibid.*

²¹ Mais également de Miró : rappelons que paysages et animaux de ferme (une maison ; un potager ; des animaux domestiques mais aussi plus sauvages comme l'escargot ou le lézard) saturent les deux premières toiles de l'artiste catalan (*La Ferme* [1921-1922] et *La Terre labourée* [1923-1924]).

²² Notons l'absence remarquable du chat (et d'animaux-totems en général) dans *Il était une petite pie*. Ce n'est que plus tard, lorsque le bestiaire de Deharme sera fixé, que la figure féline « occupe[ra] [...] une position centrale, rayonnante, suprême : le chat, élevé à un statut d'animal mythique privilégié, voire idolâtré, a[ura] ainsi l'honneur et le privilège de constituer à lui seul le bestiaire des œuvres de l'écrivaine » : Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinou, op. cit.*, p. 207. Faut-il appréhender l'absence de l'animal-chat dans le recueil de Deharme comme une concession aux goûts d'André Breton, qui préfère de loin les oiseaux (telle la pie, pour ne citer qu'elle) ?

²³ Louis Scutenaire, *Un peu d'histoire naturelle*, dans *Le ciel bleu*, n° 4, 15 mars 1945, p. 3.

²⁴ Lise Deharme, *Il était une petite pie, op. cit.*, poème « Il était une petite pie ».

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, poème « La poule noire ». Plus qu'une prophétesse de la mort (ce qu'on pourrait penser en premier lieu, étant donné la couleur sombre de la poule et l'imminent déluge qu'elle annonce), peut-être conviendrait-il de voir en cette poule l'annonciatrice du merveilleux surréaliste : la pluie n'est-elle pas en effet propice (moins que les eaux profondes de la mer ou que l'eau vive de la source, il est vrai) à la fluidité du rêve et à la plongée aquatique en soi-même ?

du poème éponyme, il est condamné à s'autodévorer, dans un mouvement qui semble moins annonciateur du dévoilement du moi profond qu'à la destruction totale (à la fois comique et tragique) du corps extérieur.

Pour autant, il ne s'agit pas pour la poétesse de faire l'éloge inconditionnel du règne animal, pensé comme un composé idéal formé d'animaux naïfs et attentionnés diversement empêchés (en particulier par l'homme) d'élargir le champ du réel : rappelons en effet que les brebis du poème « Les pâquerettes » mangent sans modération (et de manière répétée) les « pâquerettes / trop simplettes [...] », les « petites dames / sans âme²⁷ » qui s'adonnent à la danse (fig. 4) et que le « rat blanc » du poème éponyme est puni (vraisemblablement par un autre rat) « pour avoir mangé dans la nuit / le fromage que sa grand-mère / mettait de côté pour l'Hiver²⁸ » (fig. 5).

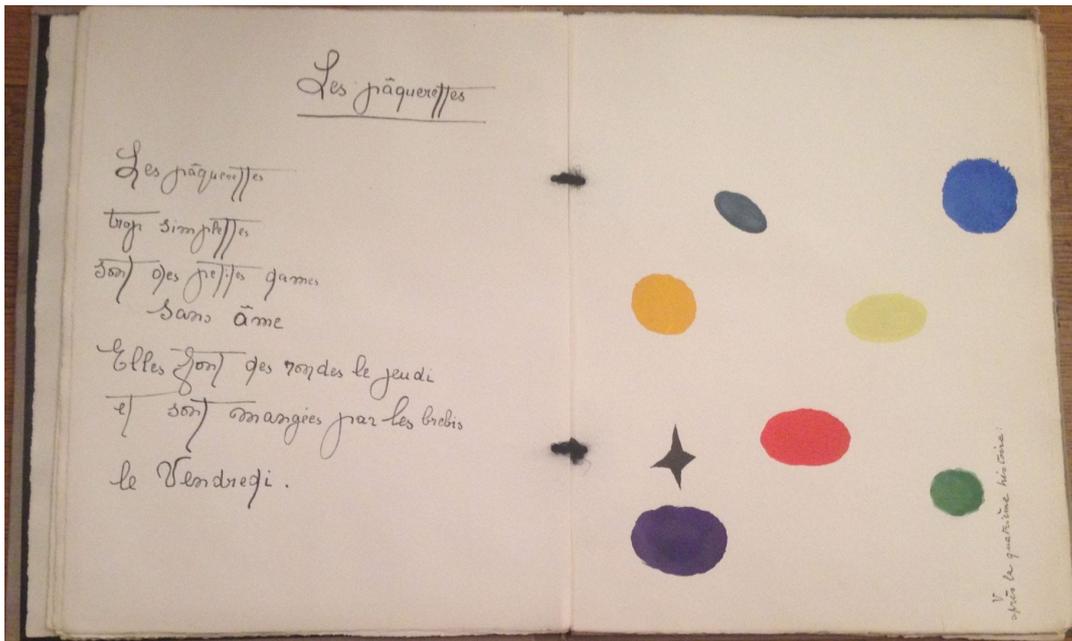


Figure 4

²⁷ *Ibid.*, poème « Les pâquerettes ».

²⁸ *Ibid.*, poème « Le rat blanc ». Le rat blanc est peut-être puni pour avoir mangé un produit animal (le fromage, dont la base est le lait animal, plus rarement végétal). De manière générale, rappelons que Deharme n'a jamais conçu comme sans limites la bonté des animaux : ainsi dit-elle dans *Libelle... et la bête* : « Oh ! Je sais bien : un chat lâche et rattrape une souris ; il mange des oiseaux sans avoir l'excuse de la faim. Je n'ai jamais dit : Les bêtes sont des anges » : Paris, Fasquelle, 1957, p. 65.

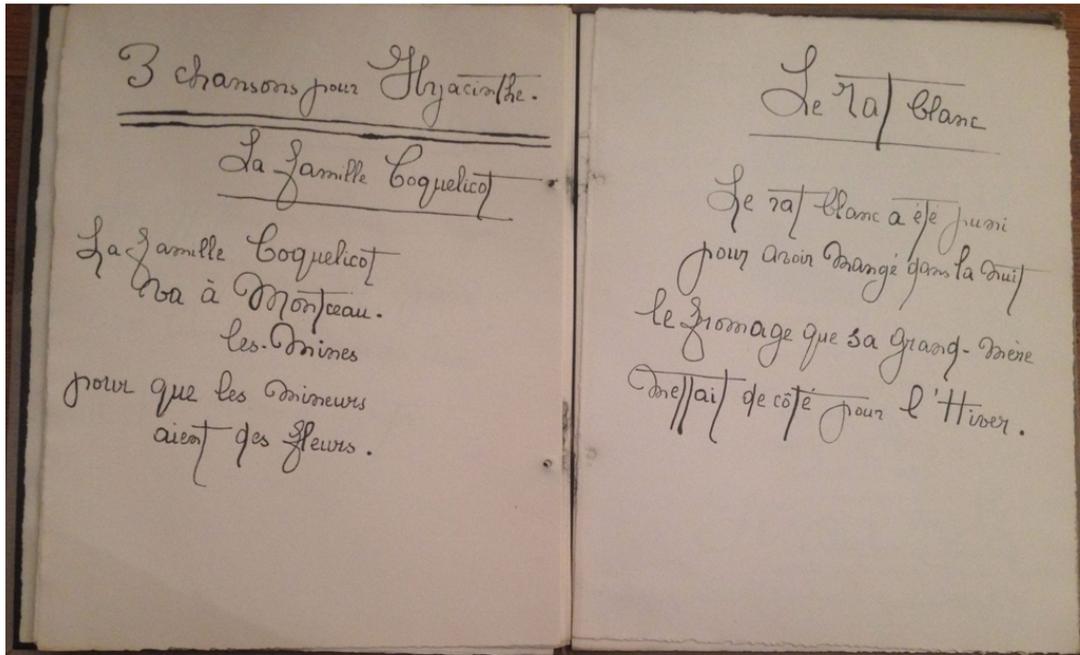


Figure 5

Néanmoins, la supériorité du règne animal (et plus encore du règne végétal, notamment nourricier) sur le genre humain ne fait aucun doute, ce dernier étant sinon entièrement absent, du moins dévalorisé tout au long du recueil (exception faite de l'enfant) : ainsi, si la « petite pomme » quitte le verger, c'est en bonne part à cause de la cruauté humaine (évoquée par les « dents cruelles²⁹ ») ; et, de manière plus générale, notons que les seuls adultes mentionnés par le recueil sont incapables de reconnaître la lucidité prophétique de la poule noire³⁰. *In fine*, seul l'enfant a sa place légitime aux côtés des animaux, des fruits et des fleurs dans le recueil *Il était une petite pie* : dans le dernier poème (« La forêt ») sont ainsi évoqués des « petites filles » et des « petits garçons³¹ » en mouvement au cœur de l'univers équivoque et primitif de la forêt et qui, parce qu'ils « n'ont pas de parents³² », peuvent entrer plus facilement en conjonction avec la nature. En effet, par leur navigation sur l'eau, les petits êtres délivrés du dressage parental sont les seuls membres du genre humain capables de faciliter la conciliation des contraires

²⁹ Lise Deharme, *Il était une petite pie*, op. cit., poème « Une petite pomme ». Ces « dents cruelles » mangeuses de fruits constituent un signe supplémentaire de l'importance de la thématique de la dévoration de l'autre (et de soi) dans le recueil de Deharme. Notons que la fuite loin de la bêtise et de la cruauté humaines est un lieu commun dans l'œuvre postérieure de l'auteur. Comme le souligne Adèle King, « entourés d'amis et d'amants, ses personnages restent profondément seuls avec leurs fidèles compagnons, les chiens, les chats et les roses » : article « Deharme », dans Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996, p. 183.

³⁰ Convierait-il de voir, dans le poème « Champs-Élysées » (qui, par une inversion des propositions, joue sur le sens mythique et le sens « urbain » du mot), les « petites âmes des Champs-Élysées » comme étant les êtres humains aisés ? Si l'on admettait cette hypothèse, il faudrait alors signaler que le refus poétique de prolonger leur histoire (refus qui est également, n'en doutons pas, affirmation – indirecte – de la prééminence accordée par la poète aux jeux verbaux sur le sens suivi du récit) est une manière supplémentaire de rejeter le genre humain hors du domaine poético-onirique.

³¹ *Ibid.*, poème « La forêt ». L'omniprésence de la petitesse dans le recueil (la « petite pie » ; la « petite pomme » ; les « petites dames » ; les « petites âmes » et enfin les « petites filles » et les « petits garçons » du dernier poème) évoque le merveilleux propre à l'« âge d'or », à la « vraie vie » qu'est l'enfance selon Breton. Mais c'est également, de manière plus prosaïque, se rapprocher du jeune lecteur par l'évocation d'éléments de (et à) sa taille.

³² *Ibid.*

(l'eau et la terre, le monde intérieur et le monde extérieur étant ici, et ici seulement, inséparablement liées *via* les fleurs aquatiques) :

Les petites filles
avec des aiguilles
de pin
font des tapis de fleurs
[...]
Les petits garçons
leur font des bateaux
avec les roseaux
pour les promener
toute la journée³³.

Nous le soulignons plus haut : outre le règne animal, c'est l'univers des végétaux qui se voit survalorisé par Deharme, en tant qu'il est composé d'éléments naturels propices à (r)éveiller, à tout le moins, l'émotion et l'espoir des « mineurs³⁴ » (à entendre au double sens du terme) devant et en la beauté florale, et, au mieux, le sentiment du merveilleux. En témoigne de manière exemplaire la « petite pomme » du deuxième poème (dont le jus la place du côté de la liquidité), qui parvient à franchir l'obstacle dur et solide qui jalonne sa quête (la « grosse pierre ») à travers l'acte de dévoration :

Une petite pomme un jour d'été
s'en est allée
rouler-rouler
loin du verger
[...]
une grosse pierre voulut l'arrêter
Elle s'est dépêchée de la manger
et dans le ciel s'en est allée³⁵.

Contrepoint immédiat de la « petite pie » du premier poème, condamnée à mourir dans un mouvement descendant rendu visible par Miró sur la belle page, la « petite pomme » du deuxième poème est libérée des douleurs terrestres (les « dents cruelles » ; les « piqures d'abeilles ») par son voyage ascensionnel « dans le ciel³⁶ ». Cette dernière tentative (aboutie) de dépasser le plat réel pour atteindre le surréel invite l'analyste à ne pas exagérer la vision pessimiste de Lise Deharme dans *Il était une petite pie*. Car si un sentiment diffus de « désespoir³⁷ » imprègne plusieurs poèmes (en particulier « Il était une petite pie », « Les pâquerettes » et « La poule noire »), celui-ci est toujours contrebalancé, à l'intérieur de ces mêmes poèmes, par un sentiment d'espoir à l'origine de la tension contradictoire : l'auteure demeure par là-même fidèle à la conception surréaliste qui consiste à affirmer que le désespoir est (paradoxalement) source d'espérance. C'est en ce sens qu'il convient de relativiser (ou à tout le moins de réévaluer) l'échec aérien de la petite pie ainsi que la « cruauté » de l'acte dévorateur de la pomme et des brebis : en effet, l'impossible envol de l'oiseau n'efface en rien la merveilleuse (car fluide) métamorphose qui le précède (et qui, de toute évidence, le conditionne). De même, il ne fait pas de doute que l'absorption végétale (de la pierre par la pomme) ou animale (des pâquerettes par les brebis) est en même temps fusion-absorption des

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, poème « La famille coquelicot ».

³⁵ *Ibid.*, poème « Une petite pomme ».

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, poème « Il était une petite pie ».

contraires, étape nécessaire à la confusion des règnes : ce n'est, après tout, que parce qu'il y a conciliation du fluide végétal-liquide (la pomme) et du minéral-solide pétrifié (la pierre) que le fruit nourricier renouvelé, « fruit » d'un « absolu nouveau » d'inspiration purement surréaliste (il est à la fois nourrissant et dévorant ; il est en « lien natif³⁸ » et mythique avec la terre et pourtant s'envole à l'image des éléphants de Dalí), « dans le ciel s'en est allée³⁹ ».

Poèmes et dessins : points de rencontre du merveilleux

Puisque la poésie « doit être faite par tous⁴⁰ » et que l'enfance est « un terrain d'investigation collectif⁴¹ », la rencontre des mots de Deharme et des images de Miró à l'intérieur du recueil pour enfants *Il était une petite pie* répond parfaitement aux attentes du groupe surréaliste en matière de travail collaboratif. L'artiste catalan, qui admet avoir été « mis en rapport avec la poésie⁴² » par le biais des surréalistes, produit huit dessins en couleur dont on peut dire qu'ils sont moins des banales illustrations du texte que des ouvertures multiples aux poèmes qui leur font face, selon le principe des vases communicants : il s'agit bien pour Miró d'offrir des excitations visuelles (donc extérieures) propices à la révélation du « modèle intérieur » du lecteur-spectateur (le fameux « œil intérieur » célébré par l'artiste catalan). Au niveau global du recueil, cela passe avant tout par le « dépaysement⁴³ » offert par le mode de lecture-spectature singulier de l'œuvre de Deharme : en effet, le mouvement rotatif devant être opéré par le lecteur-spectateur qui souhaiterait remettre « à l'endroit » les dessins de Miró est sans nul doute une invitation à se dégager de la logique du réel ordinaire et à procéder à un retournement, à un « renversement des valeurs » qui passe par « la subversion des couches les plus profondes de la conscience⁴⁴ ». De la même manière, le déplacement régulier sur la page de la phrase – devrait-on dire du vers(et) ? – à l'allure de litanie⁴⁵ qui suit chaque « histoire » participe à la désorientation du lecteur-spectateur : il doit faire face à un dispositif textuel peu ordonné.

Quant aux dessins de Miró, il est possible de les appréhender comme autant de prolongements interprétatifs des textes auxquels ils sont confrontés, plusieurs dessins étant en rapport direct (et souvent dialectique) avec les histoires racontées. C'est le cas par exemple du dessin qui surgit aux yeux du lecteur « après la première histoire », dans lequel on voit et lit sans mal tant l'envol raté que la destinée tragique de la petite pie ; car tandis que la chute de l'oiseau est signifiée, d'une part, par la flèche-hache qui traverse sa tête et, d'autre part, par la représentation d'une pie intérieure, qui se dirige en *contre-sens* (vers le bas, ce qui marque l'impossibilité ascensionnelle), la fin tragique de l'oiseau-pie est rendue explicite par le vocable « mort » inscrit en haut à gauche de la page. Par ailleurs, le dessin qui fait face au poème « Table »

³⁸ Jean-Michel Heimonet, « La polémique Breton / Bataille : Surréalisme et "icarisme", *Mélusine*, n° 21, 2001, p. 65.

³⁹ Lise Deharme, *Il était une petite pie*, *op. cit.*, poème « Une petite pomme ».

⁴⁰ Lautréamont, cité dans Ferdinand Alquié, *La conscience affective*, Paris, J. Vrin, 1979, p. 121.

⁴¹ Jean-Paul Clébert, article « Enfance », dans Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, *op. cit.*, p. 237.

⁴² Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, *op. cit.*, p. 49. Dans un mouvement de réciprocité, Miro joue auprès de Breton le rôle de révélateur de la peinture surréaliste, comme le rappellera le chef de file lui-même propos de sa *Danseuse espagnole* (1928).

⁴³ Voir Annette S. Levitt, *The Genres and Genders of Surrealism*, New York, St. Martin's Press, 1999.

⁴⁴ Uwe M. Schneede, « La vision aveugle. À propos de l'iconographie du surréalisme », dans Werner Spies (dir.), *Max Ernst. Rétrospective*, Paris-Munich, Centre Georges Pompidou-Prestel, 1991, p. 354.

⁴⁵ C'est-à-dire au sens de prière liturgique où les assistants récitent ou chantent une formule brève après chaque invocation de l'officiant : dans le recueil, en effet, le vers(et)-litanie « après la "x" histoire » apparaît toujours sur la belle page, c'est-à-dire après le poème de Deharme. Mais pour en faire une formule rituelle efficace, encore faudrait-il toujours lire les poésies avant de regarder les dessins, ce qui serait contraire au principe surréaliste (endossé par Deharme) de la liberté lectorale totale.

transcrit en image l'affirmation de liberté du sujet lyrique (« Deux et deux font quatre / et aussi cinq / si je veux ») : le lecteur est en effet invité à rejeter la logique mathématique par l'association libre (c'est-à-dire livrée au hasard) des chiffres aux formes de lettres présents sur la page.

Plus largement, il convient d'appréhender les dessins géométriques et abstraits comme autant de tentatives visuelles de mettre en image(s) le point de rencontre, le « fil conducteur entre les choses d'aspect le plus hétérogène⁴⁶ », dont la friction-fusion produit la révélation, porteuse de la marque du merveilleux. Le dessin faisant suite au deuxième poème est emblématique à cet égard : on y voit deux traits continus (la pierre et la pomme) qui se rejoignent en un point/cercle/œil noir au centre de la page, processus nécessaire à l'avènement du surréel (marqué ici par le ciel). De même le dessin face au poème « La poule noire » montre-t-il la rencontre (inédite) entre un pochoir de couleur bleue et une forme ovale qui a l'aspect d'un œuf (ou d'un œil⁴⁷). Enfin, le dessin (autonome par rapport au poème) qui fait face aux vers du « cochon blond » évoque un escalier à la deuxième marche duquel s'opère une rencontre entre trois objets hétérogènes, signifiés par autant de traits continus de couleurs diverses. Notons qu'au mouvement ascensionnel auquel est invité le lecteur qui tient le recueil « à l'endroit » (si l'on prend comme point de référence le trait vertical noirci le plus élevé) répond le mouvement descendant auquel est convié celui qui tient l'album « de côté » (c'est-à-dire dans le sens de la remarque) : c'est une manière pour le lecteur-spectateur d'effectuer lui-même, par le biais du regard, la conciliation du haut et du bas qui passe par un lieu spécifique, où toutes les métamorphoses et fusions sont possibles.

Signalons pour finir que même les dessins qui ne montrent pas en tant que telle une rencontre d'éléments hétérogènes sur la page semblent promettre la réconciliation de ces derniers (peut-être pour une envolée commune ?) : c'est le cas des chiffres et des lettres flottant sur la page face au poème « Table » mais également des formes rondes de couleurs diverses du dessin « Les pâquerettes », qui peuvent certes évoquer dans l'esprit du lecteur les fleurs du poème, mais aussi des yeux, voire une constellation⁴⁸.

La rêverie comme remède contre le réel et la raison

Si Deharme et Miró n'écrivent et ne dessinent pas le rêve à proprement parler, ils mettent à la disposition du lecteur-spectateur certains éléments propices à la rêverie. Conscients que « le surréel n'est pas donné spontanément », qu'il faut « désirer l'imposer contre l'appareil répressif de la logique, de la morale et de la société⁴⁹ », la poétesse et l'artiste s'ingénient à faire coïncider

⁴⁶ André Breton, cité dans Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 62.

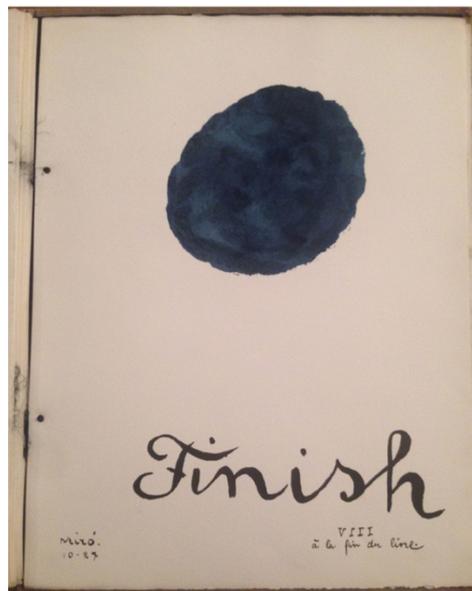
⁴⁷ Notons qu'on peut sans doute voir le dessin face au poème « La poule noire » comme une reproduction (dessinée) d'un tableau objet créé la même année par Miró (*Portrait d'une danseuse*), composé simplement d'une plume, d'un bouchon en liège et d'une épingle à chapeau, et dont Breton disait que sans lui « il manquerait effectivement une plume au chapeau du surréalisme ». Le cône du dessin (qui rappelle à la fois la plume du tableau objet, le chapeau du sujet poétique et la plume de la poule noire) est traversé par un trait continu surmonté d'un petit cercle (l'épingle à chapeau du *Portrait d'une danseuse*), lui-même sur le point de transpercer le cercle (le bouchon de liège, qui évoque l'œuf de la poule, empli de liquidité à l'instar de la bouteille de vin). Notons que même le panneau de bois peint en blanc du tableau objet de Miró est présent (certes *autrement*) dans *Il était une petite pie* : c'est la page elle-même (de couleur blanche) qui porte le dessin.

⁴⁸ Notons qu'autour de 1940, Miro fera des constellations astrologiques un thème privilégié (voir ses nombreuses *Constellations*).

⁴⁹ Pierre Dubrunquez et Ferdinand Alquí, cités dans Philippe Van den Heede, *Réalisme et vérité dans la littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006, p. 313.

et rendre inséparables le réel et l’imaginaire. C’est pourquoi Deharme dégage ses animaux et végétaux des définitions rationalistes du dictionnaire (d’où la pomme qui s’envole et la pie qui ne s’envole pas) et que Miró dessine des formes et des taches certes portées par un désir d’abstraction, mais néanmoins identifiables et signifiants. En somme, il s’agit bien de déclencher « une certaine manière *oblique* de voir *à travers*, un “angle de vue” qui seul peut éveiller, un “point de vue” de côté qui appelle la révélation : un œil qui dans la torsion qu’il impose au visible force le visuel à apparaître⁵⁰ », à savoir l’intériorité du lecteur-spectateur.

De fait, *Il était une petite pie*, qui exalte l’imagination et l’intuition, semble particulièrement convenir aux lecteurs encore dotés d’un « magnifique champ d’expérience⁵¹ », même si « pour des raisons différentes, il est permis de douter que l’un et l’autre de ces deux livres [*Il était une pie* et *Le Cœur de Pic*] hors du commun aient rencontré, dans leur édition originale, le jeune public auquel ils sont pourtant destinés⁵² ». Qu’importe, cependant, puisque les histoires « faussement candides⁵³ » d’*Il était une petite pie* peuvent toucher également enfants et parents : en ce sens, le brouillage des genres (littéraires) s’allierait à un brouillage des âges, dans le sillage du célèbre « racontez vos rêves à vos enfants⁵⁴ ».



Références bibliographiques

⁵⁰ Agnès de la Beaumelle, « Le grand atelier », dans Agnès de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth (dir.), *André Breton : la beauté convulsive*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 61.

⁵¹ André Breton, *Anthologie de l’humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940, p. 79.

⁵² Carine Picaud, « Rares et précieux : des livres à ne pas toucher ? », dans Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter & C^{ie}. Livres d’enfants d’hier et d’aujourd’hui, op. cit.*, p. 517. Pour un aperçu de la réaction parentale face au recueil de Deharme, voir Esther Averill, « Avant-garde and Traditions in France », dans Bertha E. Mahony et Elinor Whitney (dir.), *Contemporary Illustrators of Children’s Books*, Boston, Bookshop for Boys and Girls, 1930, p. 89-96.

⁵³ Alicia Dujovne Ortiz, *Dora Maar. Prisonnière du regard*, trad. de l’espagnol par Alex et Nelly Lhermillier, Paris, Grasset, 2003, p. 122.

⁵⁴ Papillon surréaliste publié au cours de l’hiver 1924-1925, cité dans Marie-Claire Bancquart, *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 2016, p. 12.

Corpus primaire

Deharme, Lise, *Il était une petite pie*, illustrations de Joan Miró, Paris, Jeanne Bucher, 1928.

Deharme, Lise, *Libelle... et la bête*, Paris, Fasquelle, 1957.

Corpus critique

Adamowicz, Elza, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

Alquié, Ferdinand, *La conscience affective*, Paris, J. Vrin, 1979.

Barnet, Marie-Claire, *La femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinou*, Berne, Peter Lang, 1998.

Beaumelle, Agnès de la, « Le grand atelier », dans Agnès de La Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth (dir.), *André Breton : la beauté convulsive*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 48-63.

Bertrand, Mathilde et Paolo Tortonese (dir.), *Le Bien : édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.

Brancquart, Marie-Claire *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 2016.

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002 [1965].

Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.

Cramer, Patrick, *Joan Miró : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer éd., 1989.

Dujovne Ortiz, Alicia, *Dora Maar. Prisonnière du regard*, trad. de l'espagnol par Alex et Nelly Lhermillier, Paris, Grasset, 2003.

Heimonet, Jean-Michel, « La polémique Breton / Bataille : Surréalisme et "icarisme" », *Mélusine*, n° 21, 2001, p. 61-70.

King, Adèle, « Deharme », dans Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996, p. 182-184.

Levitt, Annette S., *The Genres and Genders of Surrealism*, New York, St. Martin's Press, 1999.

Miró, Joan, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 2004.

Picaud, Carine, « Rares et précieux : des livres à ne pas toucher ? », dans Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter & C^{ie}. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 493-527.

Plet, Charles et Daisy Le Corre, « Oh ! Violette ou La Politesse des végétaux : le conte érotique qui déshabille les genres », <http://lisaf.org/project/deharme-lise-oh-violette-politesse-vegetaux/>.

Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.

Schneede, Uwe M., « La vision aveugle. À propos de l'iconographie du surréalisme », dans Werner Spies (dir.), *Max Ernst. Rétrospective*, Paris-Munich, Centre Georges Pompidou-Prestel, 1991, p. 351-356.

Van den Heede, Philippe, *Réalisme et vérité dans la littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006.

