

Le Livre surréaliste au féminin



***Le Bleu des fonds* : une collaboration entre Joyce Mansour et Pierre Alechinsky**

Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, Andrea Oberhuber et Charles Plet

Conception hybride de l'œuvre (mise en boîte)

Seul texte de théâtre écrit par Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*¹ est publié au printemps 1959 dans le dernier numéro de la revue *Le Surréalisme, même*. La pièce est créée le 18 avril 1967 au café-théâtre de l'Absidiole à Paris avant de paraître sous forme d'ouvrage l'année suivante. Elle est tirée à 1 999 exemplaires, dont 1 750 sont imprimés sur offset Sirène aux éditions du Soleil Noir. La série « Club » compte 150 exemplaires sur offset Sirène des Papeteries Arjomari comportant une lithographie signée du peintre et graveur belge Pierre Alechinsky (1927-). Quant aux 99 exemplaires restants, ils sont reproduits sur papier vélin d'Arches et disposés dans un boîtier en liège aux côtés de deux eaux-fortes en couleurs tirées dans les ateliers du peintre. Notons que l'emboîtement est relié par une ficelle à un cylindre de polyester transparent qui laisse entrevoir une troisième eau-forte, elle aussi en couleurs.

¹ Désormais, les références à cet ouvrage se feront dans le corps du texte par le sigle *BF*, suivi de la page.

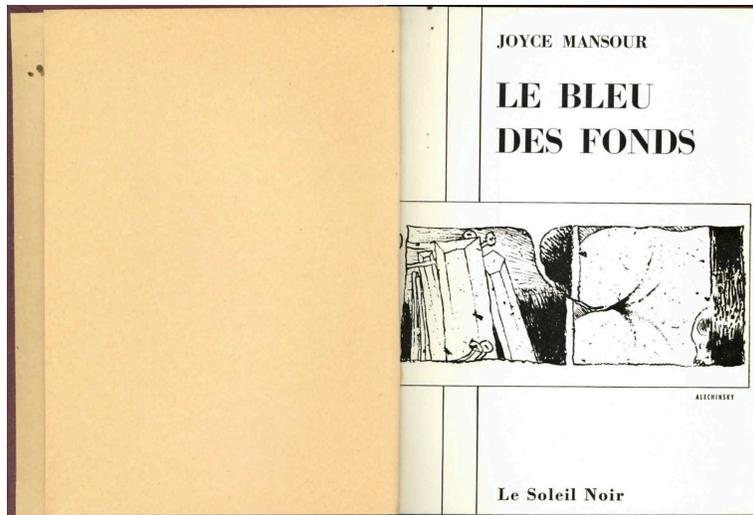


Figure 1

La matérialité du *Bleu des fonds* est en plusieurs points semblable à celle d'une œuvre poétique de Joyce Mansour, *Carré blanc*. Comme dans l'ouvrage de 1965, le nom de l'auteur est situé tout en haut de la première de couverture, suivi du titre, écrit en caractères plus larges (Fig. 1). Sous le titre se trouve un encadré blanc qui contient deux dessins de Pierre Alechinsky : c'est lui qui réalise la portion picturale de l'œuvre. L'illustration occupe le centre de la page et entretient des rapports complexes avec celles qui jalonnent les 88 pages du livre (14,5 cm x 19,5 cm). En effet, une masse de chair s'encastre, comme le ferait une pièce de puzzle, dans un espace (mi-clair, mi-ombragé) rempli d'un matériau qui s'apparente à des planches de bois. L'encadré déborde sur la quatrième de couverture, laquelle fait apparaître pour la première fois au regard une créature tentaculaire (dont les membres envahissent le dessin des planches de bois) que le lecteur-spectateur est appelé à revoir tout au long de la pièce². La logique traditionnelle de lecture (c'est-à-dire linéaire) se trouve donc quelque peu troublée. Un autre trait singulier du dispositif livresque est qu'il n'y a aucune indication générique au sein du paratexte de l'œuvre ; car, bien qu'il s'agisse d'une œuvre composée de dialogues et déjà présentée devant un public (ce qui semblerait *a priori* attester de l'appartenance du *Bleu des fonds* au genre théâtral), un simple coup

² Notons que les images liminaires coïncident à quelques nuances près avec celles qui occupent le haut des pages 23, 24 et 25. Seule différence : l'entité au dos du livre est positionnée différemment que celle sur la page 23 – dont les tentacules vont vers le bas – alors qu'elle est telle quelle plus loin, à la page 80 – le cœur posé sur la ligne inférieure du cadre et les tentacules se mouvant vers le haut.

d'œil à la forme du texte (aux illustrations d'Alechinsky et aux didascalies irreprésentables³ en particulier) signale le bouleversement des frontières génériques opéré par Mansour, qui conçoit ce que l'on pourrait nommer à la suite de Stéphanie Caron un texte relevant du « théâtre-poésie⁴ ».

« Aller ensemble, à égalité, sans contrainte⁵ »

Joyce Mansour (1928-1986), auteure égyptienne née en Angleterre et élevée au Caire, adopte le français comme langue de création lors de son second mariage⁶. Suite à l'accueil enthousiaste de son premier recueil de poésie *Cris* (1953) par la critique française et par les membres du groupe surréaliste, elle s'installe à Paris en 1954. Artiste insaisissable et indépendante, celle qui sera surnommée « la tubéreuse-enfant » par André Breton écrit aux frontières du rêve et de l'éveil, de la vie et de la mort, du désir et de la souffrance, et l'originalité de son écriture émane des paradoxes qui l'habitent. Bien que Mansour ait créé une œuvre qualifiée d'inclassable par la critique, l'entre-deux générique et culturel a sans aucun doute participé à son rapprochement avec l'esthétique surréaliste. Elle dira à cet égard dans ses *Iles flottantes* (1973) que « le *oui* et le *non* se poursuivent entre les lignes de [sa] pensée. [Que sa] tête est leur temple⁷ ». Auteure prolifique de textes poétiques, théâtraux et en prose, Mansour fait état de sa vision de l'écriture et du monde grâce à l'aide

³ Certaines didascalies telles que : « *Une fenêtre haut perchée qui ne voit que d'un œil* » ; « *La bouche comme un coussin de plumes* » ; « *Sa bouche est ronde, sucrée* » (BF, p. 9, 73, 87) ne peuvent être performées ni mises en scène, ce qui soulève la question de leur économie dans la « pièce de théâtre ».

⁴ Nous empruntons l'expression à Stéphanie Caron dans son ouvrage *Réinventer le lyrisme : le surréalisme de Joyce Mansour*, Genève, Droz, 2007, p. 137. Signalons que la poésie mansourienne, notamment son érotisme, a davantage retenu l'intérêt de la critique que la prose. Voir, à titre d'exemple, Richard Stamelman, « "Le fauve parfum du plaisir" : poésie et éros chez Joyce Mansour », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 201-221.

⁵ Pierre Descargues, « Alechinsky : avec Mansour, Butor, Kenan, Cendrars, Balzac, Dotremont et Spinner », *Divers faits*, Milan, Skira et Musée Jenisch, 2000, p. 16.

⁶ Son œuvre poétique et en prose a été éditée récemment : *Œuvres complètes : prose et poésie*, préface de Paul Lombard, Paris, Michel de Maule, 2014. Pour son parcours littéraire influencé par le groupe surréaliste, voir Marie-Francine Mansour, *Une vie surréaliste. Joyce Mansour, complice d'André Breton*, Chaintreaux, France-Empire Monde, 2014.

⁷ Joyce Mansour, *Histoires nocives : Jules César, Iles flottantes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 97. Voir les quelques réflexions que consacre Madeleine Cottenet-Hage au corps nu (masculin et féminin) dans *Jules César*, récit placé sous le signe de Sodome : « The Body Subversive : Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour », dans Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, p. 88-90.

de ses amis du mouvement avant-gardiste. De ces partages naissent de fréquents partenariats, notamment avec Hans Bellmer (*Jules César*, 1955⁸), Roberto Matta (*Les Damnations*, 1966) et Pierre Alechinsky, à qui l'on doit les illustrations pour le recueil de poèmes *Carré blanc* (1965) et pour la « pièce de théâtre » qui fait l'objet du présent synopsis. Artiste visuel ayant été largement influencé par la peinture chinoise et la calligraphie japonaise dès les années 1950, Alechinsky doit à l'art oriental ses techniques de prédilection que sont l'utilisation de l'encre et de la peinture acrylique. Il a d'ailleurs créé son chef-d'œuvre, *Central Park* (1965), en faisant cohabiter au sein de la toile les deux techniques sous la forme d'une peinture entourée d'une série de vignettes qui rappellent la bande-dessinée⁹. Ces dessins à l'encre apposés en marge du tableau ne sont pas sans rappeler ceux qui accompagnent le texte de Joyce Mansour qui nous occupe. Dans *Le Bleu des fonds*, en effet, les miniatures intensifient le sentiment d'angoisse qui émane du texte.

Des tirages aux multiples configurations

Dans son introduction à l'ouvrage *Réinventer le lyrisme : le surréalisme de Joyce Mansour*, Stéphanie Caron rappelle que la création de livres-objets¹⁰ est une activité collaborative volontiers pratiquée par Mansour. Au premier regard, il s'agit en effet d'un type de production qui caractérise bien le projet du *Bleu des fonds*, « le livre [étant] le fruit d'un travail éditorial créatif et attentif aux exigences esthétiques de l'auteur *et* du plasticien¹¹ ». Toutefois, si l'on s'en tient strictement à cette définition, seule une partie du tirage original peut être placée sous cette catégorie, à savoir les 99 exemplaires reliés par une ficelle au cylindre contenant l'eau-forte. En effet, le livre ne constitue qu'une partie de l'objet d'art et non son intégralité puisque le cylindre transparent laisse entrevoir une eau-forte en couleurs qui interpelle le lecteur-spectateur au même titre que la pièce.

⁸ L'ouvrage contient cinq cuivres gravés à la pointe sèche et au burin.

⁹ Pour l'esthétique d'Alechinsky, voir Yves Peyré, *Pierre Alechinsky ou la pluralité du geste*, Paris, Virgile, 2008 et Laure Vallet, *Alechinsky : dessins de cinq décennies*, Paris, Cabinet d'art graphique du centre Pompidou, 2004.

¹⁰ Stéphanie Caron, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ Andrea Oberhuber, « Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu », *Mélusine*, n° 32, 2012, p. 16-17 [L'auteure souligne].

Quant aux tirages plus traditionnels de 1 750 et de 150 exemplaires, ils partagent plutôt les caractéristiques du livre surréaliste, et ce, bien qu'il soit risqué de cantonner les textes mansouriens dans un seul type de production livresque. Ainsi, un véritable dialogue a lieu entre les illustrations en noir et blanc d'Alechinsky, placées en haut des pages, et les répliques des personnages qui en occupent le centre. Le rôle des dessins dépassant la seule visée représentationnelle, il s'agit plutôt pour l'analyste d'observer les rapports intermédiaires qui sont à la fois analogiques et antagoniques, chaque médium conservant son indépendance tout en créant des zones de partage.

Dialogue métaphorique et mémoire fragmentée

Des rapports dialogiques entre le texte et l'image sont présents dès le titre, dont la signification diffuse se déploie dans les multiples dessins qui rythment l'ouvrage. En effet, *Le Bleu des fonds* semble être un présage de l'obscurité qui envahit progressivement les illustrations jusqu'à les dominer (la dernière image est presque intégralement noire et coïncide avec la tombée du rideau). À cet égard, la page 51 est un indice de la menace que laisse planer l'ombre : on y voit, dans une première case, un paysage qui est grossièrement biffé dans la suivante, ne laissant place qu'au noir derrière lequel il est néanmoins possible de discerner les vestiges d'un chemin abandonné. Par ailleurs, la disposition même des vignettes sur les pages fait écho aux problématiques abordées dans *Le Bleu des fonds*, huis-clos à trois personnages, dont deux (Maud et Jérôme) essaient tant bien que mal de se construire une mémoire fondée sur des souvenirs communs dans le but d'éliminer les incertitudes qui empêchent leur bonheur d'advenir. Néanmoins, ils ne peuvent y arriver, un troisième individu (le Père ou le Flotteur) inventant sans cesse de nouvelles réalités qui visent à accroître sa domination sur le couple et à empêcher la reconnaissance par ces derniers d'une existence partagée. La mémoire des deux protagonistes ainsi que celle du vieil homme paraissent ainsi fonctionner selon le même mécanisme que celui qui régit la série d'illustrations.



Le Flotteur. — Oui, j'entends le rire maniaque du maboul tellement j'ai mal. L'os enjambe ma langue, fait le grand écart quand je bâille, surnage quand j'avale ; j'aurais mieux fait d'aspirer l'oiseau en entier.

Maud, *sa voix est fatiguée*. — Aujourd'hui et hier, et avant et toujours, nous n'avons eu que de la soupe.

Le Flotteur, *avec douceur*. — L'artiste écrit avec ses yeux, moi c'est avec ma voix. Concentre ton regard sur les images que je dépeins et tu ne sentiras plus la brûlure acide du vide sur ta peau.

12

Maud. — Vos amis vous comprennent-ils quand vous parlez ainsi ? Ou bien ne parlez-vous de cette façon qu'à vous-même ? Moi je ne pense qu'aux chiffres désastreux de la vie qui se dessinent autour de mes yeux.

Le Flotteur, *il hoche la tête et ajuste sur ses épaules son châle de satin couleur chair*. — Toujours en train de pleurnicher ! Un vrai mialement qui vous glace le sang. Parfois tu imites le vent, parfois tes pleurs ressemblent à l'eau chaude qui bout dans les veines d'un sadique ; trop souvent tu hurles. Pourquoi donc ne me laisses-tu pas

13

Figure 2

À première vue, en effet, il n'y a pas de cohérence entre les différentes cases, mais plutôt une disparité tant au niveau de leur matérialité que des liens qui les unissent : alors que le contenu de certaines cases franchit les limites de leur contenant pour envahir l'espace des illustrations suivantes (Fig. 2), d'autres, au contraire, jouissent d'une forte autonomie. De la même manière, les interventions insidieuses du Flotteur dans la mémoire du couple et l'implantation de souvenirs disparates dans une histoire décousue constituent le pendant littéraire de cette série d'images invraisemblable créée par Alechinsky. La mainmise du Père est d'autant plus remarquable lorsqu'il affirme : « J'essaie d'inventer des vérités qui habillent convenablement vos antennes émotives et les membres rachitiques de vos impressions. Je vous convertis journallement. Comment ! Je tisse des féeries de gais feuillages pour vous distraire » (*BF*, 56-57). « Inventer » et « tisser des féeries » est en effet ce que fait l'aîné pour creuser l'abîme entre Maud et Jérôme et les perdre par là-même dans un monde infini de réels. De surcroît, il est fréquent qu'un espace blanc plus ou moins grand s'immisce entre deux vignettes¹² : l'œuvre picturale se met ainsi en phase avec la mémoire défaillante des personnages, qui ne savent « qu'ajouter, que broder quelques brindilles de soie sur l'immense tapisserie de l'imagination » (*BF*, 54). Leur existence fondée sur « quelques brindilles de soie », « éternellement en état d'éclipse » (*BF*, 51), pour reprendre les expressions du Flotteur, ne saurait être comblée par la somme des inventions dont le vieillard est l'auteur. Si l'on se fiait à la jeune femme, le salut passerait par le rétablissement d'une mémoire unique (et unifiée), en suivant « la boussole dans le ventre [de Maud] », qui « dit qu'il faut tuer Père » (*BF*, 89). La mise à mort de celui qui s'affaire à brouiller les pistes (les cases) permettrait alors de faire table rase d'un passé trouble et de construire un chemin que le couple aurait lui-même choisi.

Revenons à la créature tentaculaire dont il a été question brièvement plus haut. Sa présence est récurrente dans *Le Bleu des fonds*. Ce « personnage » aux allures d'une méduse occupe un rôle symbolique qu'attestent ses nombreuses apparitions dans le corps du texte (et jusqu'à la quatrième de couverture) et qu'il est possible d'expliquer par la thématique mansourienne. Car, s'il est vrai que le texte souligne la propension des souvenirs à troubler (et ce, de manière paradoxale) le processus de construction mémorielle des personnages,

¹² Voir les pages 29 et 30 qui sont tout particulièrement représentatives de ce phénomène.

alors le monstre-méduse pourrait être compris comme la représentation imagée de leur imagination déficiente et de l'infinité des informations biographiques que celle-ci peut contenir. En font foi les multiples illustrations dans lesquelles apparaissent le monstre, qui comptent parmi les éléments picturaux ayant la faculté de dépasser les limites physiques de leur cadre en vue d'influer sur les éléments des autres cases, assombrissant et/ou modifiant leur contenu. À la page 46 apparaît ainsi l'extrémité d'un tentacule à l'intérieur d'un dessin qui semble être pris dans un processus d'auto-déchirement, comme si le dessin était attiré (voire littéralement aspiré) vers le cœur de la créature se trouvant sur la page adjacente. Par ailleurs, la contiguïté des deux monstres sur les pages 80 et 81 est également intéressante, le lecteur-spectateur assistant au même moment à une confrontation (langagière) entre les souvenirs du Flotteur et ceux que tentent difficilement de défendre Maud et Jérôme. À cet instant dans la pièce, la jeune femme entend convaincre son partenaire qu'il est indispensable de tuer le Père pour que puisse se concrétiser un souvenir dans lequel lui est un assassin suédois et elle, une femme nommée Tigrane. Mais le Flotteur, par la simple réplique : « Personnellement, je ne vois qu'un Italien en pantoufles » (*BF*, 81), sème une fois encore un doute si persistant dans l'esprit des deux acolytes que des pantoufles apparaissent effectivement aux pieds du jeune homme.

Le statut de la vérité devient un enjeu majeur dès lors que l'on considère le jeu de manipulation dans les dialogues et les dessins. On constate que celui qui détient la vérité est aussi celui qui a su s'accaparer la faculté de parole : le Flotteur, qui est soi-disant le seul à inventer, à raconter et à « désigner ce qui change constamment de caractère » (*BF*, 76), est de surcroît celui qui voit¹³ et qui réussit à incruster (et imposer temporairement) ses visions dans l'imaginaire passif de ses comparses. Cependant, lorsque les deux jeunes gens se rendent compte que leur réalité équivaut aux fruits de leur imagination et de leurs désirs – et qu'il n'est donc pas tant question de se souvenir que d'inventer – le vieillard perd peu à peu son emprise. Les illustrations de la page 82 sont éloquentes à cet égard, puisqu'on voit une passerelle les mettre en relation : c'est créer une première filiation directe entre

¹³ L'effet d'accumulation dû à la répétition de « Je vois » dans la citation qui suit met l'accent sur la toute-puissance du Flotteur : « Je vois des villes qui respirent avec de longues pulsations de délice [...] Je vois des soldats en minces rangées de poteaux télégraphiques [...] De tous côtés le néant et le chaos échevelés font fausse couche sur fausse couche » (*BF*, 36).

deux parcelles de souvenir alors que le Flotteur essaie au contraire de « crée[r] une diversion, [d'élever] des barrages » (BF, 82). Mais le renversement des pouvoirs n'advient que lorsque Jérôme, après avoir pris conscience que le Père ne connaît pas même son propre prénom, scande, « *moqueur* » : « Inventez. Inventez vite, vieil homme, avant que je ne dénonce l'imposteur que vous êtes » (BF, 86). Dès lors, le déséquilibre jalousement maintenu entre les personnages par le Flotteur disparaît, laissant ce dernier en pleurs et le couple seul avec le « nom [Tigrane] pour [se] couvrir » (BF, 89). Dans cette optique, la dernière illustration de la « pièce » (la plus noire de toutes) est loin d'être la plus sombre et la plus pessimiste : elle est plutôt celle qui achève d'anéantir les traces laissées par le Flotteur et qui permet l'émergence potentielle d'une nouvelle réalité décidée et construite par Maud et Jérôme.

Une pièce à la croisée des genres littéraires

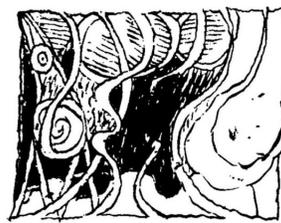
Le dispositif texte/image ne met pas en place, dans *Le Bleu des fonds*, un véritable système représentationnel (au sens promu par l'esthétique réaliste), mais fait plutôt cohabiter deux modes d'expression indépendants au sein de la page (Fig. 3).



*Et un poêle en faïence bleue
Très bleue.
Je vois une table laquée de sang
Trois gamelles
Trois chaises
Et un chat empaillé qui broie du noir
sans broncher*

*Un vieil homme
Et une très belle femme.
Les orteils du vieil homme portent le
deuil
Ses pieds sont bandés mais ses orteils
pianotent
La femme est sa fille et elle pleure et
elle tricote.
Jérôme dort sur un matelas.*

10



*Le Flotteur. — Mon épicière éclate.
Maud, sa voix est douce, apaisante.
— Avez-vous perdu quelqu'un qui vous
était cher ?*

Le Flotteur. — Peut-être.

*Maud, elle pleure toujours. — Pauvre
Père, je sais ce que c'est.*

*Le Flotteur. — Ne pleure plus, Maud,
personne n'est mort, j'ai changé d'avis.
Un perdreau a enfoncé des pitons dans
ma gorge et ne veut plus que j'avale.*

*Maud, elle ne pleure plus, mais tricote
toujours sans laine. — Vous avez mal,
Père ?*

11

Figure 3

D'une part, le récit de Maud et de Jérôme relate le combat mené par les personnages pour la liberté d'exister selon leur imaginaire propre, indépendamment des fantasmes du Père ; d'autre part, les illustrations d'Alechinsky qui surgissent de façon irrégulière dans le texte mettent à jour la faillibilité des souvenirs. Le tout donne lieu à un ouvrage surréaliste en ce qu'il fait dialoguer le textuel et le visuel, qu'il bouleverse l'appartenance générique (s'agit-il véritablement d'une pièce de théâtre ?) et qu'il déconstruit la linéarité de la mémoire et plus largement, de l'existence.

Références bibliographiques

Corpus primaire

Mansour, Joyce, *Le Bleu des fonds*, illustrations Pierre Alechinsky, Paris, Le Soleil Noir, 1968.

Mansour, Joyce, *Histoires nocives : Jules César, Iles flottantes*, Paris, Gallimard, 1973.

Mansour, Joyce, *Œuvres complètes : prose et poésie*, préface de Paul Lombard, Paris, Michel de Maule, 2014.

Corpus critique

Alechinsky, Pierre, *Dessins de cinq décennies*, Paris, Cabinet d'art graphique du centre Pompidou, 2004.

Caron, Stéphanie, *Réinventer le lyrisme : le surréalisme de Joyce Mansour*, Genève, Droz, 2007.

Cottenet-Hage, Madeleine, « The Body Subversive : Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour », dans Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 76-95.

Descargues, Pierre, *Divers faits*, Milan, Skira et Musée Jenisch, 2000.

Mansour, Marie-Francine, *Une vie surréaliste. Joyce Mansour, complice d'André Breton*, Chaintreaux, France-Empire Monde, 2014.

Matthews, J. H., *Joyce Mansour*, Amsterdam, Rodopi, 1985.

Oberhuber, Andrea (dir.), *Mélusine*, n° 32 (« À belles mains : Livre surréaliste, livre d'artiste »), 2012.

Peyré, Yves, *Pierre Alechinsky ou la pluralité du geste*, Paris, Virgile, 2008.

Stamelman, Richard, « "Le fauve parfum du plaisir" : poésie et éros chez Joyce Mansour », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 201-221.