

**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

**Frédéric Aribit**

Octobre 2002

*« Le théâtre, les jeux, les farces, les spectacles, les gladiateurs, les bêtes curieuses, les médailles, les tableaux et autres drogues de cette espèce étaient pour les peuples anciens les appâts de la servitude, le prix de leur liberté ravie, les outils de la tyrannie. Ce moyen, cette pratique, ces allèchements étaient ceux qu'employaient les anciens tyrans pour endormir leurs sujets sous le joug. »*

La Boétie

*« Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil »*

Guy Debord

*« Le silence des choses est celui d'une poudrière qui n'attend que sa mise à feu »*

Annie Le Brun

# Introduction au discours sur le trop de réalité

Le 7 décembre 1965, s'ouvre, à la Galerie de l'Œil à Paris, la XI<sup>e</sup> Exposition Internationale du Surréalisme, qui sera la dernière du vivant d'André Breton. Voilà près de six ans que le surréalisme n'avait pas exposé à Paris, depuis « Eros » (VIII<sup>e</sup> Exposition Internationale, 1959-1960), suivi d'une manifestation à New-York (1960-1961) puis à Milan (1961). Près de cinq ans, comme on voit, qu'il n'a pas exposé *du tout*. Or c'est dans un contexte singulier que s'élabore cette présentation, puisque le groupe surréaliste entend se démarquer là d'un montage organisé en avril 1964 à la galerie Charpentier, et présenté comme la dernière « exposition surréaliste ». Breton ne pouvait laisser apparenter son mouvement à cet « *accrochage historico-mondain* »<sup>1</sup> qui, par son caractère hétéroclite et sa prétention encyclopédique, dénaturait l'idée même d'exposition surréaliste. La riposte prendra donc la forme de cette contre-exposition de décembre 1965. Après discussions internes, le thème retenu est celui des divers maux de la société de consommation, liés à une idéologie scientiste galopante. Les cibles qu'on s'accorde alors à privilégier sont les nouveaux mythes marchands où s'enracinent autant de fausses promesses de libération : la Conquête de l'espace ; l'Informatique (toutes deux consécration naïves du machinisme technocratique qui accentue le conditionnement de la sensibilité) et la Publicité, arme par excellence de ce conditionnement à grande échelle. Et c'est sous l'égide de Charles Fourier que Breton décide

---

<sup>1</sup> Alain Joubert, *Le Mouvement des Surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001, p.270.

de placer l'ensemble de l'événement, Fourier auquel il emprunte le titre générique de l'exposition : « L'Ecart absolu ».

Rien d'autre, en fait, pour ce surréalisme déjà quadragénaire, que l'appropriation d'une véritable « méthode » – au sens le moins cartésien du terme – que Fourier, déçu de l'échec de sa Phalange, esseulé, mais toujours fermement décidé à réaliser sa théorie pour s'établir enfin en « Harmonie », expose en 1835 dans un de ses derniers livres, *La Fausse Industrie*. Au chapitre V de la 1<sup>ère</sup> section du volumineux ouvrage, Fourier assure ainsi que « *Colomb pour arriver à un nouveau monde continental adopta la règle d'ECART ABSOLU ; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle ; faisons de même, procédons par écart absolu : rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre* »<sup>1</sup>. C'est donc cet « écart absolu » que le surréalisme reconnaît comme principe d'intervention au monde, et qui, outre Fourier, permet à Breton de réunir dans le « Générique » de l'exposition notamment les noms de Picasso, Héraclite ou Octavio Paz<sup>2</sup>.

Et c'est précisément dans cette effervescence-là, dans le tiraillement de cet « écart absolu » que commence à se distinguer une figure qui, s'étant approchée du groupe surréaliste en 1963, signe avec « Tranchons-en », texte collectif inséré dans le catalogue de l'exposition, l'une de ses toutes premières contributions. Annie Le Brun a alors 23 ans. L'« écart absolu » vient de prendre sur sa route la forme d'une désertion salutaire qui, après des études de lettres et de philo, la jette loin des sentiers balisés, ceux qui garantissaient par exemple le confort d'une inscription sociale. Difficile de mettre au jour les racines d'une révolte initiale, de mieux éclairer les origines de ce refus du monde tel qu'il est, et qui la précipite vers le surréalisme. « *Parce que je ne pouvais pas faire autrement* », affirme-t-elle. « *C'est-à-dire que j'étais à ce moment-là dans un tel état de révolte, d'hébétement devant le monde des années soixante et devant l'avenir qui m'était proposé que je n'ai rien trouvé qui me satisfasse – et je ne parle pas des projets de carrière auxquels je n'ai jamais cru. Je cherchais donc partout où nourrir, où fonder, où trouver des appuis à cette révolte ; et dans le paysage intellectuel et sensible de cette époque, il n'y avait à mes yeux que les surréalistes* »<sup>3</sup>. Pour

---

<sup>1</sup> Charles Fourier, *La Fausse Industrie, morcelée, répugnante, mensongère et son antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit* (1835), éditions Anthropos, 1967.

<sup>2</sup> André Breton, « Générique », Présentation de la XI<sup>e</sup> Exposition Internationale du Surréalisme, *Perspective cavalière*, coll. « L'Imaginaire », Gallimard, 1970, p.256-260.

<sup>3</sup> Entretien avec Annie Le Brun, « La Mauvaise conscience du sensible », *X-Alta*, n°5, octobre 2001, p.9.

vivre alors, quelques menus travaux, de la correction d'imprimerie, une collaboration avec les dictionnaires Larousse... Des rencontres surtout, autant d'éblouissements qui ont su décider d'un itinéraire jusqu'à détourner le cours entier d'une vie : après André Breton, *Melmoth* de Maturin et le roman « gothique », Sade, Roussel, Jarry... et aussi Toyen, la peintre tchèque, Radovan Ivšić, son compagnon croate, et Jean-Jacques Pauvert, qui lui envoie un bouquet de fleurs à la suite d'un *Apostrophes* en 1977 où elle vient lamener un certain néo-féminisme en vogue... Sa bibliographie n'en finit pas d'interroger les mêmes énigmes incarnées, d'approcher les mêmes infracassables mystères où écriture et littérature – ou plutôt l'idée qu'on s'en fait, l'idée aussi qu'on se fait de l'écrivain, et de son livre qui tombe chaque année avec la régularité navrée des feuilles en automne – sont autant d'exécutions. Qui est-elle, alors ? « *Rebelle définitive, un des visages les plus marquants de la dernière génération du surréalisme* » pour les uns, « *réincarnation de Carmilla* », l'héroïne gothique de l'irlandais Sheridan Le Fanu (un vampire érotique qui influença Stoker pour son *Dracula*) pour les autres, « *mécontemporaine [...] qui laisse derrière elle une revigorante odeur de poudre* » ou à l'inverse dont « *la prose cliquetante [...] nous rebute trop souvent par des positions intégristes* » pour d'autres encore, « *astre aux bas noirs de la littérature française* »<sup>1</sup> enfin, Annie Le Brun oppose à toute tentative de délimitation de son champ propre, la démarcation anti-consensuelle d'une *distance* au monde, salubre comme seule peut souvent l'être la *marge* pour l'écolier.

Et dans l'extrême parcimonie qui singularise son œuvre comme peu d'autres et qui désigne chez elle cette réticence superbe à « occuper » l'espace, l'année 2000 se distingue par deux publications presque simultanées chez Stock, deux de ces « appels d'air » dont parle Pauvert qui entretiennent entre eux, comme deux pôles axiologiques opposés, un curieux dialogue magnétique.

*De l'éperdu*, d'abord. À la manière du volume intitulé *De l'inanité de la littérature*, publié par Pauvert aux Belles Lettres en 1994, *De l'éperdu* reprend une vingtaine de publications, entre 1990 et 1999, de textes d'origines et de natures très diverses : des préfaces (à la traduction en slovaque de *Nadja* d'André Breton ; aux *Noces* de Raymond Roussel...)

---

<sup>1</sup> Respectivement Alain et Odette Virmaux, *Les grandes figures du Surréalisme*, Bordas, 1994, p.114 ; Philippe Audouin, *Les Surréalistes*, coll. « écrivains de toujours », Seuil, 1973, p.150 ; Judith Perrignon, « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001 ; Jacqueline Chénieux-Gendron, Introduction à « *Il y aura une fois* », *une anthologie du Surréalisme*, folio, Gallimard, 2002, p.25 ; Michel Braudeau, « Annie Le Brun, Sade et la vache folle », *Le Monde*, 26 novembre 2000.

des postfaces (au *Surmâle*, d'Alfred Jarry ; au roman *Les Coups* de Jean Meckert...) ; des articles de presse publiés ou non (par *Le Monde*, *Libération*, *Sud-Ouest* notamment, en réaction à divers événements de l'actualité, mais aussi par *La Quinzaine littéraire*, à propos de Sade...) ; des présentations diverses (d'une lettre de Sade dans *Les Plus Belles Lettres manuscrites de la langue française*, Bibliothèque Nationale-Laffont ; du peintre *Eugène Gabritschevsky*, galerie Chave...) et plusieurs autres contributions (à *Vukovar, Sarajevo...*, éd. Esprit, etc.). Une vingtaine d'images (photos, dessins ou tableaux) complète cette mosaïque de textes, achevant de placer l'ensemble sous le signe de *l'éperdu* qui donne au recueil, à la manière paradoxale de certains anciens traités érudits, la forme ablative de son titre. Et c'est une brève introduction qui explicite la démesure qu'Annie Le Brun lit dans la trajectoire de ces quelques irréductibles que sont donc Sade, Jarry, Fourier, Roussel, Breton..., faisant de la vie même de chacun d'entre eux une aventure risquée « corps et bien », au mépris des préoccupations de leur époque, et qui plus est encore de la nôtre où l'« on ne peut que constater la faillite de toutes les pensées rationnelles qui ont prétendu changer l'ordre des choses. Comme on ne peut que déplorer, dans le meilleur des cas, l'épaisseur du brouillard que leur méconnaissance et leur mépris de la vie sensible ont contribué à installer sur un horizon par ailleurs assez bouché »<sup>1</sup>. Voilà donc cette « beauté inaccaparée »<sup>2</sup> dont le recueil irradie et qui, à envisager l'envergure de tels phénomènes, ne peut par contrecoup que déprécier d'autant « la multiple misère de ce temps »<sup>3</sup>. Se tisse là comme en filigrane un réseau de valeurs éparses qui, alors même qu'elles écartent toute accusation de nihilisme dont Annie Le Brun pourrait faire l'objet, font de ce recueil le volet positif du grand diptyque démonstratif, au sens générique du terme, que referme *Du trop de réalité*.

Car enfin, c'est bien ce *trop de réalité*, acerbé, virulent, radical, qui dresse le procès sans appel du monde actuel et de son idéologie tacite, dont la faillite se mesure justement à la superbe démesure de ceux qui n'ont jamais transigé pour s'y soumettre. Rien, si l'on veut, de « moins littéraire » que cela. Rien de « plus littéraire » aussi si, sans la réduire au sens étroitement romanesque, la « littérature » n'a jamais d'autre objet que de confronter un individu avec son époque. De l'obliger par là à assumer une histoire, un langage, un style. Voire, une morale. De placer également un tiers lecteur au cœur-même de cette confrontation.

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *De l'éperdu*, éditions Stock, 2000, p.8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

Breton n'écrivait-il pas : « *J'affirme pour le plaisir de me compromettre* »<sup>1</sup>. C'est peut-être cette compromission délibérée, mieux, *désirée*, qui fonde l'entreprise dévastatrice du livre d'Annie Le Brun, « *sorte de bouteille à la mer lancée dans l'espoir que quelques personnes la trouvent* »<sup>2</sup>. Et les *happy few* sont là. Effet retors de ce « trop de réalité » : sont là... *en nombre*. Qu'importe : la lecture de ce livre, polémique en diable, est d'une jubiloire salubrité. Un essai ? pas assez didactique. Un pamphlet, peut-être ? trop *beau* pour être vrai. Un poème ? « *messieurs, vous plaisantez* ». *Du trop de réalité* échappe à toute taxinomie. S'en moque *éperdument*. A bien d'autres chats à fouetter, et ne s'en prive pas : Internet, les OGM, le ratissage de la forêt amazonienne, Sollers, la rationalisation technocratique, Sartre et Barthes, l'art institutionnalisé, la poésie « d'ambiance », les clanismes identitaires (gay, lesbiens, féministes...), le retournement du langage... On croirait un pilonnage en règle, mais rien, pourtant, qui ressemble moins à ce fameux « acte surréaliste le plus simple », préconisé par Breton dans le *Second manifeste* et dont on lui aura tant tenu grief, acte qui consistait « *revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule* »<sup>3</sup>. Une même rage, assurément, un même refus du monde tel qu'il est donné, et de cette « inacceptable condition humaine » qui, après la boucherie de 14, fondait la subversion surréaliste. Mais Annie Le Brun vise. Vise juste et frappe fort, avec la puissance imparable d'un style. Car si l'énumération de quelques cibles, comme on voit, peut sembler hirsute *a priori*, c'est qu'elle cache en fait la profonde cohérence d'une révolte menée contre ce « trop de réalité » qui, d'accumulations en accumulations, voit l'espace objectif, « réel », phagocyter l'imagination et les domaines sensibles jusqu'à bientôt digérer les derniers « infracassables noyaux de nuit » qui disaient à l'homme l'infini de son propre mystère. C'est, à son insu, un véritable quadrillage théorique, objectif, rationnel, qui formate comme jamais l'imaginaire, la sensibilité, les refuges sauvages où la passion explose, désincarnant la pensée, la privant de sa propre chair. Et le voici alors, tous couteaux tirés, le principe même de cette révolte : *l'analogie*. *L'analogie poétique* qui, contre les seuls outils de la raison, rétablit la pertinence d'autant de cibles diffuses dans cette « *profonde et infinie corrélation qui lie le monde tout entier* » dont parle Novalis<sup>4</sup> : corps et esprit, espace objectif et espace subjectif, règnes animal, végétal, minéral... « *tout se tient, non pas logiquement, mais analogiquement* »<sup>5</sup>. Placé ainsi en regard *De l'éperdu*, *Du trop de réalité* constitue bien ce pôle de négativité brute

---

<sup>1</sup> « Pour Dada », André Breton, *Les Pas perdus*, coll. « L'Imaginaire », Gallimard, 1924, éd. revue 1969, p.70.

<sup>2</sup> Entretien avec Annie Le Brun, « La Mauvaise conscience du sensible », *X-Alta*, n°5, octobre 2001.

<sup>3</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972, p.135.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, p.11.

<sup>5</sup> *Ibid.*

dont la lecture en abîme s'illumine soudain, au détour d'une phrase, de l'éclair de vigie de ces grands phares qu'Annie Le Brun a dressé en surplomb.

Le parcours *Du trop de réalité* que nous nous proposons de faire ici a pour ambition d'interroger, en une perspective à la fois analytique, comparative et critique, la cohérence lyrique d'un tel refus. Et il n'y a pas jusqu'au titre qui n'indique à quelle source ce refus puise : il nous faudra bel et bien saisir l'inversion que, moins d'un siècle après l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » de Breton, texte qui inaugurerait le mouvement surréaliste en 1924, Annie Le Brun formalise en ce « trop de réalité » qui constitue, à la manière d'une véritable *révélation photographique*, son développement négatif. Nous pourrions alors isoler et examiner les concepts-clés de l'ouvrage, dans l'espoir de rendre compte de ce qui, dans la pensée d'Annie Le Brun, éloigne notre propre univers culturel et référentiel pour mieux y débrouiller, masquant de ses brumes le « peu » de réalité surréaliste, la vapeur inverse du « trop » de réalité actuel. C'est donc à une sorte de parcours épistémologique, une « archéologie » contemporaine, quasiment entendue au sens où Michel Foucault utilise ce terme, que nous sommes peut-être conviés, à savoir une explicitation des conditions implicites de possibilités d'un ordre du monde, tant l'ouvrage d'Annie Le Brun, loin pourtant de s'inscrire dans la méthodologie théorique ni dans le projet diachronique de Foucault, s'attache bien à dénoncer « à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir ; sur fond de quel a priori historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt »<sup>1</sup>.

Ce travail s'organisera en trois parties : parce qu'on la trouve assurément en une place difficile à définir, « [se] flattant en effet de n'occuper aucune position repérable dans l'horizon désolé qu'on a l'impudence de nommer "paysage intellectuel" »<sup>2</sup> alors même qu'elle est peut-être moins isolée qu'elle ne le revendique, il nous faudra d'abord tenter de situer Annie Le Brun, tant par rapport à une biographie qui, outre les surréalistes et quelques autres, la voit serpenter entre situationnistes et structuralistes qu'elle fustige par ailleurs, que par rapport aux questions qu'elle soulève et qui, bon gré mal gré, recourent des préoccupations partagées par d'autres. Ces diverses distances évaluées, nous pourrions

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Tel Gallimard, 1966, p.13.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, p.8.

répertorier et commenter les ouvrages de référence qui ont nourri ce travail, à commencer par la bibliographie d'Annie Le Brun elle-même, ou pour le moins des quelques ouvrages qui sont à ce jour encore disponibles. Nous pourrions enfin développer notre lecture *Du trop de réalité*, laquelle, s'appuyant sur l'analyse d'un style particulièrement capiteux où poétique et rhétorique semblent inextricablement mêlés, reprendra quatre axes majeurs de ce discours sur le « trop de réalité » : le langage, le corps, l'art et enfin l'espace sociopolitique.

On le voit, l' « écart » aurait peine à être plus « absolu ». Ecart de cheminement. De méthode. De pensée. De style. Ecart de conduite, écart de principe, et *par* principe. Directement reçu du surréalisme des années 65, le précepte subversif de Fourier trouve en Annie Le Brun une incarnation et un accomplissement éthique que peu sans doute auront su lui donner. Rien, par conséquent, de moins propre à réduire la singularité d'une voix que ce travail universitaire. Rien de moins propre à éclairer ce qui, justement, brille de toute sa noirceur séditeuse. Mais à vouloir frôler la carlingue de tels oiseaux d'envergure qui *ne démordent pas*, c'est peut-être, une fois les avoir croisés dans notre ciel, fondre enfin, au seul frémissement que leur yeux perçants savent déclencher, sur l'énigme que le cours ordinaire des jours n'en finit pas d'éviter. C'est qu'il est trop vrai, n'est-ce pas, que « *seule une intervention extérieure peut inciter à sortir, plus exactement à triompher de l'insidieuse inertie qui, en fin de compte, nous tient lieu non pas d'équilibre mais de confort* »<sup>1</sup>...

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Perspective dépravée*, La lettre volée, 1991, p.11.

# 1.

## Toutes perspectives jetées

Il faut tenir compte des distances. Temporelles, elles nous jettent au cœur, ou nous rejettent au loin de telles ou telles agitations, de tels ou tels débats, au hasard des hoquets de l'histoire. Spatiales, elles positionnent des zones d'influences, des noyaux magnétiques d'attraction ou de répulsion dans la nébuleuse artistique ou intellectuelle. En somme, elles aident à cercler un champ de forces sur le repère idéologique. C'est un travail d'arpenteur, de « perspecteur » plutôt, qui nous ramène à la 1<sup>ère</sup> de couverture du recueil *De l'inanité de la littérature*, publié par Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres en 1994. L'illustration, empruntée à Abraham Bosse, distingue trois « perspecteurs » précisément affairés à évaluer des distances. L'espace seul semble alors en cause. L'image, parce qu'elle obéit à des conventions de représentations, ajoute à sa longueur et à sa largeur une *profondeur*. Le *plan* devient *relief*. Mais il peut aussi s'agir d'un *même* perspecteur, représenté à trois moments distincts de son travail. L'habit, la chevelure du personnage le suggèrent peut-être. L'illustration obéit dès lors à un double mouvement : le temps multiplie d'abord l'image, et celle-ci devient *séquence*, avant de la condenser ensuite en un même cadre.

Pourquoi ces remarques ? C'est que, dans le travail de perspectives qui nous occupera pour commencer, une constatation liminaire s'impose : *Du trop de réalité* est paru en 2000. Et

Abraham Bosse, *Les perspectiveurs*,  
1<sup>ère</sup> de couverture du recueil d'Annie Le Brun, *De l'inanité de la littérature*,  
Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994

en 2002, Annie Le Brun continue d'écrire, ou, selon, continue de *ne pas* écrire. Cela ne veut pas dire grand-chose, si ce n'est que notre réflexion s'en trouve forcément affectée en ce que, justement, pénétrant comme par effraction au cœur de débats parfois violents qui se poursuivent encore, avec les amitiés ou les inimitiés des débatteurs en présence, elle ne bénéficie que d'une courte portée sur l'auteur en général et sur ce livre en particulier. De là, également, le constant va-et-vient entre l'actualité (souvent polémique) de certaines prises de position, et l'inactualité (d'ordre éthique) au nom de quoi ces prises de position sont souvent légitimées. Inactualité, on dirait hauteur, *distance* qu'Annie Le Brun ne cesse de revendiquer et qui, étrangement, donne une cohérence obstinée à son œuvre, depuis le « feuilleton-théorique » précisément intitulé *Il faut tenir compte de la distance* qu'avec Georges Goldfayn, Radovan Ivsic, Gérard Legrand, Pierre Peuchmaurd et Toyen, elle publie au sortir du surréalisme, de 1972 à 1976, jusqu'à la chronique mensuelle qu'elle signe depuis le numéro 807 daté du 1<sup>er</sup> au 15 mai 2001 de *La Quinzaine littéraire*, soit près de trente ans plus tard, également intitulée « À distance ».

Pour situer Annie Le Brun, et pour donner un état des questions qu'elle soulève, nous procéderons donc par approches successives des lieux de pensées auxquelles, de façon conflictuelle ou pas, elle s'est frottée. Cette première phase de travail concerne ainsi l'itinéraire d'une vie, le trajet que, dans le paysage intellectuel, de hasards en hasards et de rencontres en rencontres, il n'est à peine loisible de restituer *qu'à rebours* : elle touche donc moins à la biographie envisagée au sens anecdotique du terme qu'à l'évolution et la maturation d'une pensée, aussi isolée qu'elle se revendique, aussi singulière qu'elle semble se lire.

### Un surréalisme... *in vivo*

« *Quelque chose a commencé avec le surréalisme qui n'a pas fini de mener la conscience politique à la hauteur de l'insurrection lyrique* »<sup>1</sup>. Qui n'a pas fini ?... Annie Le Brun, lors de la dissolution en 1969 du mouvement qu'elle vient presque de rejoindre, est de

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, « Surréalisme, la révolution usurpée », magazine *Beaux-Arts* n°214, mars 2002, p.78.

celles et ceux qui continuent à croire, par-delà les rancœurs et les inimitiés, à la viabilité d'une aventure collective. En riposte à la déclaration « Aux grands oublieurs, salut ! » du 13 février 1969, déclaration signée par cinq surréalistes dissidents qui entendent suivre le départ de Jean Schuster, l'exécuteur testamentaire de Breton décédé depuis trois ans, elle approuve, avec vingt-six autres, le tract « SAS » du 23 mars 1969, publié dans *Combat* le 8 avril suivant, lequel se fixe notamment deux objectifs : déclarer ouvertement « hors-jeu » les frondeurs afin de prévenir toute éventuelle confiscation du terme même de « surréalisme », et proclamer que « tant [que l'activité surréaliste] n'aura pas fait surgir de nouvelles exigences spécifiques [...] les manifestations publiques de tel ou tel ne sauraient être tenues pour représentatives de l'activité du Mouvement Surréaliste »<sup>1</sup>. Cette mise en suspens, d'un accord collectif sinon unanime, du mouvement surréaliste, provoque à son tour une riposte sous le forme d'un courrier que Schuster adresse le 19 mai à un large éventail, quoique non exhaustif, des membres du groupe. Ce courrier réaffirme la possibilité d'une aventure collective surréaliste mais « afin de couper court à tout procès en légitimité, l'activité à venir ne se parera pas de l'étiquette surréaliste. [...] c'est en renonçant à ce mot que nous en ferons vivre l'idée »<sup>2</sup>. Schuster annonce le lancement d'une nouvelle revue qu'il dirigera avec José Pierre et Gérard Legrand, revue ouverte à toutes les collaborations à condition qu'elles soient entérinées par la direction, propose également la reprise des réunions au café et termine enfin par une mise en garde contre les agissements des « exclus », coupables de « l'usurpation de l'étiquette surréaliste »<sup>3</sup>. La confusion, comme on voit, est à son comble, chaque camp accusant l'autre de confisquer le mouvement à son compte. Annie Le Brun, avec sept autres signataires de « SAS », répond pourtant favorablement aux propositions de Schuster, et la première revue immédiatement post-surréaliste *Coupure* (7 numéros, d'octobre 1969 à janvier 1972) peut voir le jour. Pour autant, l'orientation clairement politique que la revue prend ne comble pas certains participants, parmi lesquels Pierre Peuchmaurd, qui déclare : « le sentiment qui dominait pour quelques-uns était que nous nous enfoncions à toute vitesse dans le « peu de réalité » [...]. Quelques-uns, ai-je dit... Très vite, je m'étais lié plus particulièrement avec Annie Le Brun et Radovan Ivsic, et par eux, avec Toyen, ainsi qu'avec Georges Goldfayn. Nous réunissait, outre la nausée de l'opportunisme de certains, la même certitude que nous allions à l'impasse, et qu'à trop courir l'air du temps, nous n'en verrions plus jamais l'or. Il serait excessif de qualifier de « fractionnelles » (nous ne devons rien à personne) les

---

<sup>1</sup> « SAS », Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001, p.40. Voir également « Aux grands oublieurs, salut ! », *Ibid.*, p. 32.

<sup>2</sup> « Lettre de Jean Schuster, 19 mai 1969 », *Ibid.*, p.49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.51.

*réunions qui étaient les nôtres – mais nous prenions nos distances, opérant pour notre compte un « recentrement » autour de ce que j'appellerais volontiers l'idée lyrique »<sup>1</sup>. On le voit, l'actualité politique la plus étroite des uns le dispute à l'inactualité de « l'insurrection lyrique » désirée par les autres, provoquant finalement un nouvel éclatement annoncé par Annie Le Brun le 15 avril 1971. C'est sur cette implosion, et sur l'impulsion particulière d'Annie Le Brun et de Radovan Ivsic, que naîtront bientôt les éditions Maintenant, que rejoignent notamment Pierre Peuchmaurd, Gérard Legrand et Toyen. Voilà la petite maison d'éditions, fonctionnant en autofinancement, dans laquelle elle publiera, jusqu'en 1976, date de sa « fermeture pour travaux », parmi ses tous premiers écrits.*

Ainsi campé le berceau de révolte qu'a été le surréalisme pour Annie Le Brun, reste à savoir ce qui, dans le mouvement même, dans ses positions, et dans l'incarnation inouïe qu'au sein du groupe, quelques personnalités plutôt que d'autres auront su leur donner, a répondu à cette colère du monde. Et pourquoi ce mouvement, d'abord, plutôt que d'autres ? « *Même si j'étais très intéressée par les choses qui venaient de l'extrême gauche ou de la radicalité situationniste, il me semblait – et c'est là un des points forts qui a déterminé les directions que je prends par la suite – que ces critiques essentiellement politiques négligeaient trop à mon avis le corps et la sensibilité* »<sup>2</sup>, observe-t-elle. On en vient ainsi à interroger la pertinence sémantique de cette fameuse « insurrection lyrique » dont, comme on voit, la seule dimension politique, même entendue au sens le plus large, ne saurait rendre compte. Car l'insurrection qui dresse d'abord le surréalisme, et Annie Le Brun avec lui, est bel et bien d'ordre métaphysique. Elle s'alimente à ce hiatus tragique entre l'infini des aspirations de l'homme, et la misérable finitude de ce que la vie lui permet de vivre en attendant la mort certaine. « Le suicide est-il une solution ? », demandait déjà une des toutes premières enquêtes du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* (1924). Crevel, dans une réponse affirmative qu'il ne démentira pas quelque dix ans plus tard, écrit : « *Se suicident ceux-là qui n'ont point la quasi-universelle lâcheté de lutter contre certaine sensation d'âme si intense qu'il la faut bien prendre, jusqu'à nouvel ordre, pour une sensation de vérité* »<sup>3</sup>. Or tout se passe comme si l'intensité de cette « sensation d'âme », ils étaient une poignée d'individus à refuser tout soudain de transiger avec elle, et de la voir passer sous les fourches caudines d'une affligeante réalité. Ainsi les verra-t-on fourbir ensemble la seule arme peut-être, hormis

---

<sup>1</sup> Pierre Peuchmaurd, *Passage des caravanes*, dans *La Révolte des chutes*, n°6, avril 1992, cité d'après Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001, p.155-157.

<sup>2</sup> Entretien avec Annie Le Brun, « La Mauvaise conscience du sensible », *X-Alta*, n°5, octobre 2001.

<sup>3</sup> René Crevel, « Réponse à l'enquête sur le suicide », *La Révolution surréaliste*, n°2, janvier 1925, p.13, cité d'après Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1984, p.18.

le suicide, susceptible d'être opposée à la médiocrité du réel : la poésie. « *La poésie est une des rares façons, sinon la seule, de conjurer [le malheur d'être homme], en affirmant qu'un regard, une rencontre, un geste... font que, malgré tout, ne serait-ce qu'un instant, le monde est parfois à la mesure de nos désirs, à même de répondre, contre toute attente, à cette "insatiable soif d'absolu" dont parlait Lautréamont* »<sup>1</sup>. La poésie, ce « signe ascendant » prôné par Breton et qui louvoie sans fin avec les espaces qu'on lui assigne, les définitions qu'on en donne, n'en finit pas de réaffirmer un lien privilégié, magnifié, entre les mots et les choses, lien donc de présence charnelle au monde, dans un permanent *dépassement* de celui-ci. L'« inactualité » de cette révolte essentielle, rien ne peut donc plus la concilier avec « *les valeurs d'efficacité et de rationalité sur lesquelles s'est construite la civilisation occidentale* »<sup>2</sup>, et qui aboutissent à une « *anesthésie sensible qui semble gagner nos sociétés postindustrielles, [...] processus de neutralisation lié au triomphe de la technique et de la technicité* »<sup>3</sup>. C'est dans cette dimension foncièrement subversive du surréalisme qu'Annie Le Brun se reconnaît, et partant, dans la mise en sourdine de cette subversion lyrique là qu'au gré de son histoire, d'un acquiescement à un autre, elle en signale les faiblesses : « *Qu'on me comprenne bien, si faiblesse il y a, ce n'est pas d'avoir tranché dans le temps, mais de l'avoir fait à différentes reprises d'un peu trop près, de ne pas avoir toujours eu recours à la distance poétique comme instrument de haute précision* »<sup>4</sup>. Cette dialectique subtile de l'« actualité » et de l'« inactualité » régit l'adhésion enthousiaste ou les réticences les plus grandes non seulement sur le plan idéologique, comme on l'a vu, mais aussi sur le strict plan esthétique, en ce qu'elle détermine le ravalement *ou non* du surréalisme dans la longue série historique des mouvements artistiques ou culturels. « *Voilà pourquoi je me tournais alors vers le surréalisme, voilà pourquoi je me détourne aujourd'hui de ce qui s'en réclame de près ou de loin puisque les uns et les autres s'y intéressent du point de vue esthétique ou culturel en oubliant l'essentiel* »<sup>5</sup>, essentiel par exemple tragiquement absent de la dernière grande exposition intitulée « La Révolution surréaliste », à Beaubourg, de mars à juin 2002. De là aujourd'hui la singularité lyrique, obstinée, polémique, et souvent dédaigneuse, de la voix d'Annie Le Brun, dans un relatif consensus critique qui, à l'instar par exemple de Jacqueline Chénieux-Gendron, et par souci de rigueur méthodologique, oppose à ce « surréalisme *in*

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, « Surréalisme et subversion poétique », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.152.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, folio essais, Gallimard, 1986, p.50.

<sup>5</sup> Annie Le Brun, « Surréalisme et subversion poétique », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.155.

vivo » les instruments analytiques d'une observation *in vitro*, affirmant ainsi qu'« *intemporelle en certains aspects, la voix surréaliste appartient au XXe siècle. Nous sommes au XXIe. Il faut admettre cette coupure, qui concerne moins l'appréciation des grandes pages poétiques qu'un certain nombre de positions et propositions de contenu intellectuel, liées à une Histoire qui est celle de ce dernier siècle* »<sup>1</sup>.

Et dans le nombre et la diversité des personnalités qui se seront à plus ou moins long terme agrégées au mouvement, les figures d'élection auxquelles Annie Le Brun pose inlassablement son inextricable nœud d'énigmes sont peut-être celles qui, personnellement côtoyées ou pas, auront le moins du monde démerité de l'aventure générale, désormais entendue en ces termes-là, dans laquelle le surréalisme prétendait se risquer. Pas Eluard, non, encore moins Aragon, pas Soupault ni Prévert ni Queneau, mais André Breton, d'abord. D'abord et toujours Breton : on n'en finirait pas d'inventorier les traces à peine indécélables de Breton dans les écrits d'Annie Le Brun. Comme une paroi toujours abrupte à laquelle sa pensée s'assure avant de se précipiter, il reste, lui, le « grand indésirable », non seulement la référence majeure mais aussi la source vive de ce questionnement fondamental qui continue d'inquiéter les rapports entre la littérature (ou l'art au sens plus large) et la vie. Autant dire que c'est de son œuvre, comme d'aucune autre peut-être, qu'Annie Le Brun ne cesse d'attendre une permanente réactualisation de *l'injonction* surréaliste. Et ce phénomène va jusqu'à rendre caduque l'insuffisante et froide notion d'intertextualité, définie comme « *l'idée que tout énoncé, et partant tout texte, est relié, consciemment ou non, à d'autres énoncés, d'autres textes antérieurs émis par d'autres auteurs, qu'il est ainsi nourri de ce qui l'a précédé* »<sup>2</sup>, à savoir, selon Barthes, que « *tout texte est un tissu de citations révolues* »<sup>3</sup>. Car l'espèce de perméabilité en présence de laquelle on se trouve joue simultanément à tous les niveaux : latente, en ce qu'elle s'abreuve à la source essentielle et toujours renouvelée d'un esprit, elle s'avère souvent manifeste d'un strict point de vue stylistique : c'est par exemple le recours répété à des expressions comme « *infracassable noyau de nuit* » ou « *inacceptable condition humaine* » ; c'est surtout, et de manière autrement plus subtile, le déploiement même d'une écriture où, chez l'un comme chez l'autre, et dans des élans où les rouages de l'hypotaxe enflent souvent le mouvement de la phrase jusqu'à l'apparenter à une véritable période oratoire, les registres poétique et rhétorique s'avèrent inextricablement mêlés. On voit alors le fil argumentatif se doubler soudain du réseau métaphorique le plus capiteux, ou,

---

<sup>1</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, Introduction à « *Il y aura une fois* », *une anthologie du surréalisme*, folio, Gallimard, 2002, p.11.

<sup>2</sup> Michèle Aquien, article « Intertextualité », *Dictionnaire de poésie*, Le Livre de Poche, 1993, p.159.

<sup>3</sup> Roland Barthes, article « Texte (théorie du) », *Encyclopædia universalis*, cité d'après *Ibid.*

comme l'a très finement analysé Julien Gracq concernant Breton, « *pour la première fois peut-être dans nos lettres la réflexion lucide et l'éveil poétique se bousculer et se poursuivre* »<sup>1</sup>. Cet ensemble de remarques, quoique très générales encore pour ce qui concerne le plan stylistique, ne tendait qu'à évaluer la distance entre deux individualités : et c'est un très court et très curieux article qui résout peut-être de singulière façon le dialogue ininterrompu de ces deux œuvres. Dans « Qui est le zar de qui ? », en effet, Annie Le Brun s'étonne du tissu d'interpénétrations de l'œuvre de Roussel et de celle de Leiris, « *rapport d'une complexité telle que les habituelles notions d'influences ou d'affinités n'aidaient en rien à éclairer [...], véritable empreise-empreinte qui semble s'être inscrite bien au-delà de la chose littéraire* »<sup>2</sup> et qu'élucident peut-être les zar, ces sortes de génies de l'Ethiopie du Nord accompagnant toute vie d'homme, que Leiris définit pour sa part comme un « *individu dont on est le débiteur et qui ne vous laisse tranquille que moyennant fourniture d'un garant ou paiement de la dette* »<sup>3</sup>. La révélation de ce « potlatch » intellectuel la pousse à se demander « *si la connaissance approfondie de certains auteurs ne nous permettrait pas aux uns et aux autres de mettre en lumière, telle une splendide et obscure parthénogénèse, qui a exercé sur qui ce genre de prégnance tout à la fois avouée et occultée* »<sup>4</sup>. Roussel pour Leiris ? Mais aussi Edgar Poe pour Baudelaire ? Mallarmé pour Valéry ?... Si la critique a depuis longtemps répondu à cette question, tout en répugnant à la formuler en ces termes magiques ou mythiques qui lui donnent cependant une profondeur spirituelle inédite, il semble bien qu'avec un appel du pied à peine appuyé, Annie Le Brun invite son lecteur, en une fin ouverte qui laisse la liste à continuer, à rajouter, comme dans un jeu de « marabout-bout d'ficelle », un maillon supplémentaire au dernier élément : Vaché pour Breton ?... Et Breton, donc, pour qui d'autre... que pour elle-même ?...

On peut maintenant, cette filiation ainsi évaluée, collecter ici ou là d'autres prises dans la dynamique surréaliste, qui achèvent de donner à sa pensée l'alphabet de sa révolte : pêle-mêle remarque-t-on Radovan Ivsic, son compagnon, poète croate en exil qui, de la pièce intitulée *Le roi Gordogane* (1968) au spectacle-collage *À tout rompre* (1985), interroge notamment « *l'importance métaphorique du théâtre dans le déchiffrement de notre destin* »<sup>5</sup> ; Crevel, « né, crevé, et René Crevel » selon le mot de Dali, trop écorché vif, trop révolté en

<sup>1</sup> Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948, p.73. Pour une analyse détaillée des particularités stylistiques d'Annie Le Brun, voir troisième partie.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, « Qui est le zar de qui ? », *De l'éperdu*, éd. Stock, 2000, p.339-344.

<sup>3</sup> Michel Leiris, « La croyance aux génies zar en Ethiopie du Nord », *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1995, p.926, cité d'après *Ibid.*, p.340.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>5</sup> Annie Le Brun, « À tout rompre », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.37.

somme, pour atteindre l'inaccessible objectif de théoriser, psychanalyse et marxisme aidant, les ferments mêmes de sa propre révolte ; Péret, l'indéfectible correcteur du sabre et du goupillon ; Hans Bellmer, et ses *Poupées* surgissant comme des hordes de désir, de l'« enfance du désir » ; Jean Benoît, exilé au plus loin du bric-à-brac artistique, à l'abri du virus de l'art ; et Jorge Camacho, et Toyen, les amis des heures dernières... Il n'y en aurait aucun qui ne trouverait son exacte place d'électron libre autour du noyau sombre de Breton.

Trois coups de tonnerre dans l'orage surréaliste : Sade, Jarry, Roussel

Dans la vaste entreprise de réévaluation du panorama artistique et littéraire le plus large à laquelle se sera livré le surréalisme, entreprise qui, d'un siècle à un autre, le conduira d'une part à rejeter sans appel certaines œuvres trop rapidement propulsées au devant de la scène (de Molière à Claudel, par exemple), d'autre part à reconnaître et à *se reconnaître* dans quelques aventures anciennes ou contemporaines, quitte parfois à les travailler quelque peu dans son sens, trois phénomènes, parmi de nombreux autres, retiennent tout particulièrement Annie Le Brun. Longuement interrogés par Breton – ils figurent tous trois dans son *Anthologie de l'humour noir* –, ces phénomènes, qui ressortissent d'époques, de genres et d'intérêt différents, circonscrivent à eux trois un champ prépondérant de l'activité critique d'Annie Le Brun. Rien ne nous permettrait cependant, dans le cadre restreint de cette approche, d'évaluer la pertinence critique de son discours à elle face à celui de nombreux autres exégètes, lesquels font tous plus autorité les uns que les autres, alors même qu'elle manque pourtant rarement d'insister avec virulence sur leurs divergences en une posture parfois des plus dédaigneuses. Et qui, ces dernières années, ne s'est pas frotté à Sade, à Jarry, souvent aux deux, parfois même à Roussel ? Il y aurait, à débrouiller tout cela, un objet d'étude à soi tout seul. Notre ambition se limite donc ici à rappeler quelle lumière elle aura projeté sur chacun, comptant que le nombre de sollicitations qu'elle reçoit, de-ci de-là, pour des préfaces, des postfaces ou des contributions diverses diront assez l'intelligence qu'on lui accorde à leur sujet.

Et si, pour commencer, sa réflexion constitue une avancée significative dans la terrifiante obscurité de Sade, c'est que l'œuvre du « divin Marquis » ouvre une intarissable mine brute, un « *bloc d'abîme* » qui n'en finit pas d'épuiser les assauts critiques, littéraires ou philosophiques qui prétendent en rendre raison. C'est à cette démesure même qu'Annie Le Brun ancre son discours, sans jamais chercher à tordre le cou au *dérangement* que pareil monument d'atrocités ne manque pas, d'une lecture à une autre, de susciter. Sade en son siècle n'incarne-t-il pas l'énigme absolue ? Et à quoi d'autre nous invite-t-il, sinon à une réflexion d'ordre tératologique ? Le voilà, l'unique souci d'Annie le Brun : ce déblayage du champ littéraire, moral, voire politique, pour mieux faire surgir la spécificité sadienne. Comme Béatrice Didier, elle aide à forger l'idée encore *inaccaparée* d'une « antilittérature »<sup>1</sup>, sous le signe négativiste de laquelle elle place son œuvre. *Inaccaparée*, c'est-à-dire à jamais prémunie contre l'engloutissement qui ravale à plus ou moins longue échéance – Dada ou le surréalisme n'en font-ils pas les frais ? – toute éruption d'« anti-art » dans le giron de l'« art ». « Antilittérature » donc – et par là-même devenue « littéraire » comme aucune – en ce qu'elle abolit l'espace purement littéraire d'une œuvre en faisant voler en éclats la cloison objective entre romans, théâtre, voire opuscules politiques d'une part, et par exemple correspondance privée d'autre part. C'est-à-dire en procédant à une dilution sans précédent du bibliographique et du biographique, alors même que l'incarcération quasi-continue de l'homme sous les régimes politiques les plus antagonistes stimulait ses personnages, dans des enfermements de plus en plus sévères, à une désertion méthodique de tout réalisme ou de toute illusion romanesque. Autrement dit, à une libération hautaine de l'imaginaire, entravé des fers répressifs de la réalité. Son « libertinage » alors ne s'écarte-t-il pas loin de celui d'un Laclos, par exemple, et du machiavélisme rationnel et stratégique de Valmont ou de la Merteuil ? Car si Sade se déclare libertin, c'est plutôt dans l'acception que le terme avait au XVII<sup>e</sup> siècle, où « *il évoquait d'abord une volonté d'indépendance autant par rapport aux croyances qu'aux pratiques de la religion* »<sup>2</sup>. Libertinage philosophique de négation de Dieu donc, et des valeurs et des principes érigés en son nom, ouvrant l'individu à une liberté des mœurs qui place l'ensemble de son œuvre sous le signe d'une apothéose désirée des corps immédiats. Et le feu d'artifice qui ne se consume dès lors que dans l'instant, avec un souverain mépris de l'hier, du demain, pire, d'un *au-delà*, explose désormais dans toute son irréductibilité, allant jusqu'à préfigurer Freud en situant dans le nœud du désir humain le principe moteur de la pensée : voilà annulée en effet « *la séparation du corps et de la pensée, et la suprématie de*

<sup>1</sup> Béatrice Didier, article « Sade, D.A.F. de », *Encyclopædia universalis*.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, « Un libertin unique », *De l'éperdu*, éd. Stock, 2000, p.295-296.

*celle-ci sur celui-là, comme la philosophie sur l'érotisme. Suprématie que Sade n'aura cessé de subvertir en établissant qu'il n'y a pas d'idée sans corps et de corps sans idée »<sup>1</sup>.*

En réponse à une interview accordée à *Art Press* en septembre 1990, où Jacques Henric l'interroge sur la logique d'un itinéraire qui conduit de Sade à Jarry, Annie Le Brun croit pouvoir rejoindre les deux œuvres autour de « la question de l'ébranlement » : « *Sade et Jarry sont très près, l'un et l'autre cherchant dans le fait d'écrire, plus exactement dans l'excès de penser, c'est-à-dire au-delà de l'ébranlement, le secret de l'ébranlement ; l'un et l'autre faisant de la plus féroce lucidité l'origine même de cet excès de penser. [...] Une comparable révolte devant la fonction motrice de l'inhumain au cœur même de l'homme constituerait le point de départ de leur réflexion »<sup>2</sup>. Pas seulement du Jarry d'*Ubu*, mais aussi de celui du *Surmâle* notamment, livre du « *dépeçage esthétique, dépouillant, à partir d'un prétexte galant l'idée d'amour, non seulement de ses implications idéologiques mais surtout de ses divers modes de présentations esthétiques, grâce auxquels d'ordinaire les hommes et plus encore les femmes se plaisent à travestir en sentiments l'obscurité de leurs pulsions »<sup>3</sup>. Saboteur de génie d'une longue tradition de la littérature de l'amour, et plus immédiatement du bric-à-brac romantique, Jarry, au mépris de tout enchaînement séquentiel imposé par la narration, aligne là scène après scène au seul caprice poétique que lui dicte le jeu linguistique des associations libres. Tout concourt chez lui à une défaite grotesque du mesurable (sportif, scientifique voire sexuel, par exemple dans les performances délirantes du couple Marceuil- Ellen) qui parachève le triomphe de l'excès, de l'infini, de l'absolu amoureux (à peine métaphorisé ici en une prolifération irrationnelle de roses). Voilà l'amour, mais un amour « réinventé », qu'on voit devenir ainsi puissance de révolte inouïe qui sape les fondements mêmes de toute une société, allant jusqu'à investir le champ littéraire « *dont les limites ne semblent pas pouvoir contenir pareille insoumission [...] comme lieu symbolique d'un implacable règlement de comptes entre ce qui est promis et ce qui est donné »<sup>4</sup>.***

Roussel, enfin, « *le plus célèbre des non-lus »<sup>5</sup>, dont elle dépouille pour la Bibliothèque nationale les caisses d'inédits retrouvés par hasard en 1989. « À la Nationale, je ne pouvais pas rester plus de deux heures d'affilée à déchiffrer ses cahiers inédits. J'étouffais,*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.303.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, « Un crime de lèse-sentiment », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.123-124.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.124-125.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant », *De l'éperdu*, éd. Stock, 2000, p.24.

<sup>5</sup> Valérie Cadet, « Un dandy de l'apesanteur », *Le Monde*, 12 mai 1996.

sans comprendre pourquoi. Jusqu'au jour où je suis tombée sur une lettre de Desnos parlant du « lyrisme garrotté » de Roussel. C'était cela, cette impression de chambre close, sans issue, de construction de verre filé »<sup>1</sup>, avoue-t-elle. Le corps, toujours. La juste éloquence du corps. Et dans le jeu de piste de sa biographie, de l'échec d'une première vocation de compositeur à l'échec de *La Doublure*, son premier roman dont l'insuccès le blesse à vie, jusqu'enfin au jeu même des échecs – « il découvre une méthode du mat avec le fou et le cavalier »<sup>2</sup> – qui occupe exclusivement ses tous derniers mois, Annie Le Brun s'attache à débrouiller l'importance créatrice, autrement plus complexe qu'il n'y paraît, de la « contrainte », à savoir de ce procédé, proche de la rime, explicité dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. [...] Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde »<sup>3</sup>. La découverte et l'application de ce procédé situe un point-charnière dans son œuvre, qui bascule alors non entre vers et prose, mais entre rime – *Les Noces*, œuvre de jonction probablement des années 1904-1907 et dont elle signe en 1998 une longue préface<sup>4</sup>, constitue sans doute le plus long roman en alexandrins (vingt mille) de la littérature française – et procédé. Et c'est alors toute une biographie qui peut être ressaisie, du simple point de vue générique, comme un « magistral constat d'échec » – encore – « [...] quand force est de le constater : pas plus la forme théâtrale que la forme romanesque traditionnelles ne résistent aux forces qui agissent Roussel »<sup>5</sup>. Que nous dit l'oxymore ? Que ce sont d'abord dans les travers d'une forme que réside l'excentricité géniale et démesurée de Roussel, débouchant, de tel « roman théâtral » à telle « pièce romanesque », sur la « question de la représentation ». Question d'optique, donc, d'une focalisation qui ne cesse de se déplacer, au gré de la noria des personnages qu'on voit réapparaître d'une œuvre à une autre, renouvelant ainsi un perpétuel jeu de déformations optiques où réalité et irréalité s'inquiètent mutuellement. Procédant d'une démarche essentiellement digressive qui éclate sa composition, « Roussel semble justement choisir cette structure en puzzle pour évoquer des situations dont la violence montrée est bien au-dessous de celle qui la sous-tend et qui néanmoins passe dans cette

<sup>1</sup> Michel Braudeau, « Annie Le Brun, Sade et la vache folle », *Le Monde*, 26 novembre 2000.

<sup>2</sup> Didier Coste, article « Roussel », *Encyclopædia universalis*.

<sup>3</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p.3-5, cité d'après Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1984, p.340.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, « Le grand transbordement poétique », *De l'éperdu*, éd. Stock, 2000, p.345-381.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.352.

*représentation déchiquetée demandant à être recomposée* »<sup>1</sup>. Et à cet éclatement formel, répond un emballement des registres, cédant soudain aux plus violentes pulsions que la rime, qu'il avait pourtant si facile, ne canalise plus. Peut-être alors, le choix d'un procédé d'écriture absolument arbitraire, qui ignore cette violence pulsionnelle, n'apparaît-il chez lui que comme un ultime expédient pour détourner à son profit de telles forces. C'est là de sa part le couronnement de ce « principe de la distance » dont il s'est fait le maître, dédaignant par exemple de rien garder dans son œuvre des nombreux voyages qu'il fait (Chine, Japon, Perse...) pour mieux clamer la seule gloire tyrannique de sa seule imagination.

Contre l'actualité du « spectacle unidimensionnel » : Marcuse, Debord

Comme Breton en d'autres temps vis-à-vis des thèses de Marx puis de Trotski, il était légitime que la subversion qui définit, selon les données qu'on voit, les coordonnées intellectuelles d'Annie Le Brun, trouve dans certaines expressions politiques radicales un champ de prédilection d'où penser en des termes autrement plus pragmatiques l'urgence d'une révolte. Or cet espace se voit chez elle curieusement investi d'un intérêt ambivalent : attractif lorsqu'il prête une assise, de quelque ordre que ce soit (philosophique, mais aussi économique, voire écologique...), à l'aversion la plus absolue envers l'idéologie ambiante, répulsif lorsque le discours de cette même aversion prend des dehors rationalistes par ailleurs tant fustigés, ou que, à force de devenir populaire, il s'affadit en mode dernier cri au sein d'une certaine *intelligentsia* pseudo-contestataire. C'est que, contre la « spectacularisation » contestataire, rien n'existe encore de comparable à « *l'invention à laquelle se frottèrent le 8 janvier 1910 deux policiers, cherchant à arrêter un jeune garçon [...]. Sur le coup de huit heure trente sonnante à Saint-Merri, ceux-ci crurent reconnaître dans l'ombre l'individu qu'on leur avait signalé, le ceinturèrent mais le lâchèrent aussitôt en hurlant, les mains ensanglantées. Sous sa pèlerine, le jeune anarchiste Jean-Jacques Liabœuf portait aux biceps et aux avant-bras quatre bracelets de cuir, hérissés de longues pointes acérées. Ce sont des dispositifs de ce genre dont devraient être équipées les pensées un peu fortes, pour se garder*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.367.

*d'être appréhendées par n'importe qui* »<sup>1</sup>. La « méfiance du nombre » que traduit ici l'anecdote et qui, ailleurs, signale souvent Annie Le Brun à la seule hauteur dédaigneuse de sa formulation, s'enracine chez elle principalement dans deux philosophies politiques et sociales de refus : celle de Herbert Marcuse, et celle de Guy Debord. Elle l'isole, ce faisant, d'une pensée de gauche d'inspiration marxiste qui, à continuer d'espérer un sursaut révolutionnaire de la classe ouvrière, préfère ignorer comme celle-ci est désormais la proie *consentante* d'un « spectacle » moderne, technocratique et profondément conservateur.

Avec Marcuse d'abord, elle affirme la nécessité et le devoir de maintenir une pensée critique qui « *témoigne d'une conscience radicale des conditions de vie régnantes et se dresse contre toutes les formes de répression* »<sup>2</sup>. L'inscription dans l'« actualité » d'une « inactualité » subversive observée ailleurs (surréalisme, Sade...) prend donc la forme d'une attaque radicale et circonstancielle du capitalisme post-industriel, attaque largement fondée sur l'édifice théorique d'Herbert Marcuse et de l'Institut de recherches sociales de Francfort, dit École de Francfort, où il entre en 1932. Et de fait, *Du trop de réalité* ne se prive pas de revenir à maintes reprises sur telle ou telle convergence critique, en empruntant notamment à *L'Homme unidimensionnel* que Marcuse publie en 1964<sup>3</sup> et qui s'insurgeait contre la perte de toute puissance négativiste face à l'homogénéisation des consciences sous la houlette de la logique technicienne et du productivisme marchand. C'est ainsi là qu'Annie Le Brun assoit par exemple la pensée d'une « esthétique de la domination », qui voit dans l'institutionnalisation subventionnée des arts autant de garde-fous d'un système général qui désamorce de la sorte leur risible prétention contestataire. De là également l'idée d'une rationalité technologique qui, à l'encontre de l'arrachement poétique dont on a parlé, travaille au contraire à standardiser le langage en vocables clos qui sclérosent signifiés et signifiants. Là enfin, la notion fondamentale de « désublimation répressive » qui, articulant Freud et Marx, situe dans le principe capitaliste du « rendement » le refoulement à l'échelle sociale du principe de plaisir. La superposition de la topologie freudienne et de l'articulation marxiste infrastructure/superstructure conduit ainsi l'individu, par renversement, à la nécessité de trouver dans l'Éros la force de l'emporter sur le principe de réalité. Cette notion de désublimation répressive « *représente un des très rares instruments critiques susceptibles de convenir à la situation actuelle. [ ...] On en revient en fait au noyau noir de la négation, du*

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, p.63.

<sup>2</sup> Michel de Certeau, article « Marcuse, Herbert », *Encyclopædia universalis*.

<sup>3</sup> Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Beacon Press, Boston, 1964, pour la traduction française éd. de Minuit, 1968.

*néгатif, et c'est Sade. [...]. [Marcuse] décrit l'impossible transmutation de la criminalité vers l'imaginaire, si caractéristique de notre époque en ce domaine. Il nous montre que justement, avec la multiplication des satisfactions immédiates et substitutives qui nous sont proposées, il y a disparition de la tension mais pas de l'agressivité. En quelque sorte, la criminalité que Sade voit à l'origine du désir n'y trouve pas son compte. [...] Et Marcuse montre combien ce système de la satisfaction immédiate est essentiellement frustrant parce que seule la pulsion y trouve son compte et non l'être »<sup>1</sup>.*

Et de Marcuse à Debord, c'est précisément cette prise en compte du corps, de sa chair, et de l'inconscient qui structure son langage qui, à l'inverse des apports de la pensée de l'un, limite l'intérêt de celle de l'autre. Car même si les rapports des deux groupes restent encore relativement obscurs, on sait la dette avouée du situationnisme envers le surréalisme, dont il reprend les deux ennemis que sont le capitalisme et le stalinisme au profit d'une critique plus radicale de la société marchande. Son inscription délibérée dans une praxis, non dans une philosophie ni même une « poétique » de la révolte au sens surréaliste du terme, éloigne très vite les situationnistes du groupe de Breton comme du groupe lettriste d'Isou. La critique de Guy Debord, quoique lacunaire d'après elle, reste cependant une référence, explicite ou pas, dont Annie Le Brun est loin de se priver. Peut-être ces quelques mots de Pauvert, rapportés par Christophe Bourseiller, aident-ils à jauger les distances : « [Debord] avait complètement changé d'avis sur des tas de sujets. À la fin, il avait pour Breton une admiration démesurée »<sup>2</sup>. Radovan Ivsic, le compagnon d'Annie Le Brun, déclare pour sa part qu'entre 1989 et 1993, ils ont tous deux beaucoup fréquenté Debord : « Il était très demandeur sur le surréalisme. Breton l'obsédait. Il voulait tout savoir sur lui. Le temps où, lettriste, il l'accablait de reproches, était révolu »<sup>3</sup>. Ces déplacements disent assez l'acuité du regard que les uns et les autres se seront réciproquement portés. Pour sa part, Annie Le Brun ne manque jamais de répéter l'indécence de certaines pseudo-filiations (Sollers, notamment) qui obscurcissent les pistes jusqu'à Debord, empêchant toute réelle prise de conscience de cette nouvelle « servitude volontaire » dont il aura contribué à saisir les mécanismes. Car avec *La Société du spectacle*, qui paraît en 1967, les attaques contre le conservatisme tranquille d'une idéologie moderne qui, insidieusement, a instrumentalisé l'esthétique (par l'art, par la consécration du sport, etc.) à des fins coercitives viennent de trouver leur concept : ce monde

---

<sup>1</sup> Entretien avec Annie Le Brun, « La Mauvaise conscience du sensible », *X-Alta*, n°5, octobre 2001.

<sup>2</sup> Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Plon, 1999, cité d'après Alain Joubert, *Le Mouvement des Surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001, p.307.

<sup>3</sup> Gérard Guégan, *Ascendant Sagittaire*, Parenthèses, 2001, p.207.

du « spectacle », où tout acte réel (de consommation, de plaisir, etc.) s'est évidé au profit de sa propre dimension symbolique, c'est-à-dire au profit d'une « représentation » qui prime désormais. Le triomphe de la *mimesis* annonce simultanément la défaite de la vie sensible, soit la négation de la vie même où tout désormais ne se consume plus que dans l'apothéose de son propre paraître. On pourrait multiplier les mises en regard de nombreux aphorismes extraits de l'ouvrage et de nombreuses citations *Du trop de réalité*. Cela ne servirait qu'à confirmer la proximité critique des deux perspectives. Il nous semble plus intéressant d'en ébaucher ici à la fois les limites et les incidences dans l'acte même d'écriture chez Annie Le Brun : en effet, si Debord prend soin de décortiquer méticuleusement toutes les dimensions de la « spectacularisation » de la société (économique, politique, temporelle, spatiale, culturelle...), son analyse se voue d'emblée un objectif précis : « *Il faut lire ce livre en considérant qu'il a été sciemment écrit dans l'intention de nuire à la société spectaculaire* »<sup>1</sup>. Or tout se passe comme si, à ce stade de son avancée critique, les nuisances espérées sur le plan pratique devaient, à la seule lecture de l'ouvrage, trouver d'elles-mêmes leurs propres modalités. Les « situations » aptes à enrayer la machine et générer la crise, voire la révolution, restent à définir. Elles partent semble-t-il toutes d'un constat tragique : « *l'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte* »<sup>2</sup>. C'est là précisément, dans ce divorce entre l'homme et le monde, que se situe peut-être le fol espoir poétique dont Annie Le Brun, après Breton, investit éperdument le langage. En lui, en l'infinie ductilité analogique qui fonde le recours poétique, quelque chose de ce lien vital, de cette présence au monde est réinventé, qui échappe par essence à la bousculade spectaculaire du nouveau monde marchand. Que la critique du spectacle hélas soit elle-même devenue spectaculaire, favorisant les détournements et autres récupérations (de l'impasse Pop Art d'Andy Warhol, sur la brèche d'une dénonciation par trop *complaisante*, jusqu'à Sollers au moins, et la nouvelle « mode » situationniste), c'est ce qui, peut-être, retient Annie Le Brun d'« occuper » médiatiquement et de rentrée en rentrée l'espace littéraire ou critique. D'où par exemple cette « inanité de la littérature », et ce refus hautain de participer à la « grand-messe » d'une culture devenue « *la marchandise vedette de la société spectaculaire* » jusqu'à « *tenir dans la seconde moitié [du vingtième siècle] le rôle moteur dans le développement de l'économie, qui fut celui de l'automobile dans sa première*

---

<sup>1</sup> Guy Debord, « Avertissement pour la troisième édition française » [1992], *La Société du spectacle*, folio, Gallimard, 1992, p.11.

<sup>2</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, folio, Gallimard, 1992, p.30.

*moitié, et des chemins de fer dans la seconde moitié du siècle précédent »<sup>1</sup>. L'écriture, mieux la publication, ne peut manquer d'apparaître à ses yeux comme une profonde réconciliation idéologique : elle nécessite donc, comme dans l'introduction *Du trop de réalité*, et aussi crânes qu'elles puissent sembler, les précautions les plus serrées : « *Il est des livres qu'on préférerait ne pas écrire. Mais la misère de ce temps est telle que je me sens obligée de ne pas continuer à me taire »<sup>2</sup>.**

### Critique de la relation critique

Kristeva, Barthes, Foucault, Derrida... Il y a là une modernité critique de tout premier plan aux principes de laquelle Annie Le Brun refuse catégoriquement de souscrire. Loin de pouvoir les regrouper tous sous une même bannière artificielle, qu'on nommerait hâtivement « structuralisme » pour les premiers, « post-structuralisme » ou « déconstructivisme » pour le dernier, il semble cependant que nous puissions, avec quelques appuis distancés, repérer ce qui méthodologiquement au moins les réunit dans une commune aversion. De là l'espoir de voir surgir une posture critique originale, où s'inscrit une Annie Le Brun pas toujours aussi seule qu'elle le dit.

Car si assurément, selon le domaine auquel il s'applique (linguistique, critique, anthropologique, philosophique...), « *le structuralisme ne constitue pas à proprement parler une communauté de doctrine, [il] se caractérise [néanmoins] par le partage de principes très généraux qui peuvent orienter ou infléchir les recherches dans des directions différentes : attention portée au signifiant phonique, tentative de rendre compte de la langue en termes de pure combinatoire, réflexion sur la forme dans les phénomènes linguistiques... »<sup>3</sup>. L'origine très nettement linguistique, qu'on devine aisément ici, de la critique d'inspiration structuraliste (ou sémiologique), confère à celle-ci une préoccupation descriptive qui clôt le texte en objet : « *cette nouvelle conception du texte [...] se veut cependant soumise aux principes de la science positive : le texte est étudié d'une façon immanente, puisqu'on**

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.187-188.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, p.7.

<sup>3</sup> Christian Puech, Jean-Louis Chiss, Patrick Hochart, article « Structuralisme », *Encyclopædia universalis*.

*s'interdit toute référence au contenu et aux déterminations (sociologiques, historiques, psychologiques), et cependant extérieure, puisque le texte, comme dans n'importe quelle science positive, n'est qu'un objet, soumis à l'inspection distante d'un sujet savant »<sup>1</sup>, affirme Roland Barthes. C'est alors tout un appareillage conceptuel qui entend rendre compte des phénomènes signifiants œuvrant au sein d'un ensemble textuel, par différenciation, par travail de sèmes, par jeu de surface et de profondeur : pratiques signifiantes, productivité, signifiante, phénotexte ou génotexte, intertextualité<sup>2</sup>... Et « si la théorie [de la critique consiste] toujours à trancher entre deux options exagérément opposées : évaluation ou description, contexte ou texte, [...] positivisme ou impressionnisme, objectivité ou subjectivisme, [...] forme ou contenu »<sup>3</sup>, on voit nettement vers quels pôles de prédilection le barde théorique oriente l'approche structuraliste. Autant de pôles d'exécration pour Annie Le Brun, qui, après Breton, peut, dans ces manipulations conceptuelles, déplorer « la survivance du signe à la chose signifiée »<sup>4</sup>. Car à penser les jeux fragmentaires d'oppositions structurelles, c'est faire l'impasse autant sur le fondement physique, sensible, du langage, que sur le monde extérieur, sur la vie qui palpète loin de la littérature. On assiste là au choc de deux projets critiques radicalement antagonistes. À elle, de voir chez eux un principe d'« insignifiante généralisée » qui la rend inconciliable avec pareille instance critique : « cette liquidation du sens [...] autorise à parler pour ne rien dire comme à tout dire pour faire n'importe quoi. En effet, à partir du moment où « Sade n'est plus un érotique, Fourier n'est plus un utopiste, et Loyola n'est plus un saint »<sup>5</sup>, non seulement plus rien n'a de sens du tout mais s'ensuit également une égalité dans l'insignifiante qui rend également insignifiante la singularité de chacun, auteur ou lecteur »<sup>6</sup>.*

Alors quel projet critique opposer à cette froide cuisine ? Antoine Compagnon, dans son article « Critique littéraire » de l'*Encyclopædia universalis*, distingue, non sans rappeler le caractère schématique de pareilles distinctions, trois grands modèles : les modèles contextuels ou explicatifs (Brunetière, Picard, Goldmann...), qui inscrivent l'œuvre dans une série de déterminismes (historiques, sociologiques, psychologiques, psychanalytiques) qu'il importe de considérer ; les modèles textuels ou analytiques (formalistes russes, structuralistes...),

<sup>1</sup> Roland Barthes, article « Texte (théorie du) », *Encyclopædia universalis*.

<sup>2</sup> Voir *Ibid.*

<sup>3</sup> Antoine Compagnon, article « Critique littéraire », *Ibid.*

<sup>4</sup> André Breton, Interview de Charles-Henri Ford (View, New-York, août 1941), *Entretiens*, coll. « Idées », Gallimard, 1969, p.233.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971, coll. « Points Seuil », 1980, p.11.

<sup>6</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, p.38.

hérités à la fois des analyses rhétoriques et poétiques antiques et de la modernité linguistique de Saussure, qui contestent tout primat du sujet au profit d'un primat du langage ; enfin des modèles profonds ou interprétatifs (Poulet, Starobinski, Bachelard, Richard...), qui réclament intuition, empathie, et « *parlent de transposition d'un univers mental dans un autre, de saisie d'une conscience par une autre conscience. [...] l'hypothèse essentielle est toujours l'unité d'une conscience créatrice, donc de l'œuvre entière d'un écrivain* »<sup>1</sup> ; trois modèles principaux, auxquels s'ajoute un modèle gnostique ou indéterminé, composé de tendances composites ou jusqu'au-boutistes des modèles précédents (le déconstructivisme de Derrida, par exemple, sorte de paroxysme structuraliste).

Peut-on, dans un tel paysage, situer Annie Le Brun ? Le faut-il ? Sans conteste, une filiation se dessine aisément avec le modèle interprétatif. Et alors ?... Peut-être, après tout, n'est-il pas si vain d'ancrer son discours critique, aussi virulent se lit-il, aussi singulier se veut-il, dans une tendance, mais à la seule condition d'interroger la particularité de ce discours-là au sein même de cette tendance. Or que nous dit-elle ? Dans une réponse à une enquête sur la réflexion critique intitulée « Une besogne de pauvres », Annie Le Brun pousse le phénomène d'empathie du modèle interprétatif jusqu'au cannibalisme : « *on ne pense que démunie et on ne pense à partir d'une autre pensée qu'en état de famine. [...] à l'aberration d'écrire s'ajoute, dans celle encore plus grande d'écrire sur quelqu'un d'autre, une sorte de cannibalisme. Cannibalisme qu'il importe de revendiquer sous sa forme première, et même animale, de dévoration de la chair vive de son semblable, puisqu'il s'agit ici de saisir physiquement, tel le souffle ou l'esprit dont parlent les sauvages, le rythme organique qui détermine une pensée* »<sup>2</sup>. Métaphore filée, physique, d'une phagocytose qui, en même temps qu'elle renseigne avec toute la crudité d'un style sur l'opération étrange d'assimilation de l'autre dans l'espoir tout à coup vital d'une croissance, renseigne aussi sur la modalité *poétique* de cette transformation. Et ce sont alors deux activités qui se rejoignent, deux modalités ordinairement distinctes du discours : le critique et le lyrique. À ce seul prix peut-être, la démarche critique s'apparente-t-elle à une véritable rencontre amoureuse, dont l'enjeu salutaire et soudain devenu *identique* est que « *l'un et l'autre deviennent autres en n'étant ni l'un ni l'autre* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, article « Critique littéraire », *Encyclopædia universalis*.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, « Une besogne de pauvres », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.113.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, « À propos du surréalisme et de l'amour », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.194.

Ainsi évaluées les différentes zones sensibles du parcours d'Annie Le Brun, peut-être discerne-t-on mieux la singularité des coordonnées qui permettent de l'approcher. Singularité non terme à terme, lorsqu'on la voit dans ce parcours participer pleinement de certaines mouvances, ou reprendre à son compte pour mieux les défendre les idées que d'autres ont théorisées, développées. Mais singularité dans cette ramification, dans cette composition inédite d'une philosophie qui, à trop souvent se monter ailleurs la tête, n'en perd pas ici le corps, d'une poétique qui se refuse à l'esthétique, d'une politique à longue portée, et bien sûr, d'une stylistique qui donne à l'ensemble l'imparable séduction d'un lyrisme très personnel. Au gré de cet étoilement qui part d'elle ou qui y arrive, voit-on progressivement s'articuler toute une dialectique Imaginaire/Réalité ; Actualité/Inactualité ; Objectivité/Subjectivité ; Esprit/Corps, dont le jeu subtil fomenté les enthousiasmes ou les colères. Telles sont les tensions qui, venant du plus loin d'une révolte, innervent *Du trop de réalité* jusqu'à en inquiéter pour nous constamment la lecture.

## 2.

### *De l'inanité de la littérature en général, et de la nécessité de quelques livres en particulier*

Pourquoi lire, pourquoi écrire, quand tout ou presque participe désormais de l'« inutilité théâtrale »<sup>1</sup>, ce vaste et permanent spectacle de l'inanité culturelle ? Dans notre étude *Du trop de réalité*, il nous faut maintenant répertorier et commenter les ouvrages de référence qui ont nourri notre réflexion. Le parcours bibliographique qu'on se propose de faire ici, dans le cadre du projet qui est le nôtre, ne se satisfait pas de réduire la portée de pareilles interrogations, pourtant essentielles à la chose littéraire, à une simple question de *corpus* : on se contentera de signaler l'évident paradoxe de la nécessité de ces quelques livres, parmi d'autres, qui n'en finissent pas de fustiger l'inanité de la littérature. Peut-être est-ce d'ailleurs qu'on aime davantage les livres que la littérature. Peut-être est-ce aussi que l'on sait mieux la diversité de ce qu'ils sont, que l'unité de ce qu'elle est. Quoi qu'il en soit, après avoir approché les divers lieux de pensée qui situent Annie Le Brun, et avant de pénétrer plus avant dans l'épaisseur *Du trop de réalité*, devons-nous maintenant inventorier les différents ouvrages qui, dans la perspective de ce travail, sont venus garnir notre bibliothèque, à

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.VII, d'après Jacques Vaché, lettre à André Breton du 19 avril 1917, *Lettres de guerre*, Mille et une nuits, 2001, p.20.

commencer par la bibliographie détaillée d'Annie Le Brun elle-même, ou pour le moins des quelques titres que nous avons pu nous procurer<sup>1</sup>.

## Œuvres d'Annie Le Brun

Peu abondante – on aura pu revenir à plusieurs reprises sur ce « principe de discrétion » –, la bibliographie d'Annie Le Brun n'est pas de celles qui engorgent les librairies. Depuis les textes publiés à faible tirage dans des petites maisons d'éditions indépendantes (éditions Maintenant, éditions du Sagittaire), jusqu'au dépôt de bilan de certaines structures (Les Belles Lettres), de nombreux titres sont aujourd'hui introuvables ou épuisés. N'était peut-être le soutien indéfectible de Jean-Jacques Pauvert, « *les éditeurs ne s'arrachent pas Annie Le Brun* »<sup>2</sup>, laquelle, malgré le relatif succès d'estime – au sens commercial du terme – *Du trop de réalité* (trois mille exemplaires en quelques semaines à peine), semble à l'abri des grandes faveurs et de leur cortège de prix et autres décorations<sup>3</sup>. Dans ces conditions, il nous a semblé préférable de reporter ici les seuls ouvrages disponibles et consultés, sans nous inquiéter d'une bibliographie complète que nous signalons par ailleurs à la fin de cette étude mais qu'on ne saurait réunir. Ces notes, comme prises au fil des lectures, laisseront en outre apparaître la cohérence obstinée d'une pensée qui, depuis *Les Châteaux de la subversion* en 1982 jusqu'à ce fameux *Du trop de réalité* en 2000 au moins, n'en finit pas de revenir, à chaque fois différemment, sur les mêmes interrogations fondamentales. Ajoutons que nous ne signalerons pas dans cette bibliographie les articles divers qu'Annie Le Brun publie ça et là, à l'occasion de chroniques plus ou moins régulières : c'est notamment le cas dans *La Quinzaine littéraire* depuis mai 2001 (premier numéro de chaque mois), ou, plus épisodiquement dans le magazine *Beaux-Arts*.

---

<sup>1</sup> On trouvera à la fin de cette étude, outre une bibliographie exhaustive des œuvres d'Annie Le Brun, un rappel complet des titres consultés, dans leurs éditions respectives.

<sup>2</sup> Judith Perrignon, « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001.

<sup>3</sup> « *Au lendemain d'une page qui lui est consacrée dans Le Monde, le ministère de la Culture appelle la maison d'éditions pour proposer une décoration, les Arts et Lettres ou le mérite national à Annie Le Brun. Réponse de l'intéressée : " Qu'ils aillent se faire foutre" », Ibid.*

*Les Châteaux de la subversion*, folio essais, Gallimard, 1986

Initialement publié par Jean-Jacques Pauvert aux éditions Garnier Frères en 1982, cet essai, d'une curieuse cohérence, interroge les caractéristiques du roman noir en explorant l'espace symbolique de prédilection que, d'un âge à un autre, il s'est bâti : le « château ».

Au roman noir, « gothique », revient de placer en pleine Lumières – son apogée se situe entre 1760 et 1820 – « *le précipice au milieu du salon* »<sup>1</sup>, soit d'abîmer dans la couleur noire le rêve rationaliste des philosophes. La brèche qu'Horace Walpole a ouvert dans la réel en 1764 avec *Le Château d'Otrante* se mesure à l'écart entre le *Melmoth* de Charles Robert Maturin (1820) et le *Melmoth réconcilié* de Balzac (1835) où, sur un réalisme le plus étriqué, viennent soudain se refermer le merveilleux et l'imaginaire : « *le réalisme constitue, sans aucun doute, le meilleur placement esthétique, car il suppose un rendement idéologique considérable. À prétendre en effet décrire le monde tel qu'il est, on lui substitue simplement ce qu'on veut qu'il soit. Implicitement ou réellement, les issues sont bloquées les unes après les autres, jusqu'à exclure, nier tout ce qui, par nature, se soustrait à cette emprise objective* »<sup>2</sup>. Le « château » dès lors surgit comme un rempart obscur au conservatisme navrant du réalisme, ainsi qu'à toutes les entreprises de rationalisation du désir (entreprises philosophiques, psychanalytiques, structuralistes...), et voilà les enfermements de Sade où la réalité est désertée, voilà le « château étoilé » de Breton, ce poste d'observation idéal sur l'amour, sur l'imaginaire, sur la poésie... Dans ses sombres couloirs, sous ses arcades qui se perdent à l'infini, au fond de ses cachots d'où partent tant d'escaliers dérobés, la machine noire travaille à une gigantesque mise en doute théâtralisée (décors, costumes, scénographie...) d'un sujet pensant que les Lumières s'efforcent de construire. Davantage encore, si l'on considère que « *le fait que le roman noir devienne le lieu imaginaire où la prison est niée par l'idée d'un plaisir obscur et souverain, garanti par l'enfermement, prend une valeur révolutionnaire qui déjoue [...] tout ancrage historique* »<sup>3</sup>. Fonctionnant en effet comme « *à rebours de l'histoire, c'est-à-dire a contrario du mouvement historique qui mène alors de l'objet vers le sujet, de l'expérience vers les principes, de la sensibilité individuelle vers la volonté commune [...], [la machine noire] s'impose comme la première machine à faire le vide* »<sup>4</sup>. Là, peut-être, la troublante unité qui, d'un siècle à un autre, voit converger les discours les plus divers en un même et profond mouvement de déni de la réalité par l'imaginaire. Hélas, ce noir creuset dans lequel s'abîme la tranquille idée que l'homme se fait

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, folio Gallimard, 1986, p.11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.256.

de lui-même, tout se passe comme si le dernier siècle avait comme jamais œuvré à le boucher, depuis l'hyperréalisme dès années 70 jusqu'à la loi artistique fin de siècle par excellence : la redondance, et ce, en passant par la mode, héritée de Viollet-le-Duc, d'une négation de la ruine, cette « *improvisation lyrique du temps, dans le seul but de rendre le monument à sa réalité ou son semblant de réalité fonctionnelle ou architecturale* »<sup>1</sup>.

*Perspective dépravée*, La Lettre volée, 1991

Sous-titré *Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, ce très court essai est le propos amplifié d'une conférence sur la catastrophe, donnée le 18 mai 1989 à Bruxelles. Annie Le Brun y constate une banalisation du sentiment de catastrophe, qui va jusqu'à perturber la dialectique catastrophe réelle/catastrophe imaginaire, « *dès lors que les désastres récents avaient dépassé ou risquaient de dépasser par leurs conséquences – pour la plupart encore imprévisibles – ceux qu'on s'était plu à imaginer* »<sup>2</sup>. Après Tchernobyl, il en allait donc de l'urgence de mesurer l'inversion du rapport entre réel et imaginaire : la catastrophe, au sens précis hérité de la tragédie antique, offrait alors un point de vue idéal d'où considérer la modernité sous un nouvel angle.

Or cette notion commence à inquiéter le XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui y voit une notion-clef de l'évolution occidentale : « *Du chaos à l'Apocalypse, du Déluge à la Fin des temps, de la tour de Babel à l'An mil, du désordre qui engendre l'ordre dans les mythes fondateurs à la table rase qui conduit au « grand soir »..., innombrables sont les constructions imaginaires qui ramènent à la catastrophe comme à une constante autour de laquelle l'humanité cherche à se définir en définissant sous le signe de l'accidentel son rapport au monde* »<sup>3</sup>. Hélas, la banalisation moderne de la catastrophe nous prive d'un accès à la richesse illimitée de cette brusque intimité avec l'inhumain. « *Car réelle ou imaginaire, la catastrophe possède la force prodigieuse de surgir comme l'objectivation de ce qui nous dépasse. C'est même de se déployer en arc-boutant entre le réel et l'imaginaire qu'elle continue de nous attirer comme une des plus belles échappées de l'esprit humain* »<sup>4</sup>.

C'est le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 qui marque la fin d'une conception religieuse de la catastrophe et ouvre sur un foisonnement imaginaire, unique moyen

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, *Perspective dépravée*, La Lettre volée, 1991, p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.21.

d'appréhender un monde qui échappe à toute compréhension – l'engouement pour Herculanium, Pompéi, pour les ruines ou le roman noir, peut alors commencer –. L'accord extraordinaire entre philosophes, moralistes, religieux et poètes autour de l'optimisme, tentative inouïe de rationaliser l'espoir religieux, est brisé. L'impensable a eu lieu, révélant Dieu, la nature et les hommes sous un jour différent, fracassant théories, dogmes, idées, croyances... bref toutes les stratégies échafaudées dans le fragile espoir de conjurer la mort certaine. Or d'une époque à une autre, la différence est significative, entre catastrophe naturelle, et catastrophe engendrée par le mépris de la nature. On ne compte plus alors les multiples mises en scène imaginaires censées nous divertir de la catastrophe réelle, nucléaire, qui nous menace : monstres improbables nés de manipulations génétiques ; espions de charme façon James Bond, alliance de technique sur-gadgetisée et de tradition politique la plus conservatrice...

Il y a pire, si l'on considère que, par analogie, la plus affolante catastrophe écologique se situe « *dans cette impossibilité grandissante de concevoir la réalité de l'échange symbolique qui n'arrête jamais de se produire entre les idées, les êtres et les choses* »<sup>1</sup>, soit dans ce retournement de la cohérence poétique du monde en un morcellement d'un langage devenu tautologique.

*De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994

Cet ouvrage réunit dans l'ordre chronologique de leur première parution des textes d'origines et de natures très diverses. Depuis février 1985, date de publication d'« Un inconcevable labyrinthe », préface au *Pornographe, Œuvres érotiques de Restif de la Bretonne* (L'Enfer de la Bibliothèque nationale, Paris, Fayard) jusqu'« Aux bardes de la frontière » en mars 1994, préface à l'exposition de photographies de Rajak Ohanian (*Métamorphoses*, au Quartz de Brest), ce sont ainsi pas moins de vingt-trois textes qui composent ce recueil, augmenté de nombreuses illustrations. Loin de vouloir ici revenir de manière exhaustive sur chacune de ces parutions et dans l'impossibilité, voire l'aberration méthodologique d'en synthétiser des contenus extrêmement disparates, nous obéirons dans cette présentation à un double impératif : d'abord, et parce que nous y avons déjà à plusieurs reprises emprunté dans notre première partie, éviter de répéter des idées-forces qu'il nous a paru plus judicieux de mentionner pour situer le regard critique d'Annie Le Brun ; enfin,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.50.

privilégier des directions bibliographiques que nous n'avons pas encore évoquées, ou qui concernent plus étroitement des préoccupations que *Du trop de réalité* réactualise.

Nous nous contenterons ainsi de signaler en un premier temps les articles incontournables de ce recueil : à propos de Sade d'abord, une introduction au catalogue de l'exposition *Petits et grands théâtre du marquis de Sade* (Paris Art Center, mai 1989), des préfaces aux *Lettres inédites* de Sade (Pauvert / Ramsay, octobre 1990), « Moi qui duperais le Bon Dieu... », ainsi qu'à la réédition de son essai *Soudain un bloc d'abîme, Sade* (Paris, folio essais, Gallimard, novembre 1992) ; à propos de Roussel, la longue contribution au numéro spécial de la *Revue de la Bibliothèque nationale* du printemps 1992 intitulée « Un obus formidable qui n'a pas encore éclaté » ; à propos enfin du surréalisme, une très importante communication donnée lors d'une conférence à l'université de Stanford en novembre 1990 (« Surréalisme et subversion poétique »), une note « À propos du surréalisme et de l'amour » (*Page*, mai-juin 1991), ainsi que des présentations diverses de surréalistes comme Radovan Ivsic (présentation de son spectacle-collage « À tout rompre », mars 1985), René Crevel (« Un palmier rose vif », préface à *L'Esprit contre la Raison et autres écrits surréalistes*, Fayard, décembre 1985), Louis Aragon (« L'infini en peau de toutou », à propos de la publication de *La Défense de l'infini*, son grand roman inachevé, *Art Press*, janvier 1987), Benjamin Péret (« Immortelle maladie », diatribe contre le choix de l'écrivain Robert Sabatier par l'association des Amis de Benjamin Péret pour préfacier le quatrième tome de ses *Œuvres complètes* chez Corti, *Le Journal littéraire*, septembre 1987), Hans Bellmer (« À des fins de désoccultation passionnée », catalogue de l'exposition *Hans Bellmer par son graveur Cécile Reims*, avril 1992), Jean Benoît (« Un délicat en liberté », catalogue de l'exposition *Sauvage des villes – Sauvage des îles*, mai 1992) ou enfin Jorge Camacho (« Des cibles pour voyager loin », préface pour l'exposition *Cibles*, janvier 1993).

À ces diverses publications, nous avons déjà beaucoup emprunté pour situer Annie Le Brun, et nous leur emprunterons encore pour notre étude *Du trop de réalité*, tant elles constituent comme une sorte de *caisse de résonance* bibliographique. Il nous paraît à ce stade de notre travail plus important de signaler certaines parutions qui viennent compléter le bloc de cohérence que les préoccupations mosaïques d'Annie Le Brun finissent par former. Celles qui, loin de l'« inactualité lyrique », plongent directement dans l'« actualité » la plus prosaïque, qu'elle soit d'ordre politique ou idéologique au sens large : on mentionnera ainsi cet « Échouage hideux » (septembre 1985), à propos de la sculpture hommage à Rimbaud d'Ipousteguy intitulée *L'Homme aux semelles devant*, navrant calembour qui ajoute, à cette frénésie institutionnelle de statufier quiconque s'est illustré dans les Arts et Lettres, une

nouvelle et accablante preuve de ces patrouilles ministérielles dans l'imaginaire « *pour alourdir de semelles de bronze tout ce qui y est encore hors de prise* »<sup>1</sup>. À signaler aussi ces quelques violentes attaques contre la vogue féministe, et contre ces féministes de salon, plus pressées de se faire une place que de s'insurger contre la nouvelle aliénation de la femme par la société de consommation (« Je ne sais pas où je vais mais je sais ce que je méprise », interview par Jérôme Garcin dans *L'Événement du jeudi*, juillet 1990), féministes qui font tout pour tuer l'érotisme, à l'image d'une Simone de Beauvoir et de sa haine du corps inspirée par le puritanisme socialiste (« Le féminisme a-t-il tué l'érotisme ? », réponse à une enquête du *Nouvel Observateur*, septembre 1991).

*De l'éperdu*, éditions Stock, 2000

Nous avons déjà signalé en introduction la simultanéité de publication *De l'éperdu* et *Du trop de réalité*, fin 2000, chez Stock. La mise en regard des deux ouvrages nous paraissait apte à provoquer un dialogue souterrain et comme *magnétique* entre eux : le premier, en effet, électrisé d'autant de valeurs positives incarnées ici ou là par des personnages (Sade, Jarry, Breton, etc.) en « écart absolu » avec l'esprit d'une époque, le second, adoptant cette même méthode de l'« écart absolu » pour dresser le procès sans appel de la société actuelle et de son idéologie tacite. Inutile donc de reprendre ici la brève présentation que nous avons pu faire alors du recueil *De l'éperdu*, qui obéit par ailleurs exactement aux mêmes principes de composition chronologique (de 1990 à 1999) et d'illustrations que *De l'inanité de la littérature* : des préfaces, des postfaces, des articles de presse, des présentations et autres contributions diverses... Comme pour l'ouvrage précédent, le caractère composite *De l'éperdu* complique l'aperçu qu'on pourrait ici en donner : nous suivrons donc pour celui-ci les choix méthodologiques adoptés pour celui-là.

Contentons-nous d'abord de répertorier, à toutes fins utiles, les articles majeurs, déjà évoqués ici ou là dans cette étude, concernant les figures tutélaires : à propos de Sade, « Porc frais de mes pensées » (présentation d'une de ses lettres dans *Les Plus belles lettres manuscrites de la langue française*, Bibliothèque Nationale-Laffont, 1992), « Tu souffres, ma chère... et moi je décharge » (numéro spécial « La douleur de l'autre », *La Quinzaine littéraire*, n°675, août 1995), « Un libertin unique » (*Barcarolle*, Madrid, 1997) ; à propos de Jarry, « Comme c'est petit un éléphant » (préface au *Surmâle*, éd. Jean-Jacques Pauvert chez Ramsay, 1990) ; à propos de Roussel, « Le grand transbordement poétique » (préface pour

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, « Échouage hideux », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.48.

*Les Noces*, Pauvert, 1998) ; à propos de Breton, « À ce prix de désastre » (préface pour la traduction en slovaque de *Nadja*, 1997). On rajoutera à ces figures largement évoquées « Le côté pile du roman », une postface au roman *Les Coups* de Jean Meckert (éd. Jean-Jacques Pauvert au Terrain Vague, 1993), qui illustre la vulgarité sociale abîmant dans sa recherche du confort les élans d'un amour fou ; « Entre le rire et l'éperdu », une présentation de Pierre Louÿs pour le programme de l'opéra d'Arthur Honegger *Les Aventures du roi Pausole*, monté à l'Opéra du Rhin en 1997 ; « Un rêveur sublime » enfin, qui interroge l'œuvre de Fourier (*La Quinzaine littéraire*, n°759, du 1<sup>er</sup> au 15 avril 1999).

Si « Intuition féminine ou don d'aveuglement » (*Sud-Ouest*, 4 septembre 1995) poursuit, à la veille de la 4<sup>e</sup> conférence de L'Organisation des Nations unies sur les femmes organisée en Chine, la diatribe anti-féministe cette fois au nom des aveuglements totalitaires de ses principales représentantes (Beauvoir et l'URSS, Kristeva et la Chine, Halimi et Cuba), l'intérêt *De l'éperdu* est aussi de voir Annie Le Brun confrontée au plus intime à deux nouvelles crises politiques : Unabomber d'abord – on se souvient de cet homme qui, pendant près de dix-huit ans, a défié l'ordre américain en envoyant des colis piégés à divers universitaires, ingénieurs, informaticiens... –, le conflit yougoslave ensuite. « Catastrophe en instance », préface à la publication du *Manifeste de Unabomber : l'Avenir de la société industrielle* (Jean-Jacques Pauvert aux éditions du Rocher, 1996) entreprend, contre la quasi-unanimité de la presse française et quelque criminel que soit son auteur, de lire le manifeste de celui qui, à la manière peut-être d'un Ravachol, « incarne la négativité la plus grande dans une société qui refuse toute négativité », comme le souligne Jean-Marie Apostolidès<sup>1</sup>. C'est là le grand refus du monde comme il va, qui, tragique pour tragique, s'exprime dans une violence prisonnière d'une solitude absolue. Quant au conflit yougoslave de ces dernières années, on ne s'étonne pas qu'il ait atrocement ébranlé Annie Le Brun. Les liens privilégiés du surréalisme avec l'Europe centrale, et les amours personnelles (depuis la peintre Toyen jusqu'à son compagnon en exil, le poète croate Radovan Ivsic) voyaient ce conflit comme aucun autre lui exploser en plein cœur. Souvent avant beaucoup d'autres, aux chemises blanches plus ostensiblement spectaculaires, elle participe d'abord, dès septembre 1993, à une publication des éditions Esprit intitulée *Vukovar, Sarajevo...* Elle rédigera également un texte lors de la chute de Srebrenica (« Saisissons notre courage par les deux anses ») que *Le Monde* et *Libération* refuseront tous deux.

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, « Catastrophe en instance », *De l'éperdu*, éd. Stock, 2000, p.233.

## Œuvres du champ surréaliste

Foisonnant, contrasté, polémique, le surréalisme réclame une bibliographie infinie que nous n'avons pas la prétention, loin s'en faut, d'avoir épuisée. On se limitera ici à reporter les œuvres qui nous semblent d'un intérêt direct pour notre travail, en rappelant que celui-ci s'inscrit dans la continuité d'une maîtrise réalisée à l'Université de Jussieu-Paris 7 sous la direction de Francis Marmande, et qui avait pour intitulé *André Breton, le surréalisme et le jeu*. L'ambition de ce mémoire était de rendre compte de la spécificité du mouvement affilié à Breton par le truchement *a priori* dérisoire des jeux surréalistes. Ce travail nous avait demandé une lecture approfondie des œuvres notamment d'André Breton : dans la perspective d'une saisie la plus précise que possible de *l'esprit surréaliste*, nous gardons en tête l'ensemble de ces lectures, mais par souci d'exhaustivité, nous bornerons-nous ici à certains textes plus immédiatement décisifs. Dans ce même esprit, et pour ne pas entrer dans des polémiques ici déplacées, il ne nous a paru bon de séparer les œuvres surréalistes à proprement parler, de celles relevant de la critique ou de l'histoire du surréalisme.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, folio essais, Gallimard, 1972

Incontournables, les *Manifestes* ?... Dans la perspective qui nous occupe, il semble qu'on puisse surtout retenir le premier manifeste, celui de 1924, où Breton en appelle à une libération totale de l'imagination lyrique contre le réalisme prosaïque. C'est là en effet qu'entérinant sa conception de l'écriture automatique et de l'image poétique, il se réclame d'une véritable « *guerre d'indépendance* »<sup>1</sup> de l'esprit.

La violence du *Second manifeste* (1930) se perd souvent en un règlement de comptes daté, qui n'apporte rien de véritablement nouveau sur le plan théorique, si ce n'est la demande d'occultation du surréalisme : peut-être, peut-on déjà lire dans cette volonté délibérée d'écarter le public, une méfiance de ce « trop de réalité » qui, après avoir vu quelques personnes à peine frapper à la porte, verra une foule entière se presser à sa rencontre.

---

<sup>1</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, folio essais, Gallimard, 1972, p.60.

Et douze ans plus tard, les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* confirmeront cette défiance : « *il reste que peut-être toute grande idée est sujette à gravement s'altérer de l'instant où elle entre en contact avec la masse humaine* »<sup>1</sup>. Nécessité, donc, d'un départ entre l'*unique* et le *grégaire*, entre *l'instant* et *l'histoire*. Nécessité aussi, de laisser courir la chance, le possible contre le probable, et c'est alors le mythe des Grands Transparents qui rejette le donné pour réclamer le dépassement du réel – on voit là un surréalisme mythographe, contre nombre de mythologies à venir –.

André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité » [1924], *Point du jour*, folio essais, Gallimard, 1970

C'est ici le texte immédiatement postérieur à la rédaction du *Manifeste du surréalisme*, auquel Annie Le Brun emprunte, pour l'inverser, son concept du « peu de réalité ». Nous y reviendrons donc abondamment en ouverture de notre analyse *Du trop de réalité*, en troisième partie. Contentons-nous, sans entrer dans son propos pour l'instant, d'en signaler le caractère incomplet, puisque le « Discours sur le peu de réalité » qu'il semble annoncer... ne sera jamais écrit.

André Breton, *Entretiens*, idées, Gallimard, 1969

Composés de la série d'entretiens radiophoniques accordés par André Breton à André Parinaud en 1952, et augmentés de quelques interviews données entre 1941 et 1952, ces *Entretiens* offrent une prise directe sur l'histoire du mouvement surréaliste, sur ses membres, ses théories, ses conflits, ses anecdotes... Un document d'une grande richesse, qu'un découpage chronologique et un index des noms cités rendent particulièrement aisé à consulter. Seule limite du volume, la date même de ces entretiens, auxquels échappent donc les années postérieures à 1952, qui nous intéressent tout particulièrement, et où la confusion et la débâcle surréaliste iront grandissant.

André Breton, « Signe ascendant » [1947], *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, 1968

Ce court article compris aujourd'hui dans le volume poétique éponyme explicite les ressorts analogiques sur lesquels se fonde la poésie surréaliste. Fondamental, le principe du « signe ascendant » est basé sur la loi métaphorique de Reverdy : « *plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.149.

*puissance émotive et de réalité poétique* »<sup>1</sup>, loi que Breton complète de deux exigences : celle de la non-réversibilité des images, et celle de la dynamique lyrique « ascendante » qui doit l’animer.

Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes* [1945], éditions Mille et une nuits, 1996

Cette petite plaquette publiée à Mexico en pleine déroute de l’armée nazie répondait à une anthologie des poètes de la Résistance intitulée *L’Honneur des poètes*. C’est contre le caractère purement *circonstanciel* de telles productions poétiques que s’insurge Benjamin Péret, et le surréalisme tout entier avec lui. Contre l’engagement de la poésie – mais non contre l’engagement des poètes eux-mêmes –, Péret rappelle que le poème est au contraire ce dégageant essentiel qui donne à l’homme sa chance ultime de libération : « *de tout poème authentique, s’échappe un souffle de liberté entière et agissante, même si cette liberté n’est pas évoquée sous son aspect politique ou social, et, par là, contribue à la libération effective de l’homme* »<sup>2</sup>. En question ici, l’« inactualité » de l’« insurrection lyrique » que prône également Annie Le Brun, contre les jumelles à courte vue d’une « actualité » poétique. Et on verra celle-ci, un demi-siècle après Péret, en appeler comme à un « Nouveau déshonneur des poètes », lorsque ceux-ci par exemple se prêteront aux « *singerie*s du “*Printemps des Poètes*” *revivifiées cette année par d’obscènes “brigades d’intervention poétique”* » ou qu’ils reviendront « *d’être allé glapir à Cuba devant Castro en compagnie de quelques autres écrivains collègues en indignité* »<sup>3</sup>.

Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948

Magistral, l’essai que Julien Gracq consacre en 1948 à André Breton reste une référence. Articulée en cinq parcours différents, l’analyse suit les « lignes de forces » qui donnent leur étrange cohésion à tous les visages de Breton. Cohésion qui ne va pas de soi chez cet homme en « mouvement perpétuel », tant « *le début de Nadja à lui seul suffirait à déceler chez lui la fascination quasi continue d’un éclatement de la personnalité* »<sup>4</sup>. Sans nier la dimension empathique de sa critique, bien au contraire la revendiquant même, Julien Gracq tente de rendre sensible ce magnétisme *noir* qui électrisait le groupe entier autour de Breton, en un compagnonnage exclusif de type phalanstérien. On y trouve en outre une

---

<sup>1</sup> André Breton, « Signe ascendant » [1947], *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, 1968, p.11.

<sup>2</sup> Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes* [1945], éditions des Mille et une nuits, 1996, p.19.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, « À distance », *La Quinzaine littéraire*, n°828, 1<sup>er</sup> au 15 avril 2002, p.29.

<sup>4</sup> Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948, p.12.

analyse stylistique particulièrement fine, qui saisit simultanément et dans le détail les deux aspects d'une écriture, théorique et poétique : « *on surprend à chaque instant chez lui la naissance de la pensée théorique au sein d'une image qui tend à s'élucider, de l'image au sein d'une pensée qui insensiblement se fait sommation poétique concrète. [...] on voit pour la première fois peut-être dans nos lettres la réflexion lucide et l'éveil poétique spontané se bousculer et se poursuivre, selon le jeu de cette polarisation indéfinie si déterminante de l'activité de l'esprit qui nous préoccupe* »<sup>1</sup>. Replaçant le surréalisme dans le double héritage de la dialectique hegelienne et de l'interprétation freudienne, Julien Gracq, en ces années d'immédiat après-guerre où le monde renaissant forge ses nouveaux mythes, voit dans le projet de Breton une des dernières grandes aventures de l'époque moderne : « *Ce qui pour le Moyen-âge était source d'enthousiasme, sentiment de l'obstacle mieux que vaincu : volatilisé, c'était le triomphe imaginaire remporté sur les impossibilités matérielles alors toutes puissantes : c'était l'attirail des tapis et des chevaux volants, des fées, des géants, des enchanteurs, des armes magiques. Ce monde ouvert, irrévélé, accumulant autour de l'homme ses grands bancs de brouillard, ce monde de la chance exorbitante des premiers âges s'est brusquement coagulé sous nos yeux. Les impossibilités matérielles ont reculé d'un coup au delà de toute limite, laissant aujourd'hui, mêmes aux triomphes techniques les plus bouleversants, on ne sait quel arrière-goût de « déjà vu » fastidieux – en même temps, le monde social où s'ouvriraient autrefois, exacerbées peut-être par la rigidité des barrières sociales, des chances véritablement fabuleuses (devenir prince, – devenir roi) s'est sclérosé brusquement sous le poids étouffant de l'universel enregistrement de la police, des lois, des archives, du mécanisme d'une réglementation envahissante qui déprécie tous les possibles à mesure qu'elle les multiplie banalement [...]. La seule survivance que nous puissions [...] assurer consiste à imaginer ce monde coagulé, solide aujourd'hui jusqu'à l'étouffement, comme parcouru de défauts, de veines, le long desquelles l'aventure aux mains ouvertes pourrait encore s'acharner à suivre un chemin étroit comme un tunnel* »<sup>2</sup>. Et qu'est donc le « trop de réalité » qu'Annie Le Brun dénonce, sinon l'aboutissement paroxystique de ce monde coagulé, dont la culture est aujourd'hui devenue comme une *nature*, monde qu'entrevoit déjà Julien Gracq et auquel Breton lui-même n'avait de cesse d'opposer la seule arme qui vaille, la seule que toute activité rationnelle disqualifie d'emblée, la poésie ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.104-106.

Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, José Corti, 1950

*La littérature à l'estomac* interroge la place « sensible » de la littérature à l'heure de sa prétendue grande diffusion. La crise de la critique littéraire se mesure d'abord au nivellement des valeurs, dans une perpétuelle bousculade mercantile à la gloriole littéraire. La modélisation presque pavlovienne du goût général, au détriment des secrètes aspirations de chacun où se fonde pourtant réellement la prise d'un écrivain sur son lecteur, conduit à une dévaluation sans précédent de la littérature, qui existe désormais moins parce qu'on la lit que parce qu'on en parle. Elle s'exhibe partout, et dans la pression de plus en plus constante d'une totalité de domaines artistiques, techniques, scientifiques qui s'offrent de soi à l'individu, elle finit par crouler sous le matraquage médiatique d'opinions les plus diverses, souvent émises *en toute méconnaissance de cause* : c'est l'existentialisme des années 1945 qui, à l'heure des débuts de la culture de masse, date le point de basculement, car « *pour la première fois une école littéraire conquiert droit de cité et se fit reconnaître, avouer, par la fraction la plus large du public sans que celui-ci posât comme condition préalable de pouvoir jouir de ses œuvres et comprendre ses théories. Ce même public, il y a 25 ans, dans sa très grande majorité, n'éprouvait sans doute pas plus de plaisir à la lecture des œuvres surréalistes, et ne se souciait pas davantage d'en approfondir les théories, mais tout de même, il ne « marchait » pas, il sauvait l'honneur et gardait au moins le courage de son incompréhension. [...] La crainte fabuleuse, mythologique, d'être laissé sur le sable par l'histoire, de ne pas « avoir été de son époque » [...] multiplie moins encore les convertis de bouche à l'« existentialisme » que n'a fait l'exploitation heureuse d'un foudroyant complexe d'infériorité acquis enfin par le public à l'égard de tout ce qui dont il admet maintenant (et sur l'administration de quelques preuves tangibles) que « cela le dépasse » : en ce sens l'existentialisme a joué et gagné sur deux tableaux : il a bénéficié du remords tardif du public qui s'est juré dans un accès de zèle qu'on ne l'y reprendrait plus à laisser mourir de faim un écrivain maudit (dans le doute il parie systématiquement pour l'admiration) et surtout du prestige sans contrôle acquis aujourd'hui d'avance à tout spécialiste d'une science absconse »<sup>1</sup>. Dans un tel contexte, la chose écrite, comme un poste émetteur trop faible, ne diffuse plus la voix de l'écrivain qu'à la manière d'un perpétuel « bruit de fond » dans l'immense spectacle « infra-littéraire » des gros succès, des condensés, des magazines, etc...*

---

<sup>1</sup> Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, José Corti, 1951, p.52-54.

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, coll. Points essais, éditions du Seuil, 1964

L'approche historique du mouvement, rigoureuse et détaillée, tente à la fois de saisir l'histoire interne du surréalisme – ses grandes découvertes, ses théories, mais aussi les frictions successives entre Breton et Aragon, Eluard, etc...– et l'histoire externe – Première Guerre mondiale, Guerre du Rif, etc... Hélas, la date de rédaction (1944) limite considérablement le champ de vision du livre, un des premiers, avant de nombreux autres, à annoncer la mort du surréalisme, ce que Breton ne peut laisser passer. Démontant habilement le jeu de frottements internes entre art et révolution, Nadeau, qui magnifie l'explosion artistique et fustige le « *cul-de-sac idéologique* »<sup>1</sup>, soutient précocement que dès les années 30-39, « *l'ensemble du mouvement [éclate] dans ces deux directions en faisant sauter la charnière qui maintenait les forces antagoniques. Le mérite de Breton aura été de les maintenir soudées, pendant toute l'histoire du mouvement* »<sup>2</sup>.

Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001

À la lecture de ce livre qui, précisant de façon très subjective les conditions de la mort du groupe surréaliste après la disparition de Breton en 1966, continue donc à sa manière l'histoire entamée par Maurice Nadeau, on ne peut douter que les intuitions par lesquelles celui-ci achevait son ouvrage ne se voient ici tragiquement confirmées : « *Quand une histoire se survit, elle se dégrade inévitablement en anecdotes* »<sup>3</sup>, écrivait Nadeau dans un *Post-scriptum* ajouté en décembre 1963. Voilà donc un tissu d'anecdotes qui prétend rendre compte de la dispersion surréaliste des années 1969. Dans une écriture souvent navrante, Joubert n'en finit pas d'attaquer celui qu'il tient pour le « fossoyeur » du surréalisme, Jean Schuster, au nom d'un dévoiement du mouvement vers une idéologie extrémiste à la fois la plus nauséabonde et la moins consensuelle au sein du groupe. Dans des querelles où la mégalomanie le dispute à la paranoïa, Joubert ne prend à aucun moment la distance nécessaire, par exemple en confrontant, le recul aidant, d'autres perspectives critiques de premier plan, d'autres voix au débat. Pour autant, on a là un ouvrage d'un intérêt évident par la richesse et la quantité des documents d'archives qu'il propose. C'est aussi, concernant la figure qui nous occupe, la possibilité non-négligeable de suivre en filigrane les traces d'Annie Le Brun dans telle ou telle dissension, ou dans telle ou telle prise de position.

---

<sup>1</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, coll. Points essais, éditions du Seuil, 1964, p.6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.188.

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, puf, 1984

Parcellaires ou partiales, les histoires du surréalisme que nous venons d'évoquer ne sauraient se passer de celle que brosse Jacqueline Chénieux-Gendron dans le premier chapitre de son précieux essai, dont l'intérêt majeur est de replacer en contexte la progression théorique du groupe avant d'en envisager les principaux enjeux (philosophique, politique, esthétique...) et leur éventuelle actualisation. Cette saisie historique, thématique et analytique (automatisme, hasard objectif, humour noir...) ne tait en outre rien des nuances individuelles. Jacqueline Chénieux-Gendron finit par envisager la possibilité d'une critique d'esprit surréaliste, critique circonstancielle, éthique et esthétique, qui privilégierait une approche lyrique contre un métalangage abscons : autant d'éléments qui nous paraissent décisifs dans l'attitude d'Annie Le Brun. On regrettera cependant l'insuffisance d'un paragraphe intitulé « une éthique de la révolte et du risque », qui précipite à notre sens trop rapidement son propos d'une morale de la violence salutaire vers la pulsion (d'ordre érotique) de cette même violence. Car c'est assurément dans cette « éthique de la révolte » que s'inscrit tout entière la voix d'Annie Le Brun. *In fine*, cette carence n'explique-t-elle pas les griefs à peine récents de celle-ci notamment envers celle-là, lors de la dernière exposition surréaliste à Beaubourg, au printemps 2002 ?

Mark Polizzotti, *André Breton*, coll. Biographies, nrf, Gallimard, 1999

On complètera idéalement la saisie historique du mouvement surréaliste avec la biographie que l'américain Mark Polizzotti a consacrée à André Breton. Très riche, très détaillé, l'ouvrage suit Breton pas à pas, en confrontant des documents nombreux et très divers (y compris correspondances inédites, entretiens personnels...) que malgré une clause spécifique de son testament qui en interdisait toute publication avant 2016, les héritiers de Breton ont accepté de mettre à sa disposition. Cette somme, d'une consultation très facile, traduit cependant bien, dans son organisation même, l'embarras qui entoure les dernières années de Breton et de son groupe, dont on voit certes l'amorce du déclin : en effet, chacun des seize premiers chapitres retrace un à deux ans de sa vie, jusqu'en 1941. Or, paradoxalement, les années les plus récentes, celles où l'on serait susceptibles d'avoir à disposition le plus grand nombre de documents, ne recouvrent ensuite que quatre chapitres supplémentaires, et ce jusqu'au dernier chapitre qui à lui seul embrasse la période d'août 1957 à septembre 1966, soit... plus de neuf ans.

Henri Béhar, Michel Carassou, *Le Surréalisme*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1992

Thématique, l'ouvrage d'Henri Béhar et Michel Carassou explore les principales facettes du mouvement qui « *représente une seconde crise de la conscience européenne, semblable à celle qui marqua le XVIII<sup>e</sup> siècle* »<sup>1</sup>, en émaillant ses commentaires critiques de larges extraits d'œuvres diverses. Le pont historique ainsi établi contribue à affermir la cohérence des diverses orientations bibliographiques d'Annie Le Brun. Un document d'une grande nécessité pour embrasser du regard une certaine globalité surréaliste.

Yves Bonnefoy, *Breton à l'avant de soi*, farrago, éditions Léo Scheer, 2001

L'essai qu'Yves Bonnefoy vient de consacrer à Breton réunit en fait trois communications différentes. La première, qui donne son titre à l'ensemble, a pour origine une conférence prononcée en Sorbonne en 1996 à l'occasion de la commémoration par l'Association des Amis de la Bibliothèque Jean Doucet du centième anniversaire de la naissance de Breton. Révisé et accru, ce texte est ensuite publié dans les *Cahiers de la Bibliothèque littéraire Jean Doucet* n°1, en 1997. La seconde communication, intitulée « Tant va Breton à l'avenir... », est parue dans *Le Monde* du 16 février 1996 sous le titre « La lucidité des chimères », avant d'être reprise dans *André Breton en perspective cavalière*, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas chez Gallimard en 1996. L'essai s'achève enfin par une communication peut-être plus tangente : « À l'impossible tenu », qui reprend en effet une intervention faite en 1993 au Colloque International Léon Chestov, publiée ensuite par l'Institut d'études slaves de Paris dans un numéro spécial Léon Chestov des *Cahiers de l'émigration russe* (n°3, 1996), sous le titre : « À l'impossible tenu : la liberté de Dieu et celle de l'écrivain dans la pensée de Chestov ». L'ambition de Bonnefoy ne se résume pas à une simple évocation, encore moins une analyse, d'une figure poétique majeure côtoyée au lendemain de la seconde guerre mondiale puis abandonnée en chemin. Il s'agit davantage pour lui de chercher à élucider l'énigme de son propre parcours, où André Breton, délibérément situé dans l'espace imaginaire et « tout-puissant » du conte enfantin, incarne soudain, inéluctablement « à l'avant de soi », le point de fuite éperdu de toute aspiration poétique.

---

<sup>1</sup> Henri Béhar, Michel Carassou, *Le Surréalisme*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1992, p.9.

## Œuvres du champ structuraliste

Nous présenterons ici brièvement certaines œuvres majeures ressortissant du champ méthodologique structuraliste : autant dire combien nous sommes éloignés de cet *esprit surréaliste* tel qu'on a pu, au gré d'une biographie puis d'une bibliographie, en donner une idée. Pour autant, d'une lecture à une autre, on n'en finira pas de s'étonner des convergences non pas stylistiques, non pas méthodologiques, mais tout simplement intellectuelles qui, *malgré tout*, participent d'une commune démystification moderne. Que cette démystification aille ici jusqu'à prendre le langage lui-même dans ses filets, alors qu'on s'évertuait là à lui restituer tous ses pouvoirs, la faille était grande ouverte. Mais qu'elle retourne comme souvent ses armes vers les signes du monde, les signes extérieurs de ce « monde-cryptogramme » qui soudain se donne à lire et à interpréter, et peut-être y allait-il alors d'espoirs moins étrangers soudain les uns aux autres.

Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971

Prononcé le 2 décembre 1970, ce texte est la leçon inaugurale des cours de Michel Foucault au Collège de France. Foucault y interroge les systèmes tacites que chaque société met en place pour contrôler la prolifération dangereuse des discours, dans le but éventuellement d'en neutraliser les effets, ou d'œuvrer à ce que tout discours *reste* discours. Ces procédures de contrôles sont de plusieurs ordres : externes au discours lui-même (elles peuvent ainsi exclure le locuteur par l'interdit, par le discrédit de la folie, par le partage entre vrai et faux), internes (en statufiant l'auteur ou en cloisonnant les disciplines jusqu'à rigidifier le discours de chacune), elles vont jusqu'à sélectionner les possibilités d'accès à ces mêmes discours (uniquement partagés alors au sein de sociétés plus ou moins exclusives). C'est sur ces mêmes procédures de contrôle du discours analysés par Foucault que se fonde Jacqueline Chénieux-Gendron pour expliquer la spécificité de l'émanation et de la circulation discursive au sein du surréalisme, dont l'existence n'a d'autre réponse justement que la révolte contre ces différents jeux de partage qu'il ne nie pas, mais qu'il cherche à dépasser. Or le surréalisme paradoxalement réinvente un lieu privilégié au surgissement de cette même parole libérée : le groupe. Pour autant, en son sein, « *les interdits liés au fonctionnement de la vie de groupe*

*sont explicites et artificiels. Ceux que dénonce Michel Foucault, et dont l'actualité se pérennise, sont implicites, voire refoulés par la conscience commune »<sup>1</sup>.*

Roland Barthes, *Leçon*, Points essais, éditions du Seuil, 1978

Cette célèbre leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, vaut pour nous de situer le discours structuraliste sur le champ littéraire : le langage est par excellence l'espace d'un pouvoir, l'espace où celui-ci s'inscrit au plus profond, et en ce sens, il se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il *oblige* à dire. Toute relation de parole implique donc une aliénation du sujet à son propre discours : de là, une langue « *fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire* »<sup>2</sup>. La liberté nécessite un hors-langage, mais le langage est un huis-clos dont la seule échappatoire s'appelle la littérature, force unique et salutaire de libération. Le projet fondateur de la sémiologie (on suivra Barthes lui-même, qui évite de dissocier sémiologie et structuralisme sur le plan terminologique<sup>3</sup>) participe du mouvement de la critique sociale en ce qu'il ambitionne de décrire et de démonter des stéréotypes culturels, finissant par être consommés comme naturels et allant de soi. Les points de convergence et de divergence avec le discours surréaliste – qui jamais ne conviendra bien sûr du « fascisme » du langage – apparaissent d'eux-mêmes. On les perçoit ici à un niveau théorique : ils jailliront ailleurs sur un plan pratique.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points essais, éditions du Seuil, 1953

Une saisie de la littérature comme un signe global manifestant des liens de dépendance et d'indépendance avec l'Histoire : le moment historique de chaque écrivain définit en effet son champ de liberté créatrice et l'y enclôt simultanément. L'écriture est donc un acte d'implication, de compromission historique majeure. Après avoir différencié l'écriture romanesque (un univers autarcique, cohérent, fondé sur la causalité rationnelle), la poésie classique (une variation ornementale de la prose, où la pensée préexiste à sa forme et cherche une parole esthétique pour se dire), puis la poésie moderne (une substance ontologique en constante recherche d'elle-même), Roland Barthes reprend l'histoire littéraire depuis l'époque

---

<sup>1</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, puf, 1984, p.15.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Points essais, éditions du Seuil, 1978, p.14.

<sup>3</sup> « *Depuis quelques années, un mouvement de recherche, de combat aussi, s'est développé en France autour de la notion de signe, de sa description et de son procès ; qu'on appelle ce mouvement sémiologie, structuralisme, sémanalyse ou analyse textuelle, peu importe* », Roland Barthes, « Avant-propos 1971 », *Essais critiques*, Points essais, éditions du Seuil, 1964, p.9.

classique en y observant le travail conflictuel des divers enjeux idéologiques, politiques et sociaux.

Roland Barthes, *Mythologies*, Points essais, éditions du Seuil, 1957

Le projet d'un démontage et d'une interprétation des signes du monde trouve dans les *Mythologies* un accomplissement d'une grande acuité. À l'heure de l'explosion de la culture, ou plus généralement encore de la production (y compris culturelle) de masse, la démythification qu'on voit ici à l'œuvre finit par composer une violente critique idéologique : celle d'une modernité abondamment créatrice de mythes nouveaux, à savoir de constructions humaines, *culturelles*, qui s'imposent soudain en condensés petit-bourgeois *naturels* : du catch aux jouets pour enfants, des lessives aux bifteck-frites, du discours publicitaire au discours critique ou politique... autant de précipités dont les signes se donnent à lire comme des mythes. Une deuxième partie développe la théorie de cette déconstruction mythologique, fondamentalement ancrée dans la parole du mythe, qui lui donne sa signification même. On atteint là une sorte de « sur-lecture » du monde, où tout ne peut jamais manquer de faire sens, « sur-lecture » qui, si elle est loin de se produire selon une intentionnalité identique que dans le surréalisme, approche cependant de la première de ses aspirations, avant de le laisser continuer seul le chemin vers l'appel nécessaire à un mythe nouveau (les Grands Transparents, par exemple).

Umberto Eco, *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985

« J'ai essayé mettre en pratique ce que Barthes appelle le « flair sémiologique », cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on ne serait tenté de voir que des faits, d'identifier des messages là où on ne serait incité à voir que gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses »<sup>1</sup>, annonce Umberto Eco en introduction à ce recueil d'essais publiés dans les années 70 à 80. Ce sont donc des « mythologies » réactualisées, qui accrochent des discours sous les signes désordonnés du monde (le football, la télévision, la foire de Milan...) jusqu'à y déceler les effluves discrètes d'un « fond de l'air idéologique ». Les points de jonction avec le discours critique d'Annie Le Brun se multiplient tout à coup : de la préférence moderne de la copie (la réalisation aux USA de mondes en Faux Absolu, truffés de copies à l'échelle 1/1 ; la vogue des musées de cire où la reproduction évacue le désir de l'original tout en annulant par

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985, p.10.

juxtaposition a-critique la frontière entre réel et imaginaire...) au retour d'une certaine forme de pensée religieuse « allégée » (Superman et autres bricolages mythologiques façon Tolkien), jusqu'enfin la culture, et l'avènement du rite culturel collectif...

## Œuvres du champ existentialiste

Sans minimiser les polémiques qui les ont dressés l'un contre l'autre, ni la singularité de chacune de leur œuvre, nous signalons ici deux lectures, de Sartre puis de Camus, qui participent de mouvances qu'il semble possible d'apparenter.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio essais, Gallimard, 1948

Avant d'envisager en une quatrième et dernière partie de son essai la « Situation de l'écrivain en 1947 », Sartre construit d'abord son discours sous la forme de réponses à trois interrogations fondamentales : « Qu'est-ce qu'écrire ? » évacue de son propos le domaine poétique, pour se concentrer exclusivement sur la prose. « Pourquoi écrire ? » restitue la force d'engagement d'un écrivain dans son siècle, dans lequel il vise soudain à se sentir essentiel. « Pour qui écrit-on ? » consiste en une confrontation diachronique des auteurs et de leurs siècles respectifs. L'engagement de l'écrivain, c'est la conscience pour lui d'être une médiation entre la société avec laquelle il est en perpétuel antagonisme (lui présenter son image, c'est la sommer de l'assumer ou de la changer) et l'individu. L'écrivain est ainsi un éternel parasite de la classe dirigeante et il va fonctionnellement à l'encontre des intérêts de ceux qui le font vivre. Ce conflit consubstantiel s'exprime comme un antagonisme entre forces conservatrices (ou public réel de l'écrivain) et forces progressistes (public virtuel). Très fortement marquées, les visées marxistes de Sartre le conduisent à saper, dans un paragraphe particulièrement virulent, les fondements mêmes du surréalisme. Le surréaliste pour lui est un adolescent en révolte contre le bourgeois de Flaubert, bref son papa : il se veut pur consommateur, gaspilleur de choix de la culture. Paradoxe constitutif, il désire nier la culture mais s'escrime à y participer. Pire : toutes les catégories que Breton entend faire fusionner (conscient/inconscient ; vie/rêve...) sont des catégories de l'action dont le prolétariat a besoin

dans sa lutte. « *Il y a [donc] un quiétisme surréaliste [...] et le tempo favori de la consommation, c'est l'instant* »<sup>1</sup>.

Albert Camus, *L'Homme révolté*, folio essais, Gallimard, 1951

On s'intéressera dans cet essai tout particulièrement aux pages qui concernent la révolte métaphysique (deuxième partie de l'essai), celle des philosophes et gens de lettres, ainsi qu'à celles qui envisagent les accointances de la révolte et de l'art (quatrième partie), en laissant par exemple de côté l'analyse de révoltes historiques (notamment régicides). Plus directement encore, un paragraphe nous concerne au premier chef : intitulée « Surréalisme et Révolution », cette analyse rappelle le fondement foncièrement éthique de la révolte surréaliste, et signale l'évolution, jalonnée par le passage emblématique de Sade à Marx, d'une pensée au départ idéaliste vers une dimension plus pragmatique de la révolution. Sans faire crédit à Breton de son intransigeance et de ses « oukases » (« *La vraie destruction du langage, que le surréalisme a souhaitée avec tant d'obstination, ne réside pas dans l'incohérence ou dans l'automatisme. Elle réside dans le mot d'ordre* »<sup>2</sup>), Camus, autrement moins sévère que Sartre, suggère qu'en privilégiant l'aspect poétique au détriment de l'aspect politique de ses préoccupations, fût-ce aux heures noires de la guerre où il s'est complu dans une « nuit splendide », le surréalisme « *a remis au premier plan ce qui fait l'originalité profonde de son mouvement, par quoi il est si précieux à une réflexion sur la révolte, la restauration du sacré et la conquête de l'unité* »<sup>3</sup>.

## Œuvres situationnistes

Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], folio, Gallimard, 1992

*Commentaires sur la société du spectacle* [1988], folio, Gallimard, 1992

On a déjà signalé la relative convergence des critiques situationniste et surréaliste, ainsi que le dialogue répété, quoique divergeant – aucun « lyrisme » dans l'insurrection de Debord – des pensées de Debord et de Breton, puis Radovan Ivšić et Annie Le Brun. C'est le

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio essais, Gallimard, 1948, p. 189-190.

<sup>2</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*, folio essais, Gallimard, 1951, p.125.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.128.

concept du « spectacle », tel que Debord le décrit une première fois en 1967, qui cristallise la suprématie définitive de la représentation marchande, et de « l'oppressante réalité de l'irréalisme » du monde moderne. En 1988, il ne pourra que constater l'ampleur irréversible de son déploiement, jusqu'à voir un bouleversement inouï dans sa continuité même : « *c'est tout simplement que la domination spectaculaire ait pu élever une génération pliée à ses lois* »<sup>1</sup>. Certes insuffisant, c'est toutefois là un outil précieux pour aborder le « trop de réalité » dont parle Annie Le Brun.

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], folio, Gallimard, 1992, p.20.

### 3.

## Du peu jusqu'au trop de réalité

« Sans fil », disait-il... « *Télégraphie sans fil, téléphonie sans fil, imagination sans fil* »<sup>1</sup>... Breton terminait la rédaction du *Manifeste du surréalisme* et se lançait dans l'« Introduction au Discours sur le peu de réalité », elle-même censée précéder un « Discours sur le peu de réalité » qui ne viendra pas. Autant de textes fondateurs qui, d'un désaccord à un autre, voient progressivement émerger le mouvement surréaliste de la gangue Dada. « Sans fil », écrivait-il donc : le trajet qui part dans les années 1924-1925 de ce « point du jour » surréaliste, du nom même du recueil, emprunte assurément un itinéraire des moins linéaires pour venir s'abîmer, quelque quatre-vingts ans plus tard, dans le crépuscule nébuleux qu'Annie Le Brun tente de débrouiller. Et implicitement son essai, par la formulation même de son titre, réclame-t-il autre chose que de retrouver justement ce fil-là, dans le dédale toujours plus labyrinthique des multiples instruments et autres concepts analytiques ou critiques qui prétendent désormais appréhender la réalité ?... Retrouver le fil : suivre en l'occurrence le chemin de sa propre perte, ou, si l'on veut, mesurer l'écart de compas, écart lui-même *absolu*, qui, malgré (ou... à cause de) toutes les commémorations qu'on voudra, sépare irrémédiablement une époque d'une autre, un *esprit* d'un autre. C'est dire comme la lecture *Du trop de réalité* réclame d'abord un examen minutieux de ce qu'on a pu appeler

---

<sup>1</sup> André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité » [1924], *Point du jour*, folio essais, Gallimard, 1970, p.9.

« l'axiome surréaliste du "peu de réalité" »<sup>1</sup>. On commencera donc par une brève relecture de cette « Introduction au Discours sur le peu de réalité » de Breton, qui nous livrera les principales bases théoriques fondatrices du mouvement. Une fois désencombrée la place inaugurale de ce « peu de réalité », on pourra isoler et analyser les concepts-clefs *Du trop de réalité*, qui marquent chacun un renversement de vapeur tragique et peut-être irréversible. Par une dynamique centripète qui ramène constamment ses préoccupations vers de véritables nœuds de colère, quatre points peuvent peut-être voir converger le discours d'Annie Le Brun sur ce « trop de réalité » : le langage, le corps, l'art et le champ socio-politique. Quatre axes que nous suivrons, non sans nous arrêter sur l'analyse stylistique d'une prose jaculatoire et capiteuse, qui trouve paradoxalement dans le ressort analogique une implacable cohérence entre le « fond » et sa « forme », et ce, au détriment du discours logique pourtant de mise dans ce genre d'ouvrage.

*Je dis donc tu es* : le « peu de réalité »

Comme la flamme prise au feu, lire la seule « Introduction au Discours sur le peu de réalité » revient, au sein d'un *corpus* profus, à prélever un fragment dont on espère qu'il restituera exactement le rayonnement de la totalité. Exactement : c'est-à-dire à la fois en intension (sa force intrinsèque) et en extension (sa portée générale, son élan programmatique...). Tout comme le feu... la flamme *brûle aussi*.

Ce sont donc ici quelque vingt pages d'une rare densité, dont le mouvement général exalte la discontinuité et la rupture. Une fragmentation délibérée, et doublement assurée : d'abord par un découpage explicite du texte à l'aide de lignes pointillées qui viennent à quatre reprises en séparer des moments ; ensuite, et sans aucune coïncidence de part et d'autre, par quatre décrochages qu'annoncent soudainement des sous-titres en majuscules au centre de la page (« Colloque des armures », « Suite des prodiges », « Un problème », « L'étrange diversion »). Exhibée par le texte lui-même, l'hétérogénéité formelle se complique encore d'une hétérogénéité générique. D'un moment à un autre, le texte emprunte en effet aux genres

---

<sup>1</sup> Werner Spies, préface à « *Il y aura une fois* », une anthologie du surréalisme, établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron, folio, Gallimard, 2002, p.IV.

discursifs les plus variés : littéraires (récit allégorique, poésie, essai, saynète théâtrale) et non-littéraires (énoncé d'« Un problème » pseudo-mathématique). La composition mosaïque de cette « Introduction » contrevient à elle seule à la linéarité inhérente au langage et à la syntaxe, qui organise les opérations discursives en une chaîne d'éléments séquentiels. Pire : elle défie la notion même de « Discours », entendue non plus comme mise en acte du langage, mais comme développement oratoire prononcé à l'intention d'un auditoire.

Est-ce à dire pour autant que la pensée de Breton souffre, selon le mot d'Umberto Eco, de « Cogito Interruptus »<sup>1</sup> ? Le disparate autrement dit n'est-il ici qu'une esthétique qui offre délibérément, et comme en guise de compensation après la densité argumentative, des plages poétiques *de repos*, ou vice-versa ? Une telle lecture méconnaîtrait la singularité de l'écriture de Breton, où constamment le principe analogique du « comme » et le principe logique du « donc » s'engendrent l'un l'autre. Paradoxale, cette voix joue en effet simultanément sur des registres qu'on aura pu croire incompatibles, ceux de la séduction et ceux de la conviction. Il arrive ainsi que la poésie, qui irrigue d'un bout à l'autre le texte, en prenant parfois les apparences d'un récit à peine narratif ou d'une saynète de théâtre intérieur, prenne le pas sur la dimension argumentative (« *L'âme sans peur s'enfoncé dans un pays sans issue, où s'ouvrent des yeux sans larmes* »<sup>2</sup>). La puissance immédiatement communicative cède alors devant une signification expressive, où jeu des sonorités, procédés de style ou champs lexicaux déploient leurs mystères (on reconnaîtrait ici dans « *l'âme* » une métonymie quasi-religieuse qui, avec le verbe « *s'enfoncé* » au présent d'énonciation, instaure par exemple une tension entre le voilé et le dévoilé qu'il faudrait interpréter en contexte). A l'inverse, parfois l'argumentation semble affleurer : le caractère péremptoire des affirmations s'affirme et participe alors à toute une stratégie persuasive (« *les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage* »<sup>3</sup>). Le langage, tout à coup résolument plus prosaïque, articule la pensée sur un mode logique que trahissent ici les connecteurs (on identifierait dans l'exemple cité la forte architecture du syllogisme, même si les connecteurs principaux, hormis l'expression de la cause dans la deuxième proposition, sont implicites : « *[Or] Rien ne sert... Il suffit [donc]...* »).

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, « Le *Cogito interruptus* », *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de poche, 1985, p.311.

<sup>2</sup> André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité » [1924], *Point du jour*, folio essais, Gallimard, 1970, p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.23.

En fait, tout se passe comme si un phénomène d'écho interne au texte lui-même mettait en interdépendance cohérente les moments à dominante poétique et les moments à dominante argumentative. Mieux encore : comme si constamment, les deux dominantes s'interpénétraient jusqu'à *se servir* l'une l'autre. Breton, théoricien de la poésie, est aussi poète de la théorie : « *on surprend à chaque instant chez lui la naissance de la pensée théorique au sein d'une image qui tend à s'élucider, de l'image au sein d'une pensée qui insensiblement se fait sommation poétique concrète. [...] On voit pour la première fois peut-être dans nos lettres la réflexion lucide et l'éveil poétique spontané se bousculer et se poursuivre* », soulignera pour sa part Julien Gracq<sup>1</sup>. Constamment l'écriture de Breton oscille, comme le trajet d'une onde électromagnétique, entre ces deux pôles, « *à la fois abandon éperdu à la dictée confuse de l'inconscient et styliste adonné à des exigences de la dernière rigueur – à la fois intoxiqué comme nul autre par l'abus du « stupéfiant image » et [...] le plus cartésien des surréalistes* »<sup>2</sup>.

Et l'avancée singulière de ce texte ne déçoit-elle pas tout à coup l'horizon d'attente que son titre avait pu laisser présager ? Le terme « Introduction » qui feignait d'annoncer un développement, puis une conclusion, sur le modèle parodié de la dissertation, laisse en suspens un « Discours sur le peu de réalité » qui n'existera pas. Ou que peut-être l'ensemble de l'œuvre surréaliste à venir, et dont ce texte de 1924 marque l'aube, se chargera à sa manière de développer. « Sans fil », écrivait-il ?... Il n'y a donc pas jusque dans l'exigence d'un style où Breton, comme la mise en abyme d'une modernité qu'il s'agit d'imposer, n'aura pas cherché à dire ce qu'il fait, à faire ce qu'il dit.

Mais enfin, qu'en est-il exactement, de cette « réalité » ? Il y aurait donc un « peu », voire un « trop » de réalité, soit un *dosage* envisageable de cette chose intangible et solide qu'est le réel ?... Mais de quel droit ? Au nom de quels principes arguer de ce « peu de réalité » sans sombrer dans la folie ? Quelle *déraison* dans ce prétendu déficit du monde extérieur... On assiste, dans cette « Introduction », à un véritable renversement éthique : une certaine positivité rationnelle, héritée des Lumières puis assise le long d'un XIXe siècle à peine clos où partout éclatait ce désir d'objectivité (du réalisme balzacien au positivisme d'Auguste Comte) se voit ici défiée par la puissance dédaigneuse et négatrice de l'imagination. Le réel, ce « *petit fracas de l'inutile* », n'est pas ignoré : « *Je suis au monde,*

---

<sup>1</sup> Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948, p.73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.84.

*bien au monde, et même assombri à cette heure par la chute du jour* »<sup>1</sup>. Et dans une tonalité proche du Nerval d'*Aurélia*, affleurent à peine les déceptions du réel, celles par exemple nées de sa passion impossible pour Lise, qui fane l'amour pour sa femme Simone. L'arrachement au réel trouve sans doute là une impulsion certaine. Car se voit magiquement investi d'une puissance et d'une aura infinies, tout ce qui justement pulvérise la finitude de ce réel, proclamant le *possible* contre le *donné* : les grandes aventures humaines, par exemple, les objets aussi, à condition qu'ils soient « *aussi peu défendables sous le plan de l'utilité que de l'agrément* »<sup>2</sup> mais surtout le langage, dès lors qu'il cesse de se réduire à une simple mimétique du monde tel qu'il est, là où précisément l'ont trop souvent cantonné les préceptes du roman. L'arrogance de ce déni de réalité trahit quel espoir éperdu est soudainement conféré au langage, dont le terme même devient synonyme de « poésie » ou, si l'on veut, de subversion absolue. Dada disait : « *la pensée se fait dans la bouche* ». Aragon disait : « *il n'y a de pensée que dans les mots* ». Breton, pour sa part, moins résolu à ignorer *absolument* le réel, exalte pourtant ici un nominalisme identique. Reconsidérant dans son principe même le rapport entre le réel et le langage, il en vient à refuser une conception purement représentative des mots vis-à-vis du réel, soit une prétendue prééminence de celui-ci sur ceux-là. *Je dis donc tu es* : voilà, en quelque sorte, l'axiome de ce « peu de réalité », dont le plus fol espoir est peut-être, en bouleversant les signifiants du monde, d'agir non seulement sur les signifiés – l'image mentale de ce même monde – mais plus concrètement sur ses référents mêmes. « *La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?* »<sup>3</sup>, s'interroge Breton. On voit là se durcir le noyau de cette subversion du réel autour d'une question que le surréalisme aura sondé sans relâche : celle de l'écriture poétique. Telle est la grande revanche de la subjectivité, qui mènera parfois le mouvement ou certains de ses prétendus héritiers dans les impasses que l'on sait. Mais qu'importe : l'exaltation de l'imaginaire contre toute forme d'asservissement au réel qu'on voit ici exploser, dans ce curieux « manifeste en latence », ne reconnaît pas même la finitude d'une vie d'homme. Et c'est en fin de compte contre cet ultime obstacle qu'est la mort, cette « inacceptable condition humaine », qu'obstinément, avec l'opiniâtreté de qui a tout misé, s'acharne, plus insolente que jamais, la pensée de Breton : « *une vie [...] ne doit pas non plus tout à fait en vain se voir assigner de telles limites : André Breton (1896-19...)* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité » [1924], *Point du jour*, folio essais, Gallimard, 1970, p.12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.10.

## Le « trop de réalité »

Donner du surréalisme une vision étale revient à minimiser le renversement de perspective qui va cependant s'opérer dans les années 60. Déjà, on l'a dit, certaines voix rendaient compte, avec une acuité remarquable, du bouleversement de ces années d'immédiat après-guerre où la culture au sens large, à la fois nouveau moteur économique et nouvel « idéal » humaniste, déferlait en masse, relayée par le formidable essor des moyens de communications à grande échelle. Certains, comme Sartre dès 1948, voyant bien que « *les belles-lettres, comme le cinéma, [étaient] en passe de devenir un art industrialisé* »<sup>1</sup>, commençaient par constater qu'« *à mesure que l'auteur atteint un public plus étendu, il le touche moins profondément, il se reconnaît moins dans l'influence qu'il exerce, ses pensées lui échappent, se gauchissent et se vulgarisent, elles sont reçues avec plus d'indifférence et scepticisme par des âmes ennuyées, accablées* »<sup>2</sup>. Ce délitement, qui profitait selon lui aux forces contre-révolutionnaires en maintenant la classe ouvrière dans le leurre du divertissement, réclamait impérativement de nouer un contact direct avec cette même classe ouvrière, le « public virtuel » de l'écrivain. Un tel constat effectué, Sartre en appelait à retourner les nouveaux moyens de l'oppression médiatique (journal, radio, cinéma...) contre l'opresseur lui-même et ce, en les occupant, en les utilisant à son propre profit. Ailleurs (Roland Barthes...), on s'occupera des déconstructions « mythologiques » de ces nouveaux « Dieux du sous-sol »<sup>3</sup>, ces nouveaux cultes matériels dont les objets seront autant de divinités ou d'icônes. D'autres, encore, dans un orbe plus proche de Breton, s'alarmaient plutôt des conséquences de cette déferlante sur l'esprit lui-même, sur sa morale, son sens critique, son imaginaire, en un mot sur sa liberté : c'était le « monde coagulé » de Julien Gracq, menant droit au gavage permanent d'une littérature « sans estomac », c'était le formatage « unidimensionnel » de Marcuse, c'était bientôt le règne sans partage du « spectacle » de Debord...

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio essais, Gallimard, 1948, p.240.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>3</sup> Umberto Eco, « Les Dieux du sous-sol », *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985, p.117.

Rares sont les histoires du surréalisme qui évoquent pourtant le changement de cap que le monde moderne lui imposera. Breton, dans les *Entretiens* de 1952, ouvre lui-même la voie lorsque, évoquant les années 20, il signale qu'« *en France, par exemple, l'esprit était alors menacé de figement alors qu'aujourd'hui il est menacé de dissolution. Toutes sortes de grandes lézardes affectant aussi bien la structure du globe que la conscience humaine ne s'étaient pas encore produites [...]. Il est bien évident que, de la part de la jeunesse d'aujourd'hui, une telle situation appelle d'autres réactions que celles à quoi put nous porter une autre situation, dans notre jeunesse* »<sup>1</sup>. Ce basculement, qui voit surgir le surréalisme comme une « attitude au monde », comme une « injonction » réactualisée, touche à plusieurs espaces qu'il avait souvent lui-même contribué à libérer. Il voit ainsi la nature même de son refus du réel se modifier, et le voilà maintenant rétif face à un nouveau monde qui ne manque pourtant pas de le saluer. C'est ce que souligne par exemple Jacqueline Chénieux-Gendron sur le plan moral et sexuel : « *Après s'être battu dans les années 20 ou 30 contre l'hypocrisie des mœurs [...], le surréalisme observe dans le courant des années 60 un renversement complet des mœurs : c'est la croyance en la "libération sexuelle" qui devient majoritaire. La sexualité devient anodine, l'amour sans conséquences. Le surréalisme rappelle alors que jamais il n'a souhaité cette banalisation [...]. Selon qu'on s'attache à telle ou telle période, et à telle ou telle version du surréalisme, on lui adressera donc des reproches opposés. L'attitude scandalisée devant l'audace de certaines de ses propositions, devant toute une imprégnation érotique, n'est plus à la mode ; on lui fait aujourd'hui reproche d'un excès de moralisme, et de ne pas faire l'apologie de toutes les perversions sexuelles* »<sup>2</sup>.

Et peut-être l'essai d'Annie Le Brun nous aide-t-il à mieux cerner aujourd'hui la nature profonde de ce revirement, qui certes touche les mœurs, mais qui s'inscrit plus profondément encore aux racines mêmes d'une certaine modernité. Ou plutôt d'une « culture » moderne, consommée comme une « nature » de la modernité, dirait Barthes. *Du trop de réalité* revendique d'ailleurs d'emblée, et à mots à peine couverts, le château forcément « étoilé » par les meurtrières duquel Annie Le Brun jette sa colère sur le monde, qu'elle avoue ainsi « *n'avoir jamais été impressionnée que par la magnifique invention d'une révolte que certains ont su opposer à "l'inacceptable condition humaine"* »<sup>3</sup>, ou qu'elle affirme encore que « *leur intraitable refus de s'en tenir à ce qui est peut encore, seul, donner*

---

<sup>1</sup> André Breton, *Entretiens*, idées Gallimard, 1969, p.218.

<sup>2</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, puf, 1984, p.177.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.8.

du sens à une existence apparemment condamnée à en avoir de moins en moins »<sup>1</sup>. Le surréalisme est bien ce poste d'observation du monde, ce « château » qu'il faut commencer par débarrasser d'une « innombrable piétaille, encombrant de plus en plus universités et musées, [et dont la] fébrile activité de cantonniers diplômés aura eu pour but de rejeter sur les bas-côtés du n'importe quoi culturel autant de façons de penser qui portaient en elles la promesse d'autres façons de vivre »<sup>2</sup>. Dans un monde qui ne craint pas souvent de se réclamer de lui à plus d'un titre, elle refuse cette dérive des signes du surréalisme (ses œuvres, ses textes) loin de leur sens, dérive toute symptomatique d'une gigantesque braderie culturelle qui a pour effet la neutralisation de sa puissance de refus en une simple esthétique en accord parfait avec le monde contemporain<sup>3</sup>. Voilà ce retournement du « peu de réalité » de Breton, où le pouvoir (forcément *subversif*) de l'imaginaire (forcément *poétique*) n'a plus, dans la prolifération mercantile des expressions et le choc permanent des réalités qui s'offrent désormais à l'individu comme *prêtes à consommer*, d'autre mode d'exister que celui du silence ou de la conciliation avec un tel ordre des choses. « Nous voici devant une réalité qui ne s'oppose à rien ni personne. Elle ne cesse même de venir à notre rencontre. Et c'est de ne jamais tenir en place qu'elle est devenue si envahissante. Réalité excessive que la surabondance, l'accumulation, la saturation d'informations gavent d'événements dans un carambolage d'excès de temps et d'excès d'espace »<sup>4</sup>. C'est donc une mise à distance, un écart absolu vis-à-vis de cette réalité frénétique, que tente cet essai, « ne serait-ce que pour discerner quel paysage est en train d'émerger, à notre insu »<sup>5</sup>. Parcours inverse, donc, de celui du « peu de réalité », où un sujet hautain (sa subjectivité, son imaginaire) cherchait à mettre « l'objet » du monde sous la coupe merveilleuse de son langage-média (« *Après toi, mon beau langage* »), puisque c'est ici le constat violemment critique d'un « objet » du monde dont la prolifération de plus en plus pressante a non seulement étouffé le langage, mais jusqu'au sujet lui-même.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>3</sup> Interrogé sur les échos qu'il rencontre aujourd'hui, Werner Spies ne déclarait-il pas par exemple que « *le surréalisme s'accorde bien avec le postmodernisme actuel, lequel permet la juxtaposition de tous les styles* », *La Révolution surréaliste*, Télérama hors-série, p.41. On a pu également entendre un Jean-Paul Goude, prétendant à propos de sa revue-spectacle du 14 juillet 1989, donnée à Paris à l'occasion du bicentenaire de la révolution française que « *le défilé des Champs-Élysées est surréaliste* », dans *Transformer le monde, changer la vie ?*, émission réalisée par Dominique Rabourdin et Pierre Beuchot.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.18.

<sup>5</sup> *Ibid.*

## Le langage *Du trop de réalité*

Julien Gracq notait que l'originalité de Breton était d'avoir porté dans le champ de l'essai les pouvoirs d'ébranlement de la prose poétique. La question du style, qu'on se propose d'aborder ici, n'est pas des moindres concernant Annie Le Brun. C'est même souvent en lui concédant un style que ses détracteurs lui contestent une pensée : elle se contenterait ainsi de répéter les idées des autres (on aura évoqué de *quels* autres en particulier...), en les combinant parfois à la va comme je te pousse, mais toujours en donnant à ces idées les arêtes qui leur manquaient. Or ces attaques ne reposent-elles pas sur une conception désuète – on dirait... classique ? – du langage, en suggérant qu'il y aurait donc un « fond » que les mots mettraient en « forme » ? La forme n'est-elle jamais autre chose que la « surface » du fond, son épiderme ? « *Forme et fond étant une seule et même chose, comment pourrait-on exprimer un fond identique sous une forme différente ?* », s'interrogeait Nathalie Sarraute dans le numéro 9 de *Tel Quel*. De fait, *Du trop de réalité* déploie une langue « dont le style tranche avec la production ordinaire »<sup>1</sup>.

Et c'est d'abord à un ensemble de vocables qu'on reconnaît Annie Le Brun. Des mots-clefs qui, en distribuant le lexique de part et d'autre d'une frontière éthique, ouvrent comme autant de sésames à sa pensée : pêle-mêle, trouve-t-on ainsi d'un côté « révolte », « poésie », « distance », « rêve », « sens », « imaginaire », « corps », « lyrisme », « nuit », « analogie », « désir »... Et d'un autre « culture », « raison », « communication », « structure », « esthétique », « objectivité », « réalité », « adaptabilité », « technologie »... Ces termes, qui minent la prose d'Annie Le Brun, agissent en fait à l'intérieur de la phrase comme autant d'éléments qui en magnétisent le trajet. La syntaxe, dès lors, a pour objet de tisser un réseau textuel des plus denses, qui frotte souvent les uns aux autres ces pôles opposés. Techniquement, c'est l'analogie qui sert de recours stylistique majeur pour garantir les frottements les plus explosifs, au sein même de ces parcours syntaxiques d'un nœud (positif ou négatif) à un autre. Un exemple suffirait à démontrer la minutie et l'originalité analogiques

---

<sup>1</sup> Michel Braudeau, « Annie Le Brun, Sade et la vache folle », *Le Monde*, 26 novembre 2000.

dont il est ici question : « Avec le naturel des saisons qui reviennent, chaque matin des enfants se glissent entre leurs rêves. La réalité qui les attend, ils savent encore la replier comme un mouchoir. Rien ne leur est moins lointain que le ciel dans les flaques d'eau »<sup>1</sup>. Car tout se passe dans cette écriture-là comme par renversement des attentes connotatives du lecteur : « chaque matin des enfants se glissent entre leurs rêves », ils n'en sortent donc plus dès leur réveil pour se précipiter dans une réalité que par ailleurs ils « savent encore [...] replier comme un mouchoir ». On savoure le verbe « se glisser », qui dit presque euphoniement le contact douillet du pyjama qu'on quitte, la fermeture-éclair des habits qu'on enfle, les zips qui se ferment... On touche le « mouchoir » blanc, c'est le nez qui coule dans le petit matin frais, c'est la « réalité » du cartable sur le dos, son poids de livres (tiens, déjà, les livres...) qui écrase les dernières volutes du rêve... Après cette première série d'oppositions (matin/rêve ; rêve/réalité), la *surprise* qui renouvelle les connotations lexicales éclate davantage encore dans l'opposition ciel/flaques d'eau : non, plus le joli « ciel » inaccessible et parfait, éthéré, immatériel, mais son reflet dans la flaque (ce petit « théâtre » du ciel), les chaussures qui pataugent gaiement, la boue des nuages sur les semelles... La difficulté à déplier pareils jeux d'images dit assez le fourmillement hautement signifiant de leurs échanges infinis. Davantage encore, si l'on se convainc du caractère systématiquement « ascendant », au sens où Breton lui-même parlait de « signe ascendant », c'est-à-dire « lyrique », de pareilles analogies, qui ont « pour ennemi mortel le dépréciatif et le dépressif. – S'il n'existe plus de mots nobles, en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles, dont le type accompli est ce "Guitare bidet qui chante" d'un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles »<sup>2</sup>. Fondamental, le recours analogique inscrit donc dans le cadre de l'essai qui nous occupe d'indéniables élans poétiques au sein d'un discours pourtant à forte dominante rhétorique (« il y va de rien moins que de l'existence de la nuit, de notre nuit, cette nuit où tout homme retourne chaque soir vivre trop souvent le meilleur de sa vie. C'est elle qui est menacée à travers ce nouvel activisme culturel que rien ne semble pouvoir arrêter »<sup>3</sup>). Or si le système analogique ici créé existe bel et bien en tant que *procédé* à la fois rhétorique et poétique, c'est, au-delà, qu'il constitue contre la vision fragmentée de la raison le mode privilégié de lecture du monde, assurant par le langage une cohérence sensible généralisée : animé et inanimé, corps et esprit, subjectivité et objectivité, nature et culture, règnes minéral, animal, végétal, etc... « tout se tient non pas

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.7.

<sup>2</sup> André Breton, « Signe ascendant » [1947], *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, 1968, p.12.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.34.

*logiquement, mais analogiquement* »<sup>1</sup>. Inscrite dans une longue tradition où s'illustre notamment Novalis avant le surréalisme, cette vision analogique ne recule devant aucun rapprochement, surtout lorsqu'il s'agit d'éclairer des événements abstraits par leurs avènements concrets, ou inversement : ratissage de la forêt mentale/ratissage de certaines forêts sud-américaines ; réutilisation de certains déchets organiques (farines animales)/fabrication d'une nouvelle idéologie religieuse par recyclage d'anciennes forces conservatrices (vogue actuelle du bouddhisme, et de toutes les religions « à la carte »)... Nous reviendrons plus loin, lors d'un parcours des principaux axes thématiques de l'essai, sur les perspectives singulières lancées par cette lecture analogique du monde : c'était ici au seul titre d'une *prise stylistique* qu'elle nous intéressait d'abord, en ce que, loin de le convaincre à coups d'arguments raisonnés, elle agit sur le lecteur en l'étourdissant à la seule force de tels rapprochements capiteux.

On l'a dit, dans une telle écriture, la syntaxe nous semble constituer comme un trajet sinueux qui mène littéralement d'un mot-clef à forte charge émotive (attractive ou répulsive) au déploiement d'une analogie, voire de plusieurs. C'est dire aussi comme la prolifération analogique à laquelle Annie Le Brun nous convie, comme un lierre se ramifiant toujours plus loin de sa racine thématique, peine souvent à s'accommoder du carcan syntaxique rigide de la phrase. Car si le langage a la faculté de tout lier par associations lyriques, il lui faut jouer simultanément de tous les outils de la coordination et de la subordination pour inscrire dans la chaîne syntagmatique cette interdépendance de nombreux paradigmes. D'où, et presque à la manière de certaines pages par exemple de Michel Leiris, ces blocs continus et proprement insécables de discours qui, d'un paragraphe à un autre, densifient souvent le chapitre entier en une longue période oratoire. On s'en assurerait aisément par un relevé de toutes les entames de paragraphes, véritable florilège des connexions cette fois *logiques* du discours : additions (et, de plus, en outre...), oppositions (cependant, néanmoins, toutefois...), conséquences (donc, il s'ensuit que, c'est pourquoi...), causes (en effet, car...)... Autant d'éléments syntaxiques repoussant sans cesse une chute que par ailleurs, la cohérence thématique semble *désirer*.

Et que le nombre considérable de références et de citations émaillant l'ouvrage, du simple concept au paragraphe entier, contribue par là-même à greffer une pensée sur un riche substrat culturel, alors même que celle-ci ne cesse justement de prétendre s'en écarter, c'est peut-être là justement un effet retors de ce « trop de réalité » qu'elle dénonce, et qui voit dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.11.

l'énumération récurrente, la figure principale de sa propre mise en abyme. On voit se déclencher alors tout un système de claviers qui, entre concepts personnels en italiques et emprunts entre guillemets, dote l'ensemble du texte de nuances tonales des plus variées.

Une telle dynamique stylistique, qui procède donc par jaillissements successifs de chapitres qu'on dirait à chaque fois écrits d'un seul tenant, s'embarrasse moins d'un plan d'ensemble que de l'élan de sa propre jaculation. Et c'est une numérotation manifestement à peine hasardée qui réunit, en vingt-cinq chapitres organisés en trois parties aux unités floues, un développement d'une concertation générale équivoque. Ni sous-titres, ni intertitres : rien ici qui vienne plier pareil surgissement à une architecture plus « recevable » sur le plan démonstratif ou didactique. Rien non plus qui s'embarrasse de telle répétition, de tel retour sur thème. En aucune façon, Annie Le Brun ne cherche à apaiser la contradiction qui, entre ambition sinon programmatique, du moins théorique, et explosion de colère, fonde littéralement son incitation à écrire. Dans un essai dont les principaux concepts amenés à dire ce « trop de réalité » se présentent sous la forme exigeante d'oxymores (« pollution lumineuse », « contradiction consensuelle », « rationalité de l'incohérence »...), ce n'est pas là le moindre des paradoxes, que ne vient pas même éclairer le tout récent numéro de *La Quinzaine littéraire* consacré à « L'écrivain en colère »<sup>1</sup> et où sa voix, curieusement, fait défaut. « *L'ire et l'écrire* »<sup>2</sup> : parce que la colère attaque le corps, sa réalité physique, et que, travaillant le corps, son pouls, elle amène littéralement à « sortir de soi », Annie Le Brun retrouve les racines d'un surréalisme enragé. Passion ambivalente, certes, passion de l'excès, du jugement d'autrui... « *Pour certains écrivains, la colère est le regard même qu'ils posent sur le monde. [...] Mais sans le parti pris hyperbolique de la colère [...], nous n'aurions jamais découvert – grâce à la loupe de la colère, qui déforme mais agrandit et oblige à voir tant de choses – certains aspects, certaines vérités essentielles de la vie, de l'histoire, de la société, de la civilisation, de l'homme* », souligne Claudio Magris<sup>3</sup>. Annie Le Brun entre ainsi crânement dans la lignée de ceux que Michaux appelle les « *camarades du non et du crachat mal rentré* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « L'écrivain en colère », numéro spécial de *La Quinzaine littéraire*, n°836, août 2002.

<sup>2</sup> Antoine Volodine, *Ibid.*, p.22.

<sup>3</sup> Claudio Magris, « La colère, grandeur et misère », *Ibid.*, p.5.

<sup>4</sup> D'après Maurice Mourier, « Éponger sa rage avec des mots », *Ibid.*, p.13.

## Le langage et le « trop de réalité »

Cette analyse stylistique consistait à interroger le langage d'un livre. Or le livre lui-même voit dans le langage l'un des points d'accroche majeurs de son questionnement. C'est que, à l'inverse du « peu de réalité » surréaliste qui clamait la suprématie de l'imaginaire et de l'énonciation, le « trop de réalité » sclérose non seulement le langage du monde (ses signes, ses objets, son art...) mais jusqu'au monde même du langage. Là se développe une contamination grave et des plus insidieuses à laquelle Annie Le Brun, on s'en doute, se montre particulièrement sensible.

Se souvient-on de Pantagruel ? Des « paroles gelées » de Pantagruel, chapitre 56 du *Quart Livre* de Rabelais ?... En pleine mer, Pantagruel et ses compagnons entendent des voix sans voir personne. Interrogé, le pilote explique qu'ils se trouvent à la limite de la mer de glace où s'est déroulée l'hiver précédent une terrible bataille. Les paroles et les cris des hommes et des femmes, les chocs des masses d'armes, les heurts des armures et des harnachements, les hennissements des chevaux, le vacarme des combats ont gelé dans l'air, et se font enfin entendre avec la douceur du beau temps. Cette saynète prend chez Annie Le Brun la dimension d'une allégorie qui traduit le durcissement sans précédent dont le langage est la victime. Car le voilà soumis à des bouleversements de plusieurs ordres.

Car si, pour commencer, « *la langue est un organisme vivant qui, comme tel, se nourrit de ce qu'elle absorbe [et si] sa vitalité dépend de ce que ce pouvoir d'absorption devienne ou non puissance de transformation* »<sup>1</sup>, nul ne peut douter que, sur le mode de la rationalisation de la production de masse attribuant à chaque « produit » un vocable comme une étiquette, la parole soudain se voit limitée à son objet. Le signifié à un, et *un seul*, signifiant. Il y a là une spécialisation sémantique qui agit au détriment des facultés polysémiques du langage et qui, du concret à l'abstrait, confine bientôt à la standardisation généralisée que Marcuse entrevoyait dès en 1964. Ce premier écueil voit le langage perdre progressivement sa ductilité métaphorique, et c'est bientôt à une démétaphorisation généralisée qu'on assiste, au sens « ascendant » de Breton, où la métaphore est « *transport indissociable du moyen de transport, sans parler de la précision nécessaire pour que*

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.77.

*réussisse le transfert de sens entre deux objets à première vue sans rapport. Encore faut-il parfaitement saisir la nature de ces objets pour trouver, inconsciemment ou non, leur point de tangence inconnu d'où, alors seulement, surgit comme un trait de lumière le lien analogique qui les replace dans une perspective tout autre »<sup>1</sup>. Rien de tel dans le modelage pseudo-scientifique du langage des « philosophes, psychanalystes et théoriciens à la mode »<sup>2</sup> (Lacan, Kristeva, Baudrillard, etc.) sur celui des mathématiques et autres sciences « exactes », lesquels sous prétexte de métaphores – « une bien curieuse conception de la métaphore, devenue pour les besoins de la cause le plus brinquebalant omnibus susceptible de transporter n'importe quoi »<sup>3</sup> – utilisent trop souvent, et qui plus est parfois en toute méconnaissance de cause, des concepts dont ils ne maîtrisent pas le domaine d'origine. Cette démétaphorisation aboutit à une véritable « assignation à résidence » du langage, annonçant l'avènement d'« un monde où êtres et choses sont de plus en plus contraints à rester identiques à eux-mêmes mais aussi à fournir comme preuves de leur identité celles de leur étanchéité à ce qui est autre »<sup>4</sup>.*

Ce premier phénomène de sclérose s'accompagne d'une « rage de nommer » se traduisant par la prolifération de néologismes grotesques et monstrueux (*optimiser, positionner, profitabilité, dangerosité, employabilité, positiver, mécenner, faisabilité, réputationnel, impacter...* p.67). Inversement, l'abus de certains mots, utilisés pour dire tout et n'importe quoi, finit par les priver de sens (*culture, communication, différence...* p.67-68), parachevant dans la prolifération bouffonne de concepts (*concepts de pantalon, de coiffure, de cuisine...*), l'avènement d'un « langage d'emprunts » : « à perdre leur souplesse en même temps que leur spécificité, les mots se sont peu à peu laissé réduire à ce nouvel état de figurants dont le rôle est de dissimuler l'absence de ce qu'ils signifiaient jusqu'alors »<sup>5</sup>. Cette « suprématie de l'appellation », comme on voit, a pour fin ultime de consommer le divorce entre signifiant et signifié, où « l'appellation ne sert plus qu'à pallier l'absence de ce qu'elle désigne »<sup>6</sup> (de la *confiture sans fruits* au *crabe reconstitué...* p.84). C'est ainsi à un appauvrissement sémantique général que des locuteurs de plus en plus dupes sont confrontés, et n'entend-on pas certains (journalistes, présentateurs, etc.) recourir alors toujours plus fréquemment au *pléonasm*e (« associer ensemble », « continuer encore », une « communion collective »... p.250-251) ? « Sans doute de cette manière espèrent-ils obscurément conjurer

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.219.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.84.

*ce qu'ils sont chaque jour un peu moins en état de percevoir comme un appauvrissement de la langue mais dont ils renforcent en même temps les effets en amoindrissant chaque mot du seul fait d'y accoler un ou deux synonymes*<sup>1</sup>. C'est là un stade ultime du « retournement du langage » qu'ont auparavant préparé la généralisation de l'euphémisme (*sourds/malentendants ; aveugles/non-voyants ; athées/non-croyants*, p.88) puis le recours « anesthésiant » au sigle, qui agit par dénégation de ce qu'il est censé exprimer (sur le modèle de l'ancienne république « démocratique » allemande, DDR).

Tout concourt en fait à soumettre le langage aux lois du réel, d'un réel « politiquement correct » où tout est pareillement inondé de clarté, quitte à travailler les zones d'ombre de la vie intérieure, de la passion, de la subjectivité, jusqu'à les voir envahies comme une marée noire par un langage pseudo-scientifique qui discrédite toute expression sensible dépourvue par définition de l'objectivité et la neutralité recevables. Ce quadrillage rationnel fait ainsi entrer dans la sphère individuelle des termes comme *gérer, valoriser, mobilisation, projeter etc...* (p.86) : « *cette victoire progressive du langage de l'extériorité sur celui de l'intériorité correspond au triomphe d'une réalité écrasant tout ce qui ne sert pas son expansion* »<sup>2</sup>. On devine alors combien la « poésie » par exemple détonne dans une telle... « configuration ».

Car cette « optimisation » du langage (au sens *marketing* d'une « communication » efficace, c'est-à-dire immédiatement *rentable...*) équivaut à l'avènement d'un véritable « langage de synthèse », qui fonctionne moins par la mise en jeu complexe d'un système de signifiés, de signifiants et de référents du monde, que par l'échange permanent de signes compacts de ce monde même, chargés de sens durcis et univoques à la manière des *logos*. On ne s'étonne alors plus de la « pollution de l'espace par le texte » que remarque Annie Le Brun, et que par un « retournement du langage » supplémentaire, la vogue du terme « Espace » dans tel ou tel contexte publicitaire ou commercial espère dissimuler. « Espace Loisirs », « Espace Santé », « Espace Liberté » : « *cette pléthore d'"espaces", dont l'existence est tout entière circonscrite par leur appellation, constitue le meilleur moyen de liquider la notion d'espace et son indétermination porteuse de liberté* »<sup>3</sup>.

On voit, pour conclure, combien l'idéal de « communication » – où s'inscrivent les différents « réseaux » et autres « interconnexions » (celles en « circuit fermé », donc *fini*, de l'informatique diamétralement opposées au tissu d'associations libres et *infinies* du langage) –

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.251.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.95.

conduit à annuler la *distance* des êtres, des choses, du temps, jusqu'à empêcher précisément toute *mise à distance critique* et toute capacité (voire intention...) *négatrice*. Il n'y a pas lieu, nous semble-t-il, de profiter du jusqu'au-boutisme de pareilles perspectives pour leur opposer les bénéfiques évidents de cette situation. À ergoter sur les « bons côtés » de la chose, on manquerait la vigueur et l'originalité de l'analyse d'Annie Le Brun, dont le mérite salutaire pour la réflexion est bien de prendre le contre-pied absolu de pseudo-valeurs *culturelles* en passe d'être reçues comme *naturelles*.

### Le corps et le « trop de réalité »

Le corps, sa présence physique, charnelle, ferait-il seulement obstacle à l'immense conditionnement du « trop de réalité » qu'on a vu envahir le langage ? Le fait est que, de son propre corps au corps *immédiat* de l'autre, il y a là comme un « témoin gênant » qu'on ne convoque désormais que *sous condition*. Témoin gênant en ce qu'il ne cesse de postuler, contre l'invasion objective de l'extériorité, contre l'« indécidable » même d'un univers du « discours », l'individualité farouche et incarnée d'un sujet sensible. Mais ce serait ignorer comme le retournement du langage « *modélise une disparition du corps* »<sup>1</sup> et évacue par son travail même toute irréductible sensibilité. Car c'est par une gigantesque récupération du corps « spectaculaire » que le « trop de réalité » assure son hégémonie. Et la liquidation de toute plongée dans l'intériorité, qu'on a vue avec le langage, trouve alors ici une « surface » de choix où consommer son triomphe.

Consommer... Le corps consommable, le corps digeste de ce « trop de réalité », c'est d'abord celui qu'une « *prétendue nouveauté érotique* » exhibe à tous crins, jusqu'à devenir « *l'ingrédient obligé de la moindre production romanesque* » : « *l'acharnement avec lequel ce qu'on avait tenu caché est désormais montré, [...] la fièvre avec laquelle ce qu'on avait rendu rare est à présent distribué* »<sup>2</sup> y sont indéniables. Force est de constater que c'est d'ailleurs moins le fait d'auteurs masculins que de nouvelles plumes féminines (de Françoise Rey à Marie Darrieussecq ou Virginie Despentes), qui travaillent pareillement à imposer un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.219.

bien triste « sexe-réalisme » peuplé de corps interchangeable et indifférenciés. Quelques extraits anonymes, écrits par des auteurs « *qui ont entre vingt et cinquante ans, sont indifféremment du sexe masculin ou féminin ou même représentants du troisième, quatrième ou cinquième sexe...* »<sup>1</sup> suffisent à Annie Le Brun pour nous convaincre de l'avènement de cette « érotique unisexe » : « *et de même que coexistent aujourd'hui un langage édulcoré à la limite de l'infantilisme et une grossièreté rhétorique à la limite de la scatologie [...] cette érotique unisexe peut aussi bien se vouloir hédoniste que misérabiliste, se manifester dans les beaux quartiers ou dans la zone, elle n'en obéit pas moins toujours au même sexe-réalisme, dont personne ne semble avoir l'idée de sortir* »<sup>2</sup>.

Aux antipodes de Sade, de ses enfermements successifs qui conduisaient ses personnages à désertier la réalité, aux antipodes aussi de *L'Amour fou* que le surréalisme magnifiait comme subversion absolue à l'ordre bourgeois (voir nombre de scènes du film *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí, entre mille autres exemples), il y a là un verrouillage du corps et de la sexualité dans l'ordre du réel qui s'inscrit à rebours de son élan au delà du bien et du mal, au delà de la morale et de la société, élan qui court aussi bien de *Phèdre* jusqu'aux *Fleurs du mal*. Revenant à Marcuse, Annie Le Brun fustige cette assise du corps dans le conformisme social, faussement annoncée comme une libération par le « montrer » et par le « dire » alors qu'il s'agit en fait d'un enchaînement supplémentaire au principe de réalité, puisque la sexualité « *s'exprime de façon plus réaliste, plus audacieuse, elle est moins inhibée. Elle est un élément essentiel de la société dans laquelle elle apparaît, elle n'en est jamais la négation* »<sup>3</sup>. Que pareille « libération » puisse parfois se réclamer d'un surréalisme érotomane, et que *simultanément*, on puisse reprocher à ce dernier, comme le soulignait Jacqueline Chénieux-Gendron, son excès de moralisme<sup>4</sup>, c'est là encore un effet de cette dérive du signe à la chose signifiée déjà observée. Et voit-on mieux à l'œuvre ce ravalement du sexe que dans le nivellement de Laclos et de Sade, la mathématique machiavélique du premier dissolvant soudain la jouissance des corps immédiats du second ? On se tromperait de beaucoup si, à cette seule opprobre jetée contre l'« instrumentalisation » du corps par le « trop

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>3</sup> Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Beacon Press, Boston, 1964, pour la traduction française, éditions de Minuit, 1968, p.101, cité d'après *Ibid.*, p.228.

<sup>4</sup> Pierre Wat, par exemple, sans se soucier de l'androgynie platonicien rêvé par Breton, ira jusqu'à assimiler la morale surréaliste à la morale bourgeoise, en s'insurgeant contre la « pudibonderie » de Breton, prétendument lisible à son refus de l'homosexualité, de l'onanisme, de la coprophagie, de l'exhibitionnisme, et de la zoophilie (!) : « *À la libération sexuelle absolue revendiquée par certains surréalistes, il oppose l'amour fou (titre d'un de ses livres) et l'idéalisation de la femme, idole inaccessible. La morale bourgeoise résiste... même au sein des groupes les plus révolutionnaires* », Pierre Wat, « Le sexe sacralisé », *La Révolution surréaliste*, Télérama hors-série, p.43.

de réalité », on dénombrerait Annie Le Brun dans la meute des « *moralistes distraits, toutes espèces confondues* »<sup>1</sup> qui hurlent contre la pornographie. Certes, « *exploitable, exploité, le désir ne sort pas forcément magnifié des chemins par lesquels son actuelle commercialisation le fait passer. Le plus grave est la gadgétisation du corps qui s'ensuit* »<sup>2</sup>. Pour autant, et à l'inverse de la *dénaturation* de l'« unique » au profit de la « série » à laquelle la production romanesque notamment ne nous habitue que trop, la pornographie nous rejette au loin de toute réalité par le spectacle réservé et préservé d'un univers par essence *déplacé*. Annie Le Brun va jusqu'à y voir l'équivalent canaille d'un conte de fées pour adultes : « *comme les enfants gourmands imaginent un monde de maisons en chocolat et de rues en nougatine où tout se lèche, se suce et se mange, le "porno" est un de ces mondes merveilleux où la réalisation du désir devance sa formulation* »<sup>3</sup>. Un monde auquel « *s'oppose en réalité l'espace normalisé du tout-venant romanesque où la banalisation de l'activité sexuelle est aussi utilisée comme atout majeur pour faire barrage au lyrisme, [...] si tant est que le lyrisme trouve sa force à être une des rares façons de conjurer la mort, en s'inscrivant comme la plus vive conscience du temps sur le corps concret, sur le corps unique, parce que mortel* »<sup>4</sup>.

Rien, on le voit, ne s'oppose donc tant à la *consommation* du corps par le « trop de réalité » que cette *consumation* de l'être dans l'instant, consommation dont nous prive toujours davantage le discrédit général jeté sur la passion amoureuse, lorsque celle-ci, comme dans le surréalisme, signifie pour le conformisme social la plus haute irréductibilité subversive. Qu'il s'agisse comme on l'a vu de ces anthologies des pratiques d'un sexe « multi-partenaires » auxquels romanciers, romancières, cinéastes, etc., nous convient systématiquement, ou à l'inverse qu'il s'agisse de ce quadrillage théorique censé domestiquer en système les folies de la passion, quadrillage auquel se livrent psychologues, psychanalystes et autres spécialistes, « *cet impressionnant consensus incite à se demander si les uns et les autres n'ont pas pris sur eux de nous conformer à l'idéal de l'homme "connexionniste"* »<sup>5</sup>. Modelant son attitude sur l'adaptabilité du « réseau » moderne, l'homme connexionniste voit son idéal amoureux parachevé dans la vogue d'un certain néo-libertinage qui le garde à l'abri « *de tout lien profond qui pourrait entraver sa "flexibilité"* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.279.

<sup>2</sup> Annie Le Brun, « Le féminisme a-t-il tué l'érotisme ? », *De l' inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p.200.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.280.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.228.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.229.

Jarry sans doute a donné la mesure grotesque de ce qui se joue dans ce traitement du corps et du sexe par le « trop de réalité » : à la manière de la « Course des dix mille milles » dans *Le Surmâle*, ne distingue-t-on pas toujours davantage de compétiteurs se presser sur les lignes de départ de tout le *quantifiable* du monde ? Quantifiable qui, contre l'excès, l'infini, l'absolu amoureux, ravale le corps et le sexe au rang de performances d'ordre purement sportif. Voilà justement qui participe d'une affligeante « *sacralisation universelle du sport* »<sup>1</sup>, dont l'idéal pseudo-esthétique d'un corps diversement travaillé jusqu'à la rupture (par l'entraînement intensif ou le dopage...) propulse le plus innommable décervelage collectif en véritable culte moderne où « *le "trop de réalité" célèbre ses fondements : la force du nombre exaltée de la compétition à la redondance infinie d'une masse qui n'existe que de pulluler ; la normalisation de la différence avec la production de ses héros d'élevage fabriqués pour se soumettre ; et enfin le mensonge systématique comme base d'une idéologie du consensus servant à camoufler chauvinisme éhonté, crapulerie financière et criminalité endémique* »<sup>2</sup>. Le sport masque, derrière le prétexte d'une hygiène physique, la glorification sans cesse renouvelée d'un spectacle mystificateur par excellence. Il est même *le* spectacle par excellence, l'opium à la portée de chacun, soit l'arme idéale d'une dépolitisation générale. En une sémiologie critique qui, quoique lacunaire en ce qu'elle s'embarrasse uniquement du « discours » du monde, multiplie cependant les points de tangence avec les propos d'Annie Le Brun, Umberto Eco va jusqu'à affirmer qu'en Italie, une révolution serait impossible à mener le dimanche, jour de football : « *l'attaque d'un terrain de sport provoquerait sans aucun doute le massacre des attaquants : un massacre aveugle et total, perpétré par des citoyens surpris par l'outrage et qui, n'ayant rien de plus important à sauvegarder que ce suprême droit violé, seraient disposés au lynchage total* »<sup>3</sup>. Par l'emploi sans conséquences d'énergies propres à la sphère du politique, le sport, ou plutôt le discours permanent sur le sport, agit comme une soupape de sécurité pour le pouvoir. Il est l'ersatz où les forces de jugement, d'analyse, d'engagement tournent à vide : en cela, il « *équivaux pour le mâle adulte à ce que représente pour une petite fille de jouer à la dame : un jeu pédagogique qui enseigne à rester à sa place* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.304.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.305.

<sup>3</sup> Umberto Eco, « Le bavardage sportif », *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985, p.239.

<sup>4</sup> Umberto Eco, « Le Mondial et ses fastes », *Ibid.*, p.251.

## L'art et le « trop de réalité »

Après avoir vu le « trop de réalité » *retourner* le langage et *disposer* du corps, on ne s'étonnera plus des ravages causés dans l'art, dans la création artistique, dans l'imaginaire. On pourra seulement, avec Annie Le Brun, mesurer l'ampleur du phénomène, d'autant plus grave à l'entendre que son emprise, pour agir plus que jamais sous les projecteurs du spectacle généralisé, passe cependant par des modes opératoires particulièrement sournois aux conséquences particulièrement profondes et durables.

Que la chose littéraire soit aujourd'hui devenue presque exclusivement le domaine du roman, notamment dans sa tendance « sexe-réaliste » déjà évoquée, dit assez la mainmise du réel sur l'imaginaire. Annie Le Brun, et le surréalisme avec elle, ont déjà fustigé cet accaparement pro-réaliste susceptible de justifier tous les « *petits et grands accommodements avec le monde comme il va* »<sup>1</sup>. C'est là d'ailleurs une des clefs de voûte du mouvement tout entier, dont l'acte fondateur, avant même les pages assassines du *Manifeste du surréalisme* ou de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » de 1924, correspond avec l'élan automatique des *Champs magnétiques* à une violente diatribe anti-réaliste. Il n'était jusqu'alors que de s'en remettre à l'« énormité poétique » pour espérer conjurer pareille abdication de l'imaginaire devant le réel. Hélas, cette même abdication est aujourd'hui devenue tout aussi bien le fait de « *simili-poètes* »<sup>2</sup>, pourtant réduits à occuper une portion congrue de l'espace littéraire, mais pareillement pressés « *d'encombrer la réalité de ses reflets, quelles qu'en soient les couleurs* »<sup>3</sup>. Loin, donc, l'énormité poétique, l'arrachement lyrique aux chaînes du quotidien, loin l'outrance du langage, l'outrage à l'esthétique, au bon goût, au talent, qui la caractérisaient... Avec Mallarmé ou Saint-Pol-Roux par exemple, « *il est ainsi des temps où la poésie a tout naturellement affaire avec la révolte* »<sup>4</sup>. Car si, après Péret, il y a comme un « nouveau déshonneur des poètes », c'est non seulement de les voir désormais se disputailier, d'une récompense à une autre, les morceaux de choix au banquet du

---

<sup>1</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.109.

pouvoir, mais aussi de lire sous leurs diverses plumes l'état de misère de la poésie moderne : « qu'il s'agisse de miséreux jeux textuels ou de la poussive simulation d'une écriture pulsionnelle, pareillement fabriqués pour illustrer des théories stériles depuis 30 ans ; qu'il s'agisse encore de la célébration essoufflée des moments les plus nuls de la vie ou de l'alignement des pires platitudes formulées avec afféterie pour leur donner un air métaphysique ; qu'il s'agisse enfin des considérations sentimentales les plus controuvées ou d'une prose particulièrement indigente mais dont l'audace d'aller à la ligne fait accéder à l'existence poétique »<sup>1</sup>, c'est, à de rares exceptions près, partout le même enjolivement contourné de l'ennui. L'évidement poétique par le « trop de réalité » agit alors simultanément sur deux fronts : il empêche de tout son poids de réalité le « transport » du poème, chaussant de plomb les « semelles de vent » des temps révolus, c'est-à-dire consommant par là-même la dissolution de l'imaginaire ; il s'affiche partout (wagons, métros, etc.) jusqu'à composer la basse continue d'une « poésie d'ambiance » qui achève la délitescence du sens éthique de sa révolte dans un perpétuel accompagnement esthétique – entre autres aberrations du même type, « n'en est-on pas à des dîners “surréalistes” avec lecture de poèmes au restaurant parisien *La Coupole* ? »<sup>2</sup>.

Avec la poésie et le roman, c'est peut-être l'architecture qui paye le plus lourd tribut au « trop de réalité ». Déjà, il y a vingt ans, Annie Le Brun s'inquiétait dans *Les Châteaux de la subversion* de ces nombreuses entreprises de restauration-dénaturation qui trouvaient en Viollet-le-Duc leur incomparable modèle : « En traquant les ruines, en comblant les brèches, en bricolant les manques, bref en restaurant fiévreusement, Viollet-le-Duc ne cherche qu'à effacer, nier, oublier les redoutables improvisations lyriques du temps, dans le seul but de rendre le monument à sa réalité ou à son semblant de réalité fonctionnelle et architecturale »<sup>3</sup>. Or rien n'aura été épargné, sous couvert d'une politique du patrimoine, aux monuments et autres sites historiques. L'analogie qu'Annie Le Brun établit d'ailleurs avec la vogue du *body-building* et autres « ravalements de façades » traduit bien la nature du travail en jeu quand là encore, l'imaginaire et l'histoire sont gommés sous prétexte non d'une simple conservation mais souvent d'une réécriture du passé aux seules fins spectaculaires d'une prétendue « mise en valeur ». Les exemples sont nombreux et ils valent ici d'être rapprochés, comme sont rapprochées les protestations dans telle ou telle revue spécialisée : restauration

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, folio essais, Gallimard, 1986, p.37.

du donjon de Falaise dont « *le peu qui reste visible à l'intérieur de la structure médiévale est [...] complètement envahi par l'intrusion moderne* »<sup>1</sup>, transformation du manoir gothique de Chamerolles en faux château Renaissance, réfection de l'intérieur de la grotte des Pins de Fontainebleau dont on a entièrement réinventé la décoration « *à partir de quelques débris indéchiffrables* »<sup>2</sup>... « *Au lieu d'entretenir et de réparer le monument portant comme un visage les rides de son histoire, on multiplie les opérations, plus ou moins hasardeuses, pour le faire correspondre aux données ambiguës des documents, à des représentations anciennes, mais incertaines ou floues, à l'idée préconçue qu'en ont les architectes d'aujourd'hui, ou à l'image de marque que souhaitent les payeurs* »<sup>3</sup>, s'inquiète, avec Annie Le Brun, Claude Mignot dans *La Revue de l'Art*.

Autant de signes forts qui, d'un domaine artistique à un autre, participent comme on voit de l'immense « rage d'objectivation » de notre époque, déjà observée dans ses effets sur le langage, et qui n'en finit pas de chercher à « *attraper au piège de la réalité ce qui par nature lui échappe* »<sup>4</sup>. Il s'agit bien de retourner l'imaginaire comme un gant, et de le priver définitivement de l'insondable part de nuit qui l'enferme. Plus grotesques alors les unes que les autres sont les concrétisations forcenées de cette rage, qu'on se livre à l'installation « quasi à l'identique » d'un mur de l'atelier d'André Breton au centre Pompidou dans l'espoir d'en refabriquer au seul moyen de l'accumulation de « pièces à conviction » une réalité du *quantifiable*, ou qu'on ampute tel ou tel lieu de son intégrité imaginaire en multipliant des projets d'aménagements ridicules (bientôt une visite dans le « château du Graal » à Brocéliande, ou une plongée dans l'univers impressionniste à Auvers-sur-Oise par bande-son, décors reconstitués, projection d'images et effets spéciaux...). Cette dissolution concrète de l'imaginaire va jusqu'à s'accommoder de sa prétendue promotion par le « virtuel », qui n'est pourtant rien d'autre que le dévoiement absolu de sa nature même puisque « *le virtuel n'est en rien la négation de la réalité comme tout nous incite à le croire mais correspond plutôt à la victoire du trop de réalité qui n'en finit plus de déborder le réel, pour conquérir en l'objectivant, jour après jour, l'espace de ce qui n'est pas* »<sup>5</sup>. La saturation tridimensionnelle de l'imaginaire, cette « *bétonisation du merveilleux* »<sup>6</sup> dont parle Annie Le Brun, trouve

---

<sup>1</sup> Edward Impey, « Le donjon de Falaise, commentaires sur sa restauration », *Momus*, n°9/10, 1997, – 3/4, p.18, cité d'après Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.266.

<sup>2</sup> Claude Mignot, « Dérives monumentales », *Revue de l'Art*, n°123, 1999 – 1, p.6, cité d'après *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.274-275.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.294.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.289.

d'ailleurs dans le succès planétaire des Disneyland son achèvement par excellence. Et Bruno Bettelheim s'alarmait-il d'autre chose, devant l'appauvrissement des adaptations cinématographiques par exemple de nombreux contes pour enfants, dont l'excès d'images coïncidait avec un déficit grave de l'imagination ? « *[La plupart des enfants d'aujourd'hui] n'aborde les contes que sous une forme embellie et simplifiée qui affaiblit leur signification et les prive de leur portée profonde. Je veux parler des versions présentées par les films ou les spectacles télévisés qui font des contes de fées des spectacles dénués de sens* »<sup>1</sup>, affirmait-il en effet. Et la déconstruction de l'« hyperréalité » à laquelle Umberto Eco se livre dans *La Guerre du faux* dit-elle, elle aussi, autre chose ? Musées de cire où Fidel Castro voisine avec le Petit Poucet, Tom Sawyer avec Mozart, expositions de copies d'œuvres d'art, voire de copies de copies, voire de copies d'œuvres qui n'existent plus (le Goethe Institut a refait à Cologne le fer à repasser et le métronome de Man Ray, ainsi que le roue de bicyclette de Duchamp<sup>2</sup>)... Voilà en marche ce qu'il nomme pour sa part l'« horror vacui », à savoir « *le sens du plein, la volonté obsessionnelle de ne pas laisser un seul espace qui ne rappelle pas quelque chose* »<sup>3</sup>.

Et peut-être est-il donné à Annie Le Brun mieux qu'à quiconque de mesurer les conséquences de cet « horror vacui ». Car même si Eco entrevoit qu'avec cette juxtaposition, qui abolit le temps comme la distinction entre monde réel et monde imaginaire, « *les sens sont surchargés de façon a-critique* »<sup>4</sup>, c'est à elle que revient d'établir clairement la gravité de cette surcharge du réel, qui provoque un gigantesque nivellement. Non un écrasement, mais un véritable « *ordre de la promiscuité* »<sup>5</sup> artistique, qui non seulement suspend tout jugement critique mais instaure un principe général d'intercompatibilité et d'interchangeabilité des œuvres à l'infini : « *Le fin mot de l'affaire revient à Daniel Humair qui, contemplant l'étude d'un luth arabe de Delacroix, s'écrie : "Accrochez cette œuvre aujourd'hui dans une galerie, personne ne pensera que c'est un Delacroix ! On croirait le travail récent d'un artiste contemporain !" Est-ce parce que Daniel Humair est à la fois "musicien et plasticien" qu'il lui revient le mérite de dévoiler le but de l'opération, à savoir d'établir que n'importe quelle œuvre d'art peut être de n'importe qui et de n'importe quand* »<sup>6</sup>. Est-ce alors l'heure de la « fin du monde de l'art », qu'évoquait Guy Debord ? Est-ce là sa finalité, dans pareille

<sup>1</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, coll. Pluriel, Hachette Littératures, 1976, p.42-43.

<sup>2</sup> Umberto Eco, « Voyage dans l'hyperréalité », *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985, p.62.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.30-31.

<sup>5</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.127.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.257.

impasse, son inévitable aboutissement historique? « *L'ensemble baroque, qui pour la création artistique est lui-même une unité depuis longtemps perdue, se retrouve en quelque manière dans la consommation actuelle de la totalité du passé artistique. La connaissance et la reconnaissance historique de tout l'art du passé, rétrospectivement constitué en art mondial, le relativisent en un désordre global qui constitue à son tour un édifice baroque à un niveau plus élevé, édifice dans lequel doivent se fondre la production même d'un art baroque et toutes ses résurgences. Les arts de toutes les civilisations et de toutes les époques, pour la première fois, peuvent être connus et admis ensemble. C'est une « recollection de souvenirs » de l'histoire de l'art qui, en devenant possible, est aussi bien la fin du monde de l'art. C'est dans cette époque des musées, quand aucune communication artistique ne peut plus exister, que tous les moments anciens de l'art peuvent être également admis, car aucun d'eux ne pâtit plus de la perte de ses conditions de communication particulières, dans la perte présente des conditions de communication en général* »<sup>1</sup>. Et pour que l'« unique » ne fasse davantage les frais de cette idéologie du pléonasme, peut-être pouvait-on espérer un quelconque secours du côté de la « critique professionnelle », qui aurait fourni des armes conceptuelles ou théoriques pour débrouiller le nœud de ce « baroque supérieur ». Hélas, elle n'a elle-même que trop souvent contribué à obscurcir cet état de choses, sinon à l'entériner soit en postulant à la manière du structuralisme, occupé à penser le mécanisme plutôt que le sens, l'« insignifiance généralisée » dont nous avons déjà parlé, soit en se livrant à une admiration systématiquement béate, à la manière d'« *un trompette affolé qui sonnerait tout par peur d'en passer* »<sup>2</sup>.

Le « trop de réalité » a-t-il réussi ? À considérer comme cette fin de l'art explose comme un feu d'artifices en une omniprésence de la culture toujours plus pressée de s'afficher partout, on peut certes s'interroger sur la dissolution conservatrice de son éthique en une immense esthétisation de la révolte où son geste puisait son élan. L'époque qui instaure, après les « autoroutes de l'information », des « *circuits de la culture* »<sup>3</sup> et invite ce faisant à un véritable « tourisme culturel » entre mille et mille sollicitations, dit assez l'immense entreprise de normalisation de ces mêmes œuvres pour en garantir d'abord... une tranquille neutralité.

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], folio, Gallimard, 1992, p.184.

<sup>2</sup> Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, José Corti, 1950, p.18.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.42.

Vers une sociopolitique du « trop de réalité »...

À focaliser comme précédemment nos observations sur l'art, rien n'a pu faire que ne soient apparus, comme autant de présences à peine fantomatiques, les pouvoirs institutionnels. Car l'entreprise de normalisation de l'art qui se dissout dans la généralisation de la culture se réalise-t-elle mieux que dans la collusion sans précédent du pouvoir et de l'art à laquelle on assiste désormais ? « À la différence des époques pré-modernes, qui soumettaient l'artiste à la censure de leurs mécènes, à la différence aussi de l'époque moderne qui faisait de l'artiste émancipé et subversif la victime d'une société largement obtuse, l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention »<sup>1</sup>. Voilà l'ultime conquête du « trop de réalité », sa raison même peut-être, qui, métamorphosant l'artiste de poète maudit en animateur socioculturel, ne fait jamais tant dépendre celui-ci du seul bon vouloir des institutions que lorsqu'il se réclame d'une prétendue avant-garde : « Le phénomène de reconnaissance anticipée de l'avant-garde par les pouvoirs institutionnels, que nous venons de connaître durant ces 15 dernières années, a privé l'avant-garde de sa dimension anti-institutionnelle, permettant du même coup le rejet traditionaliste de l'avant-garde avec le rejet progressiste du pouvoir »<sup>2</sup>. Idéologique comme aucune, cette sourde stratégie qui prend l'art comme mobile aboutit donc simultanément à un désamorçage de la révolte artistique mais aussi à une vaste opération d'esthétisation de la société menée par l'état. « Que Van Gogh, Rimbaud et quelques autres n'ont-ils pas été nos contemporains, eux qui n'ont jamais trouvé leur main dans leur "siècle à mains", ils auraient été "fabricant de lien social" ou "esthéticien de la société" ! »<sup>3</sup>, finit par ironiser Annie Le Brun. Mais heureusement, nous avons aussi nos révoltés, de Mick Jagger récemment anobli par la reine d'Angleterre à... Sheila qui, après l'entraîneur de football Guy Roux, s'est vue décorée de la Légion d'Honneur par Jacques Chirac ! Le fait est qu'il s'agit là, pour détourner à peine le

---

<sup>1</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, 1994, p.19, cité d'après *Ibid.*, p.51.

<sup>2</sup> Nathalie Heinich, « Conflits autour de l'art », *Le Débat*, n°98, janvier-février 1998, Gallimard, p.85, cité d'après *Ibid.*, p.54-55.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Ibid.*, p.55-56.

mot de Jarry, bien moins d'« avant-garde » que d'un art de l'« arrière-train »<sup>1</sup>... Tout cela serait d'un comique achevé si n'était pathétiquement mise en jeu l'existence même de la révolte et des révoltés, dont la place soudain vacante a vu pulluler ceux, professeurs, écrivains, historiens, qui les étudient. « *C'est en consommant le plancton des mots et des formes qui furent la nourriture des insoumis qu'une nouvelle espèce d'intellectuels et d'artistes occupe désormais une niche culturelle où ne pourront plus jamais revenir ceux qui l'ont créée* »<sup>2</sup>. Qu'un tel discours soit assez clair pour nous situer nous-même, et situer notre réflexion aux yeux d'Annie Le Brun, il reste que légitimant ailleurs la posture critique de Marcuse, elle semble en même temps chercher elle-même une légitimation à son propre discours. En effet, dans un tel système, comment conserver un pouvoir d'énonciation critique ? « *Je ne suis pas du tout d'accord avec cette critique qui est faite [aux théoriciens de l'École de Francfort]. Elle se tient théoriquement, mais dans la réalité non. C'est un peu comme quand Sartre dit : nous sommes tous responsables. Ce n'est pas vrai ! Vous êtes responsables en quoi du monde tel qu'il est ? Moi j'aurais passé ma vie à m'y opposer ! En ce qui concerne l'École de Francfort, ses théoriciens ont mis toute leur énergie à penser contre ce monde-là, je ne vois pas pourquoi ils ne pourraient pas se prévaloir d'une activité critique* »<sup>3</sup>. Révolté, pas révolté, il y a plus grave, lorsque l'opération institutionnelle de normalisation artistique passe par un véritable révisionnisme idéologique pour présenter une version digeste et « statufiable » de telle ou telle « sommité » : « *Le tendance est même de ne plus s'occuper d'oublier les ignominies d'un Aragon ou les indéfendables positions d'un Sartre mais bien au contraire de les "revisiter" pour leur trouver un autre sens, indépendamment des conséquences qu'elles ont eues* »<sup>4</sup>. On observerait de la même manière ce recyclage idéologique mené par les forces conservatrices qui conduit par exemple à une résurgence du fait religieux, mais d'un religieux tel que « *groupes et courants intégristes ou fondamentalistes s'opposent à un "religieux flottant" où la logique du bricolage [...] est à l'œuvre* »<sup>5</sup>. Un « bricolage » donc, qui n'a d'autre objet que d'instituer une religion « à la carte », dont la pratique, à l'image du renouveau du bouddhisme, ne perturbe en rien le confort quotidien de ses pratiquants.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>3</sup> Entretien avec Annie Le Brun, « La Mauvaise conscience du sensible », *X-Alta*, n°5, octobre 2001.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.158.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.205.

Voilà l'ensemble de l'histoire humaine compactée, digérée, neutralisée et enfin rendue comme globalement et instantanément disponible à l'individu dans toutes ses composantes, dans toutes ses données. C'est – comme cette manie, propagée par le DVD, du *making of*, tournage du tournage, voire du tournage du *making of* lui-même etc. – une véritable réduction de l'histoire sensible « à une banque de données »<sup>1</sup> toujours plus riche, aux « entrées » toujours plus nombreuses, et aux prétentions toujours plus exhaustives : « *Qu'il s'agisse en effet de présenter les œuvres d'un individu, d'un groupe ou d'une époque, le temps y disparaît toujours sous l'abondance des pièces et documents accumulés pour convaincre que la question est épuisée. C'est-à-dire pour empêcher d'y voir, grâce à ce bourrage informatif, le jeu de présences et d'absences qui n'en continue pas moins de relier chacun au passé comme au présent et lui fait partager un peu de ses ténèbres avec l'histoire* »<sup>2</sup>. Pareil « bourrage informatif » conduit rien moins qu'à un « gavage a-critique », qui agit aux dépens de la sensibilité et de l'intuition. Car tous ces fils, lancés depuis la sphère du politique au sens large, finissent bel et bien par emmailloter l'individu dans un tissu de conformismes particulièrement sournois : à la censure « par défaut » des sociétés anciennes, le « trop de réalité » substitue une censure « par excès », dénoncée par plusieurs observateurs (Umberto Eco, ou la « censure démocratique » d'Ignacio Ramonet<sup>3</sup> par exemple) avec Annie Le Brun : « *en elle-même, la surabondance des informations ne conduit pas à un embarras du choix qui empêcherait tout jugement, comme certains l'ont avancé. C'est plutôt de ne pouvoir être replacée dans un ensemble sensible, cohérent, qu'il n'est plus d'information, futile ou importante, qui ne paraisse condamnée à se perdre dans le flux de toutes les autres* »<sup>4</sup>.

Et ce n'est pas le moindre mérite d'Annie Le Brun que d'avoir su montrer dans cet essai les conséquences à la fois politiques et sociales de cette « censure par excès » que le « trop de réalité » a instaurée. Prenant là encore à rebours tout un étalon de valeurs généralement admises comme irréfutables dans l'interférence inhérente aux deux champs ici concernés, elle pointe d'une part le navrant principe de « subversion généralisée » – qui n'a pas son tee-shirt à l'effigie du Che ?... – lequel dilue la contestation véritable dans des querelles de chiffonniers, et signale d'autre part, dans ce gigantesque télescopage d'opinions, de débats, de polémiques, et après que le langage comme on l'a vu a lui-même dévoyé le *sens*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.58-59.

<sup>3</sup> Voir Umberto Eco, « Chroniques du village global », *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985, ou Ignacio Ramonet, *La Tyrannie de l'information*, Galilée, 1999.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.192-193.

de la contradiction sous son seul *signe*, l'avènement d'une « contradiction consensuelle » : que la charge d'incompatibilité associée à l'idée de la « contradiction » ait désormais disparu derrière une logique de juxtaposition justifiée par un idéal d'« objectivité », et « *c'est la notion même d'objectivité qui se trouve modifiée sinon dénaturée, puisqu'il n'est aucune de ces confrontations qui ne finisse par établir que désormais l'objectivité consiste à donner cinquante pour cent tort ou raison à chacune des parties en présence. Ainsi le pour et le contre sont-ils devenus un couple aussi inséparable que Laurel et Hardy ou Doublepatte et Patachon* »<sup>1</sup>.

Dans un tel contexte, on ne s'étonne pas de voir coexister tous les antagonismes, voire toutes les « contradictions » au sein d'une société, et jusqu'au sein même d'un seul individu. La glorification de l'éclectisme voit en effet toutes les problématiques d'ordre sociopolitique se résorber dans l'opposition entre « identité » et « mondialisation ». Définie comme « *le processus de construction de sens à partir d'un attribut culturel, ou d'un ensemble cohérent d'attributs culturels, qui reçoit priorité sur toutes les autres sources* »<sup>2</sup>, l'identité dès lors est ce au nom de quoi l'ensemble de l'expérience humaine est redistribuée. Elle est ce mythe nouveau, cet « absolu » par définition... « relatif », qui réorganise toutes les composantes de la vie sociale, jusqu'aux disciplines universitaires et au classement des livres dans les bibliothèques du monde anglo-saxon. « *Ici et là, on n'hésite plus à parler de littérature "ciblée" et déjà des livres s'écrivent pour les bouchers bretons, les paysans du Danube ou les alpinistes unijambistes...* »<sup>3</sup> Autant donc d'« absolus relatifs » qui réclament une existence identitaire et souhaitent comme ajouter leur case dans la redistribution générale du champ social. Toujours plus heureux de léguer à chacun une concession, le « trop de réalité » va plus loin encore : il offre comme valeur suprême l'idéal « culturel » de l'homme « connecté » au « réseau », le ciment même de l'édifice général, à savoir l'« adaptabilité ». « Adaptabilité », dont on ne saurait cacher l'origine et le modèle dans les diverses officines de « management » : « *pour s'ajuster dans un monde connexionniste, il faut se montrer suffisamment malléable. [...] la permanence, et surtout la permanence à soi ou l'attachement durable à des "valeurs", sont critiquables comme rigidité incongrue, voire pathologique et, selon les contextes, comme inefficacité, impolitesse, intolérance, incapacité à*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>2</sup> Manuel Castells, *Le Pouvoir de l'identité*, Fayard, 1999, p.11, cité d'après *Ibid.*, p.166.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.167.

*communiquer* »<sup>1</sup>. Comment le discours obstiné, et résolument *écarté*, du surréalisme en général et d'Annie Le Brun en particulier pourrait-il être alors recevable, voire seulement audible, autrement qu'en lui assignant un de ces cases « esthétiques » pour domestiquer son refus ?

Est-ce d'ailleurs de s'être montré si hostile à toute « adaptabilité » que Breton lui-même aura été tellement décrié ? « *Oh ! je sais bien que l'intransigeance n'est plus de mode ! Le vocabulaire a été tellement miné et saboté depuis quelques années que l'on dit "intransigeance" et que l'on pense absolutisme, dictature* »<sup>2</sup>. L'intransigeance dont Annie Le Brun ne cesse de faire preuve d'un bout à l'autre de son essai n'est peut-être pas d'une autre nature. Et c'est aussi en son nom que sont peut-être écrites quelques pages parfois ambiguës sur Unabomber, ce mystérieux terroriste qui, entre 1978 et 1995, avait envoyé des colis piégés à des dirigeants de compagnies aériennes ainsi qu'à des universitaires et des chercheurs, tuant trois personnes et faisant vingt-trois blessés. Que le propos consiste d'abord, et avant tout, à mettre l'accent sur le manifeste violemment contestataire de Unabomber, passé dans un mépris des intellectuels et un silence quasi-général de la presse, soit. Il y a cependant un pas à voir chez cet homme, lorsqu'elle prend pareil tour, l'incarnation heureuse (voire... souhaitable ?) d'une disparition du « *fameux fossé entre la théorie et la pratique. [...] cette mise en actes d'une cohérence implacable constitua son crime imprescriptible dans un monde où, en un demi-siècle, la classe intellectuelle avait appris à cultiver comme un art nouveau l'écart entre ce qui se fait et ce qui se dit* »<sup>3</sup>.

Mais Annie Le Brun ne le sait que trop bien : là ne sont pas les armes privilégiées de la plus belle sédition. Celle qui, « *du côté de l'inactualité, celle où se fait l'éternelle jeunesse de nos désirs* »<sup>4</sup>, conduit éperdument à un « *sabotage passionnel* »<sup>5</sup> qui dépend moins du souci de nous faire une place... que de l'instinct de notre propre survie.

---

<sup>1</sup> Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999, p.560-561, cité d'après *Ibid.*, p.159.

<sup>2</sup> André Breton, *Entretiens*, idées Gallimard, 1969, p.215.

<sup>3</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.143.

<sup>4</sup> Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, folio essais, Gallimard, 1986, p.24.

<sup>5</sup> Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.307.

## Occlusion

« *Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ?* »<sup>1</sup>, s'interrogeait Georges Bataille. *Sensiblement* contraint : c'est-à-dire manifestement, mais aussi par l'emportement de toute sa sensibilité. Nous y sommes : *Du trop de réalité* n'est peut-être rien d'autre qu'un des ces trop rares livres auxquels l'auteur a été... *sensiblement contraint*. Peut-être l'idée que nous avons d'ailleurs pu donner d'Annie Le Brun, en suivant d'abord son itinéraire intellectuel – c'est-à-dire sa biographie *sensible* – puis en ébauchant la cohérence générale de son œuvre, en marge de quelques autres, a-t-elle permis à cette singulière *résolution* d'écrire d'affleurer. Ainsi a-t-on vu Annie Le Brun émerger d'un surréalisme bientôt orphelin, qui ne parvenait ni à empêcher sa propre dispersion ni à répondre, avec toute l'audace dont il avait su faire preuve en d'autres temps, aux nouvelles aliénations de l'homme moderne. En marge des modes intellectuelles (existentialisme sartrien, structuralisme) mais toujours inquiète d'un monde de plus en plus conformiste qui étouffait les trop rares voix discordantes (Marcuse, Debord), elle incarne à elle-seule, et avec un aplomb souvent désobligeant, une sidérante puissance de refus : refus de pactiser, serait-ce souvent par le simple fait de publier, avec aucune force de *réconciliation*, que celle-ci relève de la sphère culturelle ou artistique (les tenants actuels de la critique surréaliste, par exemple), ou qu'elle ressortisse de telle ou telle organisation libertaire. L'« écart absolu », qui l'éloigne délibérément du monde, décentre simultanément un point féroce critique qui signale une *attitude* : parce que décidément avec Benjamin Péret, elle

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, cité d'après Lucette Finas, « Du "moment de rage" », numéro spécial « L'écrivain en colère », *La Quinzaine littéraire*, n°836, août 2002, p.11.

« *ne mange pas de ce pain-là* »<sup>1</sup>, elle parvient, dans la cacophonie de la « subversion généralisée » que notre époque cultive comme seule mode d'exister, à s'offrir « *le MAGNIFIQUE plaisir de se faire oublier* »<sup>2</sup> que Breton saluait chez le poète Saint-Pol Roux.

Ce n'est pas rien, sans doute. Car à l'heure où le « trop de réalité » encombre toujours davantage l'horizon jusqu'à voir ses alibis culturels soudain métamorphosés en nouveau paysage naturel, c'est, d'une occlusion à une autre, tout l'espace imaginaire et sensible qui se voit pareillement bouché : l'infini soudain limité par la *finitude* du quantifiable, du dénombrable. Du pléonasme artistique aux revendications identitaires, de la prolifération théorique à l'idéologie du « réseau », la « nouvelle servitude volontaire » n'a jamais trop de pièces à conviction pour assurer son emprise. Moins isolé qu'il ne se prétend pourtant, le discours critique d'Annie Le Brun en croise souvent de nombreux autres, explicitement ou pas. Il semble cependant tirer son indéniable force non seulement d'un style capiteux qu'on a pu analyser ou observer dans tel ou tel emprunt, mais aussi de l'imparable originalité d'une pensée : celle qui, relevant tout entière du principe de l'analogie universelle, met en résonance hautement signifiante des fragments que d'autres ont pu démonter ici ou là, mais sans avoir su procéder à une saisie globale qui débordait des limites de leurs projets critiques respectifs. Voilà peut-être tout le mérite *Du trop de réalité* : faire entrer en correspondance éloquente des morceaux de réel qui finissent par composer, parfois à leur propre insu, une totalité ahurissante. Et dans ce spectacle généralisé qui se joue désormais comme perpétuellement à *guichets fermés*, force est de se demander, à observer le caractère éminemment érudit, à tout le moins particulièrement renseigné et documenté de l'essai, si la « culture » ne peut participer, à sa manière, à lutter contre son propre leurre. La culture contre l'aliénation culturelle du spectacle marchand, une aporie ? Le « sabotage passionnel » que préconise Annie Le Brun lui est-il totalement étranger ? Peut-être pas, mais à la stricte condition d'une « culture » rageuse, oublieuse d'elle-même, et qui se moque de son propre nom. Un « non-savoir » à peu près identique, peut-être, à celui qui donne le courage d'une improvisation de jazz. Harmonies, grilles, tempo : plus rien. Juste l'énergie brute d'en finir, une fois pour toutes, et tout de suite. La « poésie » ne sait rien d'autre que ces échappées belles. N'existe jamais qu'à la seule brèche qu'elle ouvre en déchirant le réel.

---

<sup>1</sup> Benjamin Péret, *Je ne mange pas de ce pain-là*, cité d'après *Ibid.*, p.12.

<sup>2</sup> André Breton à Saint-Pol Roux, dédicace de *Clair de terre*, cité d'après Mark Polizzotti, *André Breton*, coll. Biographies, nrf, Gallimard, 1999, p.222.

Partant de ce travail, les lignes de fuite se multiplient tout à coup. Il serait par exemple urgent de s'interroger sur le surréalisme *après* Breton : du dernier groupe organisé, à sa diffusion internationale, à sa dispersion en France..., c'est tout un pan pourtant fondamental de l'histoire artistique et littéraire qu'il faudrait débrouiller, et la question de l'héritage surréaliste dans l'art contemporain se poserait alors inévitablement. À observer chez Annie Le Brun ce jeu d'interférences parfois revendiquées, souvent niées, il serait également particulièrement intéressant de replacer le signe surréaliste (signe linguistique, mais aussi signe « du monde », signe extérieur qui se donne à lire...) dans ses rapports ambigus avec la psychanalyse d'une part (vers une « pathologie » du signe subjectif...) et avec la sémiologie d'autre part (son projet de déconstruction critique par exemple...). Mythologue, mythographe : Breton, disons, entre Freud et Barthes... comme le suggère d'ailleurs d'une manière appuyée ce dernier, interrogé sur la dépolitisation profonde de la littérature après Sartre : « *si l'on veut traiter les phénomènes culturels en termes d'histoire profonde, il faut attendre que l'histoire se laisse elle-même lire dans sa profondeur [...]. Il se peut que le sens historique ne surgisse que le jour où l'on pourra grouper, par exemple, le surréalisme, Sartre, Brecht, la littérature "abstraite" et même le structuralisme comme autant de modes d'une même idée* »<sup>1</sup>. On enrichirait d'ailleurs le sujet à considérer la dimension politique du signe surréaliste, où l'on croiserait d'autres « mythographies » subversives, à commencer par celle de Debord.

Peut-être contribuerait-on alors à sortir le mouvement des ornières esthétiques où on l'a parfois précipité, forgeant ainsi l'idée d'une bienséance surréaliste en porte-à-faux avec sa dynamique même. En témoignent, avec celles d'Annie Le Brun, diverses protestations<sup>2</sup> qui se sont élevées tout récemment contre l'exposition intitulée *La Révolution surréaliste* à Beaubourg, protestations qui ne peuvent manquer de rappeler celles de Breton lui-même contre l'exposition Waldberg de 1964, que nous évoquions en introduction.

Dans sa dernière lettre avant d'être définitivement internée, Nadja n'écrivait-elle pas à André Breton : « *Il y a assez de gens qui ont mission d'éteindre le feu* »<sup>3</sup>. A lire Annie Le Brun, c'est un réconfort inestimable de constater que certains de ces feux brûlent encore.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Littérature et signification » [1963], *Essais critiques*, Points essais, 1964, p.271.

<sup>2</sup> Voir par exemple Michaël Löwy, « Surréalisme pas mort, sauf à Beaubourg », *Le Monde*, 27 juin 2002.

<sup>3</sup> Nadja à André Breton, cité d'après Mark Polizzotti, *André Breton*, coll. Biographies, nrf, Gallimard, 1999, p.322.

# Bibliographie

## Œuvres d'Annie Le Brun<sup>1</sup> :

- *Sur-le-champ*, illustré par Toyen, éditions surréalistes, 1967
- *Tout près les nomades*, illustré par Toyen, éditions Maintenant, 1972
- *Les Écureuils de l'orage*, éditions Maintenant, 1974
- *Annuaire de lune*, illustré par Toyen, éditions Maintenant, 1977
- *Lâchez-tout*, Le Sagittaire, 1977
- *Les Châteaux de la subversion*, Jean-Jacques Pauvert aux éditions Garnier Frères, 1982, et folio essais, Gallimard, 1986
- *À distance*, Jean-Jacques Pauvert aux éditions Carrère, 1984
- *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1986, et folio essais, Gallimard, 1993
- *Appel d'air*, Plon, 1988
- *Sade, aller et détours*, Plon, 1989
- *Vagit-prop, Lâchez-tout et autres textes*, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1991
- *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1991
- *Perspective dépravée*, La Lettre volée, 1991
- *Les Assassins et leurs Miroirs. Réflexion à propos de la catastrophe yougoslave*, Jean-Jacques Pauvert au terrain Vague, 1993
- *Pour Aimé Césaire*, Jean-Michel Place, 1994
- *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994
- *Vingt Mille Lieues sous les mots*, Raymond Roussel, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1994
- *Statue cou coupé*, Jean-Michel Place, 1996
- *De l'éperdu*, Stock, 2000
- *Du trop de réalité*, Stock, 2000
- Articles divers, « À distance », chronique mensuelle dans *La Quinzaine littéraire*
- « La révolution usurpée », magazine *Beaux-Arts*, n°214, mars 2002, p.70-83

---

<sup>1</sup> D'après Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, éd. Stock, 2000, et sans tenir compte des ouvrages épuisés ou introuvables.

### **Œuvres du champ surréaliste :**

- Henri Béhar, Michel Carassou, *Le Surréalisme*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1992
- Yves Bonnefoy, *Breton à l'avant de soi*, farrago, éditions Léo Scheer, 2001
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, folio essais, Gallimard, 1972
- André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité » [1924], *Point du jour*, folio essais, Gallimard, 1970
- André Breton, « Signe ascendant » [1947], *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, 1968
- André Breton, *Entretiens*, idées Gallimard, 1969
- Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, puf, 1984
- Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948
- Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, José Corti, 1950
- Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes*, éditions Maurice Nadeau, 2001
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, coll. Points essais, éditions du Seuil, 1964
- Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes* [1945], éditions Mille et une nuits, 1996
- Mark Polizzotti, *André Breton*, coll. Biographies, nrf, Gallimard, 1999
- « *Il y aura une fois* », *une anthologie du Surréalisme*, édition établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Gendron, folio, Gallimard, 2002

### **Œuvres du champ structuraliste :**

- Roland Barthes, *Leçon*, Points essais, éditions du Seuil, 1978
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points essais, éditions du Seuil, 1953
- Umberto Eco, *La Guerre du faux*, biblio essais, Le Livre de Poche, 1985
- Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971

### **Œuvres du champ existentialiste :**

- Albert Camus, *L'Homme révolté*, folio essais, Gallimard, 1951
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, folio essais, Gallimard, 1948

### **Œuvres situationnistes :**

- Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], folio, Gallimard, 1992
- Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, folio, Gallimard, 1992

### **Autres :**

- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, coll. Pluriel, Hachette Littératures, 1976
- La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Mille et une Nuits, 1995
- Michel Braudeau, « Annie Le Brun, Sade et la vache folle », *Le Monde*, 26 novembre 2000
- Judith Perrignon, « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001
- Michaël Lowy, « Surréalisme pas mort, sauf à Beaubourg », *Le Monde*, 27 juin 2002
- « L'écrivain en colère », numéro spécial de *La Quinzaine littéraire*, n°836, août 2002
- *La Révolution surréaliste*, Télérama hors-série

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction au discours sur le trop de réalité</b> .....	p.3
<b>1. Toutes perspectives jetées</b> .....	p.10
Un surréalisme... <i>in vivo</i> .....	p.12
Trois coups de tonnerre dans l'orage surréaliste : Sade, Jarry, Roussel .....	p.18
Contre l'actualité du « spectacle unidimensionnel » : Marcuse, Debord .....	p.22
Critique de la relation critique .....	p.26
<b>2. De l'inanité de la littérature en général, et de la nécessité de quelques livres en particulier</b> .....	p.30
Œuvres d'Annie Le Brun .....	p.31
Œuvres du champ surréaliste .....	p.38
Œuvres du champ structuraliste .....	p.46
Œuvres du champ existentialiste .....	p.49
Œuvres situationnistes .....	p.50
<b>3. Du peu jusqu'au trop de réalité</b> .....	p.52
<i>Je dis donc tu es</i> : le « peu de réalité » .....	p.53
Le « trop de réalité » .....	p.57
Le langage <i>Du trop de réalité</i> .....	p.60
Le langage et le « trop de réalité » .....	p.64
Le corps et le « trop de réalité » .....	p.67
L'art et le « trop de réalité » .....	p.71
Vers une sociopolitique du « trop de réalité »... ..	p.76
<b>Occlusion</b> .....	p.81