

## Ce que l'humour nous dit de l'image. L'image au prisme des réflexions sur l'humour dans le *Traité du style* d'Aragon

Marie Huet

O n associe spontanément la problématique de l'humour à un surréalisme plus tardif que celui de l'image : le surréalisme de la fin de la décennie 1930, placé sous le signe de l'humour noir, qui apparaît alors que des concepts tels que l'automatisme, l'arbitraire – concepts qui fondent la pensée de l'image – sont dépassés. Pourtant, il y a dans la réflexion surréaliste sur l'image plusieurs mentions de la question de l'humour, qui rendent cette notion pertinente pour une réflexion.

Chez Breton, la mise en relation de l'image et de l'humour a lieu dans le *Manifeste* de 1924, au moment, précisément, où Breton tente une ébauche de typologie de l'image, ébauche qu'il juge lui-même incomplète :

Les types innombrables d'images surréalistes appelleraient une classification que pour aujourd'hui, je ne me propose pas de tenter. Je veux tenir compte essentiellement, de leur commune vertu. Pour moi la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique<sup>1</sup>.

Breton isole et caractérise plusieurs types d'image, plusieurs moyens par lesquels l'image peut répondre à cette exigence d'arbitraire et de difficulté à transcrire en langage pratique : elle peut naître d'une « justification formelle dérisoire » ou bien nier « une propriété physique élémentaire ». Le cas qui nous intéresse est le dernier de la liste, l'image dont Breton déclare qu'elle « déchaîne le rire<sup>2</sup> ».

Sa typologie est suivie d'une série d'exemples, classés, comme il l'explique, dans l'ordre des types nommés, et à l'image qui déchaîne le rire correspond cet exemple de Max Morise : « La couleur des bas d'une femme n'est pas forcément à l'image de ses yeux, ce qui a fait dire à un philosophe qu'il est inutile de nommer : « les céphalopodes ont plus de raisons que les quadrupèdes de haïr le progrès »<sup>3</sup>. »

Cette citation est loin d'épuiser la question de l'humour et du rire chez Breton, même avant ses travaux sur l'humour noir. On pourra notamment rappeler le vif intérêt de Breton pour le concept d'Umour mis en place par son ami Jacques Vaché. L'Umour, distinct de l'humour du commun par son orthographe sans *h* à la Jarry, est l'aboutissement de la pensée désolée, nihiliste de Vaché, qui désigne par sous ce terme « l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout<sup>4</sup> ».

Ces deux premières approches de l'humour de Breton ne suffisent pas à nous donner une vue complète de l'importance que peut prendre un tel concept dans la conception surréaliste de l'image poétique. C'est chez Aragon, semblerait-il, que la réflexion est la plus systématique et la plus aboutie. Si *Une Vague de rêves* et *Le Paysan de Paris*, autres grands textes au sein desquels la pensée aragonienne de l'image est développée, sont encore marqués par la fréquentation de Breton et imprégnés des conceptions

---

1 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 338.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Jacques Vaché, « Lettre à André Breton du 29 avril 1917 », dans *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1989.

psychologiques qui font la doctrine du groupe, *Le Traité du style*, paru en 1928, réoriente l'image vers la question de l'écriture à proprement parler, c'est à dire celle de son style et de son fonctionnement.

Dans ce texte, Aragon ne se contente pas, comme Breton, de faire de l'humour un déclencheur de l'image, subordonné à une exigence autre que lui-même, comme Breton faisait du rire un moyen d'atteindre l'arbitraire, la difficulté à traduire en langage pratique. Il lie de façon indissociable l'image et l'humour. Il fait de l'humour une nouvelle réponse à l'énigme de l'image :

L'image est d'ailleurs le véhicule de l'humour, et par réciprocité proportionnelle, ce qui fait la force de l'image, c'est l'humour. Comparez deux images prises au hasard et vous en serez poussière<sup>5</sup>.

Il serait hasardeux d'analyser de façon exhaustive les rapports de l'image et de l'humour, et de même, il semblerait problématique de réécrire la théorie de l'image au prisme de l'humour. L'ensemble des textes qui composent le corpus de critique autochtone nous indique que l'humour n'est qu'une question marginale, parmi celles qui ont pu être senties comme essentielles aux yeux des théoriciens et poètes de l'image. Mentionné rapidement dans le *Manifeste*, comme déclencheur possible de l'image, puis réévalué tardivement par Aragon au rang de « véhicule », l'humour n'est pas, comme la question de l'origine psychologique de l'image ou comme celle de sa prise sur le réel, de sa valeur ontologique, l'un des enjeux principaux du corpus théorique. C'est un aspect secondaire, à l'aune duquel nous nous proposons d'essayer d'éclairer la pratique surréaliste. Ainsi, il s'agira ici d'essayer de comprendre, notamment à la lecture du texte d'Aragon, ce que l'alliance de la poésie et de l'humour peut nous apporter dans notre compréhension du fonctionnement de l'image.

#### « Où solution pas d'humour »

La réflexion que l'on se propose de mener part de deux termes dont les définitions sont problématiques avant même de se voir confrontées l'une à l'autre. La première définition, celle de l'image, est loin d'être évidente : elle mobilise plusieurs champs d'investigation dans les domaines de la stylistique, de la théorie littéraire, de l'historiographie. Il y aurait beaucoup à dire sur la focalisation de la poésie moderne autour de ce mot d'image qu'elle n'invente pas, mais qu'elle emprunte à un lexique littéraire intuitif et dont elle fait son mot d'ordre, son principe premier. L'on s'accorde généralement à donner la primauté de l'usage du mot à Pierre Reverdy, dans la revue « Nord-Sud » en 1917 : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées<sup>6</sup>. »

La définition de l'humour n'est pas moins problématique : l'humour n'est pas une catégorie littéraire, comme le serait le comique. Il comprend dans sa définition plusieurs sous-espèces, sinon plusieurs niveaux. Il intègre l'ironie, ou s'en distingue, selon l'approche que l'on choisit. On peut distinguer plusieurs formes d'humour, plusieurs façons de faire de l'humour : percevoir le ridicule, l'insolite, railleur, tourner en dérision. On peut parler d'humour noir, de joie, de second degré. L'on considère souvent l'humour comme un état d'esprit, une disposition psychologique. A cet égard, rattacher l'humour à l'image peut sembler satisfaisant pour la considération de l'image surréaliste : pour Breton, notamment dans les années qui entourent la publication du *Manifeste*, en 1924, l'image n'est pas tant un fait de littérature, appartenant au genre poétique, qu'un fait de psychologie. Elle vaut en elle-même, hors du genre littéraire, elle vaut par sa puissance d'expression de l'imagination ou par l'effet de dépaysement qu'elle produit. En cela,

5 Louis Aragon, *Traité du style*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928, p.139.

6 Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, dans *Œuvres complètes*, Tome 1, Flammarion, Paris, 2010, p. 495.

l'association de l'image à l'humour, qui n'est pas un procédé littéraire mais une donnée de l'esprit, semble tout à fait pertinente.

Aragon se confronte également à la définition de l'humour, dans le *Traité du style*, quelques pages avant d'en faire la condition essentielle de la poésie que nous avons évoquée plus tôt. Il envisage, frontalement, la difficulté posée par cette définition qui semble devoir échapper et se dérober sans cesse.

Qu'est-ce que l'humour ? [...] Je dirai ce que n'est pas l'humour : N'est pas l'obscénité systématique ou le ton Nini-patte-en-l'air. N'a pas le fantomatique en horreur. Ne s'étonne pas pour un pianiste. Ne connaît pas le nom de tous les objets usuels. N'est pas école littéraire. Ni – comme on est tenté d'en conclure – un état d'esprit. Ah justement, moi qui croyais, mais alors qu'est-ce<sup>7</sup> ?

Cette succession de réponses négatives cherche évidemment à décontenancer le lecteur et à le mettre aux prises avec l'aspect insaisissable, labile, de l'humour. Ce bref extrait est suivi d'une longue page de réponses semblables, jusqu'à aboutir à une unique formulation, empruntée à Jacques Vaché, et qui continue à entretenir la perplexité du lecteur : « Jacques Vaché donnait pour exemple d'humour le réveille-matin. Neuf ans m'ont suffi pour trouver un autre exemple : l'expérience des vases communicants<sup>8</sup>. » Cette entreprise de déconcertement du lecteur finit par prendre le goût d'une démonstration par l'exemple. Toutes les réponses envisagées pour la question de la définition de l'humour n'aboutissent pas. Aragon s'achemine alors vers sa conclusion : « L'humour est d'avis qu'où solution pas d'humour. Et j'ajouterais, car il est modeste, donc, pas de poésie<sup>9</sup>. »

Ainsi, la définition intuitive de l'humour est dépassée par la spécificité de l'humour tel qu'il est entendu par Aragon dans ce texte. Il construit, ici, un concept particulier, en vis-à-vis de la poésie dont il est la « réciproque proportionnelle ». Il semblerait donc difficile de prendre pour point de départ de la réflexion, la définition commune de l'humour, telle qu'on peut la rencontrer dans le contexte courant. Il semble que l'enjeu du texte d'Aragon soit, au contraire, de formuler une nouvelle appréhension de l'humour, voisine de l'appréhension commune, légèrement décalée, susceptible de servir de réceptacle au fonctionnement de la poésie et de l'émotion poétique. Il semble qu'il y ait de la provocation, ou au moins de la dérision, à faire de l'humour le cœur de la poésie. Le genre poétique se caractérise, depuis la fondation de la tradition romantique, comme le lieu de l'expression d'affects profonds, d'une intériorité et d'une individualité dont le sérieux, sinon la gravité, semblent être les tonalités privilégiées. L'une des questions que le texte d'Aragon invite à envisager concerne dans l'histoire de l'idée de poésie et l'évolution de ses formes : y a-t-il, avec cette promotion de l'humour, une tentation de changement de paradigme, d'anti-romantisme ? Pouvons-nous, au contraire, faire de cet humour, nouvelle pierre de touche de la poésie, un vecteur de l'expression de l'intériorité primitive qui fait le fonctionnement du genre poétique moderne ?

Au-delà de l'histoire des formes, l'équation aragonienne qui fait de l'humour la réciproque de la poésie nous invite à revoir et à retravailler la définition de l'image poétique, à préciser son sens et son extension. Le *Traité du style* permet de confronter la théorie de l'image, son insertion dans le renouveau du genre que constitue la modernité surréaliste, à sa définition esthétique et stylistique. Ainsi, deux catégories d'informations pourront être cherchées. En premier lieu, si l'image est un phénomène textuel, nous pouvons, au schème de l'humour, préciser les formes qu'elle peut prendre, les espèces sous lesquelles elle peut apparaître. Il semble, à cet égard, que l'humour ne nous donne sur l'image qu'une information négative : l'humour n'est pas une forme, pas une structure. Ce

7 Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit. p.133.

8 *Ibid.* p.135.

9 *Ibid.* p.137.

n'est pas par les outils de la rhétorique que l'on peut identifier l'image poétique ou formuler des assertions concluantes sur sa définition stylistique. L'humour nous désigne l'image comme un phénomène esthétique, qui prendrait sa valeur conjointement par son origine psychologique et par son effet sur le lecteur. En second lieu, donc, l'humour souligne ce qui, dans l'image, tient à la puissance de détachement, de libération. L'image surréaliste apparaît, par l'humour, comme refus du sérieux, retournement du point vue. Le texte d'Aragon, pour différent qu'il soit des théories bretoniennes du milieu des années 1920, continue d'alimenter l'idée que l'image n'est pas un simple phénomène littéraire, et moins encore un ornement poétique. L'humour nous désigne l'image comme une fonction de l'esprit, celle qui s'oppose à la rationalité.

### **Déchausser « les pantoufles de l'habitude »**

L'humour n'est pas une forme d'énoncé, ni une structure linguistique. Sur la question de la structure formelle de l'image, il ne peut nous donner qu'une information négative et de même qu'Aragon pouvait produire dans son texte la liste de ce que n'était pas l'humour, il ne peut nous apprendre que ce que n'est pas l'image. Si l'humour est la condition de l'image, alors l'image n'est pas une forme. Si l'humour est ce qui peut être attendu d'elle ou si l'humour peut être à la source de sa production, c'est qu'elle excède le simple cadre de la figure de style telle qu'elle est répertoriée dans la rhétorique classique. Les manuels de rhétorique, dans la tradition aristotélicienne qui est la leur, proposent en effet une taxinomie, la tropologie, qui considère les figures comme des structures, abstraites. Il semble donc qu'en associant l'image à l'humour, on se détache de la tradition rhétorique pour orienter la définition vers l'esthétique.

Ainsi, l'exemple donné par Breton de l'image qui « déchaîne le rire » déconstruit même la seule définition de laquelle nous pourrions déduire un canevas formel, la définition reverdyenne de l'image comme rapprochement de deux réalités, qui déjà, à dessein, s'écartait de la tropologie. Si l'image de Reverdy n'est pas, contrairement à ce qui a pu être déduit, une variante moderniste de la métaphore, l'image comme rapprochement de deux réalités semble elle-même insuffisante à rendre compte des exemples donnés par les surréalistes eux-mêmes, sans même aborder les cas des exemples identifiables dans leur production.

- (1) *La couleur des bas d'une femme n'est pas forcément à l'image de ses yeux, ce qui a fait dire à un philosophe qu'il est inutile de nommer : "les céphalopodes ont plus de raisons que les quadrupèdes de haïr le progrès".*  
(Max Morise)

L'on serait bien en peine, ici, d'identifier avec clarté les deux réalités mises en présence et de décrire de quelle façon leurs rapports sont distants et justes. Nous sommes loin de la métaphore et de la comparaison, et de même, il semble que nous soyons loin de toute figure de style répertoriée dans les manuels de tropologie, de tout fait de style catégoriquement identifié. Moins que la structure formelle de la formule, il semble que ce soit son effet sur le lecteur qui présente de l'intérêt pour Breton.

Ainsi, l'humour et le rire désignent l'image non pas comme une structure fixe, mais comme un événement dans le langage, pouvant adopter plusieurs formes. À ce titre, ils rejoignent la définition de Reverdy, qui s'inscrivait également contre la tradition de la rhétorique aristotélicienne et contre les formes fixes de la tropologie. Si l'exemple de Breton est un des cas où l'image ne semble pas devoir s'identifier à la définition canonique de l'image comme « rapprochement de deux réalités », il n'en permet pas moins de pointer une autre parenté entre l'approche surréaliste de l'image et son inspiratrice reverdyenne. En effet, l'article de *Nord-Sud* propose également une définition esthétique de l'image, qui se fonderait sur son effet, sur l'émotion qu'elle provoque, et non plus sur la sa structure :

L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve<sup>10</sup>.

L'humour aragonien, comme l'émotion poétique reverdyenne, indexent la valeur de l'image sur son effet, à rebours des définitions par la structure proposées par la tradition rhétorique. L'image est ainsi, plutôt qu'une forme neuve, plutôt qu'une innovation stylistique, un usage particulier du langage, mis en place dans le but de produire un certain effet. L'on retrouve ainsi la suite de la réflexion mise en place dans le *Traité du style*.

Car l'humour n'est délégué à l'image que pour un petit temps et dès qu'il a renfourché sa motocyclette, le mur commence à se dégrader. Voilà le fondement de l'idée de la nouvelle poétique à laquelle on a mené récemment et à juste titre, grand bruit. Les voisins se sont plaints : ce sont des emmerdeurs, cela ne nous fera pas retourner aux métaphores usées, chausser les pantoufles de l'habitude, nous voulons parler un langage de catapulte, à crouler des plafonds, à décorner les bœufs<sup>11</sup>.

Ce qui fait la qualité d'image d'un énoncé donné n'est donc pas sa forme, mais bien plutôt sa qualité esthétique, cette « émotion poétique » dont parle Reverdy et qui devient, pour Aragon, cet humour dont il faudrait fixer la définition.

La pluralité des formes d'image possibles pourrait donc inciter à analyser différents exemples d'images surréalistes présentant un aspect humoristique et à les classer, à tenter une typologie de ces événements dans le langage qui constituent le corpus des images poétiques. L'on pourrait donc dresser un panorama des différentes modalités d'expression de l'humour à travers un échantillon de poésie surréaliste.

(2) *La cassolette qu'on nomme pour plus de commodité soleil dans les conversations générales (Aragon)*

Dans un tel exemple, l'on identifie facilement les deux réalités qui sont confrontées et l'on accepte sans trop de difficultés qu'elles puissent être considérées comme éloignées. La *cassolette* et le *soleil* n'appartiennent de toute évidence pas au même champ lexical, ou, d'un point de vue extratextuel, au même domaine de réalité. Les réalités dénotées par les mots sont, en elles-mêmes, éloignées, distantes, et ne semblent devoir partager que le trait de la circularité. Au-delà de cet écart des réalités, les mots eux-mêmes sont distants : la hiérarchie implicite du lexique en poésie ferait volontiers de *soleil* un de ses termes privilégiés, tandis que le mot *cassolette*, extrêmement précis et trivial appartiendrait à un registre très inférieur. Cependant, ces deux éléments sont ici mis en rapport, mis à égalité, dans un rapport d'identification de forme discursive, pris en charge par la totalité de la phrase. Ici, il semble que le rapprochement soit à la recherche de l'insolite, de l'imprévu, de la surprise. Cette cassolette extrêmement précise et incongrue est l'élément d'une composante lexicale de l'humour surréaliste que l'on retrouvera à de nombreuses reprises.

Cet exemple peut être rapproché des suivants :

(3) *Le monde n'est que grosseille. (Péret)*

(4) *Divine comme une soucoupe de mica, divine comme un hippopotame de quatre siècles. (Péret)*

La forme des comparaisons juxtaposées, en (4), *divine comme*, n'est pas sans rappeler les « beau comme » de Lautréamont. Les procédés de l'humour, dans ces deux cas de figure, comportent encore une fois une composante lexicale : l'effet produit vient du

<sup>10</sup> Reverdy, *Oeuvres Complètes*, op. cit.

<sup>11</sup> Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit. p.139.

surgissement de mots insolites, dont la présence déconcerte, paraît même gratuite. L'humour rejoint ici l'émotion poétique de Reverdy, qui se caractérisait par la recherche de la surprise, de la nouveauté : « il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve<sup>12</sup>. » Les exemples (3) et (4) s'articulent également autour de la subversion de la logique. Le (4) propose un retournement de la structure comparative canonique : malgré l'utilisation de la conjonction prototypique *comme*, le comparant n'explicite pas le comparé, ou, au contraire, la formule fait porter l'information sur le comparant, contre le modèle intuitif de la comparaison, et surtout contre la connaissance commune. Pourquoi cet hippopotame de quatre siècles est-il « divin » ? Pourquoi cette « soucoupe de mica » ?

D'autres exemples peuvent être envisagés :

- (5) *L'eau de Javel et les lignes de nos mains dirigeront le monde.* (Breton et Soupault)
- (6) *Adolescentes aux odeurs de produits d'exportation et d'amour.* (Tzara)
- (7) *Il faut mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée.* (Duchamp)

Le (6) propose à nouveau cette composante lexicale, qui fonctionne par le surgissement d'un mot, insolite et trivial, ici *l'eau de Javel* attribut de la consommation moderne stéréotypée. Il déjoue également le sens commun, l'évidence intuitive. Le (7) est construit autour d'un procédé rhétorique avec un zeugme, un attelage de deux termes qui met en compétition deux interprétations distinctes du mot *odeur*, l'interprétation littérale et l'interprétation métaphorique. La syllepse de sens laisse ouverte la possibilité d'une interprétation unique qui rend trouble l'ensemble de la formule. Finalement, le (8) se fonde sur le procédé comique de la contrepétition. L'inversion des syllabes de la formule forme un calembour, dont un des nombreux avantages est d'être graveleux.

Ces exemples auront au moins la vertu de montrer la diversité des formes possibles d'image et d'achever de prouver que l'on ne peut pas chercher l'image dans un canevas fixe et unique. Ils nous confrontent, en revanche, à une difficulté de taille, celle de rendre compte de l'humour, de s'assurer que nous sommes bien, dans une image donnée, en présence de cette catégorie d'humour mobilisée dans le *Traité du style* par Aragon. L'exemple (7) qui semble le plus ouvertement comique, au sein duquel le procédé est le plus facile à identifier, n'est certainement pas représentatif de l'esthétique de l'image surréaliste dans sa globalité et de la poétique qu'Aragon s'emploie à décrire dans son ouvrage.

Et de fait, envisager l'humour dans l'image surréaliste en termes de procédés comiques ne saurait être pleinement satisfaisant : cela conduit à circonscrire la compréhension de l'humour dans des bornes étroites, qui sont celles de la littérature et de ses moyens. En rendant l'humour au comique, on rapproche l'image de la littérature et on l'éloigne de la psychologie. De plus, formuler une typologie invite nécessairement à opérer des distinctions, à discriminer les cas, et fait courir à l'analyse le risque de perdre de vue le caractère commun à chacun des cas, cet humour dont Aragon fait le « véhicule » de l'image.

Ainsi, assimiler l'humour dans l'image à une série de procédés comiques nous rapprocherait de la conception de Breton, qui fait du rire un déclencheur de l'image parmi d'autres, et nous éloignerait de celui d'Aragon, qui met l'humour au cœur de toutes les images, sans solliciter la notion de comique, ni celle de rire. Le texte d'Aragon, au contraire, envisage l'humour comme un principe plus large, une disposition, qui ne se limite aucunement à son application littéraire.

Que l'humour est la condition négative de la poésie, ce qui prête à équivoque, signifie que pour qu'il y ait poésie, il faut que l'humour fasse d'abord abstraction

12 Pierre Reverdy, *Œuvres Complètes*, op. cit.

de l'anti-poésie et soudain une bobine de fil prend la vie de l'humour, et du coup, si vous êtes poètes, vous en faites une jolie femme ou le murmure des flots dans le corail chanteur, que l'humour est une condition de la poésie, voilà ce que je dis, sous une forme détournée.<sup>13</sup>

Il n'est guère douteux qu'Aragon fasse ici, non sans une petite tentation provocatrice, de l'humour un principe plus vaste, appartenant davantage à l'état d'esprit du poète, à sa perception, à des données psychologiques, qu'à la forme du discours. L'humour est dans ce texte la poésie même, tire sa valeur de sa fonction pour l'esprit. Ce qu'Aragon semble entendre par humour, c'est la capacité de s'abstraire, de se détacher du réel, pour opérer des rapprochements qui contredisent l'évidence intuitive. Une bobine qui devient une jolie femme, puis le murmure des flots : ceci n'existe pas dans la réalité et ne peut donc s'imposer aux fonctions raisonnables de la pensée, à l'entendement, à la raison, à ce qui tient du sérieux et de la connaissance. Pour que ces éléments puissent être mis en relation, il faut que ces fonctions réalistes et raisonnables soient tenues à distance. L'humour est cette puissance de recul qui désamorce le sérieux à l'œuvre dans les facultés cognitives. Avec sa bobine de fil protéiforme, Aragon nous donne un exemple d'humour sans comique, où ce n'est pas le rire franc qui est recherché, mais une joyeuse puissance de détachement, qui stimule la fantaisie et la création.

#### **Faire abstraction de « l'anti-poésie »**

L'humour nous donne donc des indications sur ce qui est attendu de l'image, par l'auteur ou par le lecteur. Il n'est guère besoin d'attendre le rire pour considérer l'humour dans une image surréaliste. De la même façon, l'identification de procédés comiques ne saurait être une solution satisfaisante à l'énigme que pose à l'exégète Aragon lorsqu'il fait de l'humour la condition de la poésie. Le problème demande à être reposé, en termes d'esthétique.

L'on peut proposer une étude plus approfondie de l'humour dans l'image, sans mobilisation d'outils d'analyse du comique.

#### (8) *Les escarpins du printemps* (Louis Aragon)

Dans un tel exemple, l'on ne remarque pas de jeux de mots, de procédés spécifiquement comiques, qui s'imposent immédiatement. L'esprit de sérieux n'est effectivement pas celui qui paraît présider à l'élaboration de ce rapprochement analogique, mais rien ne déclenche, à proprement parler, le rire. De la même façon, il semble que nous ne soyons pas ici dans le cas d'une image comme les (3) ou (4) où la négation absurde se faisait ostentatoire. Cette image, insérée dans un poème, participe d'une évocation poétique qui n'est pas seulement provocatrice ou gratuite. La qualité humoristique n'est probablement pas celle qui paraît la plus évidente au lieu du lecteur qui n'aurait pas été confronté préalablement au *Traité du style*, mais c'est précisément parce qu'il n'est pas comique, à proprement parler, qu'un tel exemple peut nous éclairer sur l'approche d'une esthétique de l'humour.

Dans une image comme celle-là, l'humour intervient à plusieurs niveaux. Au premier niveau, c'est bien la composante lexicale de l'humour qui nous frappe. Ce qui est saillant, dans cette image, c'est la présence de ce mot *escarpins*, réalité concrète, terme dont la précision renforce la trivialité, et qui ne fait évidemment pas partie des attributs canoniques du printemps, ni dans la connaissance commune, ni pour la licence poétique.

Nous sommes ici en présence d'une image que l'on est tenté d'interpréter de façon métaphorique – quoique lorsqu'il s'agit d'image poétique, l'interprétation ne soit jamais univoque et définitive. Il s'agirait d'une métaphore dans le cadre déterminatif, organisée autour du déterminant *de*, qui a ici une valeur sémantique d'appartenance<sup>14</sup>. L'on entend

13 Louis Aragon, *Traité du style*, op. cit. p.138

14 Je reprends ici les catégories établies par M. Murat dans son ouvrage *Le Rivage des Syrtes de J. Gracq*, dont le

« les escarpins du printemps » comme l'on entendrait « les escarpins de quelqu'un ». Ainsi, cela crée un transfert de sème qui occasionne une personnification du *printemps* : qui est-ce qui est susceptible de porter des escarpins, à qui attribue-t-on canoniquement cette prédication ? À un être humain, à une entité sémantique comportant le trait [+humain]. Le printemps apparaît brièvement, ici, sous forme humaine.

Ce qui frappe, pourtant, ce qui fait événement, ce n'est pas la personnification du printemps, qui ne constitue pas, en poésie une nouveauté. Une formulation telle que le « le printemps arrive à grands pas » ou même « les pas du printemps » ne ferait pas le même effet. Ce qui fait événement, c'est que la métaphore canonique de la personnification du printemps est gênée par l'emploi d'un mot très précis, insolite, incongru. Utiliser *escarpins* au lieu de *venue* ou de *pas*, c'est rechercher délibérément l'insolite, aller contre la catachrèse, vers la surprise, l'insolite.

Le mot imprévu a ici un double effet. En premier lieu, le saut paradigmatique vers l'hyponyme escarpin constitue un choc, une nouveauté. En second lieu, il réactive la métaphore qui personnifie le printemps et la lave de son usure poétique. La difficulté d'interprétation rencontrée du fait du contournement de la catachrèse rend la métaphore plus difficile à résoudre, à interpréter en termes analogiques : pendant un instant, les deux réalités coexistent, visuellement, sans se confondre dans la compréhension intellectuelle. Il y a véritablement *image*, au sens visuel du terme. L'esthétique surréaliste de l'humour dans l'image se caractérise précisément par ce goût de l'insolite, de l'incongru, qui, loin d'être gratuit, accompagne la fonction iconique de représentation visuelle de la métaphore. Nous ne sommes pas loin, avec cette composante lexicale, du « nominalisme absolu<sup>15</sup> » désigné par Aragon dans *Une Vague de rêves*. A nouveau, l'analyse surréaliste de l'image passe davantage par des concepts psychologiques et des considérations sur le fonctionnement de l'esprit que par des catégories littéraires.

Le deuxième niveau d'humour que l'on décèle dans l'exemple (8) se trouve dans la liberté du rapprochement. Aragon nous met en présence, ici, de réalités extrêmement éloignées, dont la banalisation de la personnification littéraire des saisons ne suffit pas à justifier le rapprochement. Ce qui fait événement, c'est la dissymétrie qui existe entre la précision extrême de l'hyponyme et la globale généralité du mot *printemps*, banalisé par la tradition poétique, solidement ancré dans le canon de la licence – qu'on pense aux poésies de la reverdie depuis le Moyen-âge. L'humour se manifeste dans la liberté prise par le poète pour le rapprochement entre ces deux termes, empruntés à deux registres extrêmement distincts, comme c'était déjà le cas dans l'exemple (2). La métaphore *les escarpins du printemps* ne se contente pas de nier, comme toute métaphore qui n'est pas catachrèse, l'évidence littérale, mais elle crée un choc entre deux registres de langue. La liberté est métaphorique mais aussi métopoétique : il y un jeu sur la licence préalable, une refonte burlesque de la personnification du printemps, qui rend la formule plus frappante, plus saillante. L'humour est ici une fonction de redistribution des valeurs. C'est le principe par lequel se fait la distance à la perception et à la norme, la libération des attentes intellectuelles et cognitives, c'est la porte ouverte sur la fantaisie et la création libre. L'humour n'est pas seulement une fonction voisine de l'imagination, il est le moment négatif de la dialectique qui permet la création de l'image : il tourne en dérision les préceptes de la raison et ceux de la poésie. Tous les rapprochements sont permis, contre la logique. L'humour apporte le goût de la subversion et la tolérance à l'absurde.

Le troisième niveau, finalement, se trouve dans la fuite même du sens de la métaphore. L'image (8), on l'a vu, invite le lecteur à une interprétation métaphorique, dans le sens d'une personnification du printemps. Son extrême précision, pourtant, conserve une grande

---

tome II traite notamment de la métaphore. Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de J. Gracq, Etude de style*, t. II, Corti, Paris, 1983.

15 Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Seghers, Paris 1990, p.15.

part de non-sens. La métaphore n'est pas explicable terme à terme : pourquoi le printemps se trouve-t-il chaussé de chaussures de femme ? Pourquoi est-il représenté sur des talons hauts ? L'explication analogique que l'on cherche à formuler est partiellement mise en échec. Le sens qui se fraye un chemin à travers l'image ne suffit pas à répondre à toutes les exigences de l'interprétation discursives de la métaphore. L'humour se trouve ainsi dans la liberté de l'image qui ne s'astreint pas à satisfaire les attentes de l'explication rationnelle. La raison et l'esprit de sérieux sont impuissants à la résoudre. Le trait demeure irréductible, dans sa fantaisie et dans sa gratuité.

A la lumière de cet exemple, il semble que l'on puisse déduire que l'humour, dans le texte d'Aragon, désigne la puissance de l'esprit qui renonce à rendre des comptes à l'intellect. L'humour est ce qui, dans la poésie, ne rend plus de compte à personne, et moins encore aux instances de « l'anti-poésie » que sont la raison et l'ordre du monde. Il se défait des exigences logiques qui subsistent dans l'analogie elle-même. L'on est bien loin, avec l'image surréaliste, du schéma aristotélicien de la figure d'analogie, qui se résout comme une équation, dans un tableau à quatre termes. L'humour est l'allié de la poésie surréaliste dans sa lutte contre la rationalité et pour la libération de l'imagination. « Où solution, pas d'humour » : l'humour libère la poésie du devoir de vouloir dire, pleinement, quelque chose.

Ainsi, l'on peut resituer le texte d'Aragon dans la continuité de la pensée surréaliste de l'image, notamment telle qu'elle est mise en place par Breton, à travers deux aspects majeurs. Premièrement, en indexant la valeur de l'image sur ce concept d'humour, il situe, comme Breton, l'image au carrefour de l'esthétique et de la psychologie. L'effet produit et l'origine psychologique sont les éléments primordiaux de la théorie de l'image, à rebours d'une pensée du genre poétique, où l'image serait subordonnée à des exigences formelles et ornementales. Deuxièmement, l'humour nous renvoie également à l'éthique qui sous-tend la poésie surréaliste. La gratuité, ici, n'est pas gratuite, la poésie n'est pas tournée vers elle-même, refermée dans une visée autotélique, ou dans des fins strictement génériques. Elle participe à un mouvement de libération de l'esprit. Au-delà de la tonalité légère et du goût, d'apparence futile, pour l'insolite, l'humour d'Aragon est le vecteur d'un retournement du point de vue, qui propose une autre voie, face à la rationalité. Comme avait pu l'être l'écriture automatique pour Breton et Soupault à l'époque des *Champs Magnétiques*, l'humour est un de ces procédés qui permet de défaire le carcan trop serré du réalisme et du positivisme, pour libérer l'imagination. L'humour est, pour Aragon, une puissance libératrice, une dissidence par rapport au réel et à la logique, oubliés dans la fantaisie. L'humour mène la révolution contre la rationalité.

### Conclusion

Le texte d'Aragon est un observatoire à partir duquel nous pouvons observer un certain nombre de traits de l'image surréaliste. Il nous désigne l'image non en tant que forme stylistique, en tant que trope ou canevas linguistique abstrait, mais en tant qu'événement dans le langage, dont le critère définitoire est davantage d'ordre esthétique que d'ordre formel. L'image est un usage, subordonné à une fonction, qui est celle de semer le trouble dans l'esprit, de déconcerter la raison, d'envoyer valser l'ordre du monde. A cet effet, beaucoup de moyens sont bons, même les plus outranciers. En tant qu'invitation à la légèreté, à la gratuité, l'humour éclaire les affinités de l'image avec l'incongru. En tant que prise de distance, retournement du point de vue, il invite à considérer les aspects subversifs de l'image, l'exigence éthique que lui donnent les surréalistes.

Il faudrait pousser l'analyse plus loin et replacer l'humour surréaliste dans une perspective historique. Il y a, évidemment, de la provocation à faire de l'humour le cœur battant de la poésie : ce n'est pas à l'humour qu'est traditionnellement associée l'émotion poétique, mais l'on pourrait tracer une généalogie de l'humour en poésie, dans son utilisation moderniste, qui se distingue de l'humour didactique et pédagogique. Cette

généalogie passerait évidemment par les dadaïstes et par Alfred Jarry, qui fut d'ailleurs une réelle inspiration pour Jacques Vaché, pour trouver ses origines chez Rimbaud et chez Lautréamont, elle pourrait aller jusqu'à Baudelaire. Il y a, dans l'humour moderniste, une dimension négative : il déconstruit le monde, il passe, sur le connu, sur les valeurs de la société, un coup de vitriol, il renverse la vision des choses – ce n'est pas seulement la pensée de Dada qu'on reconnaît ici, mais également celle des autres grands ancêtres du surréalisme. L'image surréaliste, comme nous avons voulu le montrer, possède cette dimension négative et subversive, mais elle réintroduit également dans ce nihilisme quelque chose de gai et de conquérant, un plaisir de l'évocation et de la création.

La mise en perspective peut même aller plus loin. La proposition de refonte de la poésie autour de l'humour peut sembler, au premier abord, déconcertante. Elle ne correspond pas au paradigme de la poésie hérité du Romantisme qui court encore jusqu'à nos jours. L'on serait, en effet, tenté d'attendre de la poésie qu'elle exprime des sentiments, qu'elle soit le lieu, en tout cas, de l'expression d'une intériorité où il semble que le rire n'a pas sa place. L'on attribue à l'humour, spontanément, une fonction sociale, peu compatible avec l'exigence d'individualité que l'on assigne à la voix poétique depuis le premier Romantisme. Cependant, l'écart entre la théorie aragonienne et cette conception se réduit, si l'on considère que ce n'est pas, ici, la poésie qui change de sens, mais l'humour qui devient une faculté plus profonde, au plus près du cœur du sujet. Quand elle repose sur l'humour, sur l'imagination, sur la libération des facultés langagières du sujet, comme c'est le cas dans le Surréalisme, la poésie demeure le lieu d'expression de l'intériorité, d'une intériorité brute, qui ne serait plus seulement le lieu des affects et de l'émotivité, mais de la liberté de création et de représentation.

L'humour est présent partout dans la poésie surréaliste. Un très grand nombre d'images peut être analysé dans les termes suggérés : la composante lexicale enrichit la liberté du rapprochement, la raison et la logique – fût-elle une logique analogique – sont mises en échec. L'humour permet donc de faire un pas vers une pensée de l'image surréaliste considérée non comme une forme mais comme une esthétique : elle vise à créer chez le lecteur un choc, à lui donner le goût du nouveau et du merveilleux. Ainsi, l'humour nous donne une indication sur l'attitude à prendre face à l'hermétisme surréaliste. Il nous invite à une lecture souple, qui n'abandonne pas le sens, mais qui n'en est pas l'esclave. Il nous indique qu'il faut laisser de côté l'impératif du « vouloir-dire » et accepter l'image comme elle se présente, dans sa liberté.

*Université Sorbonne Paris-IV*

#### OUVRAGES CITÉS

- Aragon, Louis. *Traité du style*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928.
- . *Une vague de rêves*. Paris : Seghers, 1990.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Établie par Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Murat, Michel. *Le Rivage des Syrtes de J. Gracq, Etude de style*. T. II. Paris : Corti, 1983.
- Reverdy, Pierre. *Nord-Sud*, dans *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris : Flammarion, 2010.
- Vaché, Jacques. « Lettre à André Breton du 29 avril 1917 », dans *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*. Paris : Editions Jean-Michel Place, 1989.