

Caroline Hogue

Le désir-asymptote dans *Sur le champ* d'Annie Le Brun et Toyen :

Le lieu des rendez-vous manqués

Avec la publication de *L'Amour Fou* en 1937, André Breton rapatrie la plus vieille thématique de l'histoire culturelle au cœur du nouveau territoire artistique et littéraire surréaliste. Sous couvert d'un récit autobiographique accueillant photographies et peintures, Breton décrit et prescrit l'une des valeurs surréalistes par excellence : l'amour. Fou, l'amour bretonien contourne les usages de la morale. Délirant, l'amour surréaliste implique une communication fusionnelle des corps et des cœurs, propulsant les sujets – les amoureux sont toujours deux, bien que la voix féminine reste silencieuse – vers une autre dimension, souvent onirique. Le désir devient le portail presque magique qui élève les amoureux, réunis, vers un ailleurs mystérieux et magnétique. Pour le patriarche des surréalistes, l'amour promet un terreau fertile où il est possible de cultiver la beauté authentique :

C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils [...] qu'il y a des années [il a] demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle¹.

L'essence de la beauté, ou la beauté essentielle, serait contenue dans l'étincelle qui jaillit de cette « fusion » entre *deux* êtres. Trente ans plus tard, Annie Le Brun et Toyen² – deux artistes qui revendiquent leur héritage surréaliste et qui assument pleinement leur filiation avec André Breton – collaborent pour créer *Sur le champ*, un recueil de poésie en prose divisé en douze parties, appelées « cernes » par l'auteure, cernes qui se succèdent comme autant de courbes superposées les unes aux autres, dont six sont accompagnés d'un collage³. Si l'amour y brille par son absence, Annie Le Brun et Toyen déclinent un désir insatiable, sans cesse renouvelé, qui informe la structure, le dispositif texte/image et les modalités de lecture dans *Sur le champ*. Le désir était, déjà, une valeur cardinale pour les

surréalistes des années 1930, toujours associé au motif de la rencontre amoureuse. André Breton en appelle aux manifestations hasardeuses parce qu'elles alimentent, continuellement, une soif essentielle à la création : « Ce qui me séduit dans une telle manière de voir, c'est qu'à perte de vue elle est créatrice de désir.⁴ » Annie Le Brun et Toyen rejouent cette idée d'un désir intarissable – le désir existe tant et aussi longtemps qu'il n'est pas comblé – la déplaçant dans de nouveaux espaces que sont la féminité, la corporéité et la transgression. Selon Isabelle Boisclair, la figure de la femme désirante s'est trop souvent tue, parce qu'« en ce domaine du désir, elle est, peut-être là plus qu'ailleurs, le deuxième sexe.⁵ »

Dans *Sur le champ*, le désir fonctionne comme une asymptote, autant dans le texte, dans les images que dans les rapports texte-image. La véritable fusion entre le sujet féminin désirant et l'objet désiré est impossible, bien qu'ils tendent, infiniment, l'un vers l'autre. L'asymptote – issu du mot grec *a-symptotis*, signifiant « non-rencontre » – prophétise le déphasage qui caractérise les rendez-vous prévus par le désir : dans *Sur le champ*, ils sont toujours manqués. Ce déphasage semble trahir le programme tracé par le titre du recueil, qui semble porter la promesse d'une résolution immédiate. Les limites entre le moral et l'immoral brouillées par une écriture de la transgression (faite de mots et d'images), tout fonctionne comme si la seule frontière encore intacte marquait l'espace imperceptible qui sépare pourtant toujours le sujet désirant et l'objet désiré. Les rapports texte/image participent de ce dispositif asymptotique : le textuel et le visuel conservent leur espace respectif, bien qu'ils obéissent à une dynamique de tentation vers l'Autre de la double-page. Finalement, les textes d'Annie Le Brun et les collages de Toyen thématisent et mettent en scène un mouvement, une trajectoire ou une tendance vers l'Autre. Tel que prévu par la figure de l'asymptote, le « je » féminin – à la fois lyrique et narratif – reste seul, bien que mû par l'énergie de la rencontre.

1. Transgresser doucement

Dans la pensée complexe de Georges Bataille, toujours en dialogue avec les préoccupations surréalistes, la transgression constitue une pierre de touche. Son œuvre, autant essayistique

que romanesque, montre que « les interdits, sur lesquels repose le monde de la raison, ne sont pas, pour autant, rationnels.⁶ » La raison comme référence absolue est mise à mal, entraînant dans sa chute la morale, érigée sur un réseau d'interdits aux fondations tremblantes. Du moins, Georges Bataille fait chanceler, un à un, les interdits qui balisent les contours de *la* morale. Dans « L'Après-coup de *l'Amour Fou* : Joyce Mansour et Annie Le Brun », Renée Riese Hubert remarque l'instinct transgressif des femmes surréalistes de la dernière génération : « Mais ces voix féminines s'élancent vers bien d'autres transgressions encore plus inquiétantes, comme il se doit, que celles de l'entre-deux-guerres.⁷ » En effet, le langage poétique d'Annie Le Brun, dans la foulée de Georges Bataille et plus encore dans celle de Sade, refuse de se contraindre aux lois de la logique, et encore moins à celles de la bonne morale. Au fil des « cernes » successives, le « je » poétique noie de gris les frontières noires qui marquent le cadastre de la moralité. Doucement, si faire se peut, Annie Le Brun et Toyen donnent à lire et à voir (mais surtout à lire) davantage une dissolution graduelle qu'une infraction des interdits.

L'incipit de *Sur le champ* fait entendre le « je » poétique qui s'auto-cite : « Quand j'ai dit "je perverse" (jeu-clé qui a pour but de fermer les portes ouvertes), on m'a répondu qu'il y avait là comme une recherche de langage.⁸ » Le ludisme déborde du langage lorsque la même voix propose « un jeu de société très simple⁹ », dont les règles sont dévoilées dans une deuxième autocitation : « "Violez les mères de familles, les vierges à la rigueur."¹⁰ » Le premier syntagme placé entre guillemets – « Je perverse » – quitte le plan inoffensif du mot d'esprit lorsqu'il est mis en relation avec l'ordre inquiétant contenu dans la deuxième autocitation, exigeant à la fois le viol, l'inceste et la profanation. L'expression « je perverse », gonflé par l'ampleur de sa forme verbale intransitive, annonce le projet transgressif du « je » joueur dans *Sur le champ*. Un peu plus tard, la femme se présente comme éternellement perverse et multiple : « "*Je serai toujours perverse polymorphe.*"¹¹ » Cette fois, en plus d'être placée entre chevrons, la citation est en italique, marquant le caractère écrit de la déclaration. Ce serait « la fiancée du pirate », personnage cinématographique surréaliste associé à la figure d'Antigone, qui consignerait dans « des cahiers d'écoliers » cette phrase unique « pour le plaisir.¹² » Isolée dans l'espace de la page, soulignée par l'italique¹³ et enchevronnée, la phrase, attestant la nature transgressive du sujet poétique, se grave sur la rétine sensible du lecteur-spectateur. À la fin du livre, dans le

« Onzième cerne », la voix poétique s'adresse à ses « curieuses sœurs¹⁴ » lorsqu'elle évoque une perversité devenue collective : « Notre perversité, si redoutablement polymorphe, ne tend qu'à corriger les mythes biologiques si notre désir se fond sous la cambrure d'un même homme.¹⁵ » Réitérant la formule employée dans le texte liminaire, cette perversité va jusqu'à contaminer une communauté de femmes. Le plaisir de faire mal, inhérent au « je » poétique, prolifère. S'adressant, cette fois-ci, à un homme qui est à la fois son frère et son amante, la voix poétique planifie : « Pour vous brûler, je me déshabillerai, non pour vous blesser, mais pour vous pervertir loin de ce qui n'est pas vous.¹⁶ » La perversion intransitive de *l'incipit* se voit orientée vers l'autre, dans une logique de contagion libératrice des mœurs. Ainsi, la femme « perverse », est perverse, elle perverse l'autre et sa perversion se multiplie jusqu'à rassembler une communauté de femmes. Cette déclinaison poétique accumule les diverses formes que peuvent revêtir le plaisir sadique.

Dans *Sur le champ*, les références implicites au Marquis de Sade moulent une écriture de la transgression qui ne se livre pas directement. Selon Olivier Delers, la pensée de Sade ne peut être pleinement cernée que dans un rapport oblique, dialogique : « Le passage du mythe au dialogue crée également un mouvement d'un Sade-concept à un Sade-praxis.¹⁷ » L'écriture d'Annie Le Brun épouse une telle *pratique* de Sade. Dans le « Troisième cerne », le sujet poétique imbrique sexualité et philosophie, par le biais du texte et du pictogramme qui en remplace le point : « Un doigt perpendiculairement enfoui dans mon sexe, il m'apprend la transe en danse. Ma tête est prompte à s'échauffer, je deviens philosophe [*]¹⁸ » Le signe de ponctuation est remplacé par un dessin qui représente un doigt brandi vers le ciel. L'esprit est habilement rapatrié dans l'espace du corps – du « sexe », plus précisément – alors que le mot *transcendance* est outrageusement haché, comme le boucher avec la viande, en une « transe en danse ». Cette parenté idéologique avec Sade, qui promet une logique du corps, est scellée lorsque le « je » poétique annonce que sa « tête est prompte à s'échauffer », citant presque textuellement la Juliette sadienne, dont la « pensée est prompte à s'échauffer.¹⁹ » De plus, le mot « philosophe », employé par Le Brun, n'est pas sans rappeler le lexique sadien : *La Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade caractérise la figure du philosophe libertin. La frontière hiérarchique entre corps et esprit est formellement révoquée par l'utilisation du minuscule pictogramme. En effet, le dessin représente à la fois le doigt enfoui dans le sexe de la femme et le signe heuristique

par excellence, associé au savoir du philosophe. La transgression des limites du corps et de l'esprit donne lieu, comme le propose Sade, à un savoir nourri par les pulsions charnelles. Dans le « Quatrième cerne », Annie Le Brun salue, à l'instar de Sade, celles qui ont « des ventres pour écouter » et « des fesses pour inviter à penser.²⁰ »

Dans *Sur le champ*, la violence se déploie comme un dynamisme sans borne, qu'il serait vain d'essayer de contenir. Georges Bataille, dans *L'Érotisme*, constate l'échec de l'homme, qui tente d'endiguer les flots d'une violence inouïe : « Limitant en lui-même le mouvement de la violence, il pensa le limiter en même temps dans l'ordre réel.²¹ » Ces limites factices ne sont d'aucun ressort contre une violence inhérente à la nature humaine. Le « je » poétique d'Annie Le Brun accueille et perpétue la violence, allant jusqu'à désirer son propre viol : « Mon amant, vous aussi, vous ne me violez que parce que je suis passionnément consentante²² ». Cette violence violeuse apparaît dans le collage du « Douzième cerne », alors que l'aile pointue d'une chauve-souris traverse l'entrejambe d'une femme cambrée dans une position de jouissance. De manière générale, tous les collages du livre mettent en scène la violence d'un choc entre un élément dur et un élément mou, entre autorité et soumission, entre bourreau et victime. À moins que la victime soit le véritable bourreau ? Annie Le Brun et Toyen jouent avec le concept traditionnel de « limites », les dissolvant par le pouvoir caustique du texte et de l'image. Dans le « Douzième cerne », le sujet poétique affirme que « les tabous n'existent pas pour être transgressés mais pour être DISSOUTS à un point de combustion extrême et unique²³ ». *Sur le champ* s'ouvre comme un laboratoire textuel et pictural où Le Brun et Toyen expérimentent « les lois d'une combustion nouvelle²⁴ », qui serait assez redoutable pour consumer interdits et tabous. Georges Bataille écrit que « seule une violence, une violence insensée, brisant les limites d'un monde réductible à la raison, nous ouvre à la continuité!²⁵ » Une fois les limites tombées, la perversion, la violence et le corps sont réhabilités dans l'univers livresque amoral d'Annie Le Brun et Toyen. Il ne reste qu'une limite qui tient : l'asymptote qui sépare le sujet désirant de l'objet désiré. C'est dans le sillon infini de cette trajectoire désirante que *Sur le champ* aborde ce que Bataille nomme, lui, la continuité.

2. Penser l'asymptote comme dispositif texte/image

Yves Peyré utilise « l'inframince » pour problématiser l'oscillation imperceptible qui unit le texte et l'image ; pour Liliane Louvel, le « tiers pictural » désigne le lieu où le pictural se niche au creux du textuel, au moment de la lecture; Aron Kibedi Varga parle de « coïncidence » lorsque le texte et l'image habitent, simultanément, un même espace. La critique n'a pas fini de s'interroger sur la nature (les natures, plutôt) des rapports qu'entretiennent le texte et l'image. Dans *Sur le champ*, la relation qui unit les textes et les six collages de Toyen dépasse largement le domaine de l'illustration. Les collages ne montrent pas ce que disent les textes, bien qu'ils récupèrent (rejouant la technique même du collage), de manière décalée, quelques éclats du texte. Par exemple, le collage du « Neuvième cerne » évoque le « vague sourire [...] sur les lèvres du monde²⁶ » qu'apercevait le sujet poétique au « Deuxième cerne ». Plusieurs pages plus loin, le collage éclaire le sens du texte ; « les lèvres du monde », à la lumière des fragments juxtaposés dans l'image, devient la métaphore visuelle et textuelle du sexe féminin. Dans le « Sixième cerne », le texte informe notre manière de voir le collage qui l'accompagne. Flaque de peinture, gomme à mâcher ou latex, rien dans l'image ne confirme l'identité de l'élément visqueux. Lorsque le texte convoque un « œuf²⁷ » dont le jaune et le blanc sont séparés, à la page suivante, notre perception du collage est corrigée, *a posteriori*. Que l'image influence le texte ou inversement, la lecture-spectature, dans *Sur le champ*, ne peut fonctionner de manière linéaire. Dans « Le triangle du désir dans les livres d'Ivsic-Toyen-Le Brun », Virginie Pouzet-Duzer propose une lecture conjointe de *Sur le champ* et *Le puits dans la tour* de Radovan Ivsic: « Entre textes et images, poésie, prose et collages, on montrera que c'est une lecture "en spirale" [...] qui s'accorderait le mieux avec de tels recueils, perpétuellement sur la brèche du littéral et du figuratif.²⁸ » Retenons l'idée d'une lecture en spirale, qui permet de combler les écueils – les brèches – d'une lecture linéaire.

Dans l'espace de la double-page, le textuel et le visuel ne se rencontrent jamais, bien qu'ils s'effleurent. L'asymptote problématisé cette tension vers l'autre médium, cette fusion sans cesse différée par des points de résistance. Dans « Le livre comme creuset », Yves Peyré écrit que « le pli est le maintien d'une distance, il prône une sévérité dans la répartition: de

part et d'autre d'un fleuve deux mondes se font face, se désirent, figés par la ligne invisible d'un papier retourné sur soi-même.²⁹ » Le dispositif texte/image à l'œuvre dans *Sur le champ* respecte l'autorité du pli de la page: chaque médium respecte les bornes de son espace et se plie aux lois de son territoire. Fleuve ou droite asymptote, dans les deux cas, ni le texte ni l'image n'envahissent la page de l'Autre. La disposition des collages – ils flottent au milieu du vide de la page rose – contribue à creuser la distance qui sépare le texte et l'image, alimentant le mystère, nourriture du désir. Les marges autour des collages, disposés sur la page de gauche, isolent le pictural, comme si le « fleuve » du pli de la page débordait de son lit sur la page de droite. Cette distance visuelle marque une résistance quant à l'assimilation des deux univers, gardiens jaloux de leur espace.

Dans *Sur le champ*, l'univers poétique des textes reste distinct de l'univers pictural. Peut-être avons-nous affaire à deux mondes parallèles, qui manifestent leur présence à l'Autre par quelques indices épars ? Les rythmes des deux espaces discordent, réitérant le hiatus imposé par l'asymptote. La poésie d'Annie Le Brun carbure à la vitesse excessive et aux trajectoires accélérées. Le lexique de *Sur le champ* regorge de mots associés aux déplacements : « taxi-faune³⁰ », « promenades³¹ », « mouvements³² », « vitesse³³ », « cheminements³⁴ » ou « trajectoire³⁵ ». En contrepartie, les collages montrent toujours des tableaux ou des objets immobiles. Même les êtres animés (un mollusque, une chauve-souris ou un morceau de corps féminin) semblent figés, comme autant de créatures empaillées devenues objets. Par exemple, tout porte à croire que la chevelure dans le collage du « Huitième cerne » est, en réalité, une perruque. Désincarnée, la chevelure reste parfaitement coiffée et ne dévoile aucune parcelle du corps féminin. Cette inanité de l'image contraste avec le corps féminin agressif décrit dans le texte. Malgré l'arythmie qui désaccouple texte et image, il y a quand même désir, tentation d'une fusion qui n'advient jamais. Dans le « Huitième cerne », « la force centrifuge de [la] crinière³⁶ » du lion est répétée, cette fois déconstruite, dans le collage. Le corps du mollusque s'enroule autour d'un point de rotation, sorte de foyer de la « force centrifuge », et la chevelure de femme fait écho à la « crinière » du lion. Les points de contact entre le poème et le collage naissent, paradoxalement, de l'écart qui les sépare. L'un décrit la crinière du lion, l'autre montre l'étonnante collision entre une chevelure et un mollusque ; dans la différence germe l'intuition de l'Autre. Le lecteur-spectateur assiste, au fil du livre, à ces rendez-vous

manqués du texte et de l'image. Un langage appelle l'autre, mais, obéissant au désir-asymptote, ils ne sont jamais au même endroit au même moment.

3. Tendre vers l'Autre pour effleurer l'infini

Dans *Surrealism, Desire Unbound*, Annie Le Brun écrit : « S'il y a une chose telle que la révolution surréaliste, elle est inséparable de l'affirmation du désir en tant qu'intuition physique de l'infini.³⁷ » *Sur le champ* s'inscrit dans cette quête sensible de l'infini, d'abord par l'élargissement des bornes qui délimitent le livre. Annie Le Brun et Toyen tentent de faire déborder leur œuvre collaborative de l'espace livresque. En effet, selon Virginie Pouzet-Duzer, l'élan poétique entamé dans *Sur le champ* se multiplierait dans le recueil de Radovan Ivšic, aussi illustré par Toyen. Participant à cette volonté de poursuivre l'œuvre au-delà des pages, le texte liminaire « De la cave des yeux » a été publié dans la revue surréaliste *L'Archibras 2*³⁸. C'est dans l'article de la revue qu'Annie Le Brun signale son texte comme préface de *Sur le champ*. En amont du livre, donc, l'espace de l'œuvre s'élargit par l'investissement d'un autre lieu de publication. En aval, l'*excipit* de *Sur le champ* contribue à reconduire, infiniment, son point final. Le « Douzième cerne » se termine sur deux dates qui devraient indiquer, logiquement, la période d'écriture du livre : « Paris, le 4 décembre 1966 – le 1^{er} février 1967.³⁹ » Or, une déclaration en lettres majuscules échappe à cet intervalle temporel, placé au bas de la dernière page. Le « je » poétique, dans un cri de révoltée, défie la finitude imposée à l'objet-livre : « MES CERNES N'ONT PAS FINI DE S'AGRANDIR : C'EST AVEC LES YEUX QUE JE DÉVORE LE NOIR DU MONDE.⁴⁰ » Outre ces percées à l'extérieur du livre, dans *Sur le champ*, l'infinitude se dévoile de manière singulière par la mise en scène d'un désir asymptotique. La femme se meut dans un mouvement continu et vital vers l'Autre. Comme pour Bataille, la rencontre fusionnelle signerait son arrêt de mort :

Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout. [...] De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler.⁴¹

Pour Annie Le Brun, le désir fonctionne aussi comme un feu de braise qu'il ne faut surtout pas cesser d'attiser. Si André Breton, dans *L'Amour Fou*, compare la beauté à « la neige » qui « demeure sous la cendre⁴² », Le Brun s'incline plutôt devant « le feu » qui « couvait sous la cendre⁴³ ». Le texte et l'image, dans *Sur le champ*, rendent compte de cette combustion éternelle du sujet désirant.

Dès le texte liminaire du livre, la question du désir féminin apparaît :

Cette année, les femmes sont encore belles, mais jamais assez farouchement voulantes au fond de la forêt, jamais assez lointaines au bord des lèvres, jamais assez souveraines au creux du lit.⁴⁴

L'origine du désir, rapidement, se condense dans le corps du « je » poétique en même temps qu'il gagne en amplitude au fil de l'élargissement des cernes. Un « je » voulant se situe toujours par rapport à un « vous » ou à un « tu », objet de désir camouflé derrière quelque pronom. Cette symétrie entre deux corps devient emblématique de la relation entre « soi » et « l'Autre ». Dans *Sur le champ*, le sujet est toujours capté dans le mouvement de son élan vers l'Autre. Renée Riese Hubert constate l'isolement du sujet poétique, bien que « subsistent cependant chez Le Brun certains élans vers l'autre même si les possibilités d'un remède ou d'une libération restent en fin de compte exclues.⁴⁵ » Fuyant, l'instant de la rencontre n'est jamais fixé, et le sujet poétique, infatigable, s'élance vers un prochain rendez-vous impossible.

Par exemple, le « Deuxième cerne » commence par « Vous vous cachiez » et se termine par « Je vous quittai⁴⁶ ». Le décalage des corps, confinés de part et d'autre de l'asymptote, retarde le rendez-vous pourtant prévu par le désir. Cette discordance est réitérée dans le « Troisième cerne », après l'expérience de l'amour sans orgasme : « Nous partîmes, sans un mot, chacun de notre côté.⁴⁷ » L'éloignement des corps remplace la fusion attendue et désirée. Dans le « Septième cerne », la femme, « à la recherche du feu⁴⁸ », s'adonne à des ébats sexuels avec un homme armé d'une cravache. L'orgasme – point final du désir – est encore une fois contourné par l'usage du conditionnel :

Ceci aurait pu être votre plus bel orgasme (les spécialistes ne me contrediront pas) si vous n'aviez confusément pressenti que j'étais de celles qui refuseront toujours le moindre regard de victime.⁴⁹

Le désir transgressif de la femme reste inassouvi : les regards des deux amants, rejouant la victime et le bourreau, ne se fondent pas l'un dans l'autre, éloignés par un écart irréconciliable. Finalement, le « Huitième cerne » met en scène la relation violente et érotique entre la femme et « un jeune lion puissant et tranquille⁵⁰ », tous deux « insolents et nus⁵¹ ». Plus voulante que jamais, peut-être même aveuglée par la « maladie blanche⁵² » de l'amour, la femme laisse pourtant partir l'animal : « Quand le lion voulut retourner vers sa jungle, je lui souris : aujourd'hui encore, il est impensable que j'aurais seulement pu rugir à l'idée de son départ.⁵³ » Le mouvement de la rencontre se solde toujours par une fission qui sépare les amants. Annie Le Brun célèbre le divorce des deux amoureux d'André Breton : la femme, maintenant seule et souveraine, appréhende son propre désir comme un moteur puissant. Une fois le lion parti, la femme peut embrasser l'énergie illimitée qui se dégage de son envie de posséder le monde :

Alors, impatiente, assoiffée, je prenais le premier taxi venu, lui ordonnant une course folle et, pour une seule fois (bien parce que je n'avais rien dans les mains, ni dans les poches) menaçant de fouetter si l'on ne me conduisait pas, sans attendre, à la vitesse nécessaire mais jamais suffisante, au point d'intersection de mon désir avec le monde.⁵⁴

La fin du « Huitième cerne » raconte cette courbe asymptotique que dessine la trajectoire voulante du « je » poétique. L'écart spatial qui sépare le sujet du monde se resserre au rythme de la course en taxi, mais jamais suffisamment pour combler l'interstice irréductible du désir.

Selon Yves Peyré, la technique du collage « pose, à travers une œuvre, la question de la continuité et de la discontinuité, de l'ajointement et de la séparation, de la construction et de la déconstruction.⁵⁵ » Dans *Sur le champ*, ces enjeux picturaux apparaissent dans leur plus simple expression (bien que les questions qu'ils posent demeurent complexes!) parce que Toyen exprime la technique du collage réduite à son geste premier : l'assemblage de deux matériaux hétérogènes. En effet, les images naissent toutes de la collision entre deux

fragments picturaux (probablement photographiques), qui conservent leur unicité dans l'image : une chauve-souris et un corps féminin, des bouches et des cuisses, une chevelure et un corps de mollusque. Même si la nature des images est parfois impossible à déterminer, les collages de Toyen montrent des scènes de confrontation entre deux éléments distinctifs et distinguables bien plus que des fusions illusoires. La question de la discontinuité se situe sur la ligne – on peut imaginer une infime brèche – où s'ajointent les images. Dans le collage du « Huitième cerne », le joint entre la chevelure et le mollusque dessine une ligne presque verticale qu'il serait possible de tracer. Les deux fragments d'image se côtoient mais ne se fusionnent pas, à l'instar de la droite asymptote. La technique du collage telle que travaillée par Toyen exhibe l'Autre de l'image. Les deux éléments hétérogènes qui créent l'image, loin de se fondre l'un dans l'autre, restent l'un *et* l'autre. Selon Robert J. Belon, « s'il n'y avait pas une structure profondément enfouie qui tend à défamiliariser le monde pour le reconstruire selon l'image du désir, le collage n'aurait pas ce pouvoir si attrayant pour les surréalistes.⁵⁶ » La nature même de la technique du collage serait liée à l'expression du désir, au cœur de la mission surréaliste. Les collages de Toyen dévoilent l'essence de cette tension entre les parcelles de l'image, réduites au nombre de deux. Juxtaposées, les morceaux d'images, exhibant des textures contrastées, se nourrissent de la matière de l'Autre. Les collages de *Sur le champ* tendent à faire « un » avec « deux » – équation amoureuse par excellence – tout en laissant place à l'étrangeté de l'altérité.

Sur le champ affirme une conception singulière de l'érotisme, qui prend ses distances par rapport à l'Amour fusionnel d'André Breton. Avec Annie Le Brun et Toyen, le Désir devient intransitif, méritant la majuscule qui marque sa souveraineté. Le désir en tant que fonction de l'Amour retrouve sa valeur absolue, dans un livre qui en épouse la forme. Le rapport asymptotique qui (dés)unit le sujet désirant et l'objet désiré pénètre la structure même du livre, fondée sur les manifestations de « l'écart » sous toutes ses formes. La femme qui prête sa voix aux poèmes, dans *Sur le champ*, avance, seule, dans les chemins creusés par son désir. La destination unique de ces trajectoires multiples – le rendez-vous – importe peu, puisque « l'érotisme laisse dans la solitude.⁵⁷ » Cette solitude permet à la femme de voyager librement sur les multiples axes germés à l'intérieur de son corps, ceux-là qui l'entraînent à l'extérieur d'elle-même à l'occasion d'une odyssée extrasensorielle. L'*excipit*

de *Sur le champ* décrit cette envolée presque métaphysique à destination d'un point de fusion avec le monde :

Je ne suis pas fatiguée, je me lève à peine, j'évite les voies parallèles. Ma route part de la veine bleue du poignet, du vôtre, du mien...j'y avance, sûre qu'elle conduit au point d'équilibre insatiablement instable, à la convergence des rayons infralumineux de la vie, d'où partent les occultes voies respiratoires de l'eau, du vent, rigoureusement pareil à mon désir.⁵⁸

Le désir de l'Autre ne serait-il qu'un prétexte pour accéder à la connaissance du monde ? Le désir propulse le « je » poétique dans une course à accélération exponentielle. Volontairement, le sujet repousse la fusion qui appelle le mouvement, naviguant sur la vague infinie du désir pour rejoindre la vérité du monde. Robert Benayoun, dans *Érotique du surréalisme*, décrit une éthique sexuelle qui confondrait le désir individuel avec le désir universel, bien au-delà de la concrétude de l'acte sexuel⁵⁹. Le dynamisme sans limite du corps désirant mime les mouvements organiques des « occultes voies respiratoires de l'eau, du vent ». Les œuvres surréalistes de la première moitié du XX^e siècle ont souvent décrit une féminité fusionnée avec le paysage naturel⁶⁰. À la fin de *Oh Violette! Ou la politesse des végétaux*, Lise Deharme récupère un tableau cher à l'imagerie surréaliste : le corps-tige de la femme-nature se confond avec la végétation environnante. La femme, immobile, voit ses racines pousser, jusqu'à ce qu'elle se transforme en une créature florale. Coureuse, promeneuse ou conductrice, la femme de *Sur le champ* ne reste jamais en place. Sans racine, elle décolle à une vitesse astronomique, tentative ultime de rejoindre l'orbite terrestre. Propulsée par l'expression d'un désir féminin infini, la figure surréaliste de la femme-fleur enracinée se mue en une femme-monde envolée.

Notes

1 BRETON, André. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1992, p. 678.

2 Toyen est une artiste peintre, collagiste et illustratrice qui fait partie des membres fondateurs du groupe surréaliste tchèque.

3 Il est possible de consulter quelques pages de *Sur le champ* sur le site web *Le livre surréaliste au féminin...faire œuvre à deux*. MORIN, Fanny et HOGUE, Caroline. « Cerner le désir infiniment : *Sur le champ* d'Annie Le Brun et Toyen », *Le livre surréaliste au*

féminin...faire œuvre à deux, [en ligne] [<http://lisaf.org/project/le-brun-annie-sur-le-champ/>] (page consultée le 26 mai 2019).

4 *Ibid.*, p. 685.

5 BOISCLAIR, Isabelle (éd.). *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2013, p. 13.

6 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1957/2007, p. 71.

7 RIESE HUBERT, Renée. « L'Après-coup de l'Amour Fou: Joyce Mansour et Annie Le Brun ». In : RÉGIS, Antoine (éd.). *Carrefour des cultures*. Tubingen : Gunter Narr Verlag Tubingen, 1993, p. 236.

8 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*. Illustrations de Toyen. Paris : Éditions surréalistes, 1967, p. 7.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 8.

12 *Ibid.*

13 Malgré la profusion des jeux typographiques à l'œuvre dans *Sur le champ*, très peu de passages sont en italique.

14 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 32.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 9.

17 DELERS, Olivier. « Du mythe au dialogue : Sade et l'érotisme surréaliste ». *Mélusine*, n°35, Paris : 2015, p. 40.

18 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 13.

19 JOIGNOT, Frédéric. « Sade nous concerne tous. Entretien avec Annie Le Brun ». *Journalisme pensif* [en ligne], 2014, disponible sur <http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2014/10/20/1965/>, (consulté le 2 janvier 2019).

20 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 14.

21 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 75.

22 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 39.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 35.

-
- 25 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 155.
- 26 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 10.
- 27 *Ibid.*, p. 19.
- 28 POUZET-DUZER, Virginie. « Le triangle du désir dans les livres d'Ivric-Toyen-Le Brun ». In : OBERHUBER, Andrea (éd.). « À belles mains : livre surréaliste - livre d'artiste ». *Mélusine*. Paris : n°32, 2012, p. 168.
- 29 PEYRÉ, Yves. « Le livre comme creuset ». In : ROCHELLE, Matthieu, Yves JOLIVET *et al.* (éds.). *Le livre et l'artiste*. Marseille : Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 52.
- 30 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 13.
- 31 *Ibid.*, p. 20.
- 32 *Ibid.*, p. 25.
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*, p. 29.
- 35 *Ibid.*, p. 22.
- 36 *Ibid.*
- 37 « If there is such thing as a surrealist revolution, it is inseparable from the affirmation of desire as a physical intuition of the infinite. » dans MUNDY, Jennifer (éd.). *Surrealism: desire unbound*. Princeton N.B. : Princeton University Press, 2001, p. 308.
- 38 SEBBAG, Georges. *Les Éditions surréalistes 1926-1968*. Paris : Éditions Méc, 1993, p. 152.
- 39 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 40.
- 40 *Ibid.*
- 41 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 157.
- 42 BRETON, André. *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 678.
- 43 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 26.
- 44 *Ibid.*, p. 8.
- 45 RIESE HUBERT, Renée. « L'Après-coup de l'Amour Fou: Joyce Mansour et Annie Le Brun », *op. cit.*, p. 233.
- 46 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 10.
- 47 *Ibid.*, p. 13.
- 48 *Ibid.*, p. 20.

49 *Ibid.*, p. 21.

50 *Ibid.*, p. 22.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 25.

54 *Ibid.*

55 PEYRÉ, Yves. « Le livre comme creuset », *op. cit.*, p. 52.

56 « If there were not such a buried deep structure in this means of defamiliarizing the world in order to reconstruct it in image of desire, then collage would not have its compelling power for surrealists. » dans CAWS, Mary Ann, Rudolf KUENZLI et Gloria GWEN RAABERG (éds.). *Surrealism and Women*. Cambridge : MIT Press, 1991, p. 51.

57 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 278.

58 LE BRUN, Annie. *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 39-40.

59 BENAYOUN, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris : J.-J. Pauvert, 1965, p. 20.

60 GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 98.

Bibliographie

ARIBIT, Frédéric. *Du peu de réalité au trop de réalité: Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*. Mémoire de DEA. Lettres françaises. Pau : Université de Pau et des Pays de l'Ardour, 2002, 87 p.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 2007 [1957], 306 p.

BÉHAR, Henri (éd.). « Éros, c'est la vie! ». *Mélusine*. Paris : n° 35, 2015, 322 p.

BENAYOUN, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris : J.-J. Pauvert, 1965, 244 p.

BOISCLAIR, Isabelle (éd.). *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2013, 324 p.

BRETON, André. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1992, 865 p.

CAWS, Mary Ann, Rudolf KUENZLI et Gloria GWEN RAABERG (éds.). *Surrealism and Women*. Cambridge : MIT Press, 1991, 240 p.

COLVILE, Georgiana M. M. *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*. Paris : Jean-Michel Place, 1999, 317 p.

GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris : Éditions Gallimard, 1971, 381 p.

GIRARD, René. *Géométries du désir*. Paris : Éditions de l'Herne, 2011, 219 p.

JOIGNOT, Frédéric. « Sade nous concerne tous. Entretien avec Annie Le Brun ». *Journalisme pensif* [en ligne], 2014. [<http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2014/10/20/1965/>] [page consultée le 2 janvier 2019].

LE BRUN, Annie. *Sur le champ*. Illustrations de Toyen. Paris : Éditions surréalistes, 1967, 39 p.

MUNDY, Jennifer (éd.). *Surrealism: desire unbound*. Princeton N.B. : Princeton University Press, 2001, 349 p.

PEYRÉ, Yves. « Le livre comme creuset ». In : ROCHELLE, Matthieu, Yves JOLIVET *et al.* (éds.). *Le livre et l'artiste*. Marseille : Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 33-68.

POUZET-DUZER, Virginie. « Le triangle du désir dans les livres d'Ivric-Toyen-Le Brun ». In : OBERHUBER, Andrea (éd.). « À belles mains : livre surréaliste - livre d'artiste ». *Mélusine*. Paris : n°32, 2012, p. 157-166.

RIESE HUBERT, Renée. « Annie Le Brun et Toyen ». *Obliques*. Paris : n°14-15, 1977, p. 174.

RIESE HUBERT, Renée. « L'Après-coup de l'Amour Fou: Joyce Mansour et Annie Le Brun ». In : RÉGIS, Antoine (éd.). *Carrefour des cultures*. Tübingen : Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993, p. 227-236.

RUBIN SULEIMAN, Susan. « L'humour noir des femmes ». In : M.M. COLVILE, Georgianna et Katharine CONLEY (éds.). *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*. Paris : Lachenal & Ritter, 1998, p. 41-52.

SEBBAG, Georges. *Les Éditions surréalistes 1926-1968*. Paris : Éditions Mec, 1993, 253 p.

SRP, Karel. *Toyen : une femme surréaliste*. Lyon : Éditions Artha, 2002, 264 p.