

Introduction

Au moment où naît le surréalisme, dans le milieu des années 1920, la gloire de Victor Hugo est vacillante. Il est, d'un côté, le poète dont on apprend par cœur, à l'école, quelques poèmes classiques et bien-pensant. Il est, d'un autre côté, quelque peu méprisé par l'Université, et politiquement vilipendé par l'extrême gauche et l'extrême droite. Le placer, ainsi que le fait André Breton en 1924 dans le *Manifeste du surréalisme*, parmi les ancêtres du surréalisme peut donc sembler, pour un mouvement d'avant-garde, à *contre-courant*.

De fait, les surréalistes ne s'emparent pas de Hugo sans réserves. Mais peu ou prou, ils vont contribuer à faire sortir Hugo de l'image convenue dans laquelle il était enfermé, et ce en mettant l'accent sur tout un pan de son œuvre qui était jusqu'alors, soit ignoré, soit dénigré. Car Hugo a placé la liberté, l'amour, le rêve, la vision et l'imagination au cœur de sa démarche poétique. Et c'est ce Hugo-là, poète infiniment libre, visionnaire et lyrique, qu'après Baudelaire et Rimbaud, les surréalistes vont contribuer à révéler.

Il en va de même dans le domaine plastique. Usant, de fait, des mêmes techniques empruntées à des pratiques ludiques – le pochoir, l'empreinte et le frottage, la décalcomanie, la tache – les peintres surréalistes, au premier rang desquels Max Ernst et André Masson, semblent littéralement marcher sur les traces de Hugo, avec, là encore, le souci visionnaire d'aller chercher la nature au-delà de la nature, le réel au-delà du réel.

Ce sont de ces parentés, *sensibles* tout autant que techniques que cette exposition voudrait rendre palpable à travers un parcours thématique allant des châteaux à l'amour et des forêts à la nuit, de la question de la rime et de l'image poétique au jeu de mot.

Salle 1

La question des Châteaux

« Je tenais donc mon rêve, et il restait rêve », dit Victor Hugo face à la *Tour des rats*. Ainsi, même quand ils sont réels, les châteaux de Hugo ne le sont pas tout à fait : ils surgissent au détour d'un fleuve, façades livides, visages décharnés, images de rêve autant que de cauchemar. Le plus souvent ils sont creux et on peut dès lors s'y laisser glisser comme dans un songe, recouvert par cette « marée montante d'idées qui vous envahit peu à peu et qui submerge presque l'intelligence » (*Le Rhin*).

Le surréalisme ne se devait-il pas de rechercher, pour son époque, le lieu équivalent à ce que furent les châteaux pour le romantisme ? C'est la « question des châteaux » que pose Breton, qui a multiplié les tentatives de réactualisation du château romantique. Peu ou prou, le château surréaliste reste un lieu de magie, à la fois promontoire, auberge, sémaphore, îlot de résistance. Mais qu'y a-t-il à défendre, si ce n'est, contre la réalité du monde, le lieu de la plus extrême fantaisie, c'est-à-dire de la plus extrême liberté, c'est-à-dire de la poésie elle-même, signe absolu et insondable de l'inconnu, en quelque sorte son dernier refuge ?

Filiation

Nés tous deux de profonds bouleversements historiques, sociaux et politiques – la Révolution française et ses prolongements européens, la Première Guerre mondiale et son désastre européen –, romantisme et surréalisme partagent une violence certaine, pour ainsi dire constitutive, faite de ferveur et de critique radicale. Il s'agit, pour les uns comme pour les autres, de se dégager d'un carcan historique, idéologique et philosophique, de considérer à la fois l'unité et l'infini des mondes visibles et invisibles, accessibles par la raison ou par l'imaginaire, et d'étendre le domaine de la poésie – en particulier au rêve – pour en faire le point d'horizon d'une nouvelle connaissance. La filiation avouée et assumée du surréalisme envers le romantisme, que les surréalistes auront largement contribué à remettre en lumière, Breton en fait le sujet de sa deuxième conférence d'Haïti. Il y fait parler du romantisme français, et principalement de Hugo, mais développe également son propos en direction du romantisme anglais et allemand.

Salle 2

Empreintes

Parmi les nombreuses techniques superposées par Hugo dans ses dessins, plusieurs « passe-temps de société » : pochoirs, découpages, taches d'encre, réserve, empreintes, frottages... Ce goût du *jeu* et du détournement, les surréalistes l'ont eux aussi abondamment pratiqué, qu'il s'agisse de jeux littéraires – les « petits papiers » devenant « cadavres exquis » et « dialogues » – ou de jeux graphiques. Il se manifeste là une attirance pour des procédés propres à « forcer l'inspiration », à « venir en aide [aux] facultés méditatives et hallucinatoires » (Max Ernst)

De cette commune *inspiration*, Victor Hugo et Max Ernst tout particulièrement, créent des œuvres en étroite résonance. Est-ce parce qu'ils partagent la même conception d'une unité supérieure – surnaturelle ou surréelle – de la nature que seuls le rêve et l'imagination permettent de *voir* ? « Il n'est pas un grand esprit que n'aient obsédé, charmé, effrayé, ou au moins étonné, les visions qui sortent de la nature. Quelques-uns en ont parlé et ont, pour ainsi dire, déposé dans leurs œuvres [...] les formes extraordinaires et fugitives, les choses sans nom qu'ils avaient entrevues "dans l'obscur de la nuit". » (Victor Hugo)

Taches

La décalcomanie, réinventée par Oscar Dominguez au milieu des années 1930, est une variante de la « tache », pratique ludique adoptée au 19^{ème} dans les salons. Victor Hugo en use à loisir.

Au contraire de la décalcomanie, la plupart des taches de Hugo naissent d'une projection ou simplement d'un large étalage de lavis. Mais en présentant la « décalcomanie sans objet préconçu » Breton fait explicitement référence aux « lavis de Victor Hugo [qui] paraissent témoigner de recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse. » La question sur le caractère « involontaire » – c'est-à-dire automatique – ou pas de la tache est, du moins pour Hugo, insoluble : il arrive en effet qu'il laisse ses taches vivre leur vie, il lui arrive aussi d'y découvrir des villes ou des châteaux, et de les souligner. Car, comme pour le frottage ou l'empreinte, de il s'agit de faire surgir *quelque chose* de l'encre, « les burgs délirants des grottes, les lacs noirs, les feux follets de la lande » (Breton, « Décalcomanie sans objet préconçu »).

1065

Salle 2 vitrines intérieures

Jeux de mots, jeux de mains

Victor Hugo est un fervent des jeux de mots : calembours, charade, contrepèteries, anagramme et « bouts rimés », exercice dans lequel il excelle. Ce plaisir sensuel, gourmand, espiègle, virtuose, de la langue, il en trouve un exemple dans l'argot qu'il fut, dit-il, le premier à introduire dans le champ littéraire, brisant ainsi les formes et la bienséance. Il n'a, de même, jamais hésité à mêler ses dessins aux dessins d'enfant afin de réapproprier, en quelque sorte leur manière spontanée, ludique, acerbe, parfois grivoise. Hugo enfin, a également pratiqué le rébus, rébus purement visuel ou associé aux mots, par facétie et par amusement, ou pour répondre à une nécessité de cryptage.

Sur ce terrain du jeu avec les mots et les images, quelques surréalistes sont dignes de l'héritage.

Louis Aragon pour la désinvolture-limite de certains poèmes, en particulier ceux de *La Grande Gaité* et Robert Desnos pour l'habile maladresse de ses dessins, pour ses jeux « verbo-visuels » ou pour ses rébus. Enfin, comme Hugo, Desnos fut un adepte des formes dites « pauvres » ou populaires – chansons, fables, publicité radiophonique.

Portraits

Dès les premières années d'exil, Victor Hugo songe à agrémenter *Napoléon le petit* et *Les Châtiments* d'un portrait photographique. Un atelier est installé à Marine Terrace, la maison de Jersey, en novembre 1852. C'est Charles Hugo et Auguste Vacquerie qui sont à la manœuvre, tandis que les séances et les poses sont dirigées par Victor Hugo. De nombreux portraits du père et maître seront réalisés, avec une variété d'expressions allant du poète inspiré au paterfamilias, du poète négligé au

proscrit juché sur son rocher, le regard tourné vers le lointain. Les surréalistes ont eux aussi largement pratiqué le genre. Quand les portraits sont réalisés par de « vrais » photographes (Man Ray, Lee Miller, Brassai, Ubac), la mise en scène rappelle celle de Hugo : ces [jeunes] poètes jouent avec l'image romantique du Poète dont Hugo est l'incarnation-même. En revanche, quand le portrait est réalisé en groupe, à l'occasion de « sorties » ou en rafale dans les photomaton, la liberté est plus grande et on y trouve plus de grimaces, de cris, voire de vocifération et de gesticulations.

Maisons

Victor Hugo achète Hauteville House en 1856 et, après avoir fait razzia chez les antiquaires de coffres, tapisseries, carreaux de faïence et autre porcelaines, en décore l'intérieur jusque dans le début des années 1860. Il ne se contente pas de dessiner quelques meubles et de couvrir plafonds de tapisseries : il modèle littéralement tout l'espace de sa maison en une sorte de miroir – « autographe de trois étages », dit Charles Hugo – comme s'il s'agissait d'un théâtre intérieur.

L'Atelier occupé par Breton au 42 rue Fontaine a pris la forme qu'on lui connaît à partir des années d'après-guerre. Si l'espace est pareillement habité, ce n'est pas du tout selon les mêmes ressorts qu'à Hauteville House. Breton ne touche pas à la structure du lieu, et il ne transforme pas tous les objets en les assemblant selon ses propres dessins : il réunit autour de lui les œuvres et objets qui l'inspirent et le façonnent. Puits intérieur pour l'un, manteau de chamane pour l'autre.

Bestiaire

Le bestiaire de Victor Hugo est pléthorique et d'une extrême diversité, depuis l'ours rencontré dans la forêt de Bondy (*Le Rhin*) à la pieuvre des *Travailleurs de la mer*. On trouve de même dans ses dessins quantité d'animaux familiers, rendus de façon plutôt réaliste. Il lui arrive également de « bestialiser » les éléments : « L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore, la vague est une mâchoire. » Il en résulte de très inquiétantes métamorphoses : les espèces s'hybrident, les éléments s'accouplent avec des bêtes, la nature se peuple de monstres.

Le bestiaire surréaliste est lui aussi des plus étendu. peuplé d'animaux essentiellement sauvages, il est donc souvent cruel et dangereux : éléphants, tigres, hippopotames et rhinocéros s'animent sous les pinceaux de Max Ernst et de Dalí, taureaux, minotaures et chevaux dévoreurs sous celui de Masson, qui ne dédaigne pas non plus les insectes ; Toyen aime les fauves, les loups, les renards. D'innombrables mollusques, des étoiles de mer et autre *Poisson soluble* hantent les rêves de Desnos et de Tanguy. Les oiseaux habitent et règnent chez beaucoup de surréalistes – cet amour est poussé jusqu'au mimétisme pour Max Ernst.

Salle 3

Amour(s) fous(s)

Des *Nouvelles Odes à Ruy Blas*, des *Feuilles d'automne* à *L'homme qui rit*, des *Misérables* à *Toute la lyre*, Victor Hugo n'a cessé de fêter l'amour. Mais, l'ayant intensément vécu, il a aussi revendiqué la liberté d'aimer contre l'ordre et la morale publique, contre la bienséance, contre la religion, contre la société, contre la loi. Au-delà de cette célébration de l'amour *fou*, c'est la dimension *sociale* de l'amour que Hugo a ainsi mise en avant. Sur ce terrain-là, les surréalistes de « Hands off love », les défenseurs de Germaine Berton et de Violette Nozières, pourfendeurs des hypocrisies et des pruderies de tous ordres, sont dans la droite ligne de Hugo.

Il est un terrain cependant sur lequel Victor Hugo ne s'aventure pas trop : celui de l'expression *littéraire* du désir. L'érotisme semble en effet absent de ses écrits, alors qu'il est au cœur de la conception surréaliste de l'œuvre d'art. À la dimension sociale de la liberté d'aimer, les surréalistes ajoutent d'évidence l'expression de la sexualité et ses « limites non-frontières ». L'érotique de Hugo est et reste, elle, presque totalement voilée.

Salle 4

Nature I

Peu de points communs, en apparence, entre un Hugo qui traverse forêts et montagnes, landes et campagnes, rives et grèves, s'abîme à perte de jour dans la contemplation de l'océan, et des poètes surréalistes qui vivent en ville et n'ont que de rares contacts avec la nature. À partir des années d'exil, pour Hugo, la nature est tourmente, excès, cataclysme : « L'énormité de la nature est accablante » (*Proses philosophiques des années 1860-1865*) Pluie, tonnerre, orage, tempête, astres, comètes, naufrage, les éléments sont démesurés, à la fois grandioses et menaçants. Nulle contradiction cependant : l'alliance de la mer et du ciel, de la montagne et de l'orage provoque le mouvement et donne la vie. L'arbre et le roc s'accouplent, comme s'accouplent le vent et la mer. Et au-delà de la nature, il y a ce Dieu auquel Hugo ne peut renoncer : « Car la création est devant, Dieu derrière, / L'homme, du côté noir de l'obscur barrière / Vit, rôdeur curieux ; / Il suffit que son front se lève pour qu'il voie / À travers la sinistre et morne claire-voie / Cet œil mystérieux » (« Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*).

Nature II

La nature n'est pas, loin de là, absente de l'univers surréaliste. Rarement donnée pour elle-même,, elle joue à merveille le rôle de perturbateur : ses colères (crues, inondations, naufrages, glaciation...) bouleversent le cours normal des choses, provoquent d'incroyables rebondissements, quantité de rencontres, révèlent d'impossibles paysages. Mais cette exubérance est chez Desnos, chez Péret, chez Miró, rarement dangereuse, souvent joyeuse. Elle est, en revanche, plus inquiétante chez Breton, chez Max Ernst, chez Masson, de par son pouvoir de pénétration et d'imprégnation – comme si sa vitalité et son exaltation étaient contagieuses, que ce soit dans le bonheur ou dans la peur. La nature est aussi le lieu, bien plus trouble, de la métamorphose ; rencontre et affrontement de l'homme et du végétal, de l'homme et de l'animal, elle est la nuit tragique, aiguillée et rugueuse des *forêts* de Max Ernst. Elle redevient alors agressive, pleine de furie, de plantes carnivores, d'arbres hérissés, d'animaux fantastiques, de grottes obscures, d'orages magnétiques .

Salle 4 vitrines intérieures

Paris

Baudelaire regrette, en 1861, de ne plus croiser Hugo dans la Paris, lui qui, pouvait « travailler en marchant » et même ne pouvait « marcher qu'en travaillant ». Hugo et Paris, c'est le rêveur qui compose les poèmes des *Orientales* en regardant le soleil se coucher, c'est l'observateur précis des *Choses vues*, c'est celui qui décrit minutieusement la mesure Gorbeau dans *Les Misérables*. L'écrivain parcourt la ville, toute la ville, en tous sens, de jour ou de nuit. Il l'aime pour ce qu'elle est, un être vivant, un être changeant.

Les surréalistes ont eux aussi aimé Paris. Si la ville de leur enfance n'est pas si éloigné de celle de Hugo, ce Paris-là disparaît. Il y a des déplacements dans l'espace ou dans le temps. Les lieux de réunion ne sont pas les mêmes – le salon de Nodier n'est pas le café de la place Blanche – et le cinéma a remplacé le théâtre. Ce n'est plus la réalité première de la ville qui les happe, mais ce qu'elle laisse transpirer de mystère et de magie : l'Histoire y est moins présente, mais chaque vitrine, chaque enseigne, chaque carrefour, contient le fil d'une aventure, qu'il ne s'agit plus, dès lors, que de suivre amoureusement.

L'honneur des poètes

« À cette heure où la déraisonnable rime redevient raison. Réconciliée avec le sens. Pleine du sens comme un fruit mûr de son vin. », écrit Louis Aragon dans « La Rime en 1940 ». Le retour des poètes au vers classique est effectif lorsque la poésie se trouve associée au combat politique, moral et patriotique de la guerre. Cette renaissance d'une forme classique, et surtout *combattante*, est alors peu ou prou placée sous le signe du Hugo des *Châtiments* et de *L'Année terrible*.

Le débat courait depuis longtemps au sein du surréalisme, tant sur la poésie de circonstance que sur la forme rimée et métrée. Il est réactivé au milieu des années 1930 par l'affaire « Front rouge » et se prolonge avec la publication du *Déshonneur des poètes* qu'écrit Benjamin Péret en 1945. Il s'agit autant pour lui de questionner la nécessité d'une « poésie de circonstance », soumise à l'action politique et mise, d'après lui, au service d'une « résurrection de Dieu, de la patrie et du chef », que de savoir si elle doit, pour se faire, se couler dans des formes anciennes. « La forme et le fond, écrit-il, gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroit, et dans ces "vers", réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction. »

Politique

Si le contexte, les époques et les circonstances ne sont évidemment pas comparables, la préoccupation *politique* de Victor Hugo d'un côté, et des surréalistes de l'autre, est indéniable. La « question sociale » et la « question humaine » dont parle Hugo pour définir sa vision de la politique sont présentes dans son œuvre littéraire et elles sont au cœur de son action politique. La question de l'engagement pour les surréalistes, si elle ne faisait aucun doute, ne pouvait pas prendre les mêmes formes d'implication directe. Dès le milieu des années 1920, les surréalistes ont multiplié les interventions publiques par le biais notamment de tracts, de déclaration ou d'actions communes avec d'autres – groupe « clarté », puis groupes antifasciste dans les années 1930. La question de l'adhésion au parti communiste à la fin des années 1920, d'un rapprochement avec Trotski dans les années 1930, avec les anarchistes dans les années 1950, avec les insurgés de mai 1968, et la question de l'inféodation – ou non – de la poésie à une quelconque circonstance, y compris politique, s'est posée de façon très vive au sein des groupes surréalistes successifs.