

La poétique du *mapping* vidéo verbal : le cas d'*Arcane 17* d'André Breton

Nozomu MAENOSONO

Introduction

Estimant que le renouvellement du langage entraîne la transformation du monde, André Breton invente une nouvelle façon de composer un poème, qu'il présente dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) : l'écriture automatique. Cependant, au début des années 30, il renonce progressivement à la pratique de cette écriture et tente d'élaborer une autre poétique, en s'appuyant sur un type de description particulier dont les caractères peuvent être rapprochés de ceux du *mapping* vidéo. Le *mapping* vidéo est une technique synthétique qui a commencé à se développer au tournant du XXI^e siècle ; il permet de projeter une vidéo sur une surface irrégulière. Bien que cette technique n'existe pas encore à l'époque de Breton, *Arcane 17* (1944,1947) contient quelques scènes où le lecteur peut avoir l'impression d'assister à la projection d'un *mapping* vidéo sur un paysage canadien. Dans cette étude, nous examinerons les caractéristiques de cette poétique bretonienne, très différente de l'écriture automatique, à la lumière de celles du *mapping* vidéo.

De l'écriture automatique à la description poétique

On sait que l'écriture automatique avec laquelle le mouvement surréaliste est né a rencontré dès le début certaines difficultés ; comme le dit Breton lui-même en 1933, « l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme est celle d'une infortune continue¹ ». De fait, lui-même renonce progressivement à l'écriture automatique

¹ André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 380.

dans les années 30. Cependant, il faut immédiatement préciser qu'il n'abandonne pas la recherche de ce qu'il nomme *automatisme*. L'écriture automatique n'est qu'une des formes provisoires sous lesquelles cet automatisme originel peut se manifester. La portée même du terme *automatisme* n'est d'ailleurs jamais bornée, comme c'est aussi le cas pour le mot *surréalisme*. Breton ne cesse de recourir à cet automatisme originel, en perpétuelle évolution, jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi, il n'est nullement contradictoire de dire qu'il continue ses recherches poétiques sur l'automatisme tout en prenant ses distances à l'égard de l'écriture automatique elle-même.

Après 1934, Breton explore les possibilités d'une nouvelle poétique que nous voudrions nommer ici « poétique du *mapping* vidéo verbal ». Comme nous l'avons fait remarquer, cette poétique s'appuie sur une forme de description. On connaît la célèbre critique des descriptions de Breton, associées chez lui à des « cartes postales » dans le *Manifeste du surréalisme*² ; ce qui est moins connu est l'annonce de sa prédilection pour la description dans *Les Vases communicants* publié en 1932. Il y déclare qu'il aime la description à condition qu'elle soit *arbitraire* et qu'elle se développe d'une manière *autonome* :

Le café Batifol n'est pas un mythe ; on pourrait même en faire une de ces descriptions naturalistes dont la gratuité toute photographique n'exclut pas une très faible ressemblance objective extérieure (j'aime ces descriptions : on y est et on n'y est pas ; il y a, paraît-il, tant de pieds d'aspidistra sur le comptoir en faux marbre pas tout à fait blanc et vert ; le soir, aux lampes, un pointillé de rosée relie sous un certain angle les échancrures des corsages, où brimbale à perte de vue le même petit crucifix de faux brillants, qui s'évertue à attiser l'éclat du

² « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs [...] » (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 314).

rouge et du rimmel, etc. Tout cela n'est d'ailleurs pas complètement dénué d'intérêt ; on arrive, par ce moyen, à l'*imprécision complète*)³.

Quoique satirique, cette parenthèse suggère qu'une autre description est possible. Le poète tente de décrire le « café Batifol » à l'instar d'un romancier naturaliste en détaillant l'aspect du comptoir, l'allure des femmes et leurs accessoires. Néanmoins, l'équivoque s'introduit dans le texte à cause de formules qui minent sa stabilité comme « paraît-il », « en faux marbre », « pas tout à fait blanc », etc. Ce qui est à remarquer ici, c'est que le point d'arrivée de cette description est qualifié d'« imprécision complète ». Ainsi, si la description naturaliste est souvent comparée à une photographie, Breton a le fantasme d'une photographie *floue*. C'est ce que nous souhaiterions appeler une « description poétique » dans le sens où le langage ne s'engage plus à être fidèle à la réalité extérieure ; au contraire, il la mine et l'ébranle. Il en résulte que la description poétique ne cherche plus à transmettre une vision du monde stable, mais lui préfère une image instable.

À la réflexion, un texte rédigé au moyen de l'écriture automatique ouvre, par définition, un espace purement imaginaire qui ne fait pas directement ni consciemment référence au monde réel. La pratique de l'écriture automatique est autotélique. Elle ne cherche pas la reproduction fidèle de la réalité extérieure. Pour le dire en un mot, l'écriture automatique s'enferme dans le monde du langage. La description poétique au contraire, ouvre une brèche : elle permet à Breton de faire se croiser son monde imaginaire et le monde réel. C'est ainsi que la portée de la poésie bretonienne évolue ; elle aboutira à la poétique du *mapping* vidéo verbal, mais pour y parvenir, elle doit passer par la pratique du poème-objet.

³ André Breton, *Les Vases communicants*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 178. Nous soulignons.

La poétique du poème-objet

C'est vers la fin de l'année 1934, qu'apparaît chez Breton la pratique du poème-objet. À l'occasion d'une conférence prononcée à Prague en 1935, il déclare :

C'est ainsi que, pour ma part, je crois aujourd'hui à la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire *double emploi* avec eux⁴.

Il faut remarquer ici que, dans le poème-objet, les éléments visuels ne doivent jamais faire « double emploi » avec les mots. Le rapport qui lie ces éléments n'est pas celui de l'illustration et du texte romanesque. Le poème-objet n'est pas la présentation d'un même signifié par la répétition de deux signifiants de nature différente. C'est seulement en février 1942, que Breton donne une définition plus précise du poème-objet :

Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque⁵.

Autrement dit, les mots et les objets interagissent, et par ce biais apparaît une nouvelle relation organique entre eux, qui produit en dernier ressort une métamorphose de l'ensemble. Nous pouvons affirmer que le but essentiel du poème-objet est de créer un espace hybride où le discours poétique peut influencer sur la réalité extérieure pour la réécrire. Très vraisemblablement, c'est grâce à cette expérience du poème-objet que la description poétique de Breton devient une description approximative qui, réduisant l'apparence d'un objet à

⁴ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet », *Position politique du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, 1992, p. 480. Nous soulignons.

⁵ André Breton, « Du poème-objet », *Le Surréalisme et la Peinture*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 693.

des contours simples, révèle une figure cachée et entraîne une métamorphose inattendue de ce même objet.

Dans son texte « La crise de l'objet » rédigé en avril 1936, Breton appelle « latence » cette figure virtuelle :

Sous [les] yeux [des poètes, des artistes], au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation⁶.

Il est à noter que le terme « latences » est mis au pluriel dans la citation. Par conséquent, la figure virtuelle n'est pas la vérité unique, voire absolue de l'objet. La description approximative fait de l'objet un être brut, dénudé, hors de toute image conventionnelle. Les lignes qui composent la forme de cet objet se réduisent à des contours potentiels : il ne nous reste plus qu'à les réinterpréter pour apercevoir ces « latences ».

Deux mois après la rédaction de « La crise de l'objet », en juin 1936, Breton publie dans la revue *Minotaure* « Le château étoilé », qui deviendra le cinquième chapitre de *L'Amour fou*. Dans ce texte, il décrit plus concrètement ces contours potentiels dissimulés dans l'objet :

Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels : de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit – sans même qu'il soit nécessaire de cligner des yeux – une remarquable *image-devinette* avec laquelle il fait corps et qui nous entretient, sans erreur possible, du seul objet *réel*, actuel, de notre *désir*⁷.

L'objet réduit à ses contours simples devient la matrice de figures virtuelles que Breton appelle « latences » ou « images-devinettes ». C'est sur cette matrice que l'observateur projette des images personnelles, variables selon ses circonstances.

⁶ André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la Peinture*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 687.

⁷ André Breton, *L'Amour fou*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 754-755.

Ce qui est intéressant, c'est que les œuvres plastiques composées par Breton sont presque toujours accompagnées d'éléments verbaux, poétiques ou descriptifs. Ainsi, il est possible d'en déduire que, dans le poème-objet, le langage bretonien relativise d'abord le caractère univoque de la réalité matérielle pour ensuite faire apparaître une réalité poétique que finalement il projette sur les objets de sa composition. Grâce aux mots inscrits à côté des objets, le spectateur est en mesure de partager cette projection. Autrement dit, une réalité poétique naît au sein de la rencontre entre une réalité matérielle et l'imagination poétique. Nous voudrions nommer cette synergie « poétique du poème-objet ». Dès lors, la poétique du *mapping* vidéo verbal n'est rien d'autre que l'application de cette poétique du poème-objet à des paysages.

L'esthétique du *mapping* vidéo

Qu'est-ce que le *mapping* vidéo ? Pour le dire simplement, c'est une technologie multimédia récente qui permet un nouveau genre d'art visuel synthétique. Au Japon, on parle plutôt de *projection mapping*. Cette technologie consiste à projeter des séquences d'images sur une grande surface architecturale, comme la façade d'une cathédrale ou celle d'un musée. Alors que le film cinématographique est projeté sur la surface plane d'un écran, le *mapping* vidéo consiste à projeter des images sur des volumes, c'est-à-dire sur des plans irréguliers. Grâce à l'utilisation de logiciels spécifiques, la surface est sectionnée en plusieurs parcelles et chacune des images est distribuée en un endroit précis. Ainsi, le *mapping* vidéo permet de faire fusionner les images projetées et leur support en utilisant pleinement les caractéristiques de ses volumes. La plus grande caractéristique du *mapping* vidéo tient à cette synchronisation des images virtuelles et des réalités matérielles. Il en résulte que le support semble se mouvoir et se tordre au fur et à mesure du déroulement des séquences d'images.

Par exemple, si la nuit l'on projette sur un pilier d'une cathédrale l'image de ce même pilier, et qu'on déforme cette image projetée, le spectateur a l'impression que c'est la colonne elle-même qui se transforme. Une telle manipulation permet de faire tourner la rosace d'une façade devant les spectateurs sans déplacer physiquement la plaque ronde des vitraux. Ainsi, dans *mapping* vidéo intitulé « Les Chrysalides de Saint-Jean », réalisé par l'artiste Damien Fontaine pour la Fête des Lumières de Lyon en 2012, deux anges descendent du haut de la cathédrale Saint-Jean et font tourner la rosace centrale pour déclencher la métamorphose de toute la façade : pendant la projection, la rosace normalement fixe et immobile devient libre et mobile, la pierre devient molle et on a l'impression que le monument fond réellement. Sous nos yeux, la réalité matérielle subit une déformation entraînée par l'image virtuelle. Quoiqu'éphémère, cette expérience est décisive car elle indique les vertus potentielles de l'image.

Le Rocher Percé dans *Arcane 17* (1945, 1947)

Dans une certaine mesure, la description du Rocher Percé, dans *Arcane 17*, donne au lecteur une expérience comparable à celle que le *mapping* vidéo offre au spectateur. Le Rocher Percé se trouve dans le golfe de la Gaspésie au Québec, où lors de son voyage au Canada à l'automne 1944 avec Éliisa, sa troisième et dernière épouse, Breton a rédigé le texte principal d'*Arcane 17*.

Le Rocher Percé se compose de deux rochers. Vu d'en haut, le grand est en forme de coin, et ses falaises latérales en forme de rectangle couché. Dans le cahier manuscrit d'*Arcane 17*, le texte est écrit uniquement sur la page de droite, et sur la page de gauche sont collés des objets liés au texte, dont une photographie du Rocher Percé (fig. 1). Le petit rocher est en forme de trapèze : on l'appelle « l'obélisque du Rocher Percé ». Pour décrire ces masses rocheuses, Breton donne l'horaire et l'angle de vue les plus propices à l'observation. C'est donc, selon lui, les matins de brouillard ou le

soir entre chien et loup qui sont les plus favorables à la description poétique :

C'est quand, à la tombée du jour ou certains matins de brouillard, se voilent les détails de sa structure, que s'épure en lui l'image d'une nef toujours impérieusement commandée⁸.



Fig. 1. André Breton, « Le manuscrit », *Arcane 17, Le manuscrit original*, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro, 2008, p. 268 (p. XIV).

À la frange du jour, tous les détails « se voilent ». C'est le moment où la forme du grand rocher se réduit aux contours d'une « nef ». Cette description est typique de la poétique du poème-objet : en effet, l'image du navire n'est qu'une des figures virtuelles du

⁸ André Breton, *Arcane 17*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 59.

rocher. L'angle de vue une fois fixé, des images différentes apparaissent successivement :

C'est d'ailleurs surtout sous cet angle, c'est-à-dire vu de l'ouest, qu'il s'est désigné à l'attention des photographes. [...] Il se présente en deux parties qui, d'où j'ai coutume de les observer, semblent mener une existence distincte, la première éveillant d'abord l'idée d'un vaisseau à laquelle vient se superposer celle d'un instrument de musique de type ancien, la seconde celle d'une tête à profil un peu perdu, tête d'un port altier, à lourde perruque Louis XIV. La proue du navire fonçant au nord vers la plage, une large brèche s'offre à sa base, au niveau du mât arrière. [...] Toujours est-il qu'elle demeure essentielle à l'appréciation sensible, qu'en elle réside la qualité véritablement unique du monument⁹.

Le rectangle couché et le trapèze du Rocher Percé deviennent le support du déroulement des images : un « vaisseau », un « instrument de musique de type ancien » et la « tête » d'un musicien baroque qui joue de cet instrument. En effet, selon Éliisa, le trapèze ressemble à la tête de Bach. Et selon Breton, le rectangle couché est « une sorte d'orgue ». La transformation du rocher continue encore. Lorsque Breton conçoit un « conte d'enfant » s'appuyant sur la production naturelle d'agates au Rocher Percé, le rectangle devient d'abord la « mesure » d'une sorcière et le rectangle, la tête de cette sorcière. Ensuite, le rectangle est considéré comme le faisceau de paille du balai magique et, finalement, il devient une aigrette s'envolant.

La vieille mesure n'est plus, le balai s'est transformé en une aigrette qui fait la roue sur toute l'étendue du rocher. Le corps de l'aigrette est venu tout naturellement s'insérer dans la découpe de la brèche, là même où j'ai tant aimé prendre l'angle de vision nécessaire pour voir le soleil se lever, et c'est le corps vaporeux qui supporte toute l'arche maintenant sans poids¹⁰.

⁹ *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

C'est donc sur le même rocher en forme de rectangle qu'apparaissent successivement les images suivantes : un « navire », un « instrument de musique de type ancien », une « mesure », un « balai », une « aigrette » et une « arche ». Par ailleurs, toutes ces images sont inséparables de la forme rectangulaire du rocher. Ce rocher ne fonctionne-t-il pas comme la matrice d'« une suite ininterrompue de latences » ? Ainsi, l'expérimentation du poème-objet se fait le lieu d'une véritable poétique du *mapping* vidéo verbal, dans le sens où, nées de l'écriture particulière de Breton, les images poétiques projetées sur un support en simulent la métamorphose.

Conclusion

La description poétique que Breton élabore dans les années 30 n'est pas celle du réalisme qui vise à reproduire rigoureusement la réalité extérieure. Par ailleurs, la possibilité de la construction d'un espace purement imaginaire au moyen de l'écriture automatique n'est plus à l'ordre du jour. Ce qui devient essentiel dans la description bretonienne est la projection d'une image poétique sur un objet matériel. Cet objet se couvre de la sorte d'une membrane superficielle que forment les images projetées, et subit par là une transformation inattendue. Sous l'image poétique transparaît toujours le support d'une projection qui assure la *matérialité de l'image*. Le *mapping* vidéo a, de la même façon, recours à des images particulières qui s'appuient sur la matérialité sans pour autant obéir nécessairement à la réalité extérieure, tout comme la poétique bretonienne.

Dans la dernière des seize interviews radiophoniques écrites et enregistrées en 1951 et diffusées en 1952, Breton soutient devant André Parinaud que le surréalisme a modelé la « sensibilité moderne » :

Je ne veux y mettre aucune vanité mais il est assez généralement reconnu aujourd'hui que le surréalisme a contribué pour une grande part à modeler la sensibilité moderne¹¹.

La mode des spectacles réalisés à l'aide du *mapping* vidéo remonte seulement aux années 2000. Évidemment, à l'époque de Breton, il n'existait pas de technologie comparable. Cependant, comme nous l'avons vu, l'expérience que donne la description du Rocher Percé au lecteur est très proche de celle qu'offre le spectacle du *mapping* vidéo au spectateur. L'on pourrait ainsi suggérer, puisque cette expérience participe de la sensibilité moderne, qu'elle a peut-être aussi été rendue possible parce que le surréalisme a, avant elle, proposé ce type d'illusions visuelles sous une forme poétique.

André Bazin, parlant des inventeurs de nouvelles technologies à l'aurore du cinéma, disait :

[...] si nous examinons maintenant de plus près leurs travaux, le sens de leur recherche tel qu'il transparaît dans les appareils eux-mêmes et, plus indiscutablement, dans les écrits et commentaires qui les accompagnent, nous constatons que ces précurseurs étaient bien plutôt des prophètes¹².

De même, ne pourrait-on pas dire que Breton, plus qu'un précurseur, a été bien plutôt un prophète de l'expérience du *mapping* vidéo ?

¹¹ André Breton, « Entretiens radiophoniques », *Entretiens 1913-1952*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 569.

¹² André Bazin, « Le mythe du cinéma total », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1975, p. 22.