



**HAL**  
open science

## **Le rébus, un procédé mineur (et manifeste) de la modernité**

Hélène Campaignolle-Catel

► **To cite this version:**

Hélène Campaignolle-Catel. Le rébus, un procédé mineur (et manifeste) de la modernité. Marianne Simon-Oikawa; Florence Dumora; Claire-Akiko Brisset. Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe, Éditions Hémisphères / Nouvelles éditions Maisonneuve & Larose, pp.457-478, 2018, 978-2-37701-040-0. <hal-04333751>

**HAL Id: hal-04333751**

**<https://hal.science/hal-04333751v1>**

Submitted on 17 Jun 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

On peut voir dans les rébus de Maurisset de simples divertissements. Les lecteurs du *Charivari* ou de *L'Illustration* les considéraient sans doute comme tels. Mais on peut aussi considérer que les multiples jeux avec le code, qui caractérisent le style de Maurisset et intègrent à l'image une pensée latente du signe et de la lettre, font de ce disciple de Grandville non seulement l'aïeul des surréalistes et l'un des inspirateurs indirects de l'idée de travail du rêve, mais aussi, pourquoi pas ?, le précurseur de Saussure et de la linguistique moderne.

\*

## Le rébus, un procédé mineur (et manifeste) de la modernité 23

**Hélène Campagnolle-Catel**

UMR Thalim, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles la littérature comme l'art européens s'accommodent du rébus, tant qu'il occupe des territoires annexes et encore marginaux. Placards, affiches, colonnes, enseignes, éditoriaux des revues, tracts et prospectus, cartes postales, faïences, sa logique d'occupation se situe sur la frange d'usages sociaux situés hors du champ institué des Arts. Son statut change pourtant au tournant des deux siècles où il acquiert une place plus légitime et quitte progressivement le territoire indécis où se côtoient jeux sociaux et arts mineurs. Sa place sera rendue particulièrement manifeste au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où il sera pratiqué et sollicité par des artistes tels que Man Ray et Magritte, Rauschenberg, Broodthaers ou Villeglé. Dans les limites de cet article, nous nous intéresserons aux représentations et productions artistiques du rébus sur la période 1840-1945 en fournissant quelques pistes d'analyse pour éclairer le rôle nouveau de cet artefact dans notre modernité poétique.

### Rébus: point de vue des arts

#### **Le rébus à l'époque baudelairienne ou l'occupation des marges**

Entre 1840 et 1870, le rébus apparaît d'abord comme un segment mineur du champ artistique et littéraire. Dans son étude de 1870, Octave Delepierre cite Feuillet de Conches, rappelant, avec quelque condescendance, la vogue du rébus au XVI<sup>e</sup> siècle : « Villes, faubourgs, villages et bourgades s'émaillent d'enseignes en Rébus illustrés où l'esprit gaulois trouva lieu de s'épanouir, et la bêtise, occasion de se donner franche

coudée »<sup>1</sup>. Hugo fait allusion à ce même corpus populaire en 1862 dans *Les Misérables*, citant le succès des « rébus » au temps de « Mathurin Régnier ». Hugo le range-t-il pour autant parmi les « sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'œil et dans l'esprit » (lettre à Baudelaire, 1860)<sup>2</sup> ? Conçu comme une forme sans prétention, le rébus n'a visiblement pas vocation à entrer dans le débat artistique ni à y jouer un rôle esthétique – sauf celui circonscrit et distancié d'*alter ego* négligeable. Le rébus est ainsi présent chez Baudelaire dans les *Fleurs du Mal*, où « Les petites vieilles » « serrent sur leur flanc, ainsi que des reliques, / Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus » (1857). Cette allusion furtive au rébus le met en abyme comme élément d'un art populaire, didactique ou décoratif, un peu comme les « enseignes » dont Rimbaud dira plus tard qu'il les aimait tant. Mais Baudelaire n'est pas Rimbaud et il préfère l'*allégorie*, figure noble, au *rébus*, jeu mineur, qu'il semble d'ailleurs assimiler dans ses Salons au plus bas niveau de l'art : le rébus ne renvoie-t-il pas à la tendance de « *L'Art philosophique* » (c. 1857-1859) incarnée par plusieurs artistes allemands – cet art aussi présent, selon Baudelaire, dans une France qui « aime le mythe, la morale, le rébus »<sup>3</sup> ? Dans sa pire version, l'art philosophique constitue un « retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples » et rejoint le « rébus sentimental » déjà taxé, dans le *Salon* de 1846, de « métaphysique à la portée des simples »<sup>4</sup> ou de « hiéroglyphe enfantin »<sup>5</sup>. La position méprisante de Baudelaire envers le rébus s'accorde assez avec sa vision de Grandville, artiste grandiloquent et producteur de rébus (1843<sup>6</sup>), à qui il règle son compte dans son étude sur les caricaturistes : « esprit maladivement littéraire, toujours en quête de moyens bâtards pour faire entrer sa pensée dans le domaine des arts plastiques » (1857)<sup>7</sup>.

1 Félix-Sébastien FEUILLET de CONCHES, *Causeries d'un curieux*, 4 vol., Plon, 1862-1866, vol.1, p. 384, cité dans Octave DELEPIERRE, *Essai historique et bibliographique sur les rébus*, Londres, impr. de Wertheimer, Léa et C<sup>o</sup>, 1870, p. 14.

2 Jean-Jacques LEBEL & Emmanuelle LAMBERT, *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, catalogue d'exposition, Buchet-Chastel & IMEC éd., 2008, p. 16.

3 Charles BAUDELAIRE, « L'Art Philosophique », dans *Critique d'art* (édition de Claude PICHOTIS), Folio essais, [1976] 1992, p. 260.

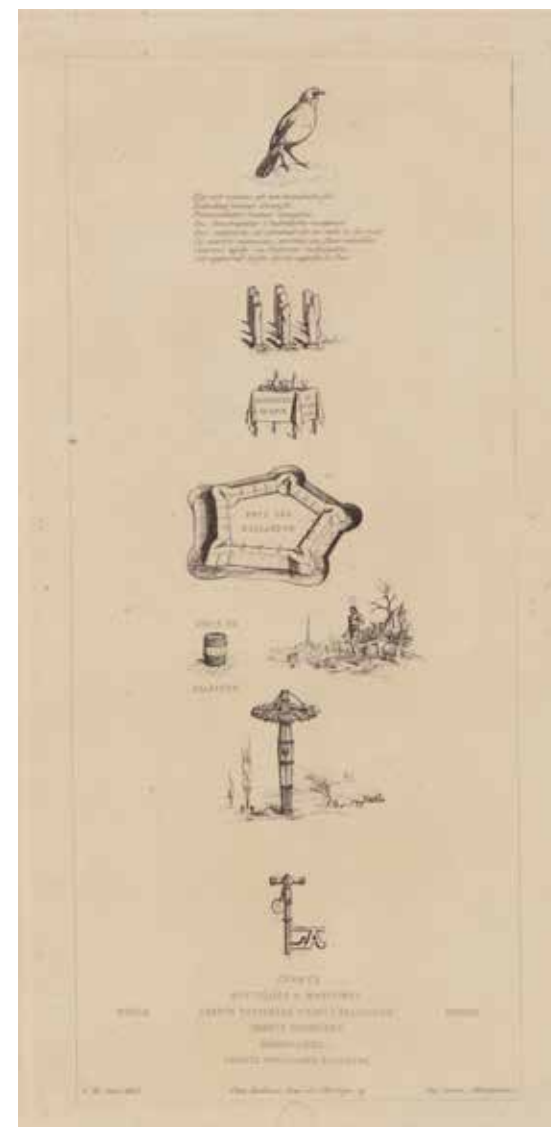
4 *Ibid.*, p. 136.

5 *Ibid.*, p. 259.

6 Philippe KAENEL, « Allégories, rébus, hiéroglyphes : J.-J. Grandville et les "images ingénieuses" », dans *Word and image interactions*, Basel, Wiese, 1993, p. 109-122.

7 C. BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes français » dans *Critique d'art*, *op. cit.*, p. 218.

Ce type de condamnation s'appliquerait probablement aux rébus sibyllins conçus par le graveur Meryon vers 1863 (fig. 1), mais Baudelaire ne les a sans doute pas connus, ayant cessé sa collaboration avec ce graveur devenu fou dès 1860<sup>8</sup>.



**Fig. 1.**  
**« Béranger ne fut véritablement fort, car il n'eut jamais la clé des champs »**  
 Meryon (1821 – 1868), eau-forte 150 x 306, 1863.  
 Bibliothèque nationale de France.

8 Rémi LABRUSSE, « Baudelaire et Meryon », *L'Année Baudelaire*, n<sup>o</sup>1, Klincksieck, 1995, p. 99-132.

Contrairement à Baudelaire, certains auteurs de l'époque semblent favorables à la forme rébus et le pratiquent à titre privé de façon occasionnelle. Stendhal en recopie sur les pages d'*Henri Brulard* en 1836<sup>9</sup>, le jeune Offenbach emploie un rébus musical dans une lettre de 1837, adressée à Carlo Sica et qui commence par : « Mon cher [si] K 10 manche à 1 heure très précise... », Hugo en dessine un en 1841 lors de sa réception à l'Académie française (fig. 10- page 475) et conçoit un tableau intitulé *Rébus amoureux pour Léonie d'Aunet* vers 1858<sup>10</sup>. Les mêmes artistes de l'époque romantique pratiquent par ailleurs le rébus-signature : Delacroix l'emploie dans ses lettres à George Sand (1838-1839)<sup>11</sup> ; Nerval en appose un sur la couverture d'un livre signé (et dessiné) : « geai-rare » (1854, fig. 2).

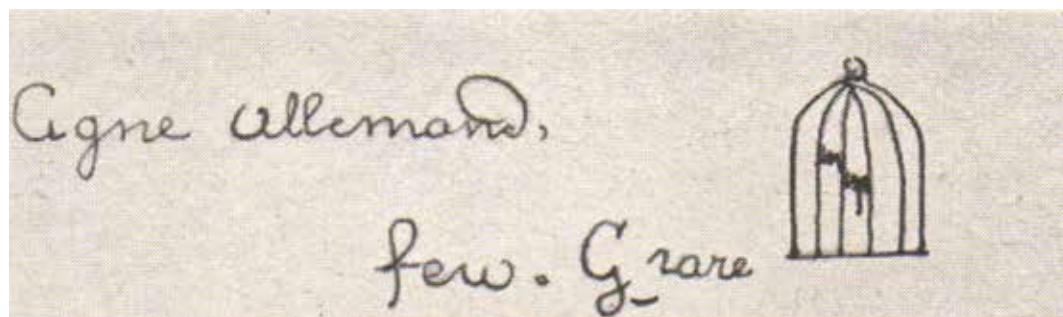


Fig. 2.  
«*Feu Gérard*» (*feu geai rare*), Gérard de Nerval, 1854. Extrait du frontispice, annoté par G. de Nerval, de l'ouvrage éponyme d'Eugène de Miremont (Roret et C<sup>o</sup>, 1854) consacré à l'auteur, reproduit dans Éric BUFFETAUD & Claude PICHOS, *Album Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, 1993, p. 230.

Cette pratique symbolique intérieure à la littérature et aux arts plastiques, à la fois proche de l'art de la cryptographie et non publiée, hérite de l'époque où peintres, graveurs, dessinateurs, imprimeurs utilisaient le rébus-signature<sup>12</sup>. Mais le rébus peut aussi être une simple occasion d'exercice artistique : Delacroix en griffonne sur des

albums aujourd'hui conservés au Louvre<sup>13</sup>, comme son contemporain Eugène Isabey<sup>14</sup>. Enfin, le rébus intervient dans le cadre épistolaire intime, comme c'est le cas de Lewis Carroll qui l'emploie pour écrire à ses jeunes destinataires (1869)<sup>15</sup>, ou de Mark Twain (1881) dans une lettre à son épouse : il cherche alors à divertir et à séduire. Hormis les cas de Grandville et Meryon, ces rébus conçus par les artistes restent non publiés, et forment un corpus relativement restreint face à ceux qui fleurissent dans les revues de l'époque.

Enfantin et populaire, symbolique et ludique, le rébus se situe à l'intersection des pratiques des peintres et des poètes, mais son insertion dans l'art de cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle reste confidentielle et sa publication, le fait – ponctuel – d'artistes (Hugo, Grandville ou Meryon) qu'on considèrera, selon l'optique choisie, comme marginaux ou avant-gardistes...

### Le rébus fumiste, l'art manifeste de la facétie

C'est sans doute après 1870, alors que la double tutelle d'Hugo et de Baudelaire s'efface, que le rébus change de statut, porté par le développement d'un journal où la caricature et la réclame prennent une place toujours grandissante. D. Grojnowski souligne le rôle des Arts Incohérents qui pendant les années 1880-1890, organisent des « expositions qui institutionnalisent l'esprit de facétie »<sup>16</sup>. Mais il faudrait aussi citer la vogue des jeux linguistiques et autres calembours verbaux, fondés sur les équivalences phoniques, qui font les délices des Incohérents (fig. 3 - page 462 : le nom d'Eiffel est figuré par les lettres dessinées : FL), ou les inventions loufoques d'Alphonse Allais qui, en 1900, cite un « projet de roman » fondé sur le rébus phonétique et intitulé : « O DS FMR »<sup>17</sup>. L'activité débridée et désacralisée des groupes fumistes et incohérents génère par ailleurs un échange nouveau entre les auteurs et leur public, induisant des réponses créatives, comme cette missive employant le rébus adressée au directeur des Incohérents (fig. 4 - page 462) qui

9 STENDHAL, *Vie de Henri Brulard*, Folio Gallimard, 1973, p. 120.

10 DANIELLE MOLINARI & FLORIAN RODARI, *L'esprit de la lettre*, Paris musées & Actes Sud, 2007, p. 97, notice 87.

11 *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publiée par André JOUBIN, Plon, [1838-1849] 1936, t.2, p. 7

12 *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres, initiales, logogryphes, rebus sous lesquels les plus célèbres peintres ont dessiné leurs noms*, 1750, traduit de l'allemand par J.-F. Christ, Jory (réimpr. Genève, Minkoff, 1972).

13 Eugène Delacroix, *Diverses figures constituant un rébus*, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 10188, recto.

14 Eugène Isabey, *Rébus*, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 51738, 34 et RF 51738, 35.

15 Lewis CARROLL, *Rebus Letter to Georgina Watson* c. oct. 1869, dans *The letters of Lewis Carroll* (Morton N. COHEN ed.), Macmillan, vol.1, [c. 1837-1885] 1979, p. 142-143 ; MASSIN, *La Lettre et l'image*, 1970, Gallimard, p. 161.

16 Daniel GROJNOWSKI, « Le calembour visuel », *La Licorne*, n°23, 1992 (mise en ligne en 2006) : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=247>.

17 Alphonse ALLAIS, « Ancor la réforme de l'ortographe », *Le Journal*, 20 septembre 1900.

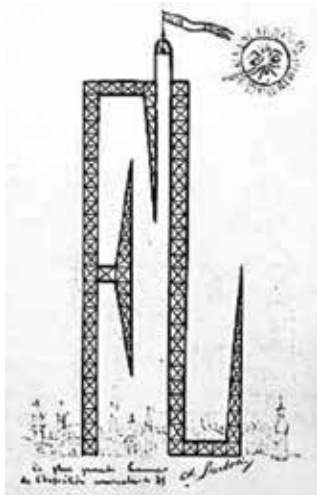


Fig. 3.  
«Eiffel, le plus grand homme  
de l'Episation (sic) universelle»  
Barbotin, 1889. Tous droits réservés.

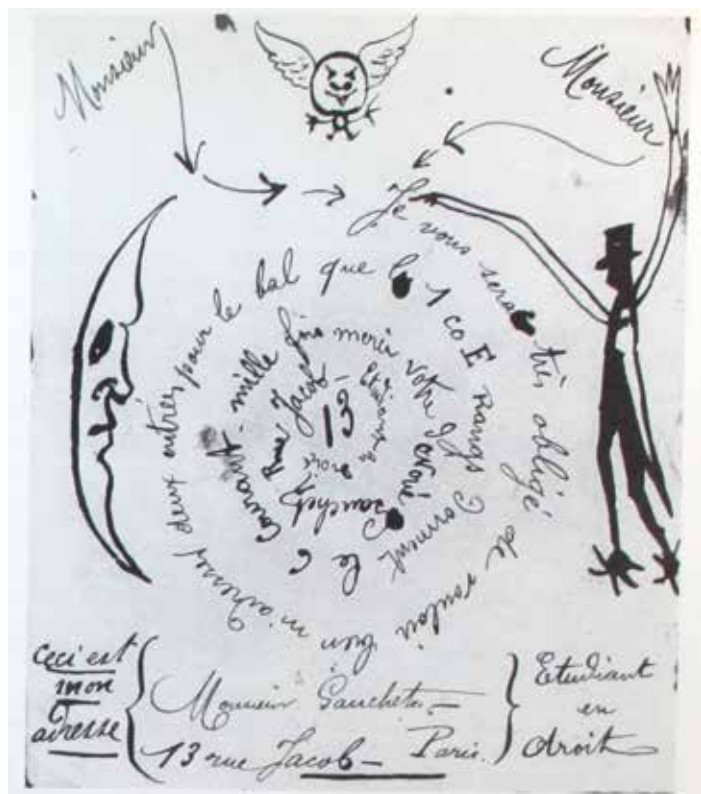


Fig. 4.  
*Demande d'invitation au bal des «1 co E Rangs»*, M. Gauchet, adressée à J. Levy, manuscrit autographe avec croquis à la plume, collection du Musée de Montmartre, dans *Arts incohérents, académie du dérisoire, Les dossiers du Musée d'Orsay* n°46, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 91.

pose le problème subséquent et persistant pour le rébus de la limite entre *œuvre d'art et divertissement para-artistique*. On peut à ce propos utilement rappeler l'analyse de J. Dubois sur le rôle de ces productions marginales liées à une activité scripturale « peu contrôlée et peu reconnue, mais dont on ne peut dénier qu'elle ait quelque chose à faire avec le littéraire. [...] nous pensons surtout à des formes variées comme la lettre, le journal intime, le graffiti et le tract, certaines notices et annonces, etc. »<sup>18</sup>.

Si les productions des Fumistes, Hydropathes, Incohérents, etc., restent limitées à certains cercles littéraires ou de la bohème, la période fin de siècle s'avère globalement favorable à un positionnement esthétique nouveau faisant du rébus une ressource créative. Lautréamont, qui déclare dans ses *Poésies* (1870) que « le plagiat est nécessaire » et que « la poésie doit être faite par tous », propose dans *Les Chants de Maldoror* une nouvelle définition esthétique du « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », définition qui fera date et semble évoquer les côtoiements visuels hétéroclites de la réclame et des rébus dans les journaux de l'époque. L'appel au détournement plagiaire n'est pas non sans rappeler la facture bricolée du rébus, de même que le plébiscite de l'hétérogénéité. Le double aspect de dislocation et d'étrangeté du rébus sera rétrospectivement mis en valeur par l'ouvrage de Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), éclairant sa méthode d'écriture, justement, par l'exemple du rébus : « Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus »<sup>19</sup>. Avec Allais – lu par Breton avec intérêt<sup>20</sup> –, les Incohérents, Lautréamont et plus tard Roussel – deux auteurs dont l'influence sur les avant-gardes n'est plus à démontrer –, le rébus devient non seulement objet de commentaire et occasion d'une pratique para-artistique, mais aussi modèle de détournement des conventions esthétiques issues de la tradition. Ses caractéristiques formelles (hybridité sémiotique, dislocation de l'énoncé, sources stéréotypées) participent de principes artistiques promis à prochain développement.

<sup>18</sup> Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, [1978] 1983, p. 149.

<sup>19</sup> Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 20.

<sup>20</sup> Catherine CHARPIN, *Les Arts incohérents (1882-1893)*, Syros-Alternative, 1990, p. 84 ; D. GROJNOWSKI & Bernard SARRAZIN, *L'Esprit fumiste et les rires « fin de siècle »*, Corti, 1990, p. 27.

## Le rébus équivoque des surréalistes

Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, le rébus prend donc place parmi les arts au moment même où une autre forme de jeu socio-médiatique, le mot-croisé, apparaît<sup>21</sup>, bientôt appelée à le détrôner dans les pages loisirs de la presse populaire. Le rébus fascine notamment Apollinaire ou Breton qui voient en lui une ressource suggestive et ésotérique. Quant à Duchamp ou Desnos, ils le pratiquent de manière loufoque et anticonformiste dans la lignée fumiste. Une première occurrence atteste de ce nouvel intérêt poétique perceptible dans *Le Flâneur des deux rives* (Apollinaire, 1918) :

J'y vis, tracés d'une main inexperte, les signes suivants : A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. S. T. U. V. W. X. Y. Z. Auprès de ces lettres majuscules, un dessin grossier figurait un homme, ayant au front deux jets de flamme à côté duquel le chiffre 1 était placé juste au-dessus du chiffre 5. J'étais en présence d'un rébus, mais je m'aperçus vite qu'il ne s'agissait nullement d'un de ces rébus insignifiants, que l'on trouve encore dans certains journaux, et que déchiffrent le soir, au café, les œdipes provinciaux. Le rébus, que j'avais devant les yeux, dénotait un art ancien. Celui qui l'avait composé était au courant de la symbolique populaire qui a donné naissance à ces rébus de Picardie, où les pamphlétaires du Moyen Âge figuraient par peintures ce qu'ils n'auraient pas osé dire ouvertement et que le peuple, ne sachant pas lire, ne pouvait connaître que par l'image. N'ayant plus, grâce à l'instruction obligatoire, les mêmes raisons pour écarter les lettres et les chiffres, le rédacteur de mon rébus s'en était servi, mêlant à l'art picard les procédés des lettrés de la Renaissance où se marque déjà une décadence du rébus. Je connus ainsi qu'il ne s'agissait point, pour déchiffrer un tel rébus, de rechercher un rapport exact de prononciation entre les signes que je voyais et ce qu'ils exprimaient. Bref, je remarquai que toutes les lettres de l'alphabet avaient été inscrites sur le papier, sauf l'R, que l'homme ayant au front deux cornes de feu représentait Moïse et que l'1 sur 5 indiquait suffisamment, à cause de sa position à droite du législateur hébraïque, qu'il était question du premier livre du Pentateuque, et le rébus se lisait évidemment de cette façon : R n'est là, genèse, ce qui signifiait sans aucun doute : Ernest La Jeunesse<sup>22</sup>.

21 Pierre GUIRAUD, *Les jeux de mots*, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 76 ; Marcel COHEN date l'apparition des mots croisés de 1923, dans *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Bouquins, [1958] 2005, p. 367.

22 Guillaume APOLLINAIRE, *Le Flâneur des deux rives*, Idées Gallimard, 1975, p. 47.

Apollinaire distingue ici deux types de rébus : la forme ludique et populaire, naïve et insignifiante ; celle, archaïque, réservée aux initiés, dérivée de la symbolique picarde, et agrémentée de symbolisme à la Renaissance. Il souligne aussi l'émancipation du rébus hors du seul carcan de la traduction orale, l'emploi de références lettrées et une symbolique codée spatialisée. Or, c'est de ce type de rébus que Breton s'inspire un quart de siècle plus tard, dans *Arcane 17* : « Le marquis de La Fare nous arrive avec un geai sur l'index. Hérold voulait savoir ce que j'entendais par cet oiseau. Je lui répondis qu'il était purement la transposition (par approximation homonymique) de la lettre G qui manque à La Fare pour introduire Lafargue ». Breton commente ensuite le rébus du nom écrit par Nerval sur son portrait imprimé (fig. 2) :

Elles se composent en effet des mots suivants : en marge supérieure, à gauche, « Cygne allemand », au centre « feu G rare », la dépendance de la lettre G et de l'adjectif étant soulignée par un petit signe de liaison. Le passage du G au geai, comme dans ma dédicace, est clairement spécifié, à droite, par le dessin sommaire d'un oiseau en cage<sup>23</sup>.

L'aspect ludique des rébus de vignettes ou d'enseignes cède la place à une version énigmatique du rébus proposée par l'ésotériste Fulcanelli dans *Les Demeures philosophales* (1930). L'auteur y exprimait son regret que « l'intérêt pour le rébus, ce dernier reflet des langues sacrées [se soit] considérablement affaibli aujourd'hui. Quelques initiés seulement en conservent les règles et savent profiter des possibilités ainsi offertes à la transmission des vérités secrètes »<sup>24</sup>. Cette dimension mystico-ésotérique du rébus alimente encore les allusions bretoniennes au rébus dans *Les Constellations* (1959)<sup>25</sup> : associant « alphabet des vagabonds », « clé des rébus » et « langue des oiseaux », Breton se veut fidèle à la conception cabalistique de la poésie nervalienne, en hommage à qui il créera aussi un rébus « traduisant » un alexandrin des *Vers dorés* (fig. 5 - page 466).

23 André BRETON, *Arcane 17*, 1945, New York, Brentano's, texte reproduit dans A. BRETON, *Arcane 17*, édition préparée et présentée par Henri BÉHAR, Biro, 2008, p. 245.

24 Cité par Arturo SCHWARTZ, dans « Rose Selavy *alias* marchand de sel *alias* belle haleine », dans *L'Arc*, n°59 (« Marcel Duchamp »), 1974, p. 30. Pour Fulcanelli, voir la contribution de Véronique ADAM ici même (« Fulcanelli et les rébus alchimiques »).

25 A. BRETON, « L'oiseau migrateur », dans *Signe ascendant, Constellations*, [NRF, 1949], Poésie/Gallimard, 1996, p. 163.

Enfin, dans une lettre datée du 13 janvier 1963, Breton propose une filiation de ces procédés depuis Fourier jusqu'à « Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel et Marcel Duchamp » ; mentionnant Fulcanelli, il rapproche ces jeux « de ce que les alchimistes entendent par "langue des oiseaux" [qui] comme elle passe dans certaines enseignes : "K Barré" (pour cabaret), "Au lion d'or" (au lit on dort) etc. [...] Il y a là tout au moins l'illusion d'une ressource qui s'est faite de plus en plus attrayante et apparemment des mieux aiguillées jusqu'à nous »<sup>26</sup>. Cette « ressource attrayante » a alimenté, il est vrai, la littérature surréaliste, mais par une autre voie que celle de l'ésotérisme. Si les formes que Breton emprunte au rébus sont, en surface, les mêmes que celles pratiquées par Duchamp et Desnos (rébus portraiturant les personnes et/ou leurs noms associés à des devises/maximes), les valeurs et les fonctions diffèrent.

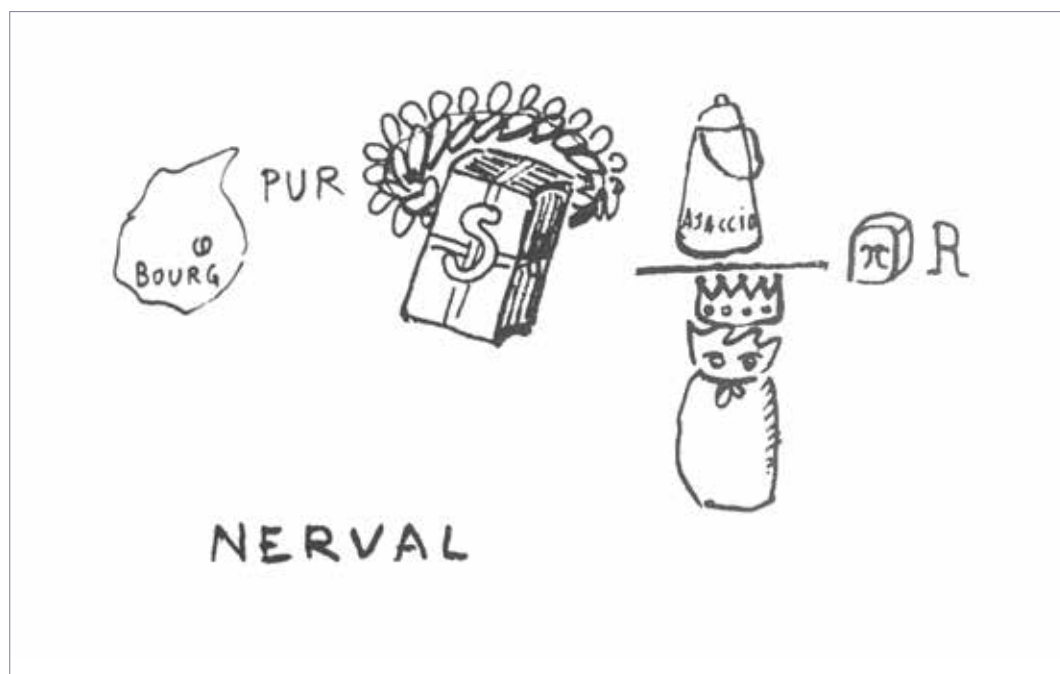


Fig. 5.  
« *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres* », André Breton, rébus, non daté, situé à la fin des années 1950 par P. Hammond, in Paul HAMMOND et André BRETON, *Constellations of Miró, Breton*, San Francisco, City Lights Books, 2000, p. 114.

<sup>26</sup> Simone DEBOUT, « *Griffe au nez* » ou donner « *have ou art* », *Écriture inconnue de Charles Fourier*, Anthropos, 1974, p. 12. La correspondance est extraite de l'ouvrage d'Émile LEHOUCQ, *Fourier aujourd'hui*, Denoël, 1966, p. 255.

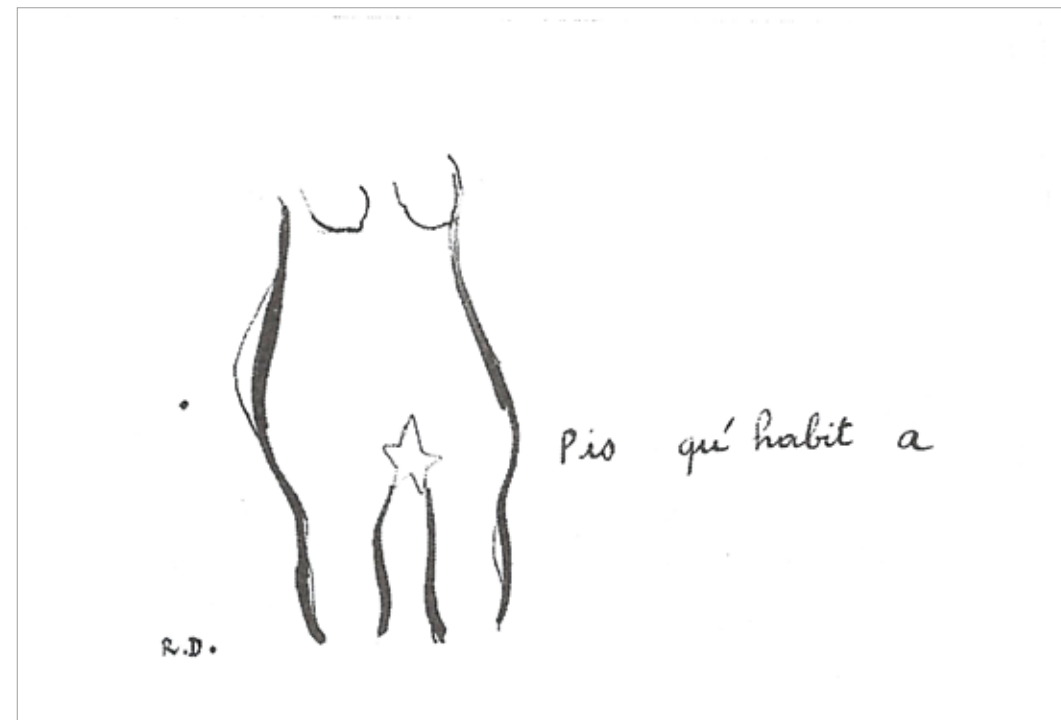
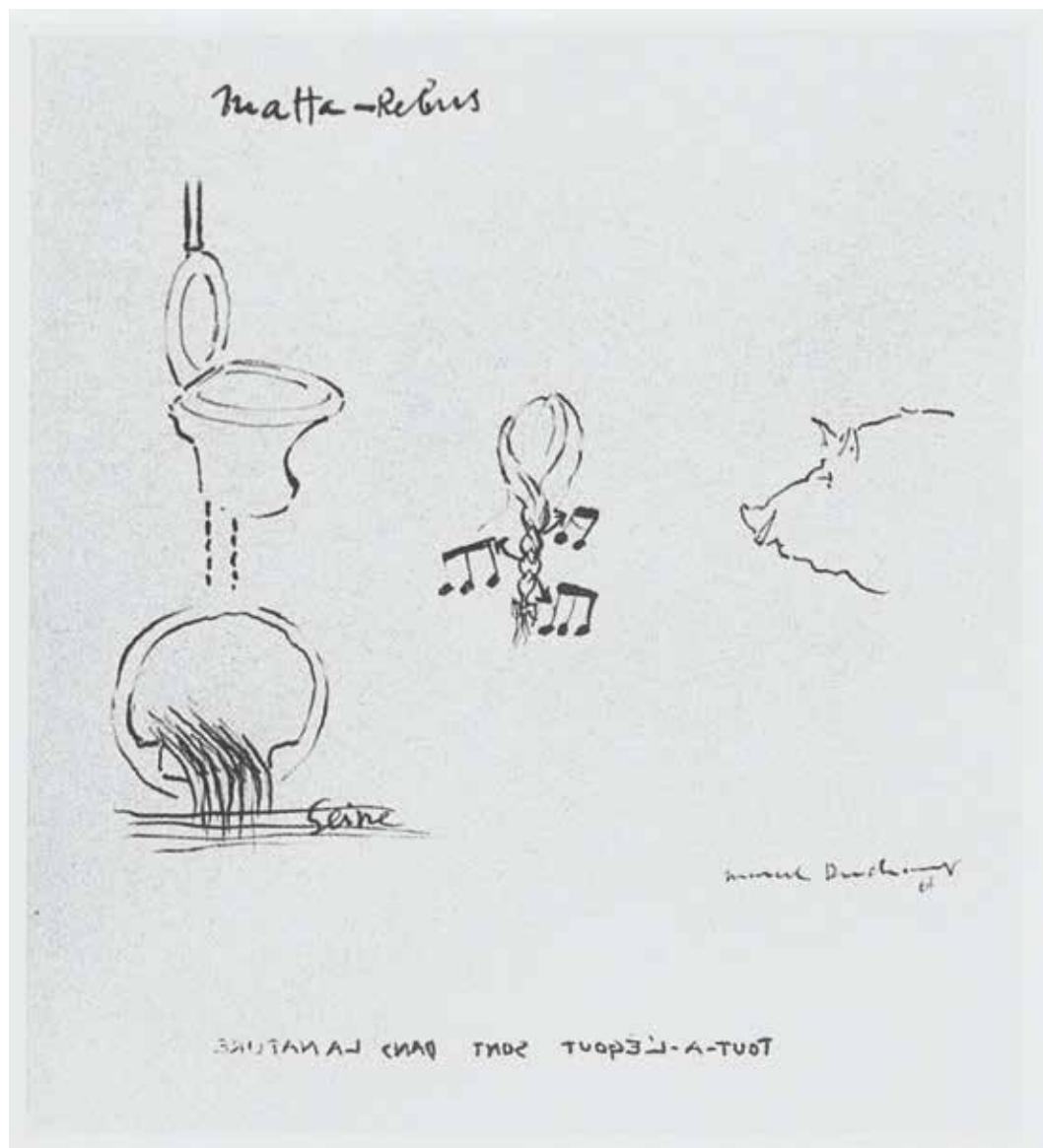


Fig. 6.  
« *Pis qu'habit a = Picabia* », Robert Desnos, reproduit dans Robert DESNOS, *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire DUMAS, collection Quarto, Gallimard, 1999, p. 174.

Explorant en deuxième type de rébus, Duchamp et Desnos pratiqueront le rébus du nom propre, associant au portrait une sorte de devise plus ou moins loufoque, relecture phonétique du signifiant du nom, selon la logique de l'à peu près. Ainsi Desnos image-t-il les noms de ses amis dans les années vingt (Soupault, Breton, Éluard, Duchamp, Picabia, etc.), ainsi que des écrivains qu'il admirait, parmi lesquels Roussel. Apollinaire est rebaptisé dans la logique allographe, « apple in air », « Soupault » est évoqué par un dessin mettant en scène l'expression « sous-pot ». Ce principe potache qui travestit Picabia en « Pis qu'habit a » (fig. 6)<sup>27</sup> est très proche de l'inspiration des calembours verbaux des Arts incohérents des années 1880 : il suffit de rappeler le calembour visuel de Bridet cryptant le mot *portrait* par l'image d'un « porc trait » en 1884<sup>28</sup>. Duchamp déjà

<sup>27</sup> Accessible en ligne sur le site : [www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr) et reproduit dans Robert DESNOS, *Des images et des mots*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, n°65, p. 142.

<sup>28</sup> Rébus reproduit dans C. CHARPIN, *op. cit.*, p. 66.



**Fig. 7.**  
 « *Tout-à-l'égout sont dans la nature* », Marcel Duchamp, rébus dessiné à l'encre, étude pour une gravure, daté de 1961.  
 Reproduit dans Arturo SCHWARZ (éd.), *Anthology of Contemporary Engraving. The Forerunners of the Avant-Garde*, vol. 2, Milano, Galleria Schwarz, 1966, p. 826.

auteur d'un rébus en 1925 (« Nous nous cajolions »/ *nounou, cage aux lions*, 1925/1943) reprendra ce procédé en 1961 en portraiturant Matta par un rébus comique et amical : « Matta-Rébus » (fig. 7). La pratique du rébus attestée chez Duchamp (selon Schwarz, le rébus était même l'une de ses activités favorites<sup>29</sup>) relève donc moins de la filiation ésotérique que de l'expérimentation ludique des Arts incohérents perpétuée, à leur suite, par Desnos. Ces clin d'œil visuels héritent aussi de l'esprit de la caricature, et, quand il s'agit de portraiture, relèvent par leur esthétique abrégative et bricolée, d'une réduction de l'être à un élément définitoire comique qui a sa tradition<sup>30</sup>. Le nom propre de la personne, signifiant linguistique fixe et unifié, s'y transforme à plusieurs niveaux : son contenu identitaire est déplacé selon la logique de la métaphore et de *l'a peu près* ; il est transfiguré en un dessin pluriel et spatialisé qui confère au nom une autre dimension que celle, linéaire, du mot ; objet d'un don ou d'un hommage plus ou moins ironique, il possède une fonction cohésive dans les avant-gardes artistiques<sup>31</sup>.

Le troisième type de rébus pratiqué par les surréalistes peut être référencé comme *rébus phonétique*, bien que de nombreuses dénominations coexistent (*rébus graphique*<sup>32</sup>, *alphabet parlant*<sup>33</sup>, *allographe alphabétique*<sup>34</sup>, *épellation lexicalisée*<sup>35</sup>). Fondés sur l'homologie entre les noms de lettres et les composants de mots, ces rébus abrègent la transcription graphique en sollicitant les seules lettres de l'alphabet. Les rébus phonétiques surréalistes (Aragon, mais surtout Desnos) ou d'autres poètes contemporains comme Albert-Birot (*La Lune* en 1924) ou Duchamp et, plus tardifs, Queneau, Perec, héritent du corpus allaisien et fumiste comme l'indiquent ces exemples qui forment un continuum où l'emploi se déplace de la prose à la poésie<sup>36</sup> :

29 A. SCHWARZ, « Rose Selavy *alias* Marchand de Sel *alias* Belle Haleine », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 30.

30 En atteste le portrait de Cham inséré par Maurisset dans un de ses rébus paru dans *Le Charivari* (1847-1848). Pour Maurisset, on se reportera à l'article de Florence DUMORA ici même (*supra*, p. 437-456).

31 Catherine VASSEUR, « Le jeu surréaliste et son internationalisation à travers le cadavre exquis », dans Gérard MONNIER & José VOVELLE (éds.), *Un art sans frontières*, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 65-76, p. 67.

32 M. COHEN, *op. cit.*, p. 366.

33 Jacques POITOU : <http://j.poitou.free.fr/pro/html/lud/rebus.html>

34 Bernard DUPRIEZ, *Gradus : les procédés littéraires, dictionnaire*, 10-18, [1980] 1984, p. 34.

35 Gérard GENETTE, *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 368.

36 La pratique est déjà présente à l'époque révolutionnaire comme le montre une carte intitulée *La France comme elle va* désignant la « noblesse abaissée » et la « France sans écu » par les abréviations : « la Noblesse ABC » et « la France sans EQ » ; Maxime Préaud, (« Brève histoire du rébus français, suivie de quelques exemples de rébus

**1882 – Arts incohérents**« L'M.A.K.B. »<sup>37</sup>**1900 – Allais**

« LN A U D BB »

**1923 – Desnos**

« Je vois les Pan C  
 Je vois les crânes KC  
 Je vois les mains DCD  
 Je les M  
 Je vois les pensées BC et les femmes ME  
 et les poumons qui en ont AC de l'RLO,  
 poumons noyés des ponts NMI.  
 Mais la minute précédente est déjà trop AG. »<sup>40</sup>

**1925 – Leiris**« Vol (V bat de l'L il a la forme d'un oiseau) »<sup>41</sup>**1889 – Arts incohérents**« L'A.E.OU.U »<sup>38</sup>**1919 – Duchamp**

« L.H.O.O.Q »

**1924 – Albert-Birot**

« La Rose au milieu du salon pose  
 Elle attend que vous lui disiez qu'  
 L A grand R »<sup>39</sup>

**1954 – Vilmorin**

« ABI ABI  
 G AC CD ME OBI »<sup>42</sup>

Dans *Le Paysan de Paris*, en 1926, Aragon cite et commente la pratique desnosienne du rébus phonétique autour d'une séquence allographe sur le terme éphémère : « il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain »<sup>43</sup>. Breton citait, quant à lui, parmi les pratiques poétiques de Desnos, la « production de *jeux de mots*

pour la plupart inédits », *Revue de la Bibliothèque de France*, n°18, 2004) cite l'exemple d'Oudry : « G. A. C. O. B. I. A. L. N. = J'ai assez obéi à Hélène », extrait de *l'Almanach de rébus* de 1716, et un exemple daté de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « L.A.K.C.I.R. un O = elle a cassé hier un os » (Jean-Nicolas de TRALAGE, *Rebus galands & nouveaux*) ; GUIRAUD cite le « jeu de l'alphabet » chez Hugo et un exemple anonyme de la Révolution (*op. cit.*, p. 72).

37 Cité dans C. CHARPIN, *op. cit.*, p. 84.

38 *Ibid.*

39 Pierre ALBERT-BIROT, « Poème rébus », dans *La lune ou Le livre des poèmes*, Budry, 1924, p. 203.

40 R. DESNOS, « P'oasis » [1923], dans Marie-Claire DUMAS (éd.), *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1999, p. 172.

41 Michel LEIRIS, André MASSON & André DERAÏN, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Éditions de la Galerie, 1939, lettre « V ».

42 Louise de VILMORIN, *L'Alphabet des aveux*, Gallimard, [1954] 2004, p. 15, Nous ajoutons ici la traduction pour ce vers qui n'est pas évident à décrypter : « Abbaye Abbaye. J'ai assez cédé, aimé, obéi ».

43 Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, [1926], Folio Gallimard, 1953, p. 109.

résultant d'une des plus audacieuses opérations qui aient été tentées sur le langage et d'une résonance poétique telle qu'à eux seuls ils marquent, de la part de Desnos, une véritable *création* »<sup>44</sup>. Chez Leiris, la pratique poétique du rébus se fait à rebours, via les mots épelés par transposition allographe des noms de lettres : chaque nom de lettre propose au poète un signifiant dont l'équivalent homophone dans la langue jette un éclairage inattendu sur le terme choisi, tel « LUEUR » relu « Aile eue, œufs eus, air ». Claude Maillard-Chary souligne le caractère curieux de ces « gloses en forme de rébus phonétiques de Desnos et de Leiris autour de : argot, départ, étincelle, hymen, lèvres, lueur, néant, nombre, rose, sexe, temps, total et vert »<sup>45</sup>. La logique cryptographique du rébus dans ces jeux poétiques est déplacée puisque la « solution » est donnée d'avance, comme c'est aussi le cas dans les rébus-portraits qui circulent au sein du groupe surréaliste : ce n'est donc plus le caractère énigmatique ou initiatique qui prévaut, mais une dimension ludique et créative. Le jeu du rébus phonétique dans la pratique surréaliste possède ainsi une triple fonction : une manipulation / *altération* de la langue ouvrant sur des équivalences non conventionnelles entre des niveaux de la langue généralement indépendants, une ouverture éclairante sur l'imaginaire des signes, mais aussi une percée potentielle dans leur matérialité visuelle, comme en fait la preuve ce bel encart typographique, associant jeu linguistique et diversité des caractères, inséré dans *Le Paysan de Paris* (fig. 8). La pratique poétique du *rébus phonétique* perdurera chez Vian, Queneau, Vilmorin, Gherasim Luca, Perec, et bien d'autres poètes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



Fig. 8. Encart inséré dans *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon, (1926), Folio, 1926, p. III.

44 A. BRETON, « Sur Robert Desnos », texte daté du 14 mars 1959, reproduit dans A. BRETON, *Œuvres complètes. IV. Écrits sur l'art et autres textes, Perspective cavalière*, Philippe BERNIER & Marie-Claire DUMAS (éds.), Gallimard, 2008, p. 979.

45 Claude MAILLARD-CHARY, « Le dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre, ou l'étrange survie d'un catalogue d'exposition », *Mélusine*, n°12, 1991, p. 105-122.

## Poétique du rébus: outsider / révélateur

Au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, le rébus entre ainsi dans le champ artistique et poétique tel un *outsider*. Mineur et têtue, il fait penser au clin d'œil par sa pragmatique de connivence, au mot d'esprit par son esprit populaire et conversationnel, au trompe-l'œil par son esthétique ludique et visuelle : le rébus n'est pas en effet ce qu'il prétend ou « affiche » être. Fondant son esthétique sur un échange plus ou moins déceptif, il possède une double dimension, linguistique et sémiotique, et suppose un assemblage / bricolage des signes. A-t-il pour autant sa place dans l'art ou la littérature ? Est-il une forme artistique, ou plus simplement un procédé cryptographique détourné en vecteur artistique dont l'emploi se métamorphose avec l'artiste qui s'en saisit ?

### Une forme menacée de lexicalisation

Le rébus peut être potentiellement considéré comme une forme poétique, puisque sa pratique repose sur une contrainte intentionnelle extérieure aux conventions en usage : le découpage des sons d'un message linguistique et leur transposition sous une forme sémiotique mixte, visuelle, linguistique et/ou numérale. Cette règle de production engage aussitôt une problématique de la contrainte et une combinatoire restreinte. Comme pour les rimes, le réservoir potentiel de ces équivalences homophoniques est limité dans chaque langue. Dans le cas du rébus phonétique, les noms de lettres n'ouvrent que sur un nombre limité d'équivalences potentielles. Jacques Poitou cite par exemple « G (geai), H (hache), K (cas), L (aile, elle) », et souligne que « les combinaisons de plusieurs lettres sont encore plus productives : AB (abbé), AC (assez), AG (âgé), etc. »<sup>46</sup>. Du côté des rébus fondés sur un dessin figuratif, le stock est aussi réduit, puisque le choix repose à la fois sur la contrainte de l'homophonie et celle de la figurabilité : par exemple, pour dire « and » dans un rébus anglais, il me faut trouver un terme homophone et figurable, ce sera donc, invariablement la main *hand*, qu'on retrouve plusieurs fois dans les lettres-rébus de Carroll. Ce risque d'épuisement des items constitutifs du rébus dans une culture donnée rejoint la remarque de Daniel Grojnowski affirmant que « l'imaginaire

46 J. POITOU, *op. cit.*

des rébus est pour une part figée. Les lecteurs disposent d'un code qui leur facilite la tâche : des stéréotypes iconiques comme la *scie*, la *natte*, les *os*, incarnent des phonèmes fréquents »<sup>47</sup>. Les règles de production du rébus étant pérennes, la répétition menace de dominer rapidement sur l'inventivité. Pourtant, malgré ce processus d'appauvrissement et de banalisation, particulièrement prégnant dans les rébus de la presse populaire, le rébus persiste. Perec, en adaptant en rébus des énoncés proverbiaux, semble se jouer avec une certaine délectation de ce figement des formes graphiquement naïves du rébus (fig. 9). Mais le rébus propose aussi aux artistes deux mécanismes esthétiques qui le sortent de l'ornière potentielle de la lexicalisation et de la simplicité.

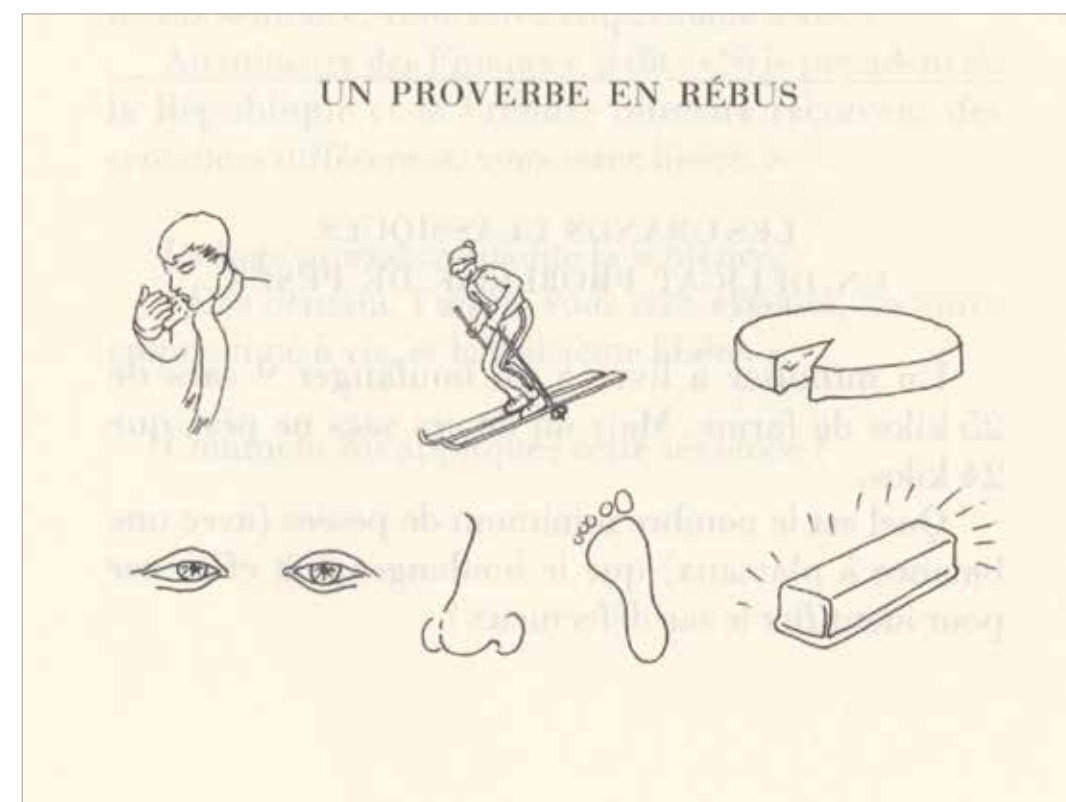


Fig. 9.

« *Tout ce qui brille n'est pas or* », (toux ski brie yeux nez pas or), Georges Perec, proverbe en rébus [février 1982], reproduit dans Bernard MAGNÉ, *Jeux intéressants*, Zulma, 1998, p. 62.

47 D. GROJNOWSKI, « Le calembour visuel », art. cit.

## Poétique de l'obscurité / pragmatique de l'échange

Dans le décodage du « message » du rébus, il y a toujours effort, attente et retard. La vigueur poétique du rébus résiderait ainsi en partie dans son obscurité, comme l'évoque la phrase légendaire de Desnos prononcée lors des sommeils en 1922 : « Un rébus ne meurt que lorsqu'on l'a compris »<sup>48</sup>. C'est cette même difficulté de décodage que retient Broodthaers du rébus comme modèle esthétique : « refuser la délivrance d'un message clair »<sup>49</sup>. La dimension ésotérique du rébus, réactivée par Apollinaire en 1918, puis par Breton après Fulcanelli, rejoint ainsi l'esthétique de l'obscurité déjà présente chez Hugo, dont le rébus produit en 1841 n'a toujours pas été déchiffré (fig. 10). Énoncé crypté, le rébus inverse la poétique de l'œuvre ouverte définie par Umberto Eco : il suppose une solution unique et satisfaisante ; il instaure un rapport asymétrique entre lecteur et créateur. Mais, du même coup, il court le risque d'échec et de refus de la part du récepteur. Pour le commun des mortels, la réaction peut même être celle que Barthes soulignait à propos de la description : le saut et l'évitement. Valéry Larbaud citait incidemment en 1913 ce phénomène spontané de tout lecteur face au rébus récalcitrant : « Tout de suite, tu as rejeté le monde comme on repousse, agacé, un rébus difficile »<sup>50</sup>.

Broodthaers propose, quant à lui, une alternative radicale : un rébus sans solution (1973) qui, répondant au tableau de Magritte « *La solution du rébus* » (1937), affiche une poétique déceptive conçue comme un acte artistique formateur. De l'énoncé « il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message », le rébus sans solution est un exemple après tout aussi manifeste que performatif. Du fait de son obscurité constitutive, le rébus engage pour finir une connivence d'initiés : l'avant-garde surréaliste s'est emparée du rébus dans cet esprit, parmi d'autres jeux collectifs vecteurs de cohésion et de créativité du groupe. Selon Catherine Vasseur, le cadavre exquis, initié par les surréalistes à partir de 1925, relève d'une « expérience intimiste – placée sous les signes de la légèreté et de l'éphémère »<sup>51</sup> : termes qui s'appliquent aussi bien au rébus, à sa logique d'échange,

fût-elle déceptive et finalement réduite. Échange intime et exigeant qui pourrait aussi convenir, selon Bernard Magné, à la poétique ludique d'un Perec : c'est « un jeu qui se joue à deux », où « chaque tâtonnement du lecteur, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'auteur »<sup>52</sup>.



Fig. 10. Rébus non déchiffré, Victor Hugo, plume et encre brune sur papier beige, 1841. Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 24769, fol. 41.

48 R. DESNOS, « Premiers sommeils hypnotiques ». Neuf pages in-4° manuscrites au crayon noir dont une avec dessin de Desnos représentant un visage et signé par lui au verso, disponible sur le site [www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr).

49 Marcel BROODTHAERS, « Dix mille francs de récompense » (entretien avec Irmeline Lebeer), dans *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1974, p. 64-68, reproduit dans *Marcel Broodthaers*, Musée du Jeu de Paume, 1991, p. 249.

50 Valéry LARBAUD, *A. O. Barnabooth : Journal d'un milliardaire*, NRF, 1<sup>er</sup> février 1913, 5<sup>e</sup> année, n°50, p. 187.

51 C. VASSEUR, *op. cit.*, p. 67.

52 B. MAGNÉ, *Jeux intéressants*, *op. cit.*, p. 6.

## Beau comme l'hétérogène

Lié au mot d'esprit, le rébus oppose aussi aux canons esthétiques son désordre carnavalesque et son irrationalité foncière. L'emploi désinvolte et anarchique de signaux visuels de la modernité et d'inventions tremblées de l'enfance de l'art le rapproche du collage dada et surréaliste ; sa facture hétérogène et ludique l'associe au *cadavre exquis*. Processus hybride, il charrie des éléments du monde quotidien, objets, alphabets ou nombres, qu'il mélange selon l'illogicité du beau comme la « rencontre d'une machine à coudre et ... ». Le caractère irrévérencieux et a-mimétique du rébus est devenu le signe manifeste de son caractère artistique avant-gardiste. Daniel Grojnowski souligne la force inhérente aux images étranges que proposaient les Arts incohérents : « Une fois décrypté, le message n'oblitére pas le jeu d'images qui continue d'exister pour lui-même. Si l'attrait avoué du rébus réside dans la résolution de l'énigme, son intérêt véritable provient de spectacles étranges qu'il donne à voir »<sup>53</sup>. Cette poétique hétérogène éclaire *a contrario* les condamnations qui parsèment la littérature critique sur le rébus. Face aux verdicts récurrents (sot, obscène, primitif, disparate, etc.), s'impose la beauté baroque du rébus créé par Picasso en 1937, après de nombreux dessins préparatoires (fig. 11)<sup>54</sup>, ou celle, litannique et sculpturale, que Louise de Vilmorin invente en 1954 dans un dialogue renoué avec les rhétoriciens de la Renaissance<sup>55</sup>.

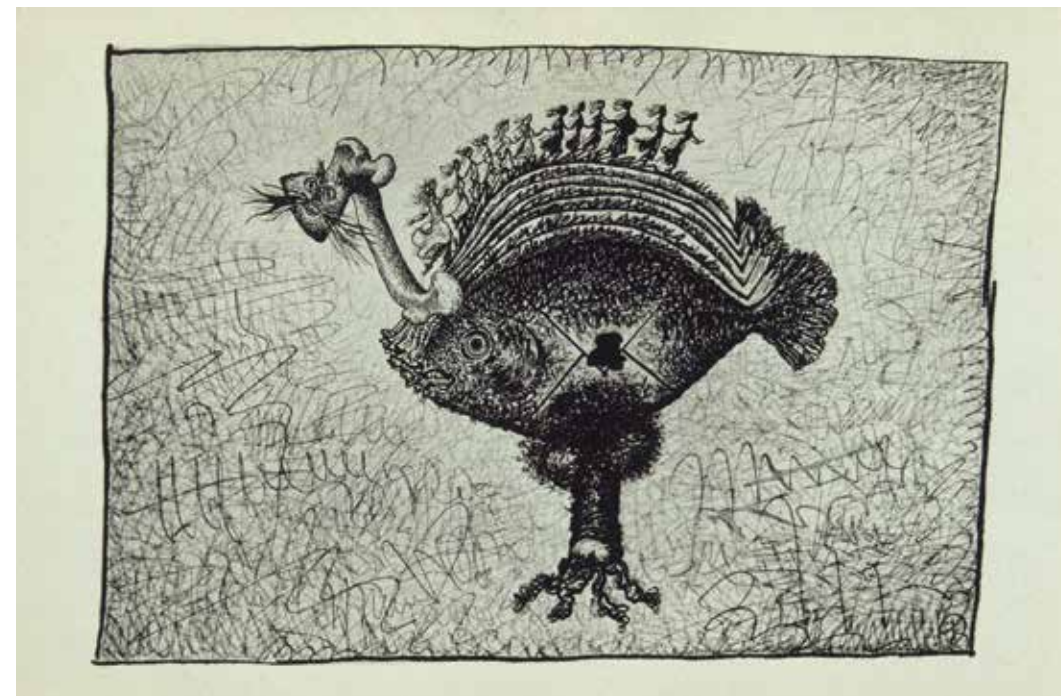


Fig. 11.  
*Poisson d'avril*, Pablo Picasso, dessin à l'encre et crayon: *los chat de sept cartes postales porte malheur* / «L'achat de cette carte postale porte malheur», publié dans *Cartes postales surréalistes*, Hugnet, 1937, Réunion des musées nationaux. © Succession Picasso 2018.

## Conclusion

Le statut du rébus dans le champ des lettres et des arts au XIX<sup>e</sup> siècle et durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est complexe et évolutif. Alors qu'il constitue à l'époque baudelairienne un élément prisé des arts populaires et médiatiques (presse illustrée, cartes postales) et décoratifs (assiettes, vases, éventails), il apparaît dans la pratique des artistes comme exercice du *for privé*. Objet d'un discours condescendant chez

Baudelaire, il est pratiqué par certains artistes de manière confidentielle comme une communication codée, héritière du langage emblématique. Écrivains et artistes européens du XIX<sup>e</sup> siècle l'emploient ainsi dans leur correspondance, pour chiffrer leur signature ou à titre d'exercice divertissant. Il possède alors une fonction expressive, ludique et séductrice : adressé à un destinataire intime, il est souvent tracé au trait, esquissé au crayon, sur un album personnel, au recto d'une feuille libre, ou sur un album. Cette pratique para-artistique pose du coup la question de son statut. Hugo, Grandville et Meryon seront, semble-t-il, les seuls à entamer la limite entre œuvre publiée et pratique privée à travers quelques publications sporadiques. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le rébus s'affirme publiquement via la production des images de la presse illustrée, associant textes, réclames, caricatures, et rébus. Il récupère aussi une fonction esthétique et iconoclaste dans les écrits fumistes et les productions débridées des Arts incohérents, qui développent le goût du calembour visuel et du rébus phonétique.

53 D. GROJNOWSKI, « Le calembour visuel », art. cit.

54 On peut le consulter dans *Picasso poète*, Beaux-Arts de Paris, 1998, p. 145 ; voir les dessins préparatoires, p. 225-227.

55 Louise de Vilmorin, « Trois rébus », dans *L'Alphabet des aveux*, op. cit., p. 105-111.

C'est sans doute à ce moment-là que le rébus devient un objet potentiel du discours littéraire permettant de réfléchir à une nouvelle esthétique, annonçant les principes créatifs des avant-gardes dadaïstes et surréalistes. Alors que Baudelaire le cantonnait dans les marges de la simplicité primitive, Lautréamont fournit au rébus avec son « beau comme » une légitimation esthétique implicite de son incohérence iconique, que Roussel achèvera en choisissant le rébus comme modèle d'exégèse de sa méthode d'écriture : dislocation et étrangeté. Les artistes du xx<sup>e</sup> siècle s'en souviendront, mais l'emploieront avec des valeurs bien distinctes : Breton développe, à la suite d'Apollinaire, une perception et un usage du rébus qui relie écriture et magie, les autres écrivains proches du groupe le mobiliseront selon un usage plus ludique et relativement potache. La dimension visuelle et asyndétique du rébus, ainsi que les bricolages linguistiques qu'il favorise concurrencent désormais sa fonction cryptographique, même si ce dernier aspect participe encore de la fascination qu'il exerce, comme le montre sa place manifeste dans les arts poético-plastiques depuis 1945, de Magritte et Man Ray à Broodthaers et Villeglé en passant par Rauschenberg. Mais c'est une autre histoire.

\*

## Fulcanelli et les rébus alchimiques

24

**Véronique Adam**

Université Grenoble-Alpes – UMR LITT&ARTS

Fulcanelli est l'auteur d'ouvrages illustrés, publiés au début du xx<sup>e</sup> siècle, *Le Mystère des cathédrales* et *Les Demeures philosophales*<sup>1</sup>. Ceux-ci ont pour propos d'interpréter des dessins et sculptures d'édifices souvent religieux ou nobiliaires, en les inscrivant dans un univers alchimique. Leur cadre même est mystérieux et calqué sur les pratiques de la littérature alchimique : le nom de l'auteur est un pseudonyme cachant un collectif fédéré par le préfacier Eugène Canselier (1899-1982). Ce dernier nous promet de voir apparaître dans le corps du texte la clef de la quête. Cette ambiance énigmatique est amplifiée par la mention de Basile Valentin, source privilégiée de ces volumes<sup>2</sup>. Rappelons que ce moine, inconnu jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, voit son œuvre surgir au creux d'une colonne de la cathédrale d'Erfurt, grâce à un coup de foudre fort approprié et efficace. Les énigmes que déchiffre Fulcanelli s'inscrivent donc d'emblée dans ce climat fictionnel qui, pour les uns, ajoute aux mystères de ces lectures d'images sacrées, et pour les autres, suggère l'usurpation de Fulcanelli. Si nous gardons avec ce personnage toute la distance nécessaire quant à la pertinence de ses interprétations alchimiques, voire de ses connaissances de l'alchimie, il livre toutefois de précieux outils pour découvrir des détournements modernes de rébus anciens et proposer une définition culturelle et historique, certes fantaisiste, de leur origine et de leur fonctionnement. Après avoir montré la diversité des rébus proposés, nous exposerons la théorie du langage qu'il énonce pour expliquer la source de ces énigmes, perçues comme une forme d'utopie sociale et linguistique. Nous concluons notre propos en rappelant les réserves émises sur ces interprétations et les sources, pourtant propices aux relations entre alchimie et rébus, que Fulcanelli passe sous silence.

<sup>1</sup> FULCANELLI, *Le Mystère des cathédrales* [1926], Pauvert, 1964, 3<sup>e</sup> éd, 337 p. ; *Les Demeures philosophales* [1930], Pauvert, 1965, 3<sup>e</sup> éd, 2 tomes, 650 p. Abréviations : MC et DP.

<sup>2</sup> Canselier publie une édition du livre de Basile VALENTIN, *Les douze clefs de la philosophie* [1600], Minuit, 1956.