

GÉRARD DUROZOI  
BERNARD LECHERBONNIER

# le Surréalisme

théories, thèmes, techniques

**Larousse**



collection "thèmes et textes"

thèmes et textes

*collection dirigée par Jacques Demougin*



# Le Surréalisme

*théories, thèmes, techniques*

par

GÉRARD DUROZOI

*Agrégé de Philosophie  
Professeur au Lycée d'Abidjan*

et

BERNARD LECHERBONNIER

*Agrégé des Lettres  
Professeur au Lycée Florent-Schmitt de Saint-Cloud*

**Librairie Larousse**

17, rue du Montparnasse et 114, boulevard Raspail, Paris-VI<sup>e</sup>

Classif. 809.042

Autor W 937 A

V. \_\_\_\_\_ Ex. \_\_\_\_\_

Ex. \_\_\_\_\_

Tombo BC' 95063

TEC/301

Papier 328277

OK

## Table des matières

Avant-propos . . . . .	9
1. Historique . . . . .	11
Les sources magiques et ésotériques du sur-réalisme . . . . .	11
Les sources littéraires . . . . .	17
Les sources revendiquées : le roman noir et la littérature fantastique / Sade / Hegel / Le romantisme allemand : Novalis / Du supernaturalisme à la voyance / Les influences immédiates : de Mallarmé à Apollinaire / L'apprentissage dadaïste.	
L'époque du premier <i>Manifeste</i> : 1924-1930 . . . . .	33
1921-1924 / Autour du <i>Manifeste</i> / 1925 / Entre l'action et le verbe.	
Du <i>Second</i> au <i>Troisième Manifeste</i> : 1930-1942. . . . .	50
<i>Second Manifeste du Surréalisme</i> / L'Affaire Aragon / De <i>Contre-Attaque</i> à la guerre.	
Après les <i>Prolégomènes à un troisième manifeste ou non</i> . . . . .	65
De 1942 à 1954 : les Surréalistes en Amérique / Un second après-guerre / Combats, réexamens, découvertes / De 1954 à aujourd'hui : l'approfondissement des vues / Les manifestations publiques / Les réactions à la vie politique / Mort d'André Breton et dissolution du mouvement.	

© Librairie Larousse, 1972.

Librairie Larousse (Canada) limitée, propriétaire pour le Canada des droits d'auteur et des marques pour le commerce Larousse. — Distributeur exclusif au Canada : les Editions Françaises Inc., licencié quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le Canada.

ISBN 2-03-035004-4

2. L'écriture et la pensée surréalistes . . . . .	79	3. Accès au surréalisme . . . . .	239
Les définitions du surréalisme . . . . .	79	Comment se lit et se déchiffre un texte surréaliste.	239
La pensée réelle / L'opposition au système / Dualisme et monisme / Humanisme, spécialisations et idéologies / Surréalisme, langage et poésie.		Les critères exigeants de la critique surréaliste : le <i>Traité du style</i> / <i>Flagrant Délit</i> / Textes commentés par les surréalistes : « Tournesol » / <i>les Vases communicants</i> / <i>Oisellerie Véra Carocallaire</i> .	
L'écriture automatique. . . . .	92	Comment se pratique le surréalisme . . . . .	263
Pratique de l'écriture automatique / Fonction de l'écriture automatique / Une « infortune continue ».		Un champ d'expériences surréalistes : le Marché aux puces / Le chapitre III de <i>l'Amour fou</i> / Le théâtre surréaliste : condamnation théorique de l'art dramatique / L'expérience d'Artaud / Le théâtre surréaliste et la scène mentale.	
La quête de l'inconscient. . . . .	108	Bibliographie critique . . . . .	273
Le rêve / Surréalisme et psychanalyse / Surréalisme et folie / La pratique des jeux collectifs.			
Le hasard objectif . . . . .	128		
Description des faits / Critique des faits / Provocation des faits / Occultation des faits / Signification des faits / Révélation des faits.			
Le surréalisme comme mythologie moderne : la théorie des Grands Transparents . . . . .	147		
Analyse et fonction du mythe / Le mythe des Grands Transparents / Vers une réconciliation poétique de l'homme avec le monde.			
Le surréalisme comme éthique : pour une redéfinition de l'amour . . . . .	163		
L'érotisme, expression de l'homme libéré / De la connaissance à l'extase / La médiatrice / Amour, création, poésie.			
Le surréalisme comme esthétique. . . . .	180		
La redécouverte des arts sauvages : l'art « primitif » / « L'art des fous, la clé des champs » / Une autre histoire de l'art / La peinture surréaliste : le repérage de la peinture surréaliste / Le modèle intérieur / Les techniques / Insuffisance de la technique / La poétisation de la peinture / Les objets surréalistes / Les expositions collectives / Surréalisme et cinéma.			
L'humour noir . . . . .	209		
Approches de l'humour noir : de l'humour objectif à l'humour noir / Approche freudienne / Le comportement humoristique / Humour noir et hasard objectif / Thèmes et formes.			
Le surréalisme et la politique . . . . .	215		
Aspect politique / Aspect éthique / Art et politique.			

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.  
André Breton, *Nadja*.

## Avant-propos

Ce livre ne saurait remplacer la fréquentation des œuvres surréalistes : son but au contraire est de la favoriser en rendant transparent un prétendu écran d'opacité que la complexité apparente des textes, tableaux, objets surréalistes semblait confirmer dans son existence. Or cette « incompréhension » n'est-elle pas surtout due à certaines habitudes d'envisager la littérature et l'art en général selon des critères que le surréalisme récuse fondamentalement ? Il s'agit d'un nouveau regard sur l'homme, sur son rapport au monde, sur son mode de se dire et de se penser. A cette nouvelle vision des choses doit correspondre, à moins de rester en dehors, une remise en question de notre confort intellectuel et tout d'abord de notre sens critique qui aux valeurs esthétiques devra substituer l'authenticité et l'émotion, et qui, avant tout, devra céder le pas à notre sens créateur, à ce don d'écrire, de peindre... que la nature même a placé en nous et dont le surréalisme nous démontre d'évidence l'existence et les mille possibilités, enfin l'exigence.

Ce livre est construit en fonction de la démarche ainsi décrite.

Dans une première approche *historique*, il convenait d'abord de rappeler que bien avant le vingtième siècle il y eut chez l'homme primitif, chez l'homme antique, chez l'homme médiéval, une recherche en clair-obscur (magie, ésotérisme) des relations méconnues, oubliées, de l'homme avec l'univers. S'il a fallu des années aux surréalistes pour mettre au jour l'analogie de ces démarches avec la leur, en

revanche ils puisèrent dans le roman noir, dans Sade, dans le romantisme allemand, et plus encore, dès leurs débuts, dans Rimbaud, Lautréamont, des influences persistantes dont l'importance est à dégager si l'on veut comprendre dans quel état d'esprit ils aborderont leur « apprentissage dadaïste », liminaire à la prise de conscience de leur originalité et à la constitution du mouvement en 1924. Allait alors commencer une aventure intellectuelle *toujours vivante* (dont ce livre se conçoit d'ailleurs en un certain sens comme un moment) examinée ici jusqu'à ses plus récents événements, jusqu'à 1971, date de publication du présent ouvrage.

Une seconde approche tente de montrer l'étendue de *l'écriture et de la pensée surréalistes*, c'est-à-dire, à partir de l'unité dans la profusion, des *définitions*, à travers l'essai de restitution d'une *écriture* authentiquement humaine, à travers l'approfondissement de l'expérience par *la quête de l'inconscient* et *le hasard objectif*, de comprendre quelle *mythologie moderne* propose le surréalisme, quelle *éthique nouvelle* fondée sur l'amour cela suppose, à quelle *esthétique*, à quel *humour* il recourt pour saper les bases d'un monde contraire aux aspirations véritables de l'homme qui d'autre part dans l'action directe, dans la *politique* a la possibilité de lutter pour une société libérée.

Si les textes surréalistes servent constamment de pilotes à cette deuxième approche, leur *accès* est la préoccupation même de la troisième. *Comment se lit et se déchiffre un texte surréaliste?* Aragon, Breton ont défini leurs critères. Il suffit de les suivre, de même que les commentaires de poèmes ou de proses, dont Breton donne la clé. *Comment se pratique le surréalisme?* Au marché aux Puces si l'on veut, au sein de groupes, au théâtre...

Si un tel plan a pu être mis au point, c'est bien évidemment parce que l'exigence surréaliste est *une*, de son origine à aujourd'hui, ce qui ne signifie pas qu'elle est close, mais au contraire ouverte à toutes idées inspirées par son projet fondamental : *la libération totale de l'homme*.

## Historique

### Les sources magiques et ésotériques du surréalisme

#### Le surréalisme renoue avec la pensée magique

L'attitude magique fait l'économie de la médiation par la recherche causale objective, que suppose l'explication de type rationnel. Elle affirme la possibilité d'une connaissance immédiate, qui réunisse directement le sujet connaissant à l'objet connu. Une telle connaissance demeure le plus souvent implicite, faute d'un traitement rationnel : sa seule garantie est l'efficacité qui lui est reconnue, la capacité qu'elle offre à l'homme de transformer sans délai le monde en fonction de sa volonté : « *l'essence même de la magie n'est que la croyance nocturne à l'efficace du désir et du sentiment* »<sup>1</sup>.

Le surréalisme est innervé par le désir de retrouver le secret, oblitéré par le rationalisme et déformé par le christianisme, de cette pensée magique, de ces « pouvoirs perdus » : une partie du *Premier Manifeste du surréalisme* est déjà intitulée « Secrets de l'art magique surréaliste », et cette nostalgie donnera naissance à d'importants développements théoriques : *la Parole est à Péret* (1943), *l'Art magique* (1957).

1. J. Monnerot, *la Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1949, p. 17.

Ce qui, dans la mentalité magique, semble primordial aux surréalistes est qu'elle précède la séparation des pouvoirs de l'homme, ces pouvoirs que le projet surréaliste a précisément pour but de réunifier : antérieurement à l'instauration d'une distinction entre poésie, philosophie et science, « il faut admettre qu'un commun dénominateur unit le sorcier, le poète et le fou, [qui] ne peut être que la magie. Elle est la chair et le sang de la poésie. Mieux, à l'époque où la magie résumait toute la science humaine, la poésie ne se distinguait pas encore d'elle »<sup>2</sup>. D'autre part, le rationalisme tant vanté doit être réévalué en fonction de ce qu'il a étouffé : « L'homme des anciens âges ne sait penser que sur le mode poétique et, malgré son ignorance, pénètre peut-être intuitivement plus loin en lui-même et dans la nature dont il est à peine différencié que le penseur rationaliste en la disséquant à partir d'une connaissance toute livresque. » L'art primitif, dans ses réalisations plastiques et littéraires<sup>3</sup>, prouve que la magie permet à l'homme de se maintenir en étroit contact avec la totalité de l'univers.

Bien sûr, pratiquer à nouveau un art dont les conditions sociologiques d'existence ont disparu en Occident ne mènerait qu'à un académisme stérile et donc incapable d'enrichir la connaissance. Mais cette « magie en exercice obéissant à un code variable selon les temps et les lieux, mais en chacun d'eux très précis »<sup>4</sup>, — celle que l'on rencontre encore chez les « primitifs » — ne représente qu'un aspect de l'art magique : « l'autre versant nous initie à un art survivant à la disparition de toute magie constituée et qui, délibérément ou non, n'en remet pas moins en œuvre certains moyens de la magie, spéculer, consciemment ou non, sur leur pouvoir. C'est cette seconde direction qui reconquiert ses droits grâce au surréalisme, et qui va soutenir toutes ses tentatives.

C'est en particulier parce qu'il s'agit de sortir l'esprit des limites imposées par la raison que la poésie sera considérée comme le mode fondamental d'activité, puisqu'elle a

2. B. Péret, *la Parole est à Péret*, in *Déshonneur des Poètes*, J.-J. Pauvert, coll. « Libertés », 1945, p. 51.

3. *La Parole est à Péret*, est originellement la préface d'un recueil de mythes et légendes d'Amérique du Sud.

4. A. Breton, *Sur l'art magique*, in *Perspective cavalière*, Gallimard 1970, p. 143.

pour source la pensée magique. Explorer en tous sens les capacités poétiques, et ce non seulement dans le « poème », mais, comme nous le verrons, aussi bien dans la peinture, ou, plus généralement, dans l'existence quotidienne, c'est contribuer à l'élucidation de l'homme et de ses rapports avec le monde. C'est aussi avoir quelque chance de donner naissance à une poésie « faite par tous » (Lautréamont), à la ressemblance de l'art primitif, dans la compréhension duquel le groupe social dans son ensemble communique étroitement. Toutefois, pour Péret, « il ne s'agit pas ici de faire l'apologie de la poésie aux dépens de la pensée rationaliste, mais de protester contre le mépris de la poésie par les tenants de la logique et de la raison ». A partir de quoi se dessine un projet d'avenir (« Les générations futures auront à trouver la synthèse de la raison et de la poésie »), par la réalisation duquel on voit qu'il s'agira d'aboutir à la réconciliation dialectique de la raison et de ce qui passe ordinairement pour son contraire, mais en est bien plutôt l'indispensable et enrichissant complément.

La magie à laquelle tentent de recourir les surréalistes, loin d'impliquer un comportement régressif, ouvre donc sur un avenir illimité : « L'homme primitif ne se connaît pas encore, il se cherche. L'homme actuel s'est égaré. Celui de demain devra d'abord se retrouver, se reconnaître, prendre contradictoirement conscience de lui-même. » Celui de demain, ou l'homme surréaliste...

### Le surréalisme et la tradition ésotérique

Rappelons que le terme *ésotérique* sert à désigner les doctrines dont l'explication est réservée aux seuls initiés, et en particulier caractérise les « sciences occultes ». *L'alchimie*, parmi celles-ci, avec sa littérature symbolique, ses visions allégoriques, ses techniques à la fois mystiques et empiriques, tend à retrouver la perfection originelle, par son culte du Grand Œuvre, son effort de régénérer la matière et les êtres. A la fois processus mystique et technique démiurgique, elle se retrouve dans le *taoïsme* en Orient, comme en Occident où elle subit l'influence du *gnosticisme*.

Les surréalistes ne cesseront d'explorer dans toutes ces directions, ce qui donne un aspect ésotérique et gnostique à

leur approche du monde. Dans la mesure où ils tendent vers un savoir absolu permettant de déchiffrer les mystérieux rapports de l'homme et de l'univers, dans la mesure où ils placent la connaissance intuitive bien au-delà du raisonnement discursif et où ils recherchent dans une sorte d'illumination une *voyance* dans l'autre monde, c'est-à-dire le désir de dépasser ce monde actuel, médiocre et limité, pour apercevoir dans cette voyance l'état originel de l'homme, les surréalistes seront des « gnostiques », d'autant plus qu'ils feront appel également aux symboles, aux mythes, aux analogies, à la connaissance subjective et à l'expérience vécue. *Et c'est dans cette connaissance absolue, dans cet attrait vers le Point suprême, que le surréaliste comme le gnostique trouvera son salut* (mais un salut différent évidemment).

Les démarches intellectuelles et les structures de la connaissance comme de ses techniques inciteraient donc à voir dans le surréalisme, comme dans le romantisme allemand ou la théosophie moderne, une résurgence gnostique. *Ce serait oublier ses a priori matérialistes*, si on voulait y voir un fidéisme quelconque. En revanche Breton reconnaît parfaitement l'esprit commun qui anime ces deux ordres de recherches. Comment peut-on analyser cette démarche ?

1. *L'idéal de la connaissance totale*. Les surréalistes sont à l'écoute des secrets du monde dans la mesure où ils cherchent à définir les liens qui rattachent l'homme à l'univers, à ressentir les ondes dont les vibrations subtiles se manifestent au poète « attentif » qui d'ailleurs multipliera ses techniques, souvent héritées des sciences occultes, pour les capter. A cette condition il *verra là-bas* (au sens rimbaldien de la voyance). « Le tout, en présence d'une œuvre, est de supputer jusqu'à quelle profondeur de ce là-bas son auteur aura pu atteindre [...]. C'est surtout, de notre part, cette conviction fondamentale qui autorise à parler d'une attitude ésotérique du surréalisme. »<sup>5</sup>. L'idéal avoué, mais inaccessible en soi, est la station dans ce point où toutes les antinomies disparaîtraient dans l'Unité reconnue de l'univers.

5. In *Perspective cavalière*, p. 233. On comprend aussi par cette citation en quel sens il faut entendre que le poète surréaliste est un *initié* : il est celui qui plonge pour les autres dans le monde muet.

2. *La possibilité d'une approche subjective et intuitive de cette connaissance*. Novalis écrivait déjà : « Nous comprendrons le monde lorsque nous nous comprendrons nous-mêmes, car lui et nous sommes des moitiés intégrantes. » Citant cette phrase J.-L. Bédouin rappelle que le surréalisme tend à une « conception harmonieuse du sujet et de l'objet » rendant ainsi possible, à l'instar des réalistes du Moyen Âge, « pour qui aucune différence n'existe entre les éléments de la pensée et les phénomènes du monde » un déchiffrement subjectif du monde extérieur. Et pour y arriver il faut que l'esprit récupère ses pouvoirs perdus (non par la chute originelle comme le croient les gnostiques) le long des siècles où le despotisme de la raison et de la logique ont occulté les forces de l'imagination et de l'analogie, il faut qu'il plonge, affirme Breton, dans les abîmes du soi : « L'art, contraint depuis des siècles de ne s'écarter qu'à peine des sentiers battus du moi et du super-moi, ne peut que se montrer avide d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du soi. » En effet ces pouvoirs originels que la mythologie ancienne reléguait dans un passé édénique sont latents pour les surréalistes sous le poids des répressions morales, sociales et intellectuelles qu'ont exercées des siècles prétendus scientifiques, mais qui ont en fait trahi la vraie Science : la poursuite du Grand Œuvre. Le gnosticisme s'est évidemment désacralisé en passant à travers le freudisme.

3. *Le projet de la Poésie recoupe celui de la Haute Magie*.

Le surréalisme, à l'origine, a voulu être libération intégrale de la poésie et, par elle, de la vie [...]. Le principal obstacle auquel il ait dû s'attaquer est la logique rationaliste [...]. Il était impossible que [...] nous ne fussions pas frappés des analogies de texture qui existaient entre ce que nous considérions là et ce sur quoi s'édifie la philosophie occulte. Pour ma part, ceci devait m'amener très vite à me convaincre que les poètes dont, presque à l'exclusion des autres, nous subissons aujourd'hui l'ascendant sont ceux qui ont été le plus touchés par la pensée ésotérique, tels en France : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire. Tout se passe comme si la haute poésie et ce qu'on nomme la

« haute science » marquaient un cheminement parallèle et se prêtaient un mutuel appui<sup>6</sup>.

Et Breton, en ajoutant qu'il constate dans la « forme » et « les moyens de progression » du processus artistique de nombreux points communs avec la haute magie, rejette aussi fermement ses postulats métaphysiques ou religieux.

Nulle expression ne rend mieux compte de cette identité de vue que la formule rimbaldienne : *alchimie du verbe*. Commentant le dernier terme, Breton demande en 1930

qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent avec les recherches alchimiques une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le « *long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens* » et le reste.

Et il rappelle que le verbe

n'est rien moins pour les cabalistes par exemple, que ce à l'image de quoi l'âme humaine est créée; on sait qu'on l'a fait remonter jusqu'à être le premier exemplaire de la cause des causes.

L'influence de la tradition ésotérique sur le surréalisme? Il s'agit d'une identité de conception du monde et des principes de la connaissance :

L'ésotérisme [...] offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel. Les grands poètes de ce dernier siècle l'ont admirablement compris...

6. A. Breton, *le Surréalisme et la tradition*, in *Perspective Cavalière*, p. 128.

## Les sources littéraires

### Les sources revendiquées

• Le roman noir et la littérature fantastique. Du XVIII<sup>e</sup> siècle les surréalistes ne retiennent pratiquement que Rousseau et le roman noir (Walpole, *le Château d'Otrante*; Ann Radcliff; Lewis, *le Moine*) qui continue au XIX<sup>e</sup> avec notamment *Melmoth* de Maturin, tandis que s'élève la fascinante étoile noire de Sade. Breton placera également dans la tradition des voyants authentiques, sur le plan du fantastique, Arnim, Nerval, Poe, mais avec des réticences pour ses procédés et son esprit de littérateur, rejetant en revanche Hoffmann et le fantastique pittoresque où la fiction l'emporte sur « l'aventure spirituelle hors du réel à quoi se reconnaît l'émotion fantastique. »

Car l'intérêt du roman noir et du conte fantastique est aux yeux des surréalistes qu'il dépasse la *fiction* pour atteindre le stade de *haute fiction* où évoluent réellement des êtres puisant leur existence dans l'imaginaire, qu'il exprime le désir de *libération totale* hors des conditions morales, psychiques et même physiques où l'ordre actuel, rationnel, confine l'homme, qu'il fait émerger du subconscient des puissances obscures (les thèmes « inquiétants » des ruines, des châteaux, des souterrains, des fantômes, etc.) qui menacent la répression exercée par le sur-moi. Ne nous étonnons donc pas si aux concepts répressifs Dieu-spiritualité-conscience les surréalistes opposent Diable-sensualité-inconscient. Il est bien évident qu'il s'agit d'une lutte de symboles dont l'enjeu est d'ordre mythique, et qu'il serait dérisoire d'y voir une croyance des surréalistes dans Satan ou dans les fantômes.

Cette littérature représente donc un doute intégral sur le réel et figure un dépassement possible. C'est ce qui ressort des nombreux textes consacrés par Breton à cette question et d'abord des quelques pages du *Premier Manifeste* où traitant de la puissance créatrice de l'imagination il spécifie : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel. » Victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité, le genre noir n'est enfin historiquement que l'annonce de la rébellion contre les

structures sclérosées d'une société que les Révolutions allaient bouleverser; il constitue le *mythe collectif* d'une régénération éthique et politique.

• Sade. Si le roman noir se signale à l'attention des surréalistes par ses capacités de contestation (du réel, de l'ordre ou du rationnel) et son goût de l'excès, ce dernier élément s'y trouve « bizarrement tronqué par la réapparition finale de la société et de ses tabous familiaux et parfois religieux ». Rien de tel chez Sade auquel Apollinaire déjà avait accordé le plus grand intérêt et qui va être reconnu comme l'un de « ceux qui offrent la marge de contestation la plus grande ». « Sade, Freud, Fourier, dira Breton : vous avez nommé les trois grands émancipateurs du désir. » Son antichristianisme<sup>7</sup>, l'exaltation forcenée de la force du désir opposée à toutes les répressions, l'ampleur de ses constructions philosophico-romanesques qui atteignent souvent au délire en méprisant souverainement les catégories du possible et du raisonnable, les utopies politiques qu'il propose (par exemple dans *Aline et Valcour* un communisme parfait), le fait qu'il s'agisse « d'un homme qui a passé pour ses idées vingt-sept années de sa vie en prison », sa volonté de rupture absolue tendue vers « un ordre de choses qui ne dépendît pour ainsi dire pas de tout ce qui avait eu lieu avant lui » sont autant de raisons pour que ce « pionnier de la géologie mentale » fût salué très tôt comme une des figures majeures du panthéon surréaliste.

Il pourrait sembler pourtant que l'apparente apologie de la déviation et du crime sexuels que l'on trouve chez Sade soit incompatible avec la très haute conception que les surréalistes auront de l'amour, d'autant plus que « Sade nie la passion amoureuse presque sans ambages » (Legrand). Admettre une telle contradiction serait oublier : d'abord que les « monstres » sadiens ne sont jamais proposés comme exemplaires, mais réalisent sur le mode imaginaire une accélération du processus de décomposition de la société; en outre que, tout en mettant au plus haut l'amour « courtois »,

7. Lors de la parution de *Sade mon prochain* de P. Klossowski qui « comprenait » Sade chrétiennement, les surréalistes réagirent vivement. Cf. le tract « A la niche, les glapisseurs de Dieu », in J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, Denoël, 1961.

les surréalistes n'ont jamais oublié à quel fond ténébreux cet amour exaltant doit s'opposer : il s'agit de *connaître* les deux formes les plus opposées de l'amour, et il est dès lors nécessaire de « lever les tabous qui empêchent qu'on traite librement du monde sexuel et de tout le monde sexuel, perversions comprises », entreprise à laquelle il est évident que Sade participe pleinement : « A se maintenir dans les très hautes sphères [...] amour porté à l'incandescence tendrait vite à se désincarner. L'admirable, l'éblouissante lumière de la flamme ne doit pas nous cacher de quoi elle est faite. » (Breton). De ce point de vue, Sade est celui qui dévoile ce que l'on n'avait encore jamais osé dire de l'homme, et l'on comprend que cet élargissement du dicible, du pensable et de l'imaginable coïncide avec la visée surréaliste.

• Hegel. Sur le plan strictement philosophique, c'est de la pensée allemande que les surréalistes se sentiront toujours les plus proches : pour eux comme pour Breton, l'Allemagne est « le merveilleux pays, tout de pensée et de lumière, qui a vu naître en un siècle Kant, Hegel, Feuerbach et Marx », et leur rage n'en sera que plus grande de constater, après la première guerre mondiale et lors de la seconde, qu'un nationalisme étroit risque toujours de faire méconnaître certaines acquisitions fondamentales de la pensée humaine. Mais, au-dessus des philosophes romantiques, avec lesquels ils se sentent le plus d'affinités, au-dessus même de Novalis, c'est Hegel qui apparaît le plus important et d'abord à Breton :

Depuis que j'ai connu Hegel je me suis imprégné de ses vues et [...] pour moi sa méthode a frappé d'indigence toutes les autres. Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pas pour moi de pensée, pas d'espoir de vérité.

Non que les surréalistes se présentent comme des hégéliens fidèles : ils se détournent de l'idéalisme, et il y a loin des considérations de l'auteur de *la Phénoménologie de l'esprit* sur la succession historique de la religion, de l'art et de la philosophie et sur l'achèvement de cette dernière par l'institution d'une « science », à la tentative de totalisation de la

pensée qui va caractériser le surréalisme. Il s'en faut également de beaucoup que le rationalisme de Hegel soit adopté par les surréalistes, alors qu'il mène à une théorie du pouvoir absolu, la *Philosophie du Droit* où elle s'exprime étant précisément tenue par Breton pour « ce qui est le plus contestable chez Hegel », ou que leur annulation de l'œuvre d'art comme domaine hors du commun et leur reconnaissance complémentaire de l'art comme mode de connaissance corresponde à la « mort de l'art » telle que la théorise Hegel. Mais il n'en reste pas moins que le surréalisme fera siens certains concepts hégéliens (l'humour objectif par exemple, ou la poétisation de l'art) et adoptera pleinement la dialectique comme méthode de dépassement des contradictions apparentes, la généralisant même pour en tirer des conclusions imprévues puisque « c'est seulement toutes les vannes de cette dialectique ouvertes en moi que j'ai cru contaster qu'il n'y avait pas si loin du lieu où la pensée hégélienne débouchait au lieu où affleurerait la pensée dite « traditionnelle » (Breton). Il importe de considérer cette présence de la dialectique hégélienne comme fondamentale dans le surréalisme : c'est en particulier à partir d'elle que pourront être reconnues valides les analyses marxistes; c'est aussi en fonction de cette dialectisation intégrale des données que le marxisme officiel se verra critiqué.

• Le Romantisme allemand. Novalis. Jean-Paul, Arnim, Novalis, Hölderlin occupent une place essentielle parmi les prédecesseurs du surréalisme, tant sur le plan philosophique que poétique, au point que les quelques poètes qui trouveront grâce face à la critique surréaliste, Nerval, Aloysius Bertrand, Petrus Borel, Xavier Forneret, Hugo (parfois), Baudelaire (rarement), Rimbaud, Lautréamont, ne font guère qu'approfondir ce supernaturalisme (Nerval) ou surnaturalisme (Hugo) encore très mystique chez Novalis, maîtrisé chez Arnim, peut-être sous l'influence déterminante de Ritter. A ce propos Breton écrit :

L'ambition d'être voyants, de se faire VOYANTS, n'a pas, pour animer les poètes, attendu d'être formulée par Rimbaud, mais Arnim qui, dès 1817, proclamait l'identité des deux termes — « Nennen wir die heiligen Dichter

auch Seher » — est peut-être le premier à l'avoir réalisée intégralement. Pour l'un de ces poètes comme pour l'autre, découvrir dans la représentation le mécanisme des opérations de l'imagination et faire dépendre uniquement celle-là de celle-ci n'a, bien entendu, de sens qu'à la condition que le Moi lui-même soit soumis au même régime que l'Objet, qu'une réserve formelle vienne ébranler le « Je suis ». Toute l'histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée du « Je suis », qui commence à se perdre en lui.

La préférence marquée par Breton à Arnim pour avoir aidé à passer de l'idéalisme subjectif à l'idéalisme objectif, annonçant ainsi sa résorption dans le matérialisme dialectique, ne doit pas faire oublier la première importance de Novalis : le poète est la conscience de l'humanité à laquelle il peut apporter le salut, car le non-moi étant le produit de l'imagination, le monde n'est qu'un immense poème à déchiffrer, ou plutôt à créer par la projection de notre puissance de fabulation, laquelle peut être particulièrement vivifiée par l'amour et dans le rêve où l'imagination trouve son essor créateur le plus libre, donc le plus riche. Ainsi amour et rêve permettront d'accéder aux secrets essentiels, aux forces qui gouvernent les lois de l'univers, donc notre propre être en relation avec elles. « Le sens de la poésie est proche parent de la divination, et d'une façon générale, de l'intuition du Voyant » (*Heinrich von Ofterdingen*). L'intuition est source de la vérifiable science, et elle pourra par analogie déchiffrer les lois éternelles à partir d'un moindre détail végétal ou animal. Le poète-prophète par la magie des mots et des images aidera son prochain à lire l'univers, à connaître les lois qui le gouvernent : « Le poète sait toucher à son gré les forces secrètes et nous révèle à l'aide de mots tout un monde inconnu et grandiose. »

Tout le système de Novalis étant construit sur la prééminence du monde intérieur sur l'univers sensible auquel il donne sens, celui-ci n'est constitué que de symboles sous lesquels il convient de lire les essences éternelles. En ce sens la poésie est lecture du symbolisme universel et tente de rendre vivantes des Idées, donc les transforme en mythes, autrement dit se fait mythologie. L'esprit organise

l'univers en donnant aux réalités ordinaires « un reflet d'infini » qui « les romantise ». A la fin, le genre humain tout entier aura le sens de la poésie. Nouvel âge d'or...!

Il est évident que la plupart de ces aspects rejoignent la poétique surréaliste. Rien n'en rend mieux compte que cette épigraphe à *Incidences de « l'un dans l'autre »* : « Une image n'est pas une allégorie, n'est pas le symbole d'une chose étrangère, mais le symbole d'elle-même. »

• Du supernaturalisme à la voyance. L'acte poétique sera désormais l'acte de réconciliation du moi avec le monde, par conséquent *connaissance* (déchiffrement du symbolisme universel). Au cœur de cette conjonction brille l'œuvre des *voyants* : Nerval, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, répondant aux signes du romantisme allemand et aux intuitions de Rousseau, Chateaubriand, Young et quelques autres. Comme les anciens gnostiques ils sont à la quête d'une *clé* :

Quant à l'idée d'une clé « hiéroglyphique » du monde, elle pré-existe plus ou moins consciemment à toute haute poésie, que seule peut mouvoir le principe des analogies et correspondances. Des poètes comme Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, des penseurs comme Fourier, partagent cette idée avec les occultistes, et aussi vraisemblablement avec la plupart des inventeurs scientifiques. (Breton).

Visant ainsi à changer chez l'homme sa vision du monde, le poète substitue à son ancienne foi d'une irrémédiable dissonance avec l'univers, un mythe nouveau, bouleversant, propre à « changer sa vie » : la *valeur* des textes de Baudelaire et de Rimbaud dépend totalement de leur puissance de subversion mythique, elle est éthique.

Pour parvenir à ces « effets », la poésie aura eu besoin de se défaire de son embarrassante parure classique :

L'abandon délibéré de ces combinaisons usées et devenues arbitraires a obligé la poésie à suppléer à leur manque et l'on sait que cette nécessité, antérieurement même à Mallarmé, nous a valu la plus belle part des *Illuminations* de Rimbaud, *les Chants de Maldoror* de

Lautréamont, comme à peu près tout ce qui mérite d'être tenu pour la poésie depuis lors [...]. Pour aider au déréglage systématique de tous les sens [...] j'estime qu'il ne faut pas hésiter — et une telle entreprise pourrait avoir cette conséquence — à dépayser la sensation.

N'oublions pas que pour Breton toute idée révolutionnaire n'aura guère de chance en poésie, si elle ne s'appuie sur une forme résolument moderne. Drame qui déchire le grand Hugo des visions, que les surréalistes tiendront toujours en estime. Hugo qui, comme s'il en cherchait l'issue, est envahi dans *la Fin de Satan* par un Verbe déchaîné : l'homme des visions devenait celui de la voyance. Tout se passe comme si le vers de Hugo grondait sous cette pression. Chez Nerval (*les Filles du feu*), chez Aloysius Bertrand (*Gaspard de la Nuit*), chez Baudelaire (*Scènes parisiennes*, *Petits Poèmes en prose*) chez Lautréamont, la poésie authentique l'a fait céder.

Nerval occupe une situation de proue : il a prédit *l'intrusion du songe dans la vie réelle* (*Aurélia*), l'a *vécue*, chassant dans cette zone où l'imagination crée le monde (« Je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai ») l'image mythique de la déesse (Jenny-Isis-Vénus-Marie...) qui réconcilierait l'homme avec son destin, le rêve avec la veille, le visible avec l'invisible. A l'écoute de l'univers, Nerval attendait la révélation de secrets auxquels il croyait : son attitude « lyrique » entretient avec celle de Breton une identité de rapports absolument troublante jusque dans leur expression poétique : une voix lointaine et étrange traverse leur langage.

L'exemple de Baudelaire, quoique fascinant par son culte du désir sous ses formes les plus perverses comme les plus hautes, par son intuition du mystérieux jusque dans le banal, ses enivrantes exigences spirituelles, est plus *impur*. En effet sa révolte totale et la violence de ses désirs tendent bien à un déchiffrement des analogies universelles, issue hors de la prison du visible, accession à la lecture de l'occulte, mais il reste *l'artiste*, le « parfait chimiste » des mots, de leurs sens et de leurs sons. Prophète de la « ténébreuse et profonde unité », il aura le tort de vouloir par la savante critique

de son esprit donner forme à ce qui n'en a pas. Au contraire, Rimbaud aura le courage d'aller se noyer dans l'imaginaire déchaîné. Contrairement à Baudelaire dont la méthode est de régler ce qui se manifestera déréglé hors du *soi*, celle de Rimbaud consistera à atteindre un « immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* » (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871) :

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences; ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'*inconnu*.

Avec Rimbaud l'esprit n'est plus l'organisateur, le *je* n'est plus le maître :

Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le *dérèglement de tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense [...]

JE est un autre. (Lettre à G. Izambard, 13 mai 1871).

Hors des chemins désuets de la beauté, le poète est ce « voleur de feu », ce mystique de la liberté absolue, qui recrée le monde à l'image de son délire : il est le mage qui prophétise l'éclatement de l'apparence des choses et révélera leur être par la culture systématique de toutes ses facultés délaissées. Le poète est enfin celui qui assumera la fabuleuse liberté de ne plus écrire, cet anticonformisme révélant le plus pur défi à un monde maîtrisé par le verbe, méprisé par l'exercice de la liberté.

Encore au-dessus peut-être de celui de Rimbaud brille l'astre de Lautréamont dont le « culte » a réuni les premiers surréalistes en 1918, sans être jamais renié (les précédents ont été par moments violemment critiqués, en particulier dans le *Second Manifeste*). « Le lyrisme moderne se trouvait là porté à son plus haut période. Éperdument nous cher-

chions à lui arracher ses secrets. L'écriture automatique, telle qu'elle a été prônée dans le surréalisme, résulte pour une grande part de cette quête. » Lyrisme moderne : violence du verbe et des intentions, ambiguïté pleine d'humour de celles-ci, puissance érotique de la révolte poussée à son comble, subversion en règle de toute la pensée française « retournée » et jouée, auto-destruction humoristique des *Chants de Maldoror* par les *Poésies*, toute l'œuvre de Lautréamont est une « machine infernale » à faire exploser la pensée sous la dynamite du langage. Le comble de cette œuvre en est certainement l'inattendu renversement du mal au bien entre les deux œuvres du poète : la fureur romantique et son dépassement dialectique.

D'autres romantiques, plus ou moins connus, seront appréciés pour tel ou tel point de leur doctrine ou de leur œuvre. Breton en dressa la liste dans le *Premier Manifeste*. D'autres (comme les Bousingots) furent progressivement découverts par les surréalistes. Leur appétit de liberté, leurs dons de voyance, leur détermination à se libérer pour atteindre la véritable éthique « au-delà du bien et du mal », déterminent leur accession à l'univers troublant du Poème. Parmi eux citons Germain Nouveau.

### Les influences immédiates

Ces influences sont multiples et d'autant plus complexes à définir que si certaines sont hautement déclarées (Jarry, Vaché), d'autres probablement aussi profondes, rejetées en tant que telles, entretiennent avec la pensée poétique et l'exercice du langage surréaliste des rapports que seule une étude fondamentale sur le symbolisme et le surréalisme pourrait définir. Enfin il y a Apollinaire, l'Esprit Nouveau, le cubisme littéraire, Pierre Reverdy, d'autres phénomènes qui remettent en question la vision de l'art et la fonction du créateur comme le prédisait Apollinaire dans son prophétique poème *la Jolie Rousse*, par exemple le modern style, le douanier Rousseau, le facteur Cheval, et surtout Chirico.

On sait que les premiers poèmes de Breton étaient « mallarméens », on sait aussi que sur le plan du langage certains symbolistes de la fin du siècle étaient allés très loin (Ghil, Vielé-Griffin, etc.), que Valéry exerce une certaine

fascination sur les futurs surréalistes, surtout avec *la Soirée avec M. Teste*, expérience maximale sous plusieurs points (attitude éthique, contenu réel de la pensée), que les travaux sur le langage entrepris par les amis de Paulhan recourent ceux des symbolistes. Mallarmé confiait à Verlaine en 1885 que « l'explication orphique de la Terre [...] est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence », mais cette tension démiurgique n'est servie que par l'emploi d'un langage usé et approximatif. Au poète de recréer la Parole essentielle, pure figure de l'idée, de redire le monde, de le recréer. Ce mythe mallarméen s'édifiera donc à partir d'un travail savant sur le langage, visant à la maîtrise absolue de l'outil déchiffreur des idées, par conséquent à l'écriture du Livre définitif, à la Poésie, reflet pur du mystère universel. Attitude prométhéenne, hautes exigences éthiques, foi en la puissance du verbe sur le monde, en sa magie créatrice qui sont, malgré la merveilleuse illusion qui les enveloppe ainsi que l'hyperconscience inaccessible qu'elles supposent, « parentes » des conceptions des surréalistes prêts, après Freud, de toute manière, à accorder au langage la prépondérance dans la lecture de l'inconscient. Seulement l'au-delà a changé de bord.

Jarry savait apprécier le nominalisme mallarméen. Mais Jarry, écrit Breton,

en qui se livre et prend brusquement un tour décisif le combat entre les deux forces qui, tour à tour, ont tendu à se soumettre l'art à l'époque romantique : celle qui entraînait l'intérêt à se fixer sur les accidents du monde extérieur, d'une part, et, d'autre part, celle qui l'entraînait à se fixer sur les caprices de la personnalité, [aboutit] à l'*humour objectif*, qui en est la résolution dialectique.

Au-dessus de « l'ironie romantique » sur ce monde, de l'esthétisme démiurgique et illusoire, il a l'humour de pousser jusque dans les dernières conséquences de la parfaite absurdité les « valeurs » et « spéculations » de l'humanité. Il organise théâtralement sa vie dans un décor de purs symboles. Mais des symboles vides : « Il est dans l'essence des symboles d'être symboliques » écrivait à Breton Jacques Vaché (qui aura parfaitement assimilé la leçon de Jarry) le

29 avril 1917. Deux conséquences vertigineuses apparaissent :

— l'œuvre d'art qui permet même à ceux qui récusent les valeurs religieuses ou morales, de choyer un absolu et un idéal ne serait-elle pas elle aussi profonde illusion (ce scepticisme innervera tout Dada)?

— l'on peut être un grand poète sans avoir écrit une ligne, le comportement de chacun dans le décor social étant le critère premier de toute effraction poétique (leçon assimilée par l'éthique surréaliste, résumée dans le « culte » à Vaché.)

La rencontre avec Jacques Vaché a sans doute déterminé l'adhésion de Breton à Dada dont l'attrait du vide pour le vide correspondait apparemment à l'attitude à la fois hautaine, indifférente, dissonante et isolée « sous le couvert d'une acceptation de pure forme poussée très loin ». Attitude de pur déphasage du conscient et de l'inconscient, comme l'analyse Breton :

Un *surmoi* de pure simulation, véritable dentelle du genre, n'est plus retenu par Vaché que comme parure; une extraordinaire lucidité confère à ses rapports avec le *soi* un tour insolite, volontiers macabre, des plus inquiétants. C'est de ces rapports que jaillit à jets continus l'humour noir.

Autre *présence* déterminante, Apollinaire qui, autant par son comportement constamment émerveillé et émerveillant que par son œuvre où souffle cependant, et c'est essentiel pour ses jeunes admirateurs, la haute exigence du modernisme à tout prix et contre tout goût fixé, sera comme le point focal de la vie poétique en 1918. Son attitude n'est ni toujours très claire, ni toujours soutenable : sa guerre, son rôle à la Censure, même son « Esprit Nouveau » ne correspondent nullement à l'éthique qui se dégage autour de Breton, Aragon, Soupault, mais son « pouvoir d'exaltation », ses facultés prophétiques naturelles, son instinct de la surprise bouleversante lui permettaient de faire progresser *pratiquement* et *constamment* la poésie, que celle-ci soit dans les livres, la peinture, la rue. Son rôle d'initiateur en art avec cette présence très particulière des univers les plus inconnus (Matisse, Rousseau, Braque, Picasso, les futuristes, Delaunay,

Chagall, Chirico, etc.) a été décisif entre 1905 et 1918, et plus spécialement sur les futurs surréalistes entre 1916 et 1918. « Il faut être absolument moderne! » avait déclaré Rimbaud.

Parmi les poètes, encore deux noms qui malgré leur appartenance au cubisme et au symbolisme (et malgré leurs convictions religieuses) ont toujours été respectés comme véritablement inspirés par les surréalistes : Saint-Pol Roux et Reverdy qui tous deux ont si bien « vu » la fonction poétique et la puissance de l'image.

Le surréalisme est passé à *travers* le symbolisme et le cubisme, comme il passera à travers Dada. La lumière très particulière que l'on projettera sur cette riche fermentation vient des tableaux de Picasso et de Chirico sans lesquels rien n'aurait été pareil.

### L'apprentissage dadaïste

Mars 1919 : Breton, Aragon et Soupault font paraître une nouvelle revue : *Littérature*. S'ils partagent un même dégoût devant le monde qui leur est offert et un dédain profond pour tout ce par rapport à quoi réagissent (?) leurs contemporains, les six premiers numéros, de l'aveu même de Breton, seront très « sages » et de bonne tenue : les derniers symbolistes (Gide, Valéry, Fargue) et « des poètes qui ont gravité autour d'Apollinaire » : Salmon, M. Jacob, Reverdy, Cendrars, y voisinent avec de jeunes écrivains (P. Morand, Drieu la Rochelle) ou des « isolés » comme Giraudoux ou J. Paulhan. Un tel rassemblement sera plus tard qualifié de tentative de « synthèse impossible entre des éléments dont le rapprochement satisfait le sens de la qualité, mais qui n'auront jamais rien à faire les uns avec les autres ». En fait, ces livraisons sont en quelque sorte des pis-aller, que l'on organise faute de mieux, en attendant : si dans le vide spirituel qui succède au carnage, le salut ne peut sans doute venir du seul souci esthétique, au moins certaines exigences qualitatives sont-elles ainsi maintenues.

Mais, dès janvier 1919, Breton est entré en correspondance avec T. Tzara et, en quelques mois, l'atmosphère intellectuelle va se trouver bouleversée. C'est que depuis 1915, certaines activités se sont développées, d'une façon d'abord

dispersée, mais grâce auxquelles les esprits les plus exigeants du temps vont se reconnaître et se rassembler pour mener une entreprise de perversion des valeurs officielles.

Dès 1915, M. Duchamp et F. Picabia à New York frappent l'activité picturale « normale » de dérision, le premier par la mise en circulation de « ready made » (objets manufacturés promus à la dignité de l'« œuvre d'art » par son choix et sa signature), le second en inaugurant sa période « mécanique » (« les innombrables dessins qu'il exécute... imitent si fidèlement alors des mécanismes véritables tels que pas de vis, rouages, leviers, comes, poulies, qu'on les croirait parfois simplement découpés dans des ouvrages techniques ») par réaction contre le danger de l'esthétisme.

En 1916, Tzara lance à Munich le mouvement Dada, dont le nom, volontairement non-signifiant, indique à lui seul la volonté nihiliste : il s'agit de rendre évident l'effondrement de la société et des valeurs occidentales en n'organisant que des manifestations fondées sur le défi au « bon goût », la gratuité pure, le scandale. La morale, l'art, la pensée deviennent impossibles. Ne sont désormais concevables que de pseudo-fêtes dont le spectateur devra sortir ahuri, déçu et furieux. L'esprit Dada se retrouve très vite à Berlin (avec R. Huelsenbeck) et à Cologne (avec Hans Arp et Max Ernst).

Breton et ses amis, qui étaient restés jusqu'en 1919 assez ignorants de l'activité dadaïste, vont reconnaître dans le *Manifeste Dada 1918* de Tzara une inquiétude semblable à la leur et partageront sa conviction de la nécessité d'« un grand travail négatif à accomplir ».

Aussi, lorsque Tzara arrive à Paris y est-il accueilli avec enthousiasme. L'agitation dadaïste, sous son impulsion, va se développer vigoureusement : publication de revues<sup>8</sup>, manifestations diverses<sup>9</sup> auxquelles le public, convié à grand

8. *Bulletin Dada*, *Dadaphone* (directeur : Tzara), *Cannibale* (directeur : Eluard); le n° 13 de *Littérature* (mars 1920) est consacré à la publication de « 23 Manifestes Dada ».

9. 23 janvier 1920 : Premier vendredi de *Littérature*; 5 février : Manifestation au Salon des Indépendants; mars : Manifestation au Théâtre de l'Œuvre; mai : Festival Dada à la salle Gaveau (représentation de « Vous m'oublierez », de Breton-Soupault, qui déclenche un « bombardement d'œufs, de tomates et de beefsteacks que les spectateurs étaient allés quérir précipitamment à l'entracte »). (A. Breton, *Entretiens*.)

renfort de publicité (on annonce l'adhésion de Ch. Chaplin au mouvement Dada, ou que les dadaïstes se feront raser les cheveux sur scène), ne se voit offrir que des représentations grotesques : « André Salmon prend d'abord la parole. On récite des poèmes. Le public est content, car en somme il y a là dedans un certain art, mais son plaisir se gâte bien vite. Voici des masques qui récitent un poème désarticulé de Breton. Sous le titre de poème, Tzara lit un article de journal, tandis qu'un enfer de sonnettes et de crécelles l'accompagne » (G. Hugnet), qui ne peut que l'obliger à manifester sa fureur lorsqu'il constate qu'il a été victime d'une mystification : venu là pour se tenir au courant de l'« avant-garde » et de l'« art moderne », il ne rencontre que la contestation radicale de ces notions :

A priori, dans les domaines de la littérature et de la peinture, il serait ridicule d'attendre un chef-d'œuvre Dada. (Breton)

Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes [...] enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, RIEN, RIEN, RIEN. (Aragon)

Je tiens à la disposition de mes auditeurs cette définition de l'Art, de la Beauté et de tout le reste : L'Art et la Beauté = RIEN. (Soupault)

Si au début les futurs surréalistes participent avec conviction aux manifestations (« Ce qui nous importe, c'est que le même courant se dessine dans les deux pays qui étaient hier ennemis. Il ne saurait à nos yeux trouver meilleure justification de lui-même »), ils ne vont pas tarder à ressentir une certaine déception, due à la monotonie des « méthodes d'ahurissement et de crétinisation » employées, et à la stérile répétition de provocations qui se trouvent progressivement désamorçées : « Revues et manifestations dada [...] piétinaient [...] parce qu'elles étaient conçues sur le même patron, un patron découpé pour le public de Zurich. » Ce désamorçage a été accru par un début de reconnaissance publique, lorsque la publication d'un article de J. Rivière (*Reconnais-*

*sance à Dada*, in *N.R.F.*, août 1920), qui tente de mettre en lumière certaines tendances positives de Dada, place celui-ci « au bord de la consécration littéraire ». A partir du moment où Dada attirait une attention nuancée de sympathie, même réservée, il perdait en effet sa signification.

De plus, cette activité dadaïste n'empêchait nullement Breton et ses amis de continuer à être préoccupés par certaines découvertes effectuées dès avant l'arrivée de Tzara à Paris, dans lesquelles se devinent, au lieu d'un souci purement négatif, la reconnaissance de certaines valeurs et la possibilité d'investigations sans limites :

— les premiers numéros de *Littérature* ont publié les *Poésies* de Lautréamont et un inédit de Rimbaud (*les Mains de Jeanne-Marie*).

— dès 1919, Breton et Soupault ont rédigé *les Champs magnétiques* (les trois premiers chapitres en sont publiés dans les numéros d'octobre, novembre et décembre de *Littérature*) où l'écriture automatique se révèle un moyen d'exploration de la pensée et du langage par rapport auquel les antipoèmes dadaïstes paraîtront d'un mince intérêt.

— à partir de 1921, s'ouvre la « période des sommeils » qui va confirmer qu'une attitude toute positive redevient possible : l'expérience sur les capacités de la pensée.

Aussi des divergences se manifestent-elles très vite chez les dadaïstes parisiens (d'après Breton, dès août 1920), qui transparaissent par exemple :

— dans le numéro de mars 1921 de *Littérature* : y est publié « une sorte de référendum... Par le système scolaire des « notes » échelonnées pour la circonstance entre — 25 et + 20, on s'est proposé de rendre compte du degré d'estime portée aux personnalités les plus diverses depuis l'antiquité ». On constate que, si Aragon, Breton, Eluard, Soupault accordent des notes très positives à Baudelaire, Hegel, Rimbaud, Sade — ce qui confirme que certaines manifestations de l'esprit peuvent déjà à leurs yeux échapper à la nullité —, Tzara tout au contraire juge par un — 25 quasi général.

— au moment du « procès Barrès », qui a lieu le 13 mai 1921 : « Si, sur les affiches et les programmes, c'est toujours Dada qui mène le jeu et si de menues concessions lui sont faites dans la mise en scène du « procès » [...] en réalité

l'initiative de l'entreprise lui échappe. Cette initiative appartient en propre à Aragon et à moi. Le problème soulevé qui est, en somme, d'origine éthique<sup>10</sup>, peut sans doute intéresser plusieurs autres d'entre nous, pris individuellement, mais Dada, de par son parti-pris d'indifférence déclaré, n'a rigoureusement rien à y voir.» (Breton)

Ces divergences vont mener à la séparation, après que l'organisation par Breton d'un « Congrès international pour la détermination et la défense des tendances de l'esprit moderne », qui aurait dû réunir des représentants des principales tendances artistiques du moment (furent pressentis F. Léger, R. Delaunay, G. Auric, J. Paulhan), aura échoué, en grande partie à cause du refus de Tzara d'y participer (mais il avait bien déclaré : « Dada n'est pas moderne »).

Le numéro 2 de *Littérature*, nouvelle série (1<sup>er</sup> avril 1922), contient un article de Breton : *Lâchez tout*, se terminant par des injonctions, parmi lesquelles un « lâchez Dada » qui met fin à toute ambiguïté. Le 17 novembre 1922, au cours d'une conférence prononcée à Barcelone dont le titre même (*Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe*) consacre la rupture, Breton fait un premier tour d'horizon de ce qui va définir le surréalisme en même temps qu'un premier recensement de ceux qui vont y participer : peintres et poètes qui, dépassant à la fois la convention et la négation, cherchent la libération et le visage du futur.

Ce que les futurs surréalistes reprocheront à Dada sera finalement sa volonté d'en rester toujours au même point et de se limiter à une contestation jugée indépassable. Leur adhésion aura correspondu à la nécessité de rompre définitivement avec la société du temps; mais pour eux cette rupture ne doit être qu'une étape préparatoire à la découverte d'un monde nouveau, dont au début des années 20, quelques éléments sont déjà repérables : l'automatisme, l'activité onirique, les jeux collectifs rendent à l'avenir sa couleur d'espoir. C'est la détermination et la quête de cet avenir qui sollicitent Breton et son groupe, alors que Tzara et les purs dadaïstes

10. M. Barrès était accusé de « crime contre la sûreté de l'esprit » pour avoir produit des textes patriotiques en contradiction flagrante avec les idées et les œuvres de sa jeunesse.

semblent vouloir se crispier définitivement dans un présent sans signification et indéfiniment répété.

## L'époque du premier « Manifeste » : 1924-1930

Il n'y a pas d'« histoire du surréalisme », mais une « présence du surréalisme », une conscience à laquelle ont affleuré pendant des décennies (comme bien avant d'ailleurs, mais alors de façon diffuse et non reconnue en tant que telle) des pratiques individuelles et collectives d'accès à la connaissance de l'homme réel. Toute chronologie ne saurait donc être qu'organisatrice. Maurice Blanchot le note clairement :

De ce qui ne fut ni système, ni école, ni mouvement d'art ou de littérature, mais pure pratique d'existence (pratique d'ensemble portant son propre savoir, une théorie pratique) on ne saurait parler sur un mode déterminé du temps. Au passé cela ferait une histoire : une belle histoire (l'histoire du surréalisme n'a qu'un intérêt d'érudition) [...]. Quant au présent ou au futur, le surréalisme, de même qu'on ne saurait prétendre qu'il s'est réalisé [...], on ne peut non plus le dire à demi-réel, en voie de réalisation, en devenir. Ce qui le constitue comme sommation absolue, et si instantane que, par lui, fût-ce de la manière la plus fortuite, l'attente s'ouvre à l'inattendu, interdit de s'en remettre à l'avenir pour qu'il s'accomplisse ou prenne forme.

## 1921-1924

Le surréalisme ne commence pas au moment que l'on dit généralement [...]. De 1921 à 1923, il y a eu une sorte d'interrègne, dans lequel on ne savait trop quel nom nous donner, depuis que nous avions rompu avec Dada [...]. On se mit, dans la presse, tout à fait hors de nous, à nous appeler les « surréalistes », mot emprunté à la préface des *Mamelles de Tirésias* [...]. En 1923, comme les révoltés de Belgique dans les Flandres en d'autre temps ont accepté d'être appelés *les Gueux*, nous avons décidé de nous dire *surréalistes*. Seulement, cette décision s'accompagnait de la volonté de donner à ce mot un contenu [...]. Il s'agissait d'exprimer sous les espèces de ce mot ce qui s'était formé entre nous, avant le mou-

vement Dada parisien. Le surréalisme, pour l'appeler ainsi, en réalité, commence à la fin du printemps 1919. Quand je suis revenu de l'armée, en juin 1919, Breton est venu me montrer des textes de Soupault et de lui, *les Champs Magnétiques* [...]. Nous n'employions alors le mot *surréalisme* que pour désigner ce que l'on a par la suite appelé l'écriture automatique. Cela avait pris seulement un développement plus grand, et nous avions peu à peu étendu ce mot à d'autres manifestations de l'exploration de l'inconscient, quand nous avons voulu substituer autre chose à Dada <sup>11</sup>.

Aragon met parfaitement en valeur le désir des « surréalistes » de *maintenir* (et de définir) *leur originalité*, et de *multiplier leurs méthodes de prospection*. Il est à noter aussi qu'ils se renforcent de plusieurs unités : le groupe *Aventure* (Vitrac, Crevel, Desnos, Limbour...), le *groupe de la rue Blomet* (Leiris, Masson, Artaud, Tual, Bataille, puis Miro), le groupe de *l'Œuf Dur* (M. Lübeck, Fr. Gérard, Naville), et naturellement, avant tous, Éluard et Péret.

Comment définir cette originalité, cet état d'esprit neuf qui permettra à ces tempéraments si divers de « communiquer » dans la même aventure ? Qu'est-ce qu'être surréaliste ? Breton répond : « Dans des siècles encore, sera surréaliste en art tout ce qui, par des voies nouvelles, visera à une plus grande émancipation de l'esprit ». Ceci signifie, dans l'immédiat, une attaque en règle contre *la logique, la morale et le goût* :

— contre la *logique*, contre le rationalisme, l'enseignement de Freud d'une part, les théories d'Einstein de l'autre, venaient aider les surréalistes à ruiner les idées de causalité et de toute-puissance de la conscience. Désormais l'étude du rêve et de la folie, l'utilisation de l'imagination et de l'intuition permettent d'atteindre la face cachée de l'homme.

— contre la *morale*, contre ses tabous (religieux, sexuels, sociaux) il convient de « lâcher les fauves » (Aragon) de l'inconscient, de libérer le principe de plaisir, de ramener l'homme à l'homme.

11. In *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers 1968, p. 43-44.

— contre le *goût*, « régi par les conventions sophistiquées du *bon ton* », les surréalistes, s'opposant à cette vision dégradée de l'art qui consiste à le prostituer à « l'agrément », proposent aux créateurs l'exploration méthodique de l'inconscient humain, la « science » irrationnelle de la « matière mentale ».

Au terme de cette analyse le surréalisme apparaît comme une science qui, refusant les méthodes « logiques » des sciences, se réfère aux processus mentaux de l'art et de la poésie, rejetant cependant toute finalité « littéraire » ou « artistique ». Quarante ans plus tard (en 1962) Breton rappelle encore, commentant ses débuts à Madeleine Chapsal :

Je continue à ne rien apercevoir de commun entre la littérature et la poésie. L'une, qu'elle soit tournée vers le monde externe ou se targue d'introspection, selon moi nous entretient de sonnettes; l'autre est toute aventure intérieure et cette aventure est la seule qui m'intéresse.

Cette déclaration, expression de la pérennité de l'exigence surréaliste, pourrait être le critère qui explique — y compris adhésions et exclusions — tout le processus historique du surréalisme : en effet au terme de cette aventure intérieure le poète rapportera des images explosives aptes à déclencher dans leurs lecteurs une inspiration semblable, un semblable désir de dépasser la gratuité du monde actuel avec sa logique, son goût.

*L'écriture automatique* est chronologiquement le premier de ses grands modes d'exploration du soi. Ce qui frappe les surréalistes,

c'est, écrit Aragon, un pouvoir, qu'ils ne connaissaient pas, une aisance incomparable, une libération de l'esprit, une production d'images sans précédent, et le ton sur-naturel de leurs écrits.

L'exploration du *rêve* et surtout *l'expérience des sommeils* doublent rapidement la première voie d'accès. En septembre 1922, sous l'impulsion de Crevel qui a reçu un début d'initiation spirite, le groupe se livre à des expériences de pensée parlée sous état d'hypnose, ce qui permet assez specta-

culairement, et en particulier à R. Desnos, « de se transporter à volonté, instantanément, des médiocrités de la vie courante en pleine zone d'illumination et d'effusion poétique ». L'impact psychologique sur le groupe, cette épidémie hallucinatoire parmi ses membres, provoquent chez les surréalistes la brutale impression de vivre à volonté en état poétique, d'avoir dépassé l'antinomie veille-rêve, d'être la première collectivité poétique libérée. Rapidement Breton apercevra l'imprudence de la poursuite d'une telle tentative : s'en dégagent des troubles de la personnalité, des tendances suicidaires ou agressives, des désordres de type hallucinatoire. Mais les improvisations verbales (toujours oratoires), les dessins de caractère *symbolique* et le plus souvent d'intention *prophétique*, « les jeux de mots résultant d'une des plus audacieuses opérations qui aient été menées sur le langage » (signés Rose Sélavy par Desnos) ouvraient au surréalisme une multitude de voies fructueuses.

Une recherche plus secrète affleure dans ces *jeux de mots* de Desnos, c'est celle que poursuivent après Lautréamont et Mallarmé, Paulhan, Éluard, Breton. Dada s'était aussi attaqué à la conception sociale et logique du langage. On remarque avec intérêt dans le projet pour une bibliothèque rédigé en 1922 par Aragon pour J. Doucet ces ouvrages : Michel Bréal, *Essai de sémantique*, Darmesteter, *la Vie des mots*, Frédéric Paulhan, *la Logique de la contradiction* et *le Mensonge de l'art*<sup>12</sup>. Les préoccupations linguistiques sont au centre même de ce premier surréalisme et elles subsisteront autant à travers la théorie que dans sa pratique.

Enfin l'immense champ d'investigation de la vie : ni l'amour ni la politique n'y ont encore les places prééminentes des années à venir, mais certains indices commencent à paraître. D'autres expériences sont tentées comme ce voyage métaphysique pour nulle part que relate Breton dans ses *Entretiens* :

12. Tout ce texte (février 1922) essentiel pour les « sources » du surréalisme est encore inédit : on en trouve une longue citation in *l'Itinéraire d'Aragon*, par Garaudy, p. 130-134.

Il est convenu que nous (Aragon, Breton, Morise, Vitrac) irons au hasard à pied, tout en devisant, ne nous permettant de crochets volontaires que ce qu'il faut pour pouvoir manger et dormir. Entreprise dont l'exécution s'avère très singulière et même semée de périls. Le voyage, prévu pour une dizaine de jours et qui sera abrégé, prend d'emblée un tour initiatique. L'absence de tout but nous retranche très vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus nombreux, de plus en plus inquiétants [...]. Tout compte fait, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguïté de son rayon, parce qu'exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve...

### Autour du « Manifeste » : novembre 1924

L'activité expérimentale qui prélude au surréalisme marque ici un temps d'arrêt. Avec la publication du *Manifeste* le surréalisme entre dans sa phase raisonnante.

Deux textes « annoncent » par leur esprit et leur effort d'éclaircissement *le Manifeste* : *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* (Breton) et *Une vague de rêves* (Aragon).

Le texte de Breton contient en fait les germes de nombreux thèmes développés non seulement dans *le Manifeste*, mais dans des ouvrages encore postérieurs : l'attente des miracles, la réflexion sur la consistance de la réalité, sur ses rapports avec le langage, la définition de l'objet surréaliste, la critique de la raison, l'appel à l'Orient, et même l'hymne à la femme.

*Une vague de rêves* : premières définitions de la surréalité et du surréalisme; (le surréel) « notion qui fuit comme l'horizon devant le marcheur, car comme l'horizon elle est un rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais. Quand l'esprit a envisagé le rapport du réel dans lequel il englobe indistinctement ce qui est, il lui oppose naturellement le rapport de l'irréel. Et c'est quand il a dépassé ces deux concepts qu'il imagine un rapport plus général, où ces deux rapports voisinent, qui est le surréel. » Opposition à la pensée abstraite qui nous propose pour vraie une fausse réalité, récupération des profondeurs humaines par l'écriture

automatique, prééminence de la réalité des mots sur celle de la matière (« Il n'y a pas de pensée hors les mots, tout le surréalisme étaye cette proposition »), étude des langages extra-logiques qui définissent un monde *autre*, appel à l'étude de la *matière mentale*. Par la connaissance psychique de l'homme, et particulièrement en suivant la voie *poétique* que suppose le surréalisme, on atteindra le but moral de tout le système : la libération de l'homme mental, puis sa libération totale : « Il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'Homme », de tous ses droits naturels (ses impulsions, comme ses désirs que la raison refoule).

Enfin paraît la magistrale déclaration de ces droits<sup>13</sup>.

*Manifeste du surréalisme* : hymne à l'Imagination qui fait être ce qui n'est pas encore. Critique du réalisme qui appauvrit la réalité, et du roman pour sa fausseté, de l'analyse psychologique pour sa vanité. La logique est de toute manière inapte à définir tout l'humain. Importance des travaux de Freud en ce domaine, qui a su démontrer l'importance du rêve. De la confusion du rêve et du réel peut surgir une surréalité dont les premiers indices surgissent dans la littérature fantastique. C'est en remontant aux sources, en se faisant ordonnatrice des désirs humains que la poésie s'accomplira. Elle trouvera dans l'image (telle qu'elle fut définie par Reverdy) l'étincelle qui annonce une réconciliation surréelle de l'homme; images surgies des zones obscures sous la dictée involontaire de l'inconscient, par la pratique de l'écriture automatique. Nerval, véritablement inspiré par l'esprit qui anime les surréalistes reste avec son « supernaturalisme », plus qu'Apollinaire auquel on emprunte l'expression de « surréalisme », le prophète du mouvement qui se reconnaît des points communs avec tels aspects particuliers d'œuvres antérieures (depuis Shakespeare). Définition du surréalisme comme « automatisme psychique pur » tendant à retrouver « le fonctionnement réel de la pensée ». La toute-puissance du rêve mise en valeur. Nouvelle fonction du poète, enregistreur de la pensée, de la

13. A la même époque une revue intitulée *Surréalisme* groupe autour d'Ivan Goll des écrivains comme M. Arland, P. Albert-Birot, P. Reverdy. Son *Manifeste* décrivant le « surréalisme » comme « transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) » n'a évidemment rien à voir avec les idées de Breton et ses amis.

poésie, du dessin. Parmi les méthodes surréalistes, la poésie parlée en état de rêve éveillé, et surtout l'écriture automatique, etc. Comment se pratique le surréalisme. L'image surréaliste, sa nature, sa force : « Secrets de l'art magique surréaliste ».

L'année 1924 est en outre marquée par la publication de plusieurs œuvres majeures du surréalisme. D'Aragon le *Libertinage*, rédaction du *Paysan de Paris* publié en 1926; d'Artaud, *l'Ombilic des limbes*; de Breton, *les Pas perdus* (recueil de textes antérieurs), *Poisson soluble*; d'Éluard, *Mourir de ne pas mourir*; de Péret, *Immortelle Maladie*. Alors que Marcel Duchamp vient de terminer en 1923 *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Max Ernst, Masson, (*les Quatre Éléments*, 1923), Miro (*Terre labourée, le Carnaval d'Arlequin*, 1924), Man Ray *inventent* une vision du monde en mettant au point des procédés plastiques qui remettent en question tout autant la notion d'esthétique que la fonction de l'objet peint (ou sculpté, ou photographié, ou fabriqué). En outre de 1924 à 1928 l'orbe de Picasso ne passe pas loin de celui des peintres surréalistes. Ce qui reste particulièrement notable, est cette fusion des recherches picturales et poétiques, qui se manifeste non seulement par une fréquentation assidue, mais aussi par les nombreux catalogues d'exposition préfacés par les écrivains, tandis que les peintres illustrent les revues surréalistes et en tout premier lieu *la Révolution surréaliste* qui, le mouvement créé, vient se substituer à *Littérature*<sup>14</sup>.

La nouvelle revue est dirigée par Naville et Péret. Malgré son aspect sobre de revue scientifique, *la Révolution surréaliste* qui se donne pour but d'aboutir à « une nouvelle déclaration des droits de l'homme » recèle un contenu violemment subversif : récits de rêves, écritures automatiques, enquêtes (par exemple : Le suicide est-il une solution?), réflexions sur la poésie, sur l'humour, sur l'amour, clés de l'univers surréel.

A la même époque est créé un *Bureau de recherches surréalistes*, 15 rue de Grenelle, « une romanesque auberge

14. Le dernier numéro de *Littérature* est de juin 1924. Le premier de *la Révolution surréaliste*, de décembre.

pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies » (Aragon). La « centrale surréaliste » emmagasinait toutes les révoltes individuelles, les ardeurs dispersées de tous ceux qui, refusant de se laisser broyer par les contraintes de la prétendue civilisation, aspiraient à une vie nouvelle. G. Bessière et D. Sunbeam se joindront au groupe en répondant parmi de nombreux autres à cet appel qui est diffusé par la presse sous forme de « papillons » particulièrement frappants :

Vous qui avez du plomb dans la tête  
Fondez-le pour en faire de l'or surréaliste.  
Le surréalisme est à la portée de tous les inconscients.  
Parents racontez vos rêves à vos enfants.

ou de communiqués comme celui-ci :

Le Bureau s'emploie à recueillir, par tous les moyens appropriés, les communications relatives aux diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit...

Ce communiqué paru dans le deuxième numéro de la revue indique qu'Antonin Artaud est désormais chargé de la direction de la « centrale ». Son passage va y être marqué par une explosion de « textes collectifs d'une grande véhémence » ; tel est le cas de la « Déclaration du 27 janvier 1925 », de celle qui s'intitule « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée », des adresses au Pape et au Dalai-Lama. Autour d'Artaud la fièvre et la fureur qui ne cessent de s'accroître inquiètent Breton : « Cette voie, mi-libertaire, mi-mystique, n'était pas tout à fait la mienne. » Il décidera de mettre fin à ces tendances paroxystiques, comme il le fit auparavant pour Desnos. La réflexion sur le langage, l'approfondissement des expériences fondamentales, l'approche des problèmes politiques se révéleront autrement fructueux, et ceci d'autant plus que pour préserver l'unité du mouvement, il convient de respecter les personnalités parfois fort différentes de ces écrivains-malgré-eux qui s'affirment comme des lyriques (Desnos, Baron, Éluard), des explorateurs du langage (Leiris) très proches de Roussel auquel on fait vainement appel, des

« occultistes » attirés comme Artaud ou Breton par René Guénon (également pressenti en vain). On peut même remarquer que dès la constitution du mouvement certains, par tempérament ou du fait de leur évolution, sont à la fois surréalistes par certains aspects et ne le sont déjà plus par d'autres : ainsi Éluard pratique fort peu l'écriture automatique, Aragon écrit un roman (*Le Paysan de Paris*) très mal pris par Breton auprès duquel de tout nouveaux venus, souvent encore adolescents, « cherchaient constamment à prouver leur orthodoxie contre Philippe, Paul ou moi ». (Aragon).

Les scandales jouent un rôle de catalyseur entre les membres du mouvement. Scandale du banquet Polti où Breton et Desnos insultent M<sup>me</sup> Aurel, mais surtout le pamphlet contre Anatole France publié pour célébrer dans l'anathème sa mort. Breton :

Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonshommes : l'idiot, le traître, et le policier. Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme et le manque de cœur.

Entre autres conséquences, après ce scandale énorme pour une opinion secouée à travers cette conjuration contre le mythe France où, pour des raisons d'ailleurs opposées, communiaient la gauche jauréssienne et la droite admiratrice de ce pur art français, Aragon et Breton perdirent (pour plusieurs mois) leur situation de conseiller artistique et de conseiller littéraire auprès du couturier Jacques Doucet qui les rémunérait pour le pourvoir en toiles modernes ou en manuscrits. Malgré les difficultés créées par cette mesure à quelques jours de la publication du *Manifeste*, les deux créateurs du mouvement vont recouvrer une liberté qu'ils se doivent désormais d'assumer en véritables surréalistes. La précarité des moyens financiers est parfois désastreuse, mais elle augmente l'instabilité individuelle et rend impossible toute compromission avec la société capitaliste. Ainsi voit-on Éluard vendre à vil prix sa collection d'objets primitifs et de tableaux, pour se lancer dans un tour du monde. D'autres

abandonnent leur métier ou leurs études. Une façon de vivre en surréaliste, indépendante, docile aux mouvements des villes et tout d'abord de Paris, s'instaure qui fait souvent la poésie des maîtres-ouvrages comme *Nadja* ou *le Paysan de Paris*. L'inconscient des poètes est en prise directe sur celui des cités, et ceci plus spécialement dans ces endroits où le merveilleux quotidien aime à se révéler : les passages, les squares, les théâtres et les cinémas populaires, les Puces et, par-dessus tout, les cafés (le *Certâ*, le *Cyrano*, le *Grillon*, etc.).

## 1925

Le mouvement atteint la plus grande expansion dans l'unité. Mais la nécessaire question politique s'introduit, annonciatrice des grandes crises de mutation.

D'abord on note sur le plan des œuvres littéraires et artistiques un foisonnement dans la production comme dans l'invention de nouveaux procédés surréalistes d'accès à l'inconscient : d'Artaud, *l'Opium pendu*; de J. Baron, *l'Allure poétique*; de Crevel, *Mon corps et moi*; de P. Éluard, et B. Péret, *152 Proverbes mis au goût du jour*; de M. Leiris et A. Masson, *Simulacre*; de G. Limbour, *Soleils bas*; de P. Naville, *les Reines de la main gauche*; de B. Péret, *Il était une boulangère* et *Dormir, dormir dans les pierres*; de Ph. Soupault, *Georgia*; de Vitrac, *les Mystères de l'amour*; de Desnos, *Deuil pour Deuil* (1924); de Crevel, *Détours* (1924). La variété et la richesse d'invention de ces œuvres risquent en revanche d'établir autour du surréalisme une réputation d'école littéraire et artistique à laquelle certains et en particulier les peintres alliés au mouvement risquent de ne pouvoir longtemps résister. En face de cette tentation esthétique et marchande, s'élève une attitude puriste et révolutionnaire qui se refuse à voir dans chaque œuvre autre chose qu'un objet produit par un inconscient, hors des valeurs établies. Pour maintenir l'unité, Breton remplace à la tête de *la Révolution surréaliste* le trop exigeant Naville et se lance dans une vaste enquête sur le surréalisme et la peinture, d'où il finira par apparaître qu'une peinture surréaliste est concevable et, au-delà, une poésie surréaliste... Il est vrai que la mise au point par Max Ernst de ses

méthodes hallucinatoires, puis, à partir de 1926, l'univers lunaire de Tanguy et les formes suggestives de Hans Arp annonçaient d'évidence un accès « artistique » au monde caché de la surréalité.

Mais 1925 reste *historiquement* l'année de la prise de conscience politique que Breton a datée de l'été passé en compagnie de plusieurs surréalistes à Thorenc. Le premier contact en fait remonte à plusieurs mois, à une polémique qui avait opposé Aragon à Jean Bernier (directeur de la revue *Clarté*) à propos d'une attaque virulente du poète contre Moscou et de son mépris pour la révolution soviétique. En avril 1925 Aragon dans une conférence à Madrid exalte l'idée de révolution totale, la ruine de la civilisation occidentale, tandis qu'Éluard s'en prend au pragmatisme révolutionnaire au nom de la révolte. Or, dès la polémique avec Bernier, Breton désavoue Aragon par une mise au point dans *la Révolution surréaliste* (à propos de la lecture d'un ouvrage de Trotsky) : « Parmi nous, l'esprit général ne doit rester tendu vers rien tant que vers la réalité révolutionnaire [et] doit nous y faire parvenir *par tous les moyens* et à tout prix. » La révolte surréaliste restera vaine tant qu'elle se placera sur le plan des idées, elle doit pour *élargir* son champ d'action analyser les moyens de s'objectiver. Les lectures de Breton seront déterminantes : de Marx les œuvres philosophiques, *la Sainte Famille*, *Misère de la philosophie*; d'Engels, *l'Anti-Dühring*; de Lénine, *Matérialisme et Empirocritique*. La plus grande partie suit Breton et Naville : « J'avoue que cela ressemblait beaucoup à une conversion de masse ». Le dialogue avec les intellectuels communistes, surtout le groupe *Clarté* et avec d'autres groupes, *Philosophie* (Lefebvre, Politzer), *Correspondance* (surréalistes belges, Goemans, Nougé) deviendra actif sous l'influence de la Guerre du Maroc, de la répression organisée contre les Rifains d'Abd el-Krim, à laquelle participent par leur soutien intellectuel « les intellectuels auprès de la Patrie ». Par réaction les groupes d'opposition se rapprochent, envisageant même une fusion éventuelle. Les surréalistes acceptent les postulats matérialistes et récusent l'utopie libertaire : « Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale » (octobre 1925).

Un mois après, les surréalistes laissent Bernier déclarer qu'il n'y a pas de théorie surréaliste de la révolution, que le groupe de Breton constitue l'aile marchante, pure de toute compromission bourgeoise, de la révolution. La fusion de *Clarté* et de *la Révolution surréaliste* est envisagée en décembre 1925 : devrait paraître un organe unique *la Guerre civile*. Mais plusieurs éléments rendront impossible cette fusion : la spécialisation des recherches surréalistes dans le champ de la matière mentale est relativement lointaine des préoccupations économiques et sociales des clartéistes; l'ouverture d'esprit de ces derniers est loin d'être partagée par l'ensemble des intellectuels communistes, sous l'influence du pacifique et assez « primaire » Barbusse; l'enthousiasme de la rencontre s'éteint après quelques mois d'expériences communes comme le note Breton dans ses *Entretiens* : « Chaque égrégore est loin de renoncer en profondeur à son autonomie et il la défend jalousement dès qu'elle est attaquée. »

Une direction de recherche et d'inspiration éloignait aussi toute une partie des surréalistes de la rigoureuse philosophie marxiste, de cette construction de la Raison, cible première du surréalisme : il s'agit de l'appel vers l'Orient (*la Lettre aux écoles de Bouddha, l'Adresse au Dalai-lama* sont de 1925) purificateur, régénérateur, qui a su sauvegarder l'unité de l'individu avec le monde, échapper à la négation de l'Esprit par la logique, qui peut faire soudain déferler sur l'Occident la barbarie de ses forces sauvages et libres. Cette tendance mystique et libertaire, inspirée par Artaud, se retrouve à des degrés divers chez la quasi-totalité des surréalistes, mais se diversifie selon l'éthique particulière de chacun. Incarnation de la Révolte totale pour Aragon par exemple, elle recèle chez Breton un désir profond d'approfondissement des sciences occultes vers lesquelles il s'oriente par sa *Lettre aux voyantes*. En réalité, mais il faudra attendre encore quelques années pour que cette synthèse apparaisse clairement, révolution et occultisme tendent au même but, à cette création « d'un mysticisme d'un nouveau genre » qui s'objectivera dans l'élaboration d'un *mythe collectif* dont toute l'activité postérieure du surréalisme se fera promotrice.

En 1925, c'est encore dans la fête que toutes les tensions disparaissent, et les surréalistes s'en offrent une gigantesque : le dîner Saint-Pol-Roux où aux cris de « Vive l'Allemagne! Vive la Chine! Vive les Rifains! » les amis de Breton organisent le plus magistral scandale des annales littéraires, et la lettre à Paul Claudel « ambassadeur de France au Japon » où il est appris à ce dernier qu'on ne peut à la fois être poète, représenter « la vermine » occidentale en Orient et vendre de « grosses quantités de lard. »

### Entre l'action et le verbe : 1925-1930

Sur le plan purement historique, il convient de noter, fin 1925, les questions que pose P. Naville à ses amis surréalistes et qui donneront lieu à la publication de *la Révolution et les Intellectuels* en 1926 : il y exprime son doute quant à l'influence réelle du scandale permanent qu'est le surréalisme, sur le bouleversement de la société, la pertinence d'une morale individualiste et d'une attitude anarchiste dans un projet révolutionnaire collectiviste, à l'utilité du mythe oriental ainsi que du rejet des conquêtes scientifiques.

En septembre 1926 Breton répond à la méfiance générale des communistes envers le surréalisme. La psychologie communiste lui paraît un peu courte à vouloir susciter des adhésions par le seul vœu d'accroître les conditions de vie matérielles des travailleurs. Les intellectuels ont le rôle d'éclaireurs (et non pas ce rôle indigne et obscurantiste qu'incarne Barbusse), et ceci en liaison avec les politiques, mais hors de leurs ordres et des préoccupations tactiques immédiates. Ils doivent surtout refuser toute solution de facilité autant sur le plan de la recherche fondamentale que sur celui du langage et de la communication des idées. Breton insiste sur le fait que son optique est véritablement la seule possible dans une vision marxiste à laquelle (jusqu'à la guerre) il se réfèrera. *Légitime Défense* constitue une sorte de Manifeste qui précède l'adhésion de cinq surréalistes, en 1927, au Parti Communiste : Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik. Pendant la même période, à cause de leur tiédeur politique ou de leur refus complet d'engagement, Artaud, Soupault et Vitrac sont exclus du mouvement. Dans une brochure, *Au grand jour*, Breton et ses amis

précisent leur position, s'en prenant aux surréalistes tentés par la « littérature » ou par l'« art », ou à ceux qui se refusent à faire le saut dans le parti de la Révolution, qui s'accrochent au rocher de l'anarchisme moral. Mais rapidement le dialogue avec les intellectuels communistes, puis avec les politiques va se révéler difficile, voire impossible. Les tracasseries à la fois idéologiques et pratiques auxquelles se livrent les communistes finissent pas lasser la patience des nouveaux venus dont deux (Breton et Péret) seront à jamais perdus pour le parti communiste. Éluard ne réadhérera qu'à la Résistance.

Cet échec a plutôt tendance à augmenter la rigueur révolutionnaire de Breton qui sent nombre de ses amis glisser vers l'exploitation artistique des expériences surréalistes. Ainsi le 12 février 1929 il appelle à l'union des différents groupes ou individualités proches ou non du surréalisme révolutionnaire, propose comme thème de réflexion pour le 11 mars « l'examen critique du sort fait à Léon Trotsky », mais la réunion s'achève en fait sur la condamnation morale d'un groupe très proche du surréalisme, mais compromis aux yeux de Breton avec la bourgeoisie et peut-être même avec Dieu... Le rejet de R. Daumal, de Gilbert-Lecomte, de Rolland de Renneville, de R. Vailland, auquel s'ajoute la mauvaise atmosphère de l'assemblée en fait désunie à peu près sur tout (poursuite de l'action politique ou des activités purement surréalistes), provoque une crise à laquelle Breton tentera de mettre fin, en émondant l'arbre surréaliste, avec le *Second Manifeste* où sont sacrifiés de nombreux amis d'hier, et parmi eux plusieurs fondateurs « historiques » du surréalisme littéraire et plastique, en particulier Masson et Desnos. C'est un douloureux rappel aux principes (15 déc. 1929).

Cette série de passes d'armes politiques a malheureusement trop tendance à cacher la floraison de techniques et d'œuvres surgies pendant cette période : de Maxime Alexandre, *les Dessesins de la liberté* (1927); d'Aragon, *le Mouvement perpétuel* (1925), *le Paysan de Paris* (1926), *la Peinture au Défi* (1926), *Traité du Style* (1928), *la Grande gaieté* (1929)<sup>15</sup>; d'Artaud, *le Pèse-Nerfs* (1927), *Corres-*

*pondance avec Jacques Rivière* (1927); de Breton, *Légitime Défense* (1926), *le Surréalisme et la Peinture* (1928), *Nadja* (1928); de Crevel, *la Mort difficile* (1926), *Babylone* (1927), *l'Esprit contre la raison* (1928), *Êtes-vous fous?* (1929); de Desnos, *la Liberté ou l'amour!* (1927); de Paul Éluard, *Capitale de la Douleur* (1926), *les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926), *Défense de savoir* (1928), *l'Amour la Poésie* (1929); de Max Ernst, *la Femme 100 têtes*; de Fr. Gérard, *les Dragons de vertu* (1927); de Leiris, *le Point cardinal* (1927); de P. Naville, *la Révolution et les Intellectuels* (1926); de B. Péret, *le Grand Jeu* (1928), *Et les seins mouraient* (1928); de Vitrac, *Cruautés de la Nuit*, *Connaissance de la Mort* (1926), *Humoristiques* (1926), *Georges de Chirico* (1927).

Aragon, Artaud, Breton, Éluard publient ainsi pendant cette époque des œuvres de première importance, et souvent éloignées des préoccupations politiques. Elles reflètent beaucoup plus la recherche purement surréaliste qui ne cesse de multiplier ses techniques et d'unir le conscient à l'inconscient. C'est dans *la Révolution surréaliste* que se poursuit sans relâche cette exploration du rêve, de l'hallucination; de l'hystérie dont en 1928 on « célèbre » le cinquantenaire. Les réflexions sur la philosophie d'Héraclite se mêlent à l'approfondissement de la psychanalyse. Y est consacrée l'unité d'esprit avec les peintres auxquels sont réservées des pages et qui bénéficient de la collaboration des écrivains à leurs catalogues d'exposition : Miro, préface de Péret, 1925; Ernst, poèmes d'Éluard, Desnos, Péret, 1926; Tanguy, préface de Breton, 1927; Ernst, préface d'Arp, 1927; Arp, préface de Breton, 1927; Chirico, préface d'Aragon, 1928; Ernst, préface de Crevel, 1928; Savitry, préface d'Aragon, 1929; Dalí, préface de Breton, 1929.

D'autre part l'adhésion de Prévert, de Queneau et de Tanguy, les fabuleuses soirées anti-conformistes chez Marcel Duhamel, 53 rue du Château, apportent au groupe cet état de fête qui marque ses grands moments. Plus de scandales collectifs. Des accrochages individuels où Aragon est passé maître. Deux prises de position d'ensemble notables : pour Charlie Chaplin (*Hands off Love*, 1927) et sa liberté de mœurs, contre la municipalité de Charleville

15. Liste à laquelle il faut ajouter *la Défense de l'infini*, énorme œuvre romanesque détruite par l'auteur en 1927.

qui a décidé d'élever une statue à Rimbaud (*Permettez*, 1927).

L'intérêt qu'on a vu les surréalistes porter aux recherches picturales se reflète dans deux ouvrages essentiels qui leur sont consacrés; *la Peinture au Défi* (Aragon) et *le Surréalisme et la Peinture* (Breton). Max Ernst a en août 1925 en effet mis au point ce qui lui permet d'aller « au-delà de la peinture », ses pratiques fondées sur *l'irritabilité des facultés mentales*, où le frottage, après le collage qui avait déjà attiré fortement l'attention des poètes, joue un rôle prépondérant. Les recherches de Dali viennent sur la fin de cette période reprendre et théoriser « la conquête de l'irrationnel » par la mise au point de la méthode paranoïaque – critique. D'ailleurs de multiples inventions plastiques surgissent dans l'œuvre de Hans Arp, Masson, Miro, Man Ray, Tanguy (dessins automatiques, tableaux de sable, travaux sur le vide, représentations oniriques, etc.).

Le cinéma intéresse vers 1929 le surréalisme<sup>16</sup>. Dali collabore à la création de Bunuel : *Un Chien andalou* (1928), *l'Age d'or* (1929). Mais une autre activité plus proche de leurs investigations dans l'inconscient retient fortement l'attention des poètes : l'invention d'objets qui à l'instar de l'image poétique semblent, par l'émotion qu'ils créent, répondre à un désir dissimulé. En revanche les tentatives des surréalistes belges pour élaborer une musique surréaliste semblent laisser Breton totalement indifférent, aussi méfiant envers la musique qu'envers les surréalistes belges. De toute manière les surréalistes seront toujours plus sensibles à la moindre expression plastique, comme les bandes dessinées, qu'à la plus décisive expérience musicale, musique sérielle ou jazz.

En fait, à la fin de cette première grande période que clôt la publication du *Second Manifeste*, les intentions morales du mouvement déterminent plus que jamais son avenir. On le voit s'orienter vers la célébration de l'amour, moteur de la vie, de la poésie, de l'acte quel qu'il soit, de l'acte véritablement *libre*. Desnos publie en 1927 *la Liberté ou l'amour!*, Éluard, en 1929, *l'Amour la poésie*. Nadja est

16. Outre de nombreux essais dès la période dadaïste, il faut noter qu'en 1928 Desnos et Man Ray avaient déjà réalisé un film : *l'Étoile de mer*.

attente de l'amour qui donnera un sens à la vie. Faisant le bilan des années 1928-1930, Breton souligne dans ses *Entretiens* :

Indépendamment du profond désir d'action révolutionnaire qui nous possède, tous les sujets d'exaltation propres au surréalisme convergent en ce moment vers l'amour... Les plus beaux poèmes d'Éluard, de Desnos, de Baron, publiés à cette époque sont des poèmes d'amour... Qu'est-ce qui est célébré par Aragon et par moi, dans le « Cinquantenaire de l'hystérie », en 1928? Ce sont les « attitudes passionnelles », véritables tableaux vivants de la femme dans l'amour, que nous livrent les « Archives de la Salpêtrière ». *La Révolution surréaliste* cesse de paraître fin 1929, mais la pièce de résistance de son avant-dernier numéro consiste en une enquête – des plus libres – « sur la sexualité », menée par les surréalistes aux fins d'établir la « part d'objectivité », les « déterminations individuelles » et le « degré de conscience » qui peuvent exister dans ce domaine.

Il note également la présence d'une enquête sur l'amour, sur ses rapports avec la liberté individuelle et la politique, dans le dernier numéro, ainsi que l'orientation de l'éthique surréaliste à la fois contre les tabous sexuels et contre le libertinage.

On aura aussi constaté que c'est en termes éthiques que Breton justifie la plupart des exclusions : pour refus d'action politique, pour compromission commerciale, pour professionnalisme littéraire, pour individualisme anarchisant.

Cependant se poursuit une extension importante à l'étranger. En particulier en Belgique (Goemans, M. Lecomte, Magritte, Mesens, Scutenaire, André Souris, P. Nougé), en Yougoslavie (Mario Ristitch), en Tchécoslovaquie (Nezval, Styrsky, Teige, Toyen). Mais il faut surtout remarquer le caractère international du surréalisme pratiqué autour des surréalistes parisiens, et ceci grâce à l'apport des peintres. Par ce côté international (iste), le surréalisme est bien le successeur de dada et répond aux idéaux marxistes.

## Du « Second » au « Troisième Manifeste »

### Second Manifeste du Surréalisme

Ce texte, publié en décembre 1929 dans le n° 12 de *la Révolution surréaliste*, se distingue du premier Manifeste par son caractère passionné et sa violence qui témoignent de l'effervescence interne du groupe, et, plus généralement, de l'agitation extrême — révélatrice d'un désarroi profond et d'un certain flottement dans les doctrines — qui perturbe tous les milieux « avancés » de l'époque.

Ce second manifeste définit le surréalisme, non plus seulement comme tentative de connaissance, mais comme dynamisme pour atteindre à un « point de l'esprit » où s'abolissent toutes les contradictions apparentes — une telle entreprise se réclamant à la fois de la dialectique hégélienne et de la tradition ésotérique, et exigeant la plus grande rigueur, d'où la condamnation de « divers ordres de déviations » (trop grande complaisance envers soi-même — Desnos; « abstentionnisme social » — Artaud et Masson; « passage inconditionnel à l'activité politique » — Gérard et Naville) : il s'agit de maintenir le mouvement sur la difficile ligne de crête où l'engagement politique et la recherche théorique parviennent à coexister sans se détruire réciproquement, ce qui implique une volonté de révolte absolue, portée à un tel point d'incandescence que, à l'exception de Lautréamont, tous les ancêtres qu'avait jusqu'alors salués Breton sont cette fois plus ou moins critiqués (Rimbaud, Sade, Baudelaire, Poe), car leur œuvre n'a pas été capable de se défendre suffisamment contre diverses tentatives de récupération.

Ce durcissement de l'attitude s'accompagne d'un avertissement sérieux contre l'usage trop souvent complaisant de l'écriture automatique : moins que jamais il ne saurait être question de verser dans la « littérature ». Aussi Breton en vient-il à réclamer « l'occultation profonde, véritable, du surréalisme » : « expression à dessein ambiguë [...] : défense de s'exhiber, de se produire sur les tréteaux d'une part et, d'autre part, invitation à confronter dans son devenir le message surréaliste avec le message ésotérique ».

## 1930-1933

La réponse des anciens membres du groupe qui se trouvent maltraités dans ce texte ne se fait pas attendre : en 1930, ils publient *Un cadavre*, pamphlet dirigé contre Breton, dont le titre reprend celui de la plaquette qui, six ans plus tôt, avait salué la mort d'A. France. Mais, si certains s'éloignent, de nouveaux noms rejoignent Breton et les « anciens » (Crevel, Éluard, Aragon, Péret, Ernst, Tanguy) : Bunuel, Dali, Char, Sadoul, Thirion; un rapprochement s'opère d'autre part avec Tzara.

Une nouvelle revue succède à *la Révolution surréaliste* : *le Surréalisme au service de la Révolution*. Son titre même indique le double souci auquel elle répond : si le surréalisme peut se déclarer « au service de la révolution », c'est bien entendu parce qu'il est lui-même révolutionnaire, mais au sens le plus étendu du mot, et il ne faudra pas s'attendre à le voir se mettre « au service » d'un parti — il peut y avoir coïncidence du but, mais l'indépendance du mouvement demande à être maintenue. La revue aura 6 numéros, et sera jugée par Breton « de toutes les publications surréalistes [...] de loin la plus riche ».

L'équilibre recherché entre les exigences politiques et celles de la recherche fondamentale va déterminer dans les années suivantes une activité extrêmement fertile, alors que l'isolement social du mouvement devient de plus en plus marqué. Breton décrira plus tard l'ambiance de ces années 30-33, qui marquent selon A. Parinaud le moment de « la plus grande phase d'agitation, au sens à la fois actif et passif du terme ». « Le surréalisme à cette époque me fait l'effet d'un navire superbe et démâté, qui pourrait d'un instant à l'autre aussi bien aller par le fond qu'aborder triomphalement une terre où l'on connaisse enfin la « vraie vie » dont parle Rimbaud. La tempête l'environne, mais elle est aussi en lui [...]. Les ponts sont alors coupés aussi bien avec le monde « littéraire » qu'avec le conformisme policé, quelque forme insidieuse qu'il puisse prendre. » (Breton)

D'une telle coupure, conséquence d'une volonté de non-conformisme total, témoignent par exemple la mise à sac par Breton et Char d'un bar malencontreusement nommé « Maldoror », le scandale que provoque la projection de

*l'Age d'or* (la salle est saccagée par les soins de la « Ligue anti-juive » et de la « Ligue des patriotes »), une lettre d'injures que G. Sadoul envoie à l'élève reçu premier à Saint-Cyr (Sadoul sera condamné à trois mois de prison). Mais en est aussi l'indice le silence public qui accueille les travaux surréalistes : dans son article *Dernier État de la poésie surréaliste* (*N.R.F.*, février 1932), A. Rolland de Reneville note qu'« il est à peu près impossible depuis plusieurs années de trouver une revue qui daigne rendre compte de l'activité surréaliste » et indique qu'« il s'agit d'étouffer par ce silence ce qui se passe ». Ce qui se passe ?

1. Une production nombreuse d'objets surréalistes (Dalí, Miro, M. Oppenheim, Man Ray, Giacometti) et de poèmes-objets qui tendent à « combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque ». Usage intensif par Dalí de sa méthode paranoïaque-critique. Approfondissement de la réflexion menée picturalement par Magritte sur le rapprochement des mots et des formes ne leur correspondant ordinairement pas. Arp effectue ses premiers « papiers déchirés » en 1931, Brauner, dont la peinture dénonce « non seulement l'ignominie d'une société [...] mais le drame fondamental de l'existence » adhère au mouvement en 1932. Max Ernst a publié en 1930 son second roman en collages (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*) et, en 1933, l'éditeur A. Skira lance la revue de luxe *Minotaure*, où les surréalistes tiendront une place de plus en plus importante.

2. Principaux textes de cette période : M. Alexandre, *le Corsage* (1931), *Mes respects* (1931), *Secrets* (1932), *Mythologie personnelle* (1933); Aragon : *Persécuté Persécuteur* (1930); Breton : le *Second Manifeste* paraît en volume en 1930, *l'Immaculée Conception* (en collaboration avec Éluard, 1930), *Ralentir travaux* (avec Char et Éluard, 1930), *l'Union libre* (1931), *Misère de la Poésie* (1932), *le Revolver à cheveux blancs* (1932), *les Vases communicants* (1932); Char : *Artine* (1930), *Hommage à D. A. F. de Sade* (1931), *L'action de la justice est éteinte* (1931); Crevel : *Paul Klee* (1930), *S. Dalí ou l'anti-obscurantisme* (1931), *le Clavecin de Diderot* (1932), *les Pieds dans le plat* (1933); Dalí : *la Femme visible* (1930), *l'Amour et la Mémoire* (1931),

*Babaouo* (1932); Éluard : *Dors* (1931), *la Vie immédiate* (1932), *Comme deux gouttes d'eau* (1933); Hugnet : *le Droit de varech* (1930), *Ombres portées* (1932), *Enfances* (1933); Prévert : *Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France* (1931); G. Rosey : *la Guerre de 34 ans* (1932), *Drapeau nègre* (1933); Tzara : *Où boivent les loups* (1932).

3. C'est aussi en 1933 que paraît l'étude de M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*.

Dans ces textes, les surréalistes ne cessent d'aller plus avant dans l'exploration de leur domaine propre. En témoignent entre autres : *l'Immaculée Conception*, où Breton et Éluard simulent les discours d'un certain nombre de maladies mentales, démontrant ainsi que la limite entre raison et « folie » est des plus perméables; *Ralentir travaux*, tentative d'écriture collective : si la poésie n'est pas encore « faite par tous », du moins peut-on la « faire à plusieurs »; *les Vases communicants*, où la réflexion à partir des théories freudiennes s'articule sur un souci constant de « merveilleux quotidien » qui ne connaîtra sa libre expansion qu'au terme de la révolution sociale. *L'Union libre*, paru sans nom d'auteur a d'autre part réaffirmé la place d'élection de la femme et de l'amour; et en 1933, un long article sur *le Message automatique* fait le point sur ce que l'on est encore en droit d'attendre de l'automatisme, principalement verbo-auditif, Breton se rapprochant cette fois des théories psychologiques de Myers.

Mais en fait, la dualité des tentations politiques et poétiques ne cesse d'être préoccupante : si dans *Il y aura une fois* qui sert de préface au *Revolver à cheveux blancs*, Breton peut affirmer : « écrivant ces lignes, je fais momentanément abstraction de tout autre point de vue que le point de vue poétique », après avoir rêvé d'une propriété selon son goût qui confirmerait que « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel », il faut comprendre que le poétique dont il est ici question est effectivement indépendant du politique au sens habituel, parce qu'il est déjà au-delà, « en avant » selon le mot de Rimbaud. Un article que Breton avait consacré en juillet 1930 au suicide de Maïakovski lui donnait l'occasion de rappeler que la poésie ne pouvait

servir d'autre cause que la libération de l'esprit : « La vie enthousiasmante du prolétariat en lutte, la vie stupéfiante et brisante de l'esprit livré aux bêtes de lui-même, de notre part il serait par trop vain de ne vouloir faire qu'un de ces deux drames distincts. Qu'on n'attende de nous, dans ce domaine, aucune concession. » L'« affaire Aragon », qui dure plus d'un an montre que, même parmi les fondateurs du mouvement, l'accord ne se fait pas sur cette façon de voir les choses.

• « L'affaire Aragon ». G. Sadoul et Aragon partent dans les derniers mois de 1930 en Russie, où ils participent, après des prises de contact avec les milieux littéraires de Moscou et de Leningrad, à la Deuxième Conférence internationale des écrivains révolutionnaires qui se tient en novembre à Kharkov. Ils y mettent en accusation la revue *Monde* de Barbusse (qui n'en est pas moins élu au Présidium du Congrès), comme cela avait été entendu avec Breton à Paris. Mais peu avant de revenir en France, ils acceptent de signer une lettre à l'Union internationale des Écrivains, dans laquelle le *Second Manifeste*, la psychanalyse et le trotskysme sont condamnés comme idéalistes et antirévolutionnaires.

Mais en apparence, Aragon parvient malgré tout à concilier son récent ralliement inconditionnel au communisme avec son adhésion au surréalisme. Il publie dans le n° 3 du S.A.S.D.L.R. « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », article dans lequel il montre l'accord objectif entre le surréalisme et le parti communiste, tant du point de vue philosophique (matérialisme dialectique) que dans les buts (action révolutionnaire) et dans la situation sociale (répression exercée aussi bien contre les surréalistes — qui ont du mal à publier leurs œuvres — que contre les politiques).

D'un autre côté, il fait paraître en juillet 1931 dans la *Littérature et la révolution mondiale*, revue de l'Union internationale des Écrivains révolutionnaires, le poème *Front rouge*, qui fait scandale : appel à l'assassinat politique qui lui vaut d'être poursuivi et de risquer cinq ans de prison. Immédiatement, Breton et les surréalistes prennent sa défense, recueillent plus de 300 signatures pour une pétition où se trouve affirmée la différence fondamentale entre

l'acte et le dire poétique. Reprenant son argumentation dans *Misère de la poésie*, Breton, tout en mettant en doute la qualité de *Front rouge* (qui « n'ouvre pas à la poésie une voie nouvelle »), répète que « le poème n'est pas à juger sur les représentations successives qu'il entraîne, mais bien sur le pouvoir d'incarnation d'une idée, à quoi ces représentations libérées de tout besoin d'enchaînement rationnel ne servent que de point d'appui. La portée et la signification du poème sont *autre chose* que la somme de tout ce que l'analyse des éléments définis qu'il met en œuvre permettrait d'y découvrir ».

Aragon, tout en approuvant cette façon de le défendre, fait savoir qu'il ne saurait souscrire à la brochure de Breton, en raison des attaques qu'elle contient contre la politique littéraire du Parti. Dès lors, la rupture est inévitable : les surréalistes rejettent Aragon, et publient contre lui deux tracts en mars 1932 : *Certificat* (signé d'Éluard) et *Pailleasse* (collectif).

### 1933-1935

Il ne faudrait pas croire que cette rupture, ressentie douloureusement de part et d'autre, *avoue Breton*, nous ait enlevé nos dernières illusions sur la compatibilité des aspirations surréalistes et des aspirations communistes, au sens doctrinal du terme, non plus que sur la possibilité d'un redressement politique et culturel du parti.

Deux mois avant la parution de *Front rouge*, les surréalistes avaient publié une série de tracts anti-colonialistes et participaient à l'anti-Exposition coloniale du Parti communiste. Pendant qu'Aragon se trouvait en Russie, Breton et Thirion avaient envisagé la formation d'une Association des Artistes et Écrivains révolutionnaires, qui prendra finalement le nom d'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), sous la direction de Vaillant-Couturier. Dans ce cadre, les surréalistes règlent leur conduite sur la gauche trotskyste et se trouvent donc toujours dans la minorité. En octobre 1932, ils protestent notamment contre le pacifisme humanitaire de Barbusse et R. Rolland, organisateurs

des congrès d'Amsterdam-Pleyel, en publiant le tract « *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix* », où ils revendiquent l'héritage authentique de Lénine en affirmant : « Si vous voulez la paix, préparez la guerre civile. » Ils n'en espèrent pas moins influencer sur les conceptions culturelles du Parti et l'amener à renoncer à son moralisme, mais apparemment en vain : c'est précisément parce que F. Alquié a publié dans le n° 5 du S.A.S.D.L.R. (fin 1933) une lettre s'en prenant violemment aux « conceptions civico-morales ayant présidé au film russe *le Chemin de la vie* » que Breton, en refusant de désavouer ce texte, se trouve exclu du bureau de l'A.E.A.R.

La politique est aussi dans la rue : en février 1934, les surréalistes réagissent immédiatement aux émeutes fascistes : « C'est au soir même du 6 février 1934 [...] qu'à mon instigation il fut décidé d'appeler à se réunir sur le champ le plus grand nombre possible d'intellectuels de toutes tendances décidés à faire face à la situation. Il s'agissait de définir dans l'immédiat les mesures de résistance qui pouvaient être envisagées. » (Breton). Un « Appel à la lutte » est rédigé, qui recueille près de 90 signatures, dont de nombreuses très éloignées du surréalisme. Le 18 avril, nouveau tract-questionnaire invitant à déterminer les moyens de réaliser « l'unité d'action du prolétariat ». Le 24 avril, les surréalistes reprennent leurs distances par rapport aux « camarades de *l'Humanité* » à l'occasion d'un arrêté d'expulsion du gouvernement français contre Trotsky : « Un bandit particulièrement dangereux, l'auteur de plus de crimes qu'on n'en saurait énumérer et, de plus, un maniaque de la récidive, un être entre tous sans aveu et sans asile, tel est depuis quelques jours le portrait que la grande presse s'ingénie à faire de Léon Trotsky. »

Mais cette activité, mobilisante à l'intérieur du groupe, ne parvient pas à déboucher sur des réalisations concrètes, faute sans doute d'être considérée avec un sérieux suffisant par les politiciens officiels. Symptomatique est par exemple l'échec d'une entrevue entre Breton et Léon Blum : alors que Breton est venu exprimer les espoirs que les milieux intellectuels de gauche et d'extrême-gauche mettent en lui, Blum s'obstine à ne pas aborder la discussion politique : « Toute

une matinée, dans son cabinet de travail de l'île Saint-Louis, je m'efforçai en vain de détourner la conversation du plan littéraire [...]. Il m'accabla de gentillesses mais, chaque fois que j'entrepris de le ramener à l'objet de ma visite, il s'en tint à des propos dilatoires. »

C'est finalement à l'occasion du Congrès des écrivains pour la défense de la culture, qui s'ouvre le 25 juin 1935 à Paris, que va se produire « l'écroulement des espoirs qu'envers et contre tout, durant des années [les surréalistes avaient] mis dans la conciliation des idées surréalistes et de l'action politique sur le plan révolutionnaire » (Breton).

Breton devait en effet prendre la parole à ce Congrès organisé dans l'optique d'un rapprochement franco-soviétique (quelques mois plus tôt, Laval avait signé à Moscou le pacte d'assistance en cas de guerre). Mais peu de jours avant l'ouverture des débats (d'ailleurs organisés sans consultation des surréalistes, dont la participation n'est annoncée nulle part) Breton gifle Ehrenbourg, ancien insulteur des surréalistes, mais membre de la délégation soviétique. Cela suffit pour que la parole lui soit retirée, et ce n'est qu'après que Crevel sera ardemment intervenu pour qu'elle lui soit rendue<sup>17</sup> qu'Éluard pourra lire le texte de Breton, mais dans les pires conditions : en extrême fin de séance, alors que la salle se vide et que les lumières s'éteignent, si bien que le sens de cette intervention put être à loisir déformé dans le compte-rendu de *l'Humanité*.

Dès lors, les surréalistes se retrouvent seuls. Breton tire les conclusions qui s'imposent dans *Du temps que les surréalistes avaient raison* (août 35), qu'il réunit avec quelques autres textes de l'année dans *Position politique du surréalisme* : il y dénonce vigoureusement la sclérose idéologique qui commence à régner en U.R.S.S. (exaltation de la famille et de la patrie, art de propagande) et la soumission de certains intellectuels aux mots d'ordre du Parti, définit ce qui devrait être une véritable culture révolutionnaire et, s'appuyant sur les exemples de Courbet et de Rimbaud,

17. Le suicide de Crevel coïncide avec ces événements, qui ne l'ont sans doute pas directement causé, mais, selon le mot de Breton, l'ont vraisemblablement « surdéterminé ».

montre une fois de plus que l'art révolutionnaire n'a rien à voir avec les slogans.

Malgré ses efforts, le mouvement surréaliste est donc condamné à l'isolement, n'ayant pu réussir à concilier un engagement politique immédiat avec un idéal révolutionnaire de portée infinie, qui ne saurait se plier aux exigences d'une discipline de parti, ni surtout admettre que la fin justifie les moyens.

Mais, si l'année 1935 marque l'échec de l'entreprise politique, la diffusion des idées du groupe se poursuit activement : la collaboration à *Minotaure* continue; de nouvelles adhésions sont enregistrées (la très jeune Gisèle Prassinos, W. Paalen, O. Dominguez, J. B. Brunius, P. Mabille, J. Hérold); les publications importantes se multiplient, avec Breton : *Qu'est-ce que le surréalisme?*, *Point du Jour*, *Air de l'eau* (1934); Char : *le Marteau sans Maître* (1934); Dalí : *la Conquête de l'irrationnel*; Éluard : *la Rose publique* (1934), *Nuits partagées* (1935); Hugnet : *Onan*, *Petite anthologie poétique du surréalisme* (1934); Lély : *Arden* (1933); Mesens : *Alphabet sourd aveugle* (1933); Péret : *De derrière les fagots*; Tzara : *Grains et issues*. Les explorations plastiques se poursuivent : en 1934, alors que le « réalisme socialiste » commence à être imposé en U.R.S.S., Ernst peint ses *Jardins Gobe-Avions*, et les surréalistes reçoivent de Berlin une série de photographies « dont la trouble séduction participe des horreurs orthopédiques, du catalogue des postures voluptueuses, des accessoires pour maisons de plaisir, des préoccupations de Jack l'Éventreur et surtout de la perversité des adolescentes à peine pubères » (José Pierre) : un mannequin féminin y est désarticulé et reconstruit en fonction d'obsessions érotiques systématiquement favorisées. L'auteur, Hans Bellmer, vient de commencer une exploration des possibilités combinatoires des parties du corps qui se poursuivra durant des années pour composer « une véritable poétique charnelle ». (A. Jouffroy). La même année, la revue *Documents* publie à Bruxelles un numéro spécial d'« Intervention surréaliste », qui rassemble les principaux membres du groupe. Ils interviennent d'autre part en faveur de Violette Nozières, jugée pour avoir empoisonné son père un peu trop abusif. L'internationalisa-

tion du mouvement se confirme (Suisse, Angleterre, Japon) : en mars et avril 35, Breton prend la parole à Prague, exprimant les idées qui réapparaîtront dans son discours au Congrès des Écrivains; en mai, une exposition s'ouvre dans la même ville, alors que Breton séjourne aux Canaries (autre exposition) et y répond à une interview d'*Indice*, « revue socialiste de culture ». En juin 35 s'ouvre à Paris un important cycle de conférences « sur les plus récentes positions du surréalisme ». Surréalisme et société bourgeoise, paranoïa-critique, poésie, amour, hasard objectif, situation surréaliste de l'objet sont au programme : autant de concepts-clés sur lesquels l'activité du mouvement se cristallise.

### De « Contre-Attaque » à la guerre

Alors que le groupe surréaliste se trouve donc isolé sur le plan de l'action politique, la situation intérieure française ne cesse d'être préoccupante : le développement du fascisme à l'étranger fait craindre sa généralisation, alors que les partis de la gauche traditionnelle semblent incapables de répondre aux exigences de l'heure. Pour retrouver un certain poids, qui lui aurait sans doute fait défaut s'il s'était contenté d'affirmer ses positions par ses seules forces, le groupe va collaborer avec Georges Bataille et ses amis, essayant de surmonter les dissensions des dernières années. Il s'agit de « lancer un mouvement révolutionnaire de caractère plus sauvage » : *Contre-Attaque*.

Sous ce nom se regroupent certains représentants de l'« ultra-gauche » : « *Contre-Attaque* réunissait : les surréalistes et les sympathisants, des membres du Cercle communiste démocratique, alors en pleine décomposition, et qu'on appelait par commodité les « souvariniens » ou encore le « groupe Bataille », et, en marge de ces deux fractions organisées, des indépendants, qui s'agrégerent parfois à l'un ou l'autre bloc. » Soit de 50 à 70 personnes, qui forment « une rivale manquée de l'A.E.A.R. », n'en ayant jamais eu « ni l'audience ni les moyens d'action ». Les premières réunions ont lieu en septembre 1935 (le manifeste inaugural, daté du 7 octobre et reproduit à la fin de *Position politique*, insiste sur la nécessité « de passer à des considérations réalistes » si l'on veut en finir avec la démocratie soumise au capitalisme,

envisage le recours à la violence, prévoit la faillite du Front populaire et réclame « une intraitable dictature du peuple armé », les suivantes se tiennent durant l'hiver 35/36 et produisent quelques tracts; la publication de « Cahiers de Contre-Attaque » est prévue, entre autres : « Mort aux esclaves », par Breton et Bataille; « Questions sociales et questions sexuelles », par M. Heine et B. Péret; « L'autorité, la foule et les chefs » par Bataille et Breton<sup>18</sup>. Mais, dès mai 1936, les surréalistes vont se séparer des autres membres, pour des raisons à la fois tactiques (l'audience de Breton est à l'époque incomparablement plus grande que celle de Bataille) et théoriques (Bataille soutient une théorie du « surfascisme » : vaincre le fascisme en retournant contre lui ses propres armes et son irrationnalité, qui inquiète les surréalistes).

Cette tentative d'action, elle aussi avortée, ne pouvait que renforcer définitivement la méfiance des surréalistes à l'égard de toute organisation politique : jusqu'à la guerre, c'est en toute indépendance qu'ils poursuivront leur combat pour la liberté, et souvent dans une quasi-solitude. Dès 1936, les premières nouvelles concernant les ahurissants procès de Moscou confirment le bien-fondé des avertissements lancés dans les années précédentes; mais pour exprimer leur dégoût, les surréalistes ne trouvent guère d'alliés; même les dirigeants trotskystes préfèrent tenir à l'écart des collaborateurs aussi exigeants, et la protestation surréaliste devra s'exprimer par-voie de tracts<sup>19</sup> et, occasionnellement, dans des réunions publiques (meetings : « La vérité sur les procès de Moscou », en septembre 36 et en 37).

Alors même que la guerre d'Espagne se présente comme cristallisant en elle « toutes [les] aspirations vers un *mieux-être* humain », et que « jamais, la lutte n'a été, au départ, plus circonscrite entre les forces d'obscurantisme et d'oppression d'une part, et, d'autre part, tout ce qui pouvait être volonté de libération, d'émancipation de l'homme à l'état pour ainsi dire natif », l'emprise stalinienne va là encore peser lourd dans ce combat au cours duquel les sur-

18. Un seul cahier sera en réalité diffusé : « Front populaire dans la rue » de Bataille, et désavoué par les surréalistes. Cf. Bataille, *Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, t. I, pp. 640-41.

19. Depuis le dernier numéro (mai 33) du S.A.S.D.L.R., il n'existe plus de revue surréaliste régulière.

réalistes avaient pu « applaudir sans réserves, indistinctement, aux victoires de la F.A.I. ou du P.O.U.M. » ou même, comme Péret, y participer activement. Mais l'inertie des milieux politiques français semble gagner les « intellectuels » : « en 1936, neuf noms seulement se joignent (à celui de Breton) pour demander que soit aidée l'Espagne républicaine » (V. Crastre).

Cette année 1936 est d'autre part marquée par trois expositions : l'une, d'objets surréalistes à Paris, l'autre à Londres où Éluard prononce une conférence sur *l'Évidence poétique* et à l'occasion de laquelle est édité le Troisième bulletin international du surréalisme<sup>20</sup>; la troisième à New York (Fantastic Art, Dada and Surrealism). Éluard publie *les Yeux fertiles, les Animaux et leurs Hommes*, et des *Notes sur la poésie*, en collaboration avec Breton, dont paraît également *Au lavoir noir*. On remarque également : de Dalí, *les Métamorphoses de Narcisse*; de Hugnet, *la Septième Face du Dé*; de Lély, *Je ne veux pas qu'on tue cette femme*; de Péret, *Je ne mange pas de ce pain-là* et *Je sublime*; de Prévert, *le Temps des noyaux* et *la Crosse en l'air*<sup>21</sup>.

En 1937, les surréalistes interviennent dans le cadre de l'Exposition internationale de Paris : conférence d'Éluard sur *l'Avenir de la Poésie*, Breton insiste sur l'importance de l'humour noir. Il publie *l'Amour fou* où le concept de hasard objectif est systématiquement exploré et dirige durant quelques mois la galerie Gravida, rue de Seine. Une exposition surréaliste a lieu au Japon, qui vérifie le caractère de plus en plus international du mouvement : au Danemark depuis 1935, grâce surtout au peintre W. Freddie, dont trois toiles seront en 1937 saisies par la police et déposées au Musée de criminologie; en Tchécoslovaquie; en Suisse avec K. Seligman, qui adhère au mouvement en 1937.

20. Ce bulletin était publié après les déplacements des membres français à l'étranger. Il « mesure l'étendue de l'accord réalisé et, précisément, dégage les perspectives de l'action concertée » (A. Breton, *Entretiens*, p. 181).

21. Prévert ne fait pas partie du groupe, mais ses poèmes, affirmant une volonté de non-conformisme et marqués d'humour, « se montrent on ne peut plus fidèles à l'esprit surréaliste, même si leur auteur a choisi de faire route à part » (A. Breton, *Entretiens*, p. 193).

Mais menace toujours « le conflit latent des deux *misérables* nationalismes français et allemand, prêts à faire de nouveau s'entre-déchirer les peuples comme des chiens »<sup>22</sup>. Dans cette ambiance des plus sombres, l'exposition qui s'ouvre à Paris le 17 janvier 1938, réunissant 70 participants de 14 pays, et à l'occasion de laquelle Breton et Éluard publient le très important *Dictionnaire abrégé du surréalisme* qui fait office de catalogue, prend l'aspect d'un solennel et presque désespéré avertissement, provoquant dans la presse et le public de violentes bordées d'injures. L'atmosphère de catastrophe qui semble y régner (plafond de 1 200 sacs de charbon, brasero, pénombre) répond « au dessein de rendre très généralement accessible le terrain d'agitation qui s'étend aux confins du poétique et du réel [...]. Tout cela depuis lors ne s'est chargé que de trop de sens, ne s'est, hélas, révélé que trop annonciateur [...] ne s'est que trop justifié sous l'angle du sombre, de l'étouffant et du louche [...]. Nous étions restés fort en deçà du noir et de la sournoise cruauté des jours qui allaient venir. Cette atmosphère, il ne dépendait pas de nous qu'elle fût autre, pour peu que nous ressentissions avec une acuité particulière l'approche des années 1940 » (Breton).

Peu après, Breton part au Mexique, chargé de mission culturelle par le Ministère des Affaires étrangères. Il y rencontre Trotsky, avec lequel il rédige le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, qui lui aussi va acquérir quelque valeur prophétique, mais a contrario, si l'on songe à la littérature d'engagement que va bientôt faire naître la guerre. Une Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant est fondée, ainsi qu'un journal de liaison, *Clé*, qui « va permettre d'établir une discrimination très précise entre ceux qui se rallient à la position du manifeste de Mexico et ceux qui, à des fins le plus souvent opportunistes, cherchent à biaiser avec lui ». Ce bulletin n'aura que deux numéros (janvier et février 1939) au cours desquels sera réaffirmée l'urgence de déjouer aussi bien la renaissance d'un certain chauvinisme (*Pas de Patrie*, n° 1) que le danger fasciste

22. Cf. *Limites non frontalières du surréalisme*, in *la Clé des champs*. Texte important qui insiste sur la signification idéologique de l'exposition de Londres.

(*N'imites pas Hitler!* n° 2).

Mais une nouvelle crise vient agiter le groupe de Paris au retour de Breton : elle aboutit à l'éloignement d'Éluard, qui avait publié des poèmes dans *Commune* (organe de l'Association internationale pour la défense de la culture, qui avait copieusement calomnié Breton lors de son départ pour le Mexique) et qui, comme on lui en fait reproche, affirme que ses poèmes se distinguent d'eux-mêmes dans n'importe quelle publication (même fasciste) : argumentation évidemment peu compatible avec l'optique surréaliste<sup>23</sup>.

En mars 1938, le Cahier G.L.M. consacré au rêve s'ouvrait sur une défense de Freud, « gardé à vue » par les nazis; un tract du 27 septembre (*Ni de votre guerre, ni de votre paix*) exprime la défiance à l'égard de « la guerre qui s'annonce sous la forme de mesures de sécurité répétées et multipliées »; un an plus tard, un autre tract (*A bas les lettres de cachet! A bas la terreur grise!*) réagit encore contre le chauvinisme. Dans ces mois qui précèdent la guerre, l'activité surréaliste ne se ralentit pas : exposition à Amsterdam, fondation du *London Bulletin* (par R. Penrose et Mesens), adhésion de Matta, qui prélude à la redécouverte d'une magie tropicale que Breton et Masson vont bientôt opérer au cours de leur exil.

## 1939-1942

La guerre ne surprend pas les surréalistes, mais elle va provoquer à la fois une occultation involontaire et une diffusion accélérée du mouvement. Plus question bien sûr de s'exprimer librement : deux œuvres de Breton, *Fata Morgana* et *l'Anthologie de l'humour noir*, qui rassemblent des textes où, de diverses manières, se révélait ce moyen de défense de l'individu contre les atteintes du réel (la préparation de cette anthologie, conjointement à des préoccupations collectives concernant cet humour, dans les années précédant la guerre étant en soi symptomatique), n'obtiennent pas leur

23. En fait, cette confiance d'Éluard dans la valeur « poétique », au sens traditionnel, de son œuvre n'était peut-être pas nouvelle : le « prière d'insérer » des *Dessous d'une vie* (1926) distingue soigneusement le poème du récit de rêve et du texte automatique, au moment où l'effort des surréalistes tendait à effacer cette distinction participant d'une esthétique classique.

visa de la censure de Vichy. En revanche, *le Miroir du Merveilleux* de Mabille, qui, s'il « constitue l'une des premières tentatives de définition de ce merveilleux comme un moyen d'émancipation humaine », entreprend l'examen systématique d'une notion qui a toujours été « au moins sous roche » dans tout le mouvement, est paru en février 1940.

Alors que dans les premiers mois du conflit, les surréalistes sont dispersés (Breton mobilisé, ainsi que Péret, qui est ensuite emprisonné à cause de son activité révolutionnaire, Tanguy déjà aux États-Unis, Paalen au Mexique), un premier regroupement s'effectue durant l'hiver 1940 à Marseille : Bellmer, Brauner, Breton, Char, Dominguez, Ernst, Hérold, Lam, Masson, Péret s'y retrouvent finalement, en attendant de pouvoir quitter une France de plus en plus hostile. Ils y pratiquent des jeux collectifs et y mettent au point un « jeu de cartes dessiné d'après des symboles nouveaux correspondant à l'amour, au rêve, à la révolution, à la connaissance », essayant de préserver au maximum leur liberté intellectuelle.

Bien que Breton dans ses *Entretiens* accorde peu d'importance aux cinq années qu'il va passer aux États-Unis, il faut noter que la présence des surréalistes (à New York Breton, après avoir rencontré Aimé Césaire à la Martinique et reconnu en lui l'existence d'un nouveau lyrisme capable d'assurer la relève d'une Europe épuisée, retrouve Tanguy, Matta, Seligmann, Ernst et des sympathisants comme D. Hare, R. Motherwell, H. Rosenberg, W. C. Williams, R. Lebel; Duchamp arrive en juin 1942) y aura de grandes conséquences sur le climat intellectuel. Parallèlement le mouvement se diffuse en Amérique latine : exposition à Mexico dès 1940; à partir de décembre 1942, la revue chilienne *Leitmotiv*, dirigée par B. Arenas, publie des textes de Breton, Césaire, Caceres, Correa, Péret; Paalen fonde au Mexique, où séjourne également Péret, la revue *Dyn*; à Buenos-Aires, les *Lettres françaises* de R. Caillois publient *Fata Morgana*.

Si l'on veut apprécier le retentissement qu'aura ce passage des principaux membres du groupe aux États-Unis, il convient de remarquer tout d'abord qu'au moment de leur arrivée, aucun texte surréaliste important n'a encore été tra-

duit, mais que la vogue qu'a connue la psychanalyse aux U.S.A. a peut-être prédisposé certains intellectuels à accueillir favorablement un mouvement ennemi du rationalisme, dont les partisans leur donnaient de plus l'exemple d'une inébranlable résistance morale, alors que le bourrage de crâne commençait, de l'autre côté de l'Atlantique également, à investir la majorité des consciences. Toujours est-il qu'une influence très nette peut être notée dans le domaine de l'expression plastique — influence aussi bien par les techniques (certains peintres américains, tel Pollock, systématisant par exemple des procédés de M. Ernst) que par la libération de l'imaginaire (A. Gorky, D. Tanning, R. Motherwell, W. Baziotes) — où le contact était sans doute plus aisé que sur le plan poétique (dans VVV, les deux tiers des textes sont en français). Mais, périodiquement depuis la guerre, certaines écoles, tant « littéraires » que picturales, s'inspireront plus ou moins directement des théories et des méthodes surréalistes : des beatniks (Ginsberg, Ferlinghetti) à certains représentants du Pop'Art (J. Johns, J. Rosenquist), la filiation, si elle n'est pas toujours orthodoxe, se poursuit néanmoins souterrainement. Et surtout, « les surréalistes libérèrent les peintres américains non pas tant de la tradition moderne que de leur provincialisme docile » (D. Ashton).

## Après les « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non »

### de 1942 à 1954

• Les surréalistes en Amérique. En 1942, la guerre en Europe a mobilisé dans la résistance au nazisme et à Vichy de nombreux surréalistes ou anciens surréalistes : Aragon, Char, Desnos, Éluard, Leiris, Ponge, Queneau, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Tzara, Unik... Certains agissent sans écrire, d'autres écrivent et agissent, collaborent en particulier à ce recueil collectif de poésie de la Résistance, *l'Honneur des poètes*, qui leur attirera ce cruel démenti de Péret, *le Déshonneur des poètes*, en 1945, qui après *Idolatri and Confusion*

de Brunius et Mesens (1944) consacre le divorce irrémédiable entre deux conceptions de la fonction révolutionnaire de la poésie.

Exilé aux États-Unis, Breton y retrouve de vives sympathies surréalistes, en particulier Duchamp, Ernst, Masson, Matta, Tanguy, il y rencontrera celle qui deviendra sa femme, inspiratrice d'*Arcane 17*, Élixa : avec elle il fera en Gaspésie (presqu'île à l'embouchure du Saint-Laurent) un voyage pendant lequel il commence ce roman d'initiation au salut terrestre par la femme, alors que ses séjours dans les réserves indiennes de l'Arizona et du Nouveau-Mexique lui enseignent les secrets de l'art indien. Découverte essentielle des poupées hopi. Révélation qui aboutit étrangement à l'*Ode à Charles Fourier*, le grand initiateur d'une société renouée par la soumission aux lois de l'analogie universelle.

L'activité surréaliste à New York se manifeste surtout par la publication d'une revue *VVV* (fondée en juin 1942), largement ouverte à des courants voisins (Caillois, Lévi-Strauss, Métraux, D. de Rougemont), à d'anciens disciples de Bataille (R. Lebel, Waldberg, Duthuit), à d'importants expérimentateurs purement surréalistes (essais de divination de L. Carrington — auteur en 1943 d'*En bas*, relation d'un voyage au pays de la folie —, Duits, Matta), à des chercheurs sur l'architecture (Frédéric J. Kiesler), sur l'alchimie et la sorcellerie (Kurt Seligman), et bien entendu aux artistes et écrivains surréalistes qui ont rejoint l'Amérique, ainsi qu'à Césaire et Lam, apports essentiels de ces années.

Mais la grande recherche qui innove l'activité de *VVV* est déjà inscrite dans les *Prologomènes à un troisième manifeste ou non*, d'ailleurs publiés dans cette revue en 1942. Au-delà d'une révolution sociale, c'est la transformation de l'homme qui importe, la dénonciation des mythes anciens, l'élaboration d'une mythologie moderne, ouverte. Cette ouverture du surréalisme à ses responsabilités dernières suppose chez lui une assimilation des données sociologiques, ethnologiques, alchimiques, qui élargissent prodigieusement son champ d'action : il est notable que c'est au contact du plus vieux (Martinique, Indiens, Mexique, Haïti) et du plus neuf des continents que le surréalisme accède à cet échelon supérieur de ses ambitions, courant le risque (positif à ses

yeux) de s'absorber et de se dissoudre dans cette tension vers un mythe nouveau, qui entraîne dans son sillage la fusion des éléments constitutifs. Cette ouverture est le contraire du naufrage souvent prétendu du « mouvement » surréaliste, mais bien sa réalisation.

Aux États-Unis de nombreuses manifestations témoignent de la même ouverture : participation à l'exposition *Artists in Exile* en 1942; exposition surréaliste en octobre 1942; une conférence de Breton devant les étudiants de Yale, fin 1942. Vient du Mexique où réside Péret, un texte sur la poésie, le mythe et la révolution, qu'on intitulera *La parole est à Péret* (1943). Cependant Lam, Tanguy, Donati ouvrent la peinture surréaliste à de nouvelles visions.

La multiplication des groupes à l'étranger ne permet pas une analyse précise de leurs multiples orientations de recherches. Il faut cependant noter l'activité de Césaire à la Martinique après le passage de Breton, car celle-ci, ne serait-ce que par les rapports de leurs revues respectives *Tropiques* et *VVV* pendant la guerre, marque concrètement l'internationalisation des préoccupations artistiques et politiques du surréalisme, ainsi que l'imprégnation de sa conception de la liberté dans la pratique politique. Nul exemple ne vaudra en ce sens celui de Haïti où séjournant quelque temps, Breton se trouve par ses conférences sur le surréalisme à l'origine des troubles révolutionnaires de 1946. D'ailleurs pendant ces années de guerre où par Péret et Césaire la liaison est assurée, plusieurs pays d'Amérique Latine seront particulièrement atteints par le surréalisme : Chili, Vénézuéla, Mexique... L'apport des génies américain et africain (par le biais des Noirs) a certainement favorisé la réflexion sur le mythe et réorienté des œuvres individuelles.

En Europe, c'est à Londres, où aura lieu en 1945 une exposition surréaliste, que la « révolution surréaliste » tente d'imposer ses vues en cette période de confusion, avec Mesens, Brunius, Penrose, tandis qu'à Paris un « groupe » constitué en 1941, *la Main à la plume*, veut maintenir, mais souvent maladroitement, la tradition surréaliste. Il est vrai que Picasso publie en 1943, *le Désir attrapé par la queue*, mais la lente défection d'Éluard, la mort de Desnos, la disparition de deux importants animateurs du *Grand Jeu*,

l'ouverture aux artistes américains, vont forcer à la Libération Breton et ses amis à rééquilibrer leur force d'autant que l'apparition du phénomène existentialiste et la puissance des intellectuels communistes « stalinien » affaiblissent en quelque sorte la situation relative des surréalistes dans le camp de la Révolution.

• Un second après-guerre. Ni le désespoir sartrien, ni les théories de l'engagement politique ne répondent à la vision surréaliste, et rapidement, malgré des sympathies intellectuelles ou humaines, les rapports avec Sartre et Camus, surtout après *l'Homme révolté*, se tendront. Avec les communistes la lutte est ouverte dès le retour de Breton à Paris, en 1946. Deux épisodes sont notables, la conférence de Tzara du 11 avril 1947 à la Sorbonne : Breton intervient vigoureusement contre l'ancien dadaïste devenu communiste, mais un an après R. Vailland récidive avec *le Surréalisme contre la Révolution*. La violence des attaques contre les stalinien sera égale à celle qui accueille les nouvelles exactions capitalistes, comme la guerre au Viêt-nam : *Liberté est un mot vietnamien* (1947).

Désengagement politique ? Un pamphlet comme *Rupture inaugurale*, qui précède l'exposition internationale du Surréalisme à Paris en 1947, le laisserait penser : mais en refusant toute compromission avec la nécessaire immoralité de la pratique politique, les surréalistes visent un dépassement que figure à leurs yeux cette exposition dont l'agencement matériel tente de « retracer les étapes successives d'une initiation » et vise à l'élaboration d'un mythe nouveau. Un groupe de liaison *Cause* sera d'ailleurs parallèlement constitué pour recueillir les éléments de ce mythe à travers le monde. Vingt-quatre pays étaient déjà représentés à l'exposition de 1947, que présente le catalogue *le Surréalisme en 1947*.

Le mythe nouveau s'élabore à travers de nombreuses découvertes individuelles comme celle de Malcolm de Chazal en qui Breton salue un véritable *dépassement*, mais il tend aussi à s'objectiver par le soutien au groupe Garry Davis, animateur du mouvement « Citoyens du Monde » (1948-1949), soutien résilié au bout de quelques mois, l'activité

et la personnalité de Davis n'offrant aucune garantie de transformation radicale des hommes aux yeux des surréalistes.

Souvent mal compris ce dépassement politique semble autoriser des annexions religieuses. Déjà, bien que profondément apprécié, l'essai de J. Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré*, inquiète en ce sens les surréalistes. La multiplication de ces tentatives provoque une vive réaction collective du mouvement : *A la niche les glapisseurs de Dieu* (juin 1948). D'autres luttes seront menées, en particulier celle de *la Chasse spirituelle*, qui permet d'apprécier la précision du sens critique chez Breton<sup>24</sup>.

Une revue surréaliste *Néon* est née en 1948. Le groupe s'est profondément rajeuni et diversifié, mais en 1949 ce sera l'exclusion de Matta et la rupture de Brauner ; d'autres peintres (Toyen, Hérold) relèvent les anciens, tandis que des écrivains parfois seulement « sympathisants » explorent des domaines encore inconnus (Fourré, Gracq, Duprey). Une grande idée suivie d'un grand malentendu : la Compagnie de l'Art Brut, qui s'était donné pour tâche de faire connaître des ouvrages « artistiques » commis par des créateurs totalement libérés de toute contrainte sociale, culturelle, esthétique. Breton accusera en 1951 Jean Dubuffet d'avoir rendu impossible la poursuite de la tentative. Parmi les plus anciens, perte d'un vrai « voyant » : Artaud ; Péret est revenu à Paris en 1948 et publie *Toute une vie* et *la Brebis galante*. A. Gorky se suicide la même année.

• Combats, réexamens, découvertes. Deux expositions internationales, l'une à Santiago du Chili, l'autre à Prague, en 1948, consacrent l'internationalisation de la démarche surréaliste. Mais la guerre froide comme l'implantation du stalinisme à l'Est, avec l'inculpation de Zavis Kalandra après le suicide de Karel Teige, plongent les surréalistes dans l'opposition totale : ils collaborent désormais au *Libertaire* à partir de 1951. Ils attaqueront les théories avilissantes du réalisme socialiste, trahison éthique et esthétique d'une véritable vision socialiste de l'art. Le journal *Arts* leur ouvrira large-

24. Cf. dans la troisième partie du présent ouvrage l'analyse de *Flagrant Délit*.

ment ses colonnes pour s'opposer aux *Lettres françaises* d'Aragon. Même la mort d'Éluard en 1952 n'affaiblira pas la violence de la polémique.

Les ruptures avec les alliés d'hier, et de toutes tendances, déchirent, et même parfois contre la propre volonté de Breton, le mouvement. Rupture avec Carrouges dont l'important ouvrage, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950), a été vivement apprécié, mais dont les convictions catholiques sont dénoncées. Le tract *Haute Fréquence* rappelant les principes de base rejette toute interprétation fidéiste, mais appelle à l'invention de nouvelles formes : la participation au groupe de « jeunes » comme Duprey, Legrand, Schuster, Bédouin, de l'équipe de *l'Age du cinéma*, Ado Kyrrou, Robert Benayoun, Georges Goldfayn promettent ce renouveau. Rupture avec Char, en 1950, qui bien qu'éloigné depuis plusieurs années du surréalisme semblait participer d'une même éthique. Polémique avec Camus. Rupture avec Max Ernst, lauréat de la XXVII<sup>e</sup> Biennale de Venise, placée sous le signe du surréalisme. D'autres polémiques comme celle qui oppose les surréalistes aux communistes à propos de Siqueiros, peintre mexicain qui dirigea un attentat contre Trotzky en 1940, ou aux catholiques à propos de leur tentative d'annexion de Jarry.

Ces différentes manifestations provoquent des remous à l'intérieur même du mouvement surréaliste, d'autant plus que des domaines d'activité jusque là négligés ou « occultés » surgissent à l'attention de tels ou tels surréalistes. On sait par exemple la défiance des surréalistes pour la science; or l'intérêt de Paalen ou de P. Mabile pour la démarche scientifique nécessite désormais une réflexion plus sérieuse. On sait également leur hostilité à l'abstractivisme; cette position doit être revue, et de 1949 à 1953 un rapprochement avec l'abstraction lyrique s'accroît jusqu'à la confrontation des tendances dans la galerie « surréaliste » à *l'Étoile scellée* ouverte en décembre 1952, et qui quelques semaines plus tard révélera à Paris le jeune peintre Simon Hantaï (à noter la même année la découverte de l'œuvre de Svanberg). Le cinéma était aussi resté finalement assez en marge du surréalisme, malgré l'exceptionnel exemple de Buhuel : l'équipe de *l'Age du Cinéma* et en particulier Ado

Kyrrou avec son ouvrage *le Surréalisme au cinéma* se livrent à une réflexion fondamentale sur ce sujet, tandis que des expériences pratiques tentent de renouer avec une expression qui à ses débuts avait intéressé Duchamp, Picabia, Richter, Man Ray.

En 1950 *l'Almanach surréaliste du demi-siècle* avait fait le point de la poussée mythique et de l'invasion de l'imaginaire. D'autres puissances cachées allaient se manifester dans les années suivantes : l'approfondissement des sources ésotériques grâce à René Alleau dont l'enseignement sur l'alchimie traditionnelle passionne Breton et ses amis, leur révélant sur le langage et la poésie des rapports étroits avec les sciences occultes; l'invention fortuite d'un jeu collectif *l'Un dans l'autre* qui sur le plan de l'analogie et de l'image recoupe les toutes premières intuitions du surréalisme; la découverte de l'art gaulois, décanation déjà surréaliste des apparences du monde réel. La plupart de ces découvertes auront eu lieu en 1953 et 1954 et seront commentées dans la nouvelle revue surréaliste *Médium*, créée en novembre 1952. Il faut encore noter en 1954 l'enquête sur la peinture qui reflète les interrogations relevées plus haut sur l'indépendance de la peinture surréaliste, ainsi que l'apparition d'une femme-poète, Joyce Mansour.

#### de 1954 à aujourd'hui

Dans son article *Perspective cavalière*, originellement paru dans le n° 5 de *la Brèche* (octobre 63), Breton affirme que la vitalité du surréalisme « est fonction non seulement de l'approfondissement de ses vues et intentions initiales, mais encore du niveau d'effervescence où il est fait pour se maintenir par rapport aux problèmes qui se posent *au gré des heures* ». Cette déclaration peut nous aider à situer l'activité surréaliste depuis 1954.

• L'approfondissement des vues. Il s'effectue simultanément dans toutes les directions :

1. Pratique des jeux collectifs : en 1954, l'enquête « Ouvrez-vous ? » (à l'annonce de visiteurs imaginaires : Baudelaire, Hegel, Novalis, Freud...) a pour but d'introduire « une nouvelle dimension dans les rapports que nous pouvons entretenir avec les grandes figures du passé » et semble confirmer, dans la mesure où « les êtres dont la vie ne saurait

être séparée de l'œuvre jouissent, sous le rapport de l'attraction, d'une évidente supériorité sur les autres», le caractère artificiel d'une littérature séparée de la vie totale; les « cartes d'analogie » (1957) exploitent « les possibilités quasi-illimitées d'échange des valeurs sensibles » pour décrire métaphoriquement des personnages illustres.

2. Repérage des manifestations antérieures dans lesquelles le mouvement retrouve des exigences semblables aux siennes : la redécouverte de l'art gaulois (article de Breton en 1954, participation à l'exposition « Pérennité de l'art gaulois » en 1955) montre qu'historiquement l'Occident n'a pas toujours été soumis à la rationalité gréco-romaine, ce que confirme la lecture des légendes celtiques dans lesquelles transparait un goût du merveilleux et de l'obscur dont les surréalistes sont les héritiers les plus dignes. En 1957 l'important ouvrage de Breton et Legrand sur *l'Art magique* fait le point sur cette notion (définie par référence à Novalis comme l'art « qui récupère à quelque titre la magie qui l'a engendré »), présente les avis de différents spécialistes (Bataille, Lévi-Strauss, Magritte, Jouffroy, Caillois, Alleau, etc.) et dans sa partie historique montre que cet art a pu retrouver sa libre expression dans le surréalisme après avoir dû n'occuper qu'une place marginale, depuis la Renaissance, en raison de son étouffement par le christianisme. Différentes préfaces (1954 : *Melmoth* de Maturin; 1955 : *le Voleur* de Darien; 1960 : *le Concile d'amour* de Panizza) de Breton appellent l'attention sur des textes méconnus parce qu'incompatibles avec l'ordre bien pensant de l'histoire de la littérature; celles qu'il donne aux *Inspirés et leurs demeures* et à *Un art à l'état brut* poursuivent l'exaltation des arts « sauvages ». G. Goldfayn et G. Legrand publient en 1960 la première édition commentée des *Poésies* de Lautréamont. Péret compose une *Anthologie de l'amour sublime* (1956) dans laquelle il montre la continuité de cette aspiration essentielle de l'homme, condition du bonheur et complément de l'intelligence poétique du monde. La sensibilité aux phénomènes de hasard objectif demeure grande et les relations avec la parapsychologie et la tradition ésotérique continuent à être examinées; un certain nombre de communications approfondissent la connaissance de

Fourier, sous l'autorité duquel sera placée l'exposition de décembre 1965 à Paris; enfin, il faut noter que les surréalistes sont très attentifs aux développements théoriques les plus récents de la psychanalyse ainsi qu'aux matériaux scientifiques accumulés pour l'étude du rêve, et poursuivent pour leur propre compte des recherches d'ordre philosophique sur le « champ unitaire » de l'esprit.

3. Poursuite ou examen d'un point de vue surréaliste d'expériences plastiques nouvelles : en 1954, la Biennale de Venise consacre l'influence de la peinture surréaliste dans le monde; J. Pierre et Ch. Estienne lancent un enquête sur la « Situation de la peinture ». J. Schuster et Hantaï publient le manifeste *Une démolition au platane*, qui présente l'art comme moyen d'accès à une « condition méta-humaine ». Le 2 décembre 1959, Jean Benoît procède à « l'exécution du Testament de Sade », donnant l'exemple d'un type nouveau de cérémonie dont tous éléments (costumes, gestes, paroles...) convergent vers un questionnement symbolique de la situation contemporaine : « défi aux conformismes, défi aux paresse, défi au sommeil, défi à toutes les formes d'inertie, dans la vie comme dans la pensée » (A. Jouffroy); de nouveaux peintres rejoignent ceux du groupe (Le Maréchal, J.-C. Silberman, Mimi Parent, K. Klapheck, H. Télémaque, J. Camacho...) tandis que les surréalistes prennent position par rapport aux différentes écoles qui se succèdent : abstraction de Mathieu, Pop'art, Op'art, Art pauvre, Art conceptuel, etc.

• Les manifestations publiques. Elles sont particulièrement importantes.

1. Principales expositions internationales, et collectives, de cette période : avril 1959, journées surréalistes de Milan; décembre 1959, exposition Éros à Paris, à l'occasion de laquelle est publié le *Lexique succinct de l'érotisme*; novembre 1960-janvier 1961 : New York; mai 1961 : Milan; avril-mai 1961 : Leyde (ouverture d'un bureau de recherches surréalistes en Hollande); en 1964, protestation du groupe contre la rétrospective du mouvement organisée par la Galerie Charpentier et en décembre 1965, exposition « l'Écart absolu » à Paris; mai 1967 : Sao Paulo; 1970 : Stockholm.

2. De 1956 à 1969, quatre revues se succèdent, qui doivent être considérées comme proposant l'aspect collectif d'une recherche incessamment mouvante :

— *le Surréalisme même* : cinq numéros de l'automne 1956 au printemps 1959; directeur : Breton, rédacteur en chef : Schuster (y apparaissent Y. Elleouet, A. Joubert, G. Cabanel, R. Lagarde).

— *Bief* : douze numéros du 15 novembre 1958 au 15 avril 1960; directeur : G. Legrand (y apparaissent R. Ivsic, M. van Hirtum); un *Art poétique* de Breton et Schuster est publié dans le n° 7.

— *la Brèche* : huit numéros d'octobre 1961 à novembre 1965; directeur : Breton, comité de rédaction : Benayoun, Bounoure, Legrand, J. Pierre, Schuster. Deux enquêtes importantes : sur les voyages interplanétaires (n° 3) et sur les représentations érotiques (n° 6, 7 et 8); un dossier à propos de *Littérature et révolution* de Trotsky (n° 8), un autre sur le « Manifeste des 121 » (n° 2).

— *l'Archibras* : sept numéros d'avril 1967 à mars 1969; directeur : Schuster. Dans le n° 1, témoignages après la mort de Breton; le n° 4 (daté du 18 juin 1968) est consacré aux événements de mai 1968; le n° 5 (septembre 1968) contient la *Plate-forme de Prague*, manifeste rédigé en commun par les surréalistes français et tchèques.

Il faut ajouter à ces revues la publication des pamphlets de la série « Le petit écrasons » (contre le clergé, l'exposition Charpentier, Aragon, l'existentialisme). Il est impossible de dresser ici la liste complète des ouvrages publiés par les surréalistes durant ces quinze dernières années. Signalons seulement, en plus de ceux déjà évoqués : *Constellations* de Breton (proses écrites en parallèle à des gouaches de Miró), *Vingt ans de surréalisme* (1961) de J.-L. Bédouin, *Archives 57-68* (1969) de Schuster, *Marche du lierre* (1969) de Legrand, et les volumes de Joyce Mansour.

• Les réactions à la vie politique. Dans ce domaine aussi, nous ne pouvons que fournir quelques repères montrant comment le surréalisme exerce une permanente vigilance lorsqu'il s'agit de défendre la liberté, aussi bien contre les forces réactionnaires que contre une oppression de gauche due à

des partis dont les déclarations d'intention révolutionnaire risquent de s'accompagner rapidement d'un esprit bureaucratique :

— 1955 : mise en garde contre le poujadisme, « mouvement néo-fasciste alors en pleine expansion ».

— 1956 : en janvier, tract : *Cote d'alerte* qui dénonce l'élection de « cinquante députés qu'il n'y a aucune exagération à qualifier de fascistes »; adhésion au Comité d'Action des intellectuels français contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord; 12 avril : tract *Au tour des livrées sanglantes*, qui convie les militants du P.C. à se débarrasser de leurs dirigeants toujours stalinien (alors que le XX<sup>e</sup> Congrès de Moscou semble indiquer la fin de l'ère stalinienne) : « Depuis 20 ans, le surréalisme prouve qu'une opposition irréductible au stalinisme ne s'accompagne pas obligatoirement d'un abandon de l'objectif révolutionnaire et que celui-ci, au contraire, exige une telle opposition comme garantie morale. » Mais la répression de la révolution de Budapest et le mutisme qu'observe le P.C. français prouve que les espoirs de « dégel » étaient prématurés. En octobre, tract *Hongrie soleil levant* qui prend violemment parti pour les insurgés hongrois.

— 1957 : accord de principe avec le Cercle international des Intellectuels révolutionnaires; adhésions surréalistes au Comité d'action et de liaison de la Démocratie ouvrière.

— la crise de mai 58 entraîne une prise de position immédiate sur le plan de la résistance intellectuelle. Jean Schuster fonde avec D. Mascolo « Le 14 juillet » (y participent avec les surréalistes : la gauche sartrienne, des démissionnaires du P.C.F., Maurice Blanchot). Le 5 décembre, Breton prend la parole au « Gala de secours aux objectifs de conscience » organisé par le Monde libertaire. Dès 1958, les surréalistes sont alertés par la révolution cubaine, et ils suivront son évolution avec attention<sup>25</sup>.

— 1960 : des rédacteurs de « 14 juillet » prennent

25. Ils participeront au Congrès culturel de La Havane et s'associeront à la déclaration du 30-7-1967 « Pour le congrès culturel de La Havane » (reproduite dans le n° 3 de *Opus international*).

l'initiative de la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, qui sera connue sous le nom de « Manifeste des 121 ». Les membres français du mouvement surréaliste la signent.

En fait, les surréalistes ne cessent de marquer leur position face à tous les événements, non seulement de la vie politique, mais d'une façon générale de la vie quotidienne, dès que s'y manifestent les traces d'un absolutisme quelconque : la lecture des revues de la période 1954-1969 montre leur souci de lutter pour que soit enfin reconnue une liberté individuelle, non seulement juridique, mais qui réponde au désir dans ce qu'il a de plus authentique. Plus encore que les quatre titres précédents, l'actuel *Coupure* se veut un commentaire de l'actualité, fondé « sur un traitement particulier, légèrement pervers, de l'information », qui donne à lire les articulations voilées de toutes les oppressions et de tous les terrorisements.

• Mort d'André Breton et dissolution du mouvement. Breton meurt le 28 septembre 1966, quelques semaines après qu'un colloque universitaire s'est tenu sur le surréalisme à Cerisy-la-Salle. L'activité de groupe va se poursuivre jusqu'en février 1969; le 4 octobre de la même année, J. Schuster fait paraître dans *le Monde* un texte où il explique les raisons de son arrêt. Depuis la mort de Breton, « l'espoir surréaliste d'une transformation radicale de la Société, indissolublement liée à la refonte des structures de l'esprit humain, cet espoir toujours déçu, finalement relégué dans l'abstraction par ce qui paraît être le consentement général, reprend vigueur ». En effet, « la grande fête collective (qui commence en juillet 1967 à La Havane, se prolonge en avril suivant à Prague, pour connaître son paroxysme, quinze jours plus tard, dans les rues de Paris) révèle qu'une exigence supérieure de l'esprit, l'exigence poétique, conditionne désormais la réalité politique »<sup>26</sup>. Ainsi se trouve d'une part confirmée l'inclusion du politique dans le poétique que les surréalistes ont toujours présentée comme la seule voie de solution efficace

26. Il ne faudrait pas déduire de ces lignes que le surréalisme adhère sans restriction aux événements de mai 68 du seul fait que quelques slogans surréalistes se retrouvèrent sur les murs.

aux problèmes réels de l'homme. Mais d'autre part la cohésion du groupe se révèle artificielle en l'absence de Breton; aussi le dernier numéro de *l'Archibras* « est la dernière manifestation du surréalisme, en tant que mouvement organisé, en France. Le surréalisme est-il mort pour autant? Non. » Conclure à une telle mort reviendrait en effet à assimiler hâtivement l'aspect « historique » du surréalisme (dont la naissance en tant que groupe peut être datée) avec son aspect « éternel ». Mais cette naissance « n'était pas la naissance » du projet surréaliste (cf. la liste d'ancêtres du *Premier Manifeste*). Symétriquement, la disparition du groupe n'est pas non plus celle du projet : le *Quatrième Chant* annonce la parution prochaine de *Coupure* : « nous entendons contribuer à résoudre une crise autrement plus grave que celle dont nous sortons, celle de l'imagination. A cet effet, il nous faudra procéder d'une part à l'analyse critique de la situation qui résulte des événements de mai 1968, d'autre part, à la recherche systématique de nouveaux moyens de communication entre les hommes ». On voit que la recherche est loin d'être close, un tel besoin d'élucidation devant nécessairement aboutir à des prises de position<sup>27</sup> par rapport à toutes les « avant-gardes » qui prétendent dépasser le surréalisme sans se demander si leur projet a bien une ampleur comparable à celle du sien, ou si au contraire elles ne font pas que reprendre certaines options surréalistes, en en abandonnant d'autres<sup>28</sup>.

En fait, il est incontestable que, depuis que dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* Breton mettait en garde contre « les maux qui sont la rançon de toute faveur, de toute notoriété », ces maux n'ont fait que se développer :

1. danger d'une récupération, en apparence favorisée par la multiplicité des études consacrées au mouvement et à Breton depuis la guerre et par la réédition de textes « classiques » du mouvement, qui risque de se trouver ainsi

27. Prises de position qui, depuis la parution du *Quatrième Chant*, sont en effet de plus en plus nettes, tant dans *Coupure* que dans les articles que les surréalistes publient dans d'autres revues.

28. Néo-dadaïsme, situationnisme, happening, mais aussi bien pop'art, art conceptuel, ou groupe « Tel Quel ».

sacralisé et intégré dans l'« histoire de la littérature » ou l'« histoire de la pensée », avec tout ce que de telles expressions impliquent en fait d'achèvement et de clôture.

2. vulgarisation d'une « imagerie surréaliste » et détournement de sa fonction originelle de libération par la presse, la publicité; perversion des revendications portant sur la fin des tabous sexuels par la mercantilisation de plus en plus poussée de l'érotisme; adoption de techniques surréalistes dans une optique purement « littéraire » ou « artistique », etc.; tous phénomènes qui font que c'est avec un semblant de bon droit que l'on se croit aujourd'hui autorisé à affirmer que le surréalisme est partout. Mais cette prétendue omniprésence n'atteint que les apparences : les structures mentales n'ont pas changé, et l'aliénation générale ne s'est nullement amoindrie par le biais de cette vulgarisation, au cours de laquelle s'opère en réalité une déperdition du sens de la démarche surréaliste. Le mot « surréalisme » perd néanmoins sa valeur discriminatoire et devient une étiquette passe-partout qui ne suppose plus aucune spécificité : son abandon devient une nécessité si l'on désire ne pas entretenir la confusion régnante.

3. exploitation de divergences *historiques* entre certaines personnalités (Breton contre Artaud ou contre Bataille par exemple), afin de montrer l'« incohérence » du mouvement et de contraindre à un choix exclusif, alors qu'il vaudrait sans doute mieux exploiter de tels « antagonismes d'idées dans une large perspective de synthèse, décaillée de toute incidence parasitaire, circonstancielle et anecdotique, en fonction d'un projet d'émancipation le plus général possible », projet à articuler selon « ces deux caractéristiques majeures : l'*internationalisme* et l'*opposition à tous les pouvoirs* » (A. Jouffroy).

Conjointement, il faut comprendre que l'existence d'un groupe surréaliste constitué, si elle fut légitime tant qu'un tel groupe pouvait se rassembler autour de la personne organisatrice de Breton, n'a plus de raison d'être à partir du moment où pour durer, « le prix qu'il a fallu payer en débats plus ou moins académiques, en compromis ou au contraire en coups de force pour concrétiser la moindre intervention a été beaucoup trop élevé ».

## L'écriture et la pensée surréalistes

### Les définitions du surréalisme

Est-il possible de définir aujourd'hui le surréalisme? De l'intérieur (« Qu'est-ce que le surréalisme? Si l'on attend une définition qui réponde à cette question, on restera toujours déçu aussi longtemps que durera le mouvement »<sup>1</sup>) aussi bien que de l'extérieur (« Avez-vous maintenant du surréalisme une idée claire? Je crois que si cette idée était claire, elle serait fausse »<sup>2</sup>) du groupe sont périodiquement lancés des avertissements : toute définition risque de mutiler une pensée qui est aussi une façon d'être. Définir, c'est en effet borner, enclore le défini; et cela implique que ce qui était à définir puisse être considéré comme parvenu à un état d'achèvement suffisant. Or le surréalisme n'est pas achevé... et c'est pourquoi toutes les études qui tentent de le cerner d'une façon définitive sont obligées de lui assigner des limites précises et une fin. Plutôt que de prétendre parler de lui comme si l'on parlait après lui, il s'agit tout au plus de déceler, à travers la trajectoire qui le mène jusqu'à aujourd'hui, ses options fondamentales : ce autour de quoi on peut, sinon définir, du moins préciser son projet — s'il est vrai qu'il « propose à chaque étape de son histoire le tracé de son propre *dépassement*. Dépassement qui se veut, quand ce ne serait que pour obéir à une dialectique bien comprise,

1. M. Ernst, *Écritures*, Éd. Gallimard, p. 233.  
2. F. Alquié, *Entretiens*, Mouton, p. 550.

d'abord approfondissement, fidélité à soi-même en même temps qu'exigence envers soi-même ».

Dans cette optique, l'histoire du surréalisme ne peut être autre chose que la trace d'une activité orientée vers l'avenir. La considération de son propre passé n'a jamais valeur limitative, elle est au contraire, affirme Breton, encouragement à poursuivre encore plus avant l'exploration : « C'est à l'innocence, à la colère de quelques hommes à venir qu'il appartiendra de dégager du surréalisme ce qui ne peut manquer d'être encore vivant, de le restituer, au prix d'un assez beau saccage, à son but propre ». Aussi vérifie-t-on constamment que l'attention des surréalistes va beaucoup plus à leur présent qu'au rappel narcissique de leurs réalisations antérieures, par exemple dans ces lignes : « Le surréalisme est une dynamique dont aujourd'hui le vecteur n'est pas à chercher dans *la Révolution surréaliste*, mais dans *la Brèche*<sup>3</sup>. » Ainsi il ne saurait exister de dogme établi une fois pour toutes : toute « définition » doit demeurer suffisamment ouverte pour accueillir l'inconnu de l'avenir.

### La pensée réelle

Le *Premier Manifeste* comporte cependant une définition du mot, devenue illustre, et à laquelle Breton se reportera fréquemment :

*Surréalisme*, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

*Encycl. Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer

3. A. Breton, dans *la Brèche*, n° 5, oct. 63. Cf. cette déclaration de 1951 : « On ne veut pas d'une nouvelle revue surréaliste, qui serait vivante, alors que nous avons eu à décliner l'offre d'une réédition intégrale des douze numéros de *la Révolution surréaliste*, qui est morte il y a plus de vingt ans », ou la dénonciation, dès le *Second Manifeste*, d'un « poncif surréaliste ».

à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.

Rien dans cette définition n'autorise à réduire le surréalisme à une école littéraire. Il se manifeste au contraire comme entreprise de connaissance, dont sont fixés la méthode (l'automatisme psychique pur), le but lointain (l'expression du « fonctionnement réel de la pensée ») et les postulats philosophiques : privilège reconnu à « certaines formes d'associations », au rêve, au déploiement d'une pensée déliée de tout souci pragmatique.

Mais peut-être l'un des mots-clés de cette définition est-il l'adjectif *réel* qualifiant le fonctionnement de la pensée qu'il s'agit de dévoiler. Il indique, en effet, que toutes les descriptions présentées jusqu'à présent de cette pensée étaient « irréelles », masquaient la vérité. L'histoire déjà longue de l'Occident se solde donc, aussi bien sur le plan philosophique que sur celui de la littérature, par un colossal échec : on n'a su que travestir ce qu'il aurait fallu simplement laisser se manifester dans toute sa pureté. Cette oblitération s'est accomplie en prenant principalement appui sur deux pratiques complémentaires : la constitution progressive d'un système prétendu rationnel qui a exclu tous les éléments que, de par son étroitesse, il était incapable d'assimiler ; l'élaboration, dans tous les domaines, de conceptions dualistes qui aboutissent à la création d'oppositions conceptuelles factices. Face à cette pensée majoritaire et oppressive, le surréalisme tente fondamentalement de redonner naissance à une conception moniste de l'homme et du monde.

### L'opposition au système

« Au moment où paraît le premier numéro de *la Révolution surréaliste*, note Breton, — soit à la fin de 1924 — l'unanimité de ses collaborateurs est acquise sur les points suivants : le monde soi-disant cartésien qui les entoure est un monde insoutenable, mystificateur sans drôlerie, contre lequel toutes les formes d'insurrection sont justifiées ». Ainsi ce dont la civilisation tire encore gloire, la définition d'une raison qui légifère en tous domaines, exige d'être radicalement contes-

té. Il apparaît, en effet, que ce rationnel tant vanté est remarquablement impuissant lorsqu'il s'agit de résoudre les questions les plus importantes de l'existence, et que la logique, en laquelle l'Occident a jusqu'alors exclusivement placé ses espoirs, ne peut maintenir son empire qu'au prix de la suppression — non légitime — d'autres manifestations de la pensée :

Nous vivons encore sous le règne de la logique [...]. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites [...]. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage.

A cette raison trop étroite et restrictive vont se trouver opposés les modes de pensée qu'elle méprise : l'imagination tout d'abord, qui excède sans cesse ce que la raison peut prendre en charge, mais qui n'est admise pour l'instant que chez l'enfant, le passage à l'âge adulte signifiant précisément la soumission « à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perde de vue » : « Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière. » La sensibilité aussi doit revendiquer ses droits, parce qu'elle seule peut redonner à l'existence et à ce que l'on en dit quelque intérêt (« Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir ») et parce qu'elle donne à l'homme les moyens de s'extraire de la grisaille du quotidien. La soif du merveilleux pour sa part doit de nouveau être satisfaite : elle ouvre des mondes différents et prouve que le donné actuel n'est pas le seul possible. « Le

merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »

Dresser contre la raison stérilisante ces pouvoirs opprimés, c'est s'attaquer à un système qui n'est pas seulement mental, mais qui, assure J. Schuster, a développé en tous sens ses conséquences.

Qu'est-ce que le système? C'est l'ensemble extrêmement complexe de principes, d'institutions, de lois, de mœurs, d'interdits, de mythes, de dogmes, d'idées, de symboles qui séparent l'homme de sa propre pensée, qui tente de retarder par tous les moyens le mouvement émancipateur, en quelque domaine qu'il s'exerce, qui fausse le rapport dialectique entre les libertés pratiques et la liberté métaphysique.

S'en prendre à la raison telle qu'elle est habituellement définie, c'est donc mettre en danger l'ordre social dans son ensemble.

Dans la mesure, en effet, où la société ne s'est constituée qu'à partir de manifestations partielles de l'esprit, il apparaît qu'une revendication visant au déploiement intégral de la pensée ne peut qu'entraîner son bouleversement : puisque les structures existantes ont été déterminées par une pensée tronquée, elles ne sauraient s'accorder avec une pensée développant la totalité de ses possibilités. L'examen du « fonctionnement réel de la pensée » débouche donc immédiatement sur une contestation globale : le surréalisme « repose sur la capacité infinie de révolte qu'il attribue à l'homme ». Toutes les normes qui ont été imposées par la raison doivent être détruites, et, par exemple, « tout est à faire, tous les moyens sont bons pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* », cette triade n'étant nullement exhaustive.

En fait, il s'agit dans une telle entreprise de changer le cours de l'histoire : « En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave. » Et la révolte devient dès lors l'indice de la santé : « Pour l'esprit, ce n'est point une malédiction, mais une béné-

diction (et un peu plus il faudrait parler de grâce), que de ne pas se trouver en accord avec le monde extérieur, car si rien ne le choquait des apparences ou des lois que les hommes se sont données à eux-mêmes, l'esprit, avec ces apparences, ces lois, se confondant, n'aurait point de vie propre. »<sup>4</sup>

La nécessité de rompre avec tout ce qui existe est donc la manifestation minimale d'un esprit qui ne veut pas renoncer à ses possibilités pour se plier aux exigences du « réel » (ou du normal, ou du moral, ou du convenable, etc.) tel qu'il a été historiquement déterminé, c'est-à-dire d'un esprit qui revendique sa liberté radicale, sans laquelle il se retrouve domestiqué. Cette revendication demeure essentielle dans la trajectoire surréaliste — ne serait-ce que parce qu'il n'est pas certain qu'elle puisse jamais être intégralement satisfaite. Aussi est-elle toujours actuelle : « Il faut porter à son comble la crise de toutes les valeurs occidentales, blanches, chrétiennes, rationalistes », répète J. Schuster en 1970. A ces valeurs, finalement contingentes, vont en être opposées d'autres qui, au lieu d'enclorre l'homme dans une définition restrictive, aident à le concevoir sans présager de son avenir : « Le surréalisme, c'est la rencontre de l'aspect temporel du monde et des valeurs éternelles : l'amour, la liberté et la poésie ». Cette différence affirmée entre l'historique et le transhistorique permet le renversement des rapports entre l'homme et ses déterminations : au poids des habitudes et du passé, il convient d'opposer une créativité globale, jamais épuisée, par laquelle l'homme entre à nouveau en possession d'un espace où déployer son action.

### Dualisme et monisme

Lorsqu'il s'agit de rendre compte des relations entre la matière et l'esprit, les systèmes philosophiques classiques ont habituellement privilégié l'un des deux domaines aux dépens de l'autre. Soit que l'esprit fût conçu comme la seule réalité — solution idéaliste que l'on trouve par exemple chez Berkeley —, la matière perdant toute importance, soit au contraire que cette matière semblât bénéficier seule d'une existence réelle — solution du matérialisme primaire ou méca-

niste —, les manifestations spirituelles n'étant plus que des épiphénomènes, de simples reflets. La philosophie moderne, depuis Hegel, a tenté de maintenir les exigences des deux domaines, toujours perçus comme contradictoires, par la construction de systèmes monistes, à l'intérieur desquels matière et esprit se voient tous deux reconnaître une réalité. Mais le degré de réalité qu'on leur attribue est inégal. Pour Hegel, la matière est en quelque sorte un moment de l'histoire de l'Esprit absolu, qui doit finir par l'absorber intégralement; il n'y a plus banale opposition, mais absorption progressive de l'élément matériel par le spirituel qui ne peut trouver sa pleine réalisation qu'au terme de cette assimilation dialectique de son contraire. Il n'en reste pas moins qu'une telle dialectique confirme la défaite du matériel, présenté comme devant être dépassé. Lorsque Marx tente d'inverser le sens de la dialectique hégélienne, c'est alors à la matière que revient le premier rôle, l'esprit témoignant à sa façon de la prépondérance de son contraire, puisque sa propre évolution dépend en dernière analyse de celle du matériel, même si la possibilité d'une certaine initiative lui est accordée.

Ces deux tentatives monistes, bien qu'apparemment de directions opposées, ont en commun, pour les surréalistes, le tort de concevoir finalement l'une des deux instances comme secondaire. Il y a bien « progrès » par rapport aux idéalismes et matérialismes primaires dans la mesure où chacune est dotée d'une certaine efficacité et où aucune n'est renvoyée immédiatement au néant de l'apparence, mais ce progrès est relatif puisque l'une des deux instances est placée sous la dépendance de l'autre. Dans une telle perspective, le jeu dialectique est en quelque sorte faussé : tout est joué d'avance et les forces en présence ne sont pas égales.

Si l'on peut parler d'une « philosophie du surréalisme », c'est en ce sens que l'activité des surréalistes est tout entière orientée par la conviction que le jeu dialectique est en permanence ouvert, et que reconnaître une fonction déterminante à la seule matière ou à la seule pensée, c'est mutiler le réel et n'en obtenir qu'une compréhension partielle. Pour le monisme surréaliste les exigences des deux parties doi-

4. Crevel, *l'Esprit contre la raison*, Tchou, pp. 27-28.

vent être maintenues, aucune n'étant annulée par l'autre. La contradiction est autre chose que le moment transitoire qui mène à un achèvement à l'intérieur duquel elle s'efface : elle est le moteur sans fin de la vie et de l'histoire, sa disparition témoignant de la défaite d'un élément aussi essentiel que l'autre, et donc d'une limitation injustifiable.

En fait, ce qui est perçu contradictoirement dans le cadre rationnel devrait être dit complémentaire, ou, si l'on préfère, ce qui semble divergent est en réalité porté vers un lieu de convergence où le dynamisme se poursuit. Il n'y a ni « positif » ni « négatif », mais double présence, et s'en tenir à la considération d'un seul de ses versants, c'est s'interdire la compréhension de la totalité, puisque ce qui est alors rejeté est constitutif de cette totalité au même titre que ce qui se trouve conservé. C'est cette conviction qui s'affirme, au niveau théorique, dans la fameuse déclaration du *Second Manifeste* :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point

et qui interdit d'appréhender le surréalisme comme un mouvement purement négateur, pour le concevoir au contraire comme poursuivant une dialectique dont l'achèvement est sans cesse différé. Par exemple, on ne peut évoquer à son propos un antirationalisme : il est seulement opposé à toute conception qui mutile la raison — il « n'aime pas perdre la raison : il aime tout ce que la raison nous fait perdre », et dans tous les domaines où il marquera sa présence, il aura pour ambition de reconstituer des totalités. C'est dans cette optique totalisatrice qu'il faut comprendre le « surréel », qui n'est nullement le contraire du réel, mais qui est la réintroduction dans ce qui est habituellement tenu pour réel de ce qu'on en tenait à l'écart : « Le surréel n'est pas le surnaturel, principe religieux transcendant. Le surréel est un principe immanent. Il ne se laisse pas réduire à l'irréel et ne s'oppose donc pas au réel. Il se distingue cependant de ce

qu'on nomme communément réel parce qu'il le montre sous un jour tout nouveau. Il unit en lui, en effet, toutes les formes du réel. Il y intègre même ce qu'on nomme trop facilement l'irréel, car l'irréel est pour le moins un élément de l'imaginaire, et l'imaginaire, une forme de l'existence humaine. » Toutes les options surréalistes sont marquées de cette tentative générale de réconciliation des opposés — mais une réconciliation qui ne soit jamais établie à demeure, qui ne mette pas fin au mouvement. J. Gracq définit l'œuvre surréaliste par cette situation *dans* la contradiction, « en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur ».

Autre exemple : la distinction individuel-collectif perd de sa pertinence dès que l'on essaie de penser en fonction d'une totalisation des pouvoirs humains : « Il ne saurait plus [...] en aucun cas, s'agir d'anecdotes personnelles, ou plutôt, il n'est d'anecdote personnelle qui ne doive entraîner au-delà, hors d'elle-même la créature à propos, autour de qui, en qui ont lieu les faits matériels ou moraux, occasions de ladite anecdote »<sup>5</sup>. Même l'écriture poétique, antérieurement conçue comme déterminée par un lyrisme personnel, acquiert ainsi une « objectivité » : « Le poète, en livrant aux hommes les images d'une réalité intérieure qu'il appréhende, en divulguant les sources du merveilleux, en forgeant les cas tragiques de l'amour, en inventant l'étiologie de l'espoir et du désespoir, ne suit qu'en apparence le cours de sa subjectivité. En fait, il tente de communiquer l'histoire voilée de l'humanité en soumettant à tous les énigmes que le Sphinx a posées à lui seul. Telle est l'objectivité de la poésie »<sup>6</sup>.

### Humanisme, spécialisation et idéologies

Cette visée surréaliste, totalisatrice par principe, ne saurait être confondue avec aucune forme traditionnelle d'humanisme. Celui-ci en effet implique une définition de l'homme constituée de telle façon que se dessinent à partir d'elle

5. Crevel, *le Clavecin de Diderot*, J.-J. Pauvert, collection « Libertés », p. 158.

6. Schuster, *Préface au Déshonneur des poètes*, J.-J. Pauvert, pp. 13-14. Le jeu particulier entre conscience et inconscient qui trouve place dans la pratique de l'écriture automatique pourrait également illustrer cette volonté de réunification.

des antinomies : normal/anormal, civilisé/sauvage, raisonnable/fou, etc. L'humanisme, sous prétexte de préserver dans l'homme certaines valeurs tenues pour seules positives, procède par exclusions, et refuse ce qui ne s'accorderait pas avec sa définition de l'humain. Au contraire, le surréalisme s'abstient d'enfermer l'être humain dans une définition, et ne le conçoit que comme foyer d'une invention (de lui-même et du reste) permanente, dont les bornes ne sauraient être fixées a priori. La seule exigence qui corresponde à cette attitude unificatrice est d'ordre *éthique*, dans la mesure où la moindre manifestation d'un individu l'engage en totalité : si la dissociation de l'existence en domaines étanches l'un à l'autre devient illégitime, chaque parole, chaque geste, n'exprime plus seulement un aspect partiel de la personnalité, mais révèle son articulation générale, à partir de laquelle l'individu peut être jugé. Une activité séparée n'est plus concevable : l'art en particulier n'est plus innocent; rien n'est plus étranger au surréalisme que la notion de gratuité d'une œuvre.

Les surréalistes ont toujours été opposés aux discours spécialisés. C'est donc tout d'abord la condamnation d'une littérature séparée de la vie, à seule fin de délectation esthétique, et des distinctions entre roman, poème, nouvelle, mémoires, etc. L'écrit surréaliste se caractérise par une « confusion des genres » systématiquement entretenue : théorie, descriptions, réflexions personnelles, lyrisme... sont mêlés dans le texte, qui, de plus, est en prise directe sur la vie (conscient ou inconscient) de son auteur (et cherche à établir un contact semblable avec celle du lecteur). « Le surréalisme n'aura dû d'être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation a priori de son effort », affirme Breton dans *les Vases communicants*, et J. Schuster justifie implicitement la poursuite du mouvement lorsqu'il constate que « le langage actuel bloque la pensée en ce sens qu'il se diversifie, se spécialise jusqu'à devenir jargons qui divisent les hommes et divisent la pensée ». Le discours « scientifique » lui-même a toujours tendance à se développer au-delà de son domaine légitime et à généraliser abusivement ses conclusions. De la sorte, on ne peut que constituer des systèmes contradictoires qui tous prétendent à l'universalité, au

détriment des régions de pensée dans lesquelles ils seraient inopérants — et qu'ils préfèrent en conséquence nier. Pour lutter contre ce fanatisme des vérités partielles, « le surréalisme a brisé les cloisons étanches », ou du moins l'a-t-il tenté. Les articles qu'on trouvera dans les revues du groupe font par exemple appel à des informations en provenance d'horizons bien différents : linguistique, psychanalyse, mythologie comparée, etc. non par plaisir de l'éclectisme, mais pour reformer à partir de ces données un faisceau convergent par lequel l'unité de la pensée puisse être restaurée<sup>7</sup>.

C'est ce souci de ne rien négliger des possibilités de l'homme qui explique l'excentricité du surréalisme par rapport à toutes les idéologies constituées : le surréalisme prend son bien où il le trouve, mais ne se préoccupe pas d'orthodoxie, montrant au contraire à chaque fois quelles limites s'imposent les partisans de l'orthodoxie. Pour contester les pouvoirs exorbitants de la raison classique, il aura recours à la doctrine freudienne, mais de cette doctrine il abandonne l'aspect thérapeutique précisément fondé sur des normes dérivées de la raison classique. Pour parvenir à une révolution intégrale, il accepte de côtoyer le marxisme officiel, mais dénonce sa sclérose, lorsqu'il lui paraît que la dialectique telle que la conçoivent les communistes s'essouffle un peu vite, et alors que les marxistes contestent la validité des analyses de Marcuse, il les adopte. Une idéologie n'acquiert de consistance qu'en niant la réalité de ce dont elle ne peut rendre compte; dans la mesure où le surréalisme voit dans la pensée un foyer de contradictions toujours renaissantes, il ne peut être que la mauvaise conscience des idéologues pour lesquels existe une solution définitive.

7. Le canevas des *Vases communicants* proposé par J. Decotignies met en lumière cette apparente hétérogénéité des éléments du livre, qui indique simplement que tout, effectivement, communique : « La première partie instaure un débat sur la vie onirique et amorce une option matérialiste; la seconde partie s'attache aux difficultés présentes de l'amour, dont les problèmes sont apparemment tranchés dans une perspective marxiste; cependant que la troisième partie se retourne contre les excès du matérialisme et les errements actuels du parti de la Révolution. Au long de ce livre, la relation d'expériences vécues peut passer pour une illustration d'un discours spécifiquement idéologique » (« L'œuvre surréaliste et l'idéologie », in *Littérature* n° 1, Larousse 1971, p. 45).

## Surréalisme, langage et poésie

Le *Second Manifeste* rappelle que le problème très général que le surréalisme a pris pour devoir de soulever « est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage et, non plus, au retour de quelque incursion que ce soit, y revenir comme pour le plaisir de s'y comporter comme en pays conquis ».

La révélation de l'écriture automatique a en effet montré que le langage peut être utilisé d'une tout autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate. Dès lors, il apparaît que le mot en lui-même bénéficie d'une certaine indépendance par rapport au sens qu'on lui reconnaît d'ordinaire. Par opposition à l'écrivain qui prétend dominer son discours et n'aboutit ainsi qu'à son appauvrissement, Breton définit une nouvelle conception de l'écriture, dans laquelle on bénéficie « de la joie amère de voir s'ordonner en pleine résonance ce dont, consciemment, on se sent le moins responsable ». « Abandonnées les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir » :

Il va sans dire que le nouveau langage en vue tend à se distinguer le plus possible du langage courant, le meilleur moyen [...] d'y parvenir étant de faire un sort exubérant à la valeur émotionnelle des mots. Cette vie émotionnelle des mots, très loin de n'être que fonction de leur sens, les dispose à ne se plaire les uns aux autres et à ne rayonner au-delà du sens que groupés selon des affinités secrètes, qui leur laissent toutes sortes de nouveaux moyens de se combiner.

Le langage est donc tout autre chose qu'un moyen de communication, une médiation inerte entre les locuteurs : il a sa vie propre, son mode particulier d'existence, indépendamment de l'utilisation que l'on en peut faire.

Cette découverte d'un « au-delà du sens » habituellement admis est en réalité la révélation d'une capacité de libération illimitée. Un tel langage, non soumis aux référents collec-

tifs, conquiert en effet son autonomie relativement à toutes les idéologies. Chaque mot, on le savait déjà, s'entoure de résonances individuelles conscientes : « Tout le monde a vu une table, mais quand nous disons une table le *malheur* est que cette table à ce moment pour M. Breton est une table de café (car il boit), pour M. Char une table de jeu (car il ne joue pas), pour M. Éluard une table d'opération (car il est passé ce matin Place de l'Opéra) »<sup>8</sup>, mais ce malheur, complètement, ouvre la voie du plus intense bonheur : celui qui accompagne le surgissement d'un monde nouveau, dont le coefficient de nouveauté est encore majoré lorsque les connotations ne sont plus choisies volontairement, mais imposées par le seul inconscient. Les « affinités secrètes » selon lesquelles va s'organiser le discours ne sont peut-être en effet que le reflet de nos désirs et de nos tendances les plus profondes, celles qui reconnaissent à l'image poétique une nécessité mystérieuse, alors même qu'elle n'offre pas « le moindre degré de préméditation » :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit [de] deux termes qu'a jailli en lumière particulière, *Lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.

Or, lorsque le langage produit de telles images, il libère l'esprit des exigences du réel immédiat. Cette négation de sa fonction de communication révèle son activité créatrice : le surréalisme « est réellement création d'un monde évidemment écrit, mais d'un monde qui dépasse les emplois ordinaires du langage » (Legrand). Se livrer à cette irruption d'images, c'est faire éclater le quotidien, transgresser ses limites, aller au-delà du concevable et du dicible tels que les détermine la pensée majoritaire.

Le pouvoir d'émancipation inhérent à une telle attitude relative au discours concerne l'homme total, et pas seulement l'homme parlant ou écrivant, selon le principe de la non-séparation exposé ci-dessus. Ce qui se révèle dans cette

8. Préface de Breton à *Ralentir travaux*.

découverte d'un « au-delà du sens », c'est donc une nécessité globale de transformation du monde.

Les « lézardes du sens » qui ne cessent d'affleurer dans la poésie surréaliste font opposition au discours majoritaire et réaffirment constamment la rupture par rapport à l'ordre existant. Si c'est bien « la poésie [qui] doit faire le poète, non l'inverse » (Éluard) en ce sens « qu'elle n'a rien à voir avec ces chants plus ou moins heureusement rimés ou rythmés qui flattent les choses et les êtres bien en place et les laissent à leurs places » (Crevel) et qu'elle ne saurait jamais traduire la soumission au « réel », puisqu'elle le rabroue au nom de ce qu'elle donne à voir, alors le poète authentique est l'insoumis par excellence : il ne peut qu'être en lutte contre tous les ordres établis. Grâce à lui, il apparaît que le possible est illimité : les combinaisons infinies proposées par le langage font signe vers un ailleurs, qui demande à être actualisé.

## L'écriture automatique

Dès 1922, Breton énonce dans *Entrée des médiums* que le surréalisme se caractérise par le recours à trois techniques :

— « un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve »;

— les récits de rêves;

— les expériences de sommeil hypnotique;

et privilégie cette troisième voie, « où interviennent un nombre infini de causes d'erreur, solution par suite des plus palpitantes ». C'est pourtant elle qui sera abandonnée la première, pour des raisons d'hygiène mentale et de sécurité, et, dès cette *Entrée des médiums*, Breton reconnaît « n'attendre encore de révélation » que de l'automatisme, les récits de rêves ayant l'inconvénient de faire appel à la mémoire, et donc de faire courir un risque d'imprécision. Aussi le *Premier Manifeste* confirme-t-il l'importance centrale de l'automatisme, puisque c'est sa seule pratique qui définit en 1924 le surréalisme, bien qu'il ne soit pas absolument séparable des expériences de sommeil. Il faut, en effet, se persuader de l'« unité de la démarche qui préside à la pratique de l'écriture automatique et à l'étude des manifestations auxquelles donne lieu le sommeil provoqué. Dans les

deux cas, ce qu'il s'agit d'atteindre et d'explorer n'est autre chose que ce qu'on appelle les *états seconds* », unité d'ailleurs « confirmée » par le fait que « ces deux champs de prospection [...] sont aussi difficiles à circonscrire l'un que l'autre. »

Chronologiquement, l'automatisme est le premier, puisque c'est dès 1919 que Breton et Soupault rédigent ensemble *les Champs magnétiques*. Et sans doute a-t-il été déjà pratiqué, plus ou moins épisodiquement, par de nombreux écrivains : à Walpole et K. Hamsun dont Breton rappelle lui-même les expériences, M. Carrouges croit pouvoir ajouter les noms de Hoffmann, Nietzsche, Restif de la Bretonne, G. Eliot, Longfellow, Diderot, Goethe, etc., mais c'est pour affirmer aussi que « avant le surréalisme, il n'existe qu'une préhistoire de l'automatisme ». Si, en effet, ces écrivains, et vraisemblablement quelques autres, ont su de temps à autre être sensibles à la « dictée de l'inconscient », « la grande nouveauté du surréalisme vient de ce que Breton s'est aperçu qu'en *permanence* se formait dans le secret du subconscient un discours auquel il suffisait de prêter attention pour l'enregistrer à tout moment, le discours conscient n'étant plus dès lors qu'un masque qui dissimule le flux de la pensée la plus intime et le réprime ». En fait, trois courants vont être intégrés dans l'écriture automatique surréaliste :

— une tradition poétique : celle qui, à travers Blake, Coleridge, Novalis et Hölderlin, aboutit à Rimbaud et Lautréamont, débarrassée de tout souci esthétique, mais dont la poursuite permet de redonner à la notion d'inspiration toute son ampleur, en l'épurant de toute miévrerie aussi bien que de toute allusion à une transcendance, et de définir la poésie véritable comme l'activité même de l'esprit, auprès de laquelle la « poésie » de la littérature n'est que balbutiement impuissant.

— le courant médiumnique (mais délivré des conceptions spirites, cf. ci-dessous)

— la théorie psychanalytique (délestée de toute optique thérapeutique et adoptée seulement parce qu'ouvrant la possibilité d'une exploration infinie par les méthodes qu'elle a mises au point), que viennent « gauchir » les conceptions de

Myers; ce qui signifie implicitement que les ambitions propres à chaque direction vont être intégrées et « dépassées »<sup>9</sup> dans le projet qui anime désormais la pratique de l'automatisme.

### Pratique de l'écriture automatique

Les « Secrets de l'art magique surréaliste » décrivent la façon dont il convient de mener l'expérience :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez [...]. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire [...]. Continuez autant qu'il vous plaira.

En apparence, rien de plus simple : il ne s'agirait que de faire le vide en son esprit, afin que s'y puisse opérer un afflux incontrôlé des mots; laisser parler en soi le langage sans essayer de l'orienter si peu que ce soit; confier l'écriture à une dictée intérieure, qui contraint à strictement transcrire ce qu'elle donne à entendre.

Mais cette simplicité de surface dissimule des difficultés extrêmes : placer l'esprit « dans l'état le plus passif, ou réceptif » suppose que l'on soit d'abord capable de s'abstraire radicalement du monde quotidien. L'écriture automatique exige un intérêt absolu à l'égard de la réalité extérieure — qui n'est sans doute pas aisément réalisable — mais aussi un abandon de toutes les préoccupations habituelles de l'esprit lui-même, une rupture totale par rapport à ce qui est ordinairement tenu pour constitutif de la pensée : souci logique, moral, esthétique, dont l'automatisme a précisément pour but de montrer qu'ils ne lui sont en rien essentiels, ou mieux qu'ils la déforment et restreignent. C'est pourquoi l'écriture automatique a souvent été décrite comme une véritable ascèse, qui ne consiste aucunement à se « laisser aller »

9. Au sens hégélien du verbe *aufheben*, qui désigne à la fois l'annulation et la conservation, dans ce qui est ainsi annulé, de ce qu'il est possible de porter à un point de développement plus riche.

à un discours se poursuivant de lui-même, mais qui impose au contraire un effort considérable pour que soient maintenues à l'écart les différentes formes de censure. « Il me paraît incomparablement plus simple, moins malaisé de satisfaire aux exigences de la pensée réfléchie que de mettre en disponibilité totale cette pensée, de manière à ne plus avoir d'oreille que pour ce que dit la bouche d'ombre », rappelle Breton.

En effet, le but de l'opération étant de dévoiler quel discours peut se former lorsque disparaît toute surveillance, il faut que le moindre élément de filtrage, qui immédiatement fausserait la dictée, soit éliminé, afin que cette dictée puisse envahir la totalité de l'espace mental : le langage doit s'affranchir du contrôle social, mais aussi du contrôle personnel — habitudes de pensée, privilège affectif accordé à certains mots, connotations privées, etc. Mais dans la mesure où cette suspension des censures, cette mise entre parenthèses de la conscience, ne saurait être spontanée, sa prolongation demande que soit réintroduite simultanément une instance consciente qui surveille que le mode d'émission du discours est bien « libre » :

Si la conscience réapparaît ici, ce n'est pas pour revenir à ses anciens errements, pour s'employer à [une] adaptation esthétique et littéraire de l'automatisme [...]. Ce n'est plus de l'extérieur qu'elle intervient pour *utiliser* à sa guise les données de l'automatisme, c'est à l'intérieur de laquelle qu'elle se place pour veiller à l'intégrité de l'écoute, pour dégager les abords du flot qui monte et se laisser aimer par les champs magnétiques les plus forts et les plus profonds. (M. Carrouges).

Ce n'est donc plus sur le contenu du discours que la conscience exerce désormais sa police, mais sur son mode de manifestation.

Or, si l'on peut admettre que la première phrase d'un texte automatique a bien sa source dans l'inconscient « pur », son audition et sa transcription la font immédiatement accéder à la conscience, et la suite de l'émission risque dès lors d'être conditionnée par sa signification. Cette transformation des conditions d'écoute est soulignée dès le *Premier*

La première phrase viendra toute seule [...]. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception.

d'où le conseil donné de ne pas relire le texte, puisque :

1. cette lecture remettrait au premier plan une signification consciente et entraînerait une interruption de l'émission;

2. même si l'on admet que l'émission puisse être ensuite reprise à son point d'arrêt (ce qui est une hypothèse invérifiable), elle serait déterminée par le sens du texte lu. La solution semblerait consister à accélérer la transcription, de façon que le sens de ce qui s'écrit n'ait pas le temps de s'imposer, mais nous verrons que la rapidité de la dictée au-delà d'un certain seuil, devient dangereuse.

### Fonction de l'écriture automatique

La production d'un texte automatique bouleverse les règles admises de l'activité littéraire. Alors que traditionnellement le texte littéraire est reçu comme un langage qualitativement supérieur, qui se distingue de celui de la communication utilitaire dans la mesure où il témoigne d'une élaboration et d'un travail volontaires — ce qui rend possible une sacralisation de la littérature et sa situation hors du commun — la pratique de l'automatisme révèle l'existence latente d'un autre texte, qui bénéficie d'une puissance poétique incomparable. Le langage incontrôlé manifeste une capacité créatrice que la conscience au travail dans la littérature ne fait que mutiler : n'étant plus utilisé pour transmettre un sens préétabli, selon le schéma classique qui va du fond à la forme, il produit du sens, selon le schéma moderne qui va de la forme au fond, par ses capacités combinatoires — un sens imprévu, surprenant, dans lequel l'esprit du scripteur ne se reconnaît pas immédiatement. A la fin du premier jour de rédaction des *Champs magnétiques*, Breton et Soupault découvrent dans leurs pages « l'illusion d'une verve extraordinaire, beaucoup d'émotion, un choix considérable d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main ».

L'écriture automatique inverse donc les rapports entre « littéraire » et non-littéraire, le second apparaissant désormais comme incomparablement plus riche que le premier, le texte automatique révélant à son scripteur qu'il recelait en lui-même beaucoup plus qu'il pensait et stupéfiant son « auteur » : « A vous qui écrivez, ces éléments vous sont aussi étrangers qu'à tout autre. » On comprend que Breton déclare en 1933 : « durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. » Comparé à l'incroyable foisonnement d'images qui constitue le texte automatique, le poème ordinaire est en effet d'une pitoyable pauvreté : il devient l'expression d'une pensée sclérosée, témoigne d'un amoindrissement considérable de l'imagination créatrice, alors même qu'on le prétendait preuve de la créativité de l'écrivain. Devant la dictée de l'inconscient, la littérature « ne tient pas », elle se trouve renvoyée au néant.

Mais, de surcroît, l'écrivain professionnel se voit destitué de son socle glorieux, si l'automatisme est bien à la portée de tous. C'est là en tout cas la conviction qu'expriment les « Secrets de l'art magique surréaliste » et que répète *le Message automatique* :

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns.

Écrire n'est plus une activité réservée, il suffit de se mettre à l'écoute du subconscient pour en devenir capable.

Que l'automatisme constitue une machine de guerre contre la conception bourgeoise de la littérature n'épuise pas son intérêt, cela n'en constitue qu'un aspect partiel. Plus importante est peut-être la connaissance que, grâce à lui, l'individu va prendre de ses propres pouvoirs. Le texte en effet révèle que l'imagination personnelle est beaucoup plus riche et « sauvage » que ne le feraient penser ses produc-

tions conscientes; il apparaît qu'au-delà des limites habituellement respectées, un immense territoire s'offre encore à la prospection. Il suffit pour y aborder de parvenir à faire sauter les verrous de toutes les censures : alors il devient possible d'« entrer dans l'inimaginable », de se faire voyant. Une telle pratique réalise l'une des possibilités de dérèglement des sens préconisé par Rimbaud : faire abstraction de la réalité extérieure pour devenir un « modeste *appareil enregistreur* », c'est aussi instituer de nouveaux rapports avec le réel, se livrer à une dé-réalisation systématique en se détournant de ce qui est proche pour partir en quête du plus intime. Ainsi sont dénoncées l'étroitesse et l'aridité de ce que nous nommons le réel; le monde se révèle riche de possibilités tout autres (et beaucoup plus nombreuses) que celles auxquelles nous avions tendance à reconnaître une « objectivité » dont le caractère exclusif apparaît injustifiable. Si les phrases automatiques « se reconnaissent surtout par un très haut degré d'*absurdité immédiate*, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, [est] de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde : la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres » (Breton).

La pensée n'est donc pas limitée par l'existence actuelle, elle peut ajouter au monde que nous connaissons. De la sorte, la pratique de l'automatisme donne l'exemple d'une liberté<sup>10</sup> se découvrant un royaume dont les frontières ne cessent de reculer, cette liberté n'étant pas seulement pensée, mais s'accomplissant dans un projet dialectique : réconciliation du conscient et de l'inconscient, réunification de la personnalité par la fusion de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation (concepts dont le rationalisme s'obstine à ne penser les couples que comme opposés), qui devront permettre de « définir la véritable condition

10. Cf. Blanchot : « D'un côté, dans l'écriture automatique, ce n'est pas à proprement parler le mot qui devient libre, mais le mot et ma liberté ne font qu'un. Je me glisse dans le mot, il garde mon empreinte et il est ma réalité imprimée; il adhère à ma non-adhérence. Mais d'un autre côté, cette liberté des mots signifie que les mots deviennent libres pour eux-mêmes : ils ne dépendent plus exclusivement des choses qu'ils expriment, ils agissent pour leur compte, ils jouent, et, comme dit Breton, ils « font l'amour » (« Réflexions sur le surréalisme », in *la Part du feu*, p. 95. L'expression citée de Breton se trouve dans « les Mots sans rides », in *Les Pas perdus*.)

humaine ». Citant les recherches poursuivies par les psychologues de Marburg, Breton rappelle qu'elles sont « de nature à démontrer que la perception et la représentation [...] ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une *faculté unique, originelle*, [...] dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant ». « L'automatisme seul [...] mène » à cet « état de grâce » : « On peut systématiquement, à l'abri de tout délire, travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur. »

Parallèlement à cette connaissance supplémentaire sur l'esprit humain, l'automatisme mène à une connaissance de soi : le texte est un produit de l'inconscient et, comme tel, il peut faire l'objet d'une interprétation de type psychanalytique. C'est le moi le plus profond qui s'exprime : l'apparent arbitraire des images produites fait en réalité signe vers un déterminisme propre à l'inconscient. Derrière l'« absurdité » du texte se dissimule un sens, qu'un travail d'élucidation doit être en mesure d'explicitier. C'est bien en effet en s'inspirant de la cure psychanalytique que Breton entreprit de pratiquer l'automatisme :

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen, [...] je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir [des patients], soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*.

L'automatisme fournit donc aussi les matériaux d'une auto-analyse, et ses expérimentateurs ont observé qu'il se déroule dans une ambiance proche de celle du rêve : en 1930, Breton pourra ajouter à l'exemplaire n° 1 des *Champs magnétiques* une série de notes se référant aux événements biographiques désignés à mots couverts dans le texte. Ainsi, l'origine de ce qui demande à être transcrit est tout intérieure, et il est tout à fait superflu de faire appel, comme « la navrante littérature spirite » à l'hypothèse d'« esprits » déterminant la dictée : « la question de l'extériorité de [...] la «voix» ne pouvait pas même se poser ». D'autre part, ce

dévoilement de l'inconscient est opéré, non pas avec une intention thérapeutique (comme il le serait dans le cadre d'une cure psychanalytique), mais dans le but d'unifier totalement la personnalité du scripteur, ce qui distingue définitivement l'automatisme surréaliste de son homonyme tel que le conçoit le spiritisme : « contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité » en révélant à l'aspect conscient ce qu'il se dissimulait.

Exploration de la pensée, exploration du sujet (présent et passé), l'automatisme est aussi moyen d'explorer le monde humain dans sa totalité : au témoignage d'A. Jouffroy, A. Breton « n'entendait pas que le message automatique devienne une *expression individuelle* plus parfaite ou plus fidèle, permettant de décrypter le seul inconscient d'un homme, mais le lieu de convergence extrême de la nécessité individuelle et de la nécessité collective ». En un sens superficiel, cela va de soi : l'inconscient d'un individu est bien un inconscient humain au sens le plus général (et classique) du terme; mais pour les surréalistes, il y va de bien autre chose : de l'avenir même de l'homme. En 1935, dans sa conférence *Situation surréaliste de l'objet*, Breton met en relation la pratique de l'automatisme et les phénomènes repérés sous le nom de hasard objectif : dans les deux domaines « se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalemment comme nécessité ». Par ces deux expériences, l'esprit se trouve confronté à des zones d'inconnu avec lesquelles il se sent pourtant lié par des affinités secrètes dont la signification n'est pas manifeste; mais c'est son avenir qui se trouve ainsi prendre comme une forme encore trop vague et floue. A. Jouffroy est formel quant à cette portée de l'automatisme : « Il s'agit toujours, dans toute accélération de l'écriture, d'une recherche prophétique inconsciente. » Lorsque je m'abandonne à une écriture excédant ma conscience, je me trouve projeté hors du donné présent, une telle projection pouvant s'opérer vers l'avenir, et pas seulement vers le passé : si le resurgissement du passé autorise l'auto-analyse, l'apparition d'un avenir possible s'élabore à partir des lignes de force de

mon propre désir en quête d'une réalité qui le satisfasse. L'absence au présent est aussi présence d'un futur encore absent, à faire. S'esquisse dans le texte automatique un avenir qui, au-delà de ma propre personne, concerne l'humanité. Me confiant au langage porteur d'un sens non dominé, je me situe « en ce lieu à partir duquel le mouvement historique se laisse apercevoir, à la lisière du présent et de l'avenir ».

#### Une « infortune continue »

Malgré l'ampleur des espoirs qu'autorise l'automatisme, son histoire « dans le surréalisme serait [...] celle d'une infortune continue » (Breton). Aux difficultés signalées, qu'implique sa pratique, et dans lesquelles J. Gracq voit la cause principale de son « échec », viennent en effet s'ajouter :

- celle de se débarrasser véritablement de tout souci esthétique,
- les problèmes psychologiques dont l'automatisme exige l'examen, mais auxquels il ne peut répondre,
- un danger de dissociation de l'esprit,
- une déconvenue quant à l'universalisation de sa pratique.

Dans *le Message automatique*, Breton s'en prend à tous ceux qui, de différentes façons, n'ont pas été fidèles à la visée originelle de connaissance et de révélation, dénonçant simultanément ceux qui « n'ont voulu y voir qu'une nouvelle science littéraire des *effets*, qu'ils n'ont rien eu de plus pressé que d'adapter aux besoins de leur petite industrie », et ceux qui « se sont satisfaits spontanément d'une demi-mesure qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients ». Chez tous ces pseudo-expérimentateurs encore trop attachés à la notion traditionnelle de littérature, on peut constater une disparition progressive de la dictée intérieure. Il semble donc que dans de tels cas l'éloignement de l'authenticité et du désintéressement ne pardonne pas. Mais ont également été mis en circulation un certain nombre de pastiches, « textes qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer à première vue des textes authentiques, en raison de l'absence objective de tout critérium d'origine ». Or, un tel

critérium semble devoir faire toujours défaut.

Très généralement, il faut reconnaître que « noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'en suivre littérairement » semble pratiquement irréalisable : dans sa *Lettre à Rolland de Renéville*, Breton reconnaît qu'il n'est pas facile de se débarrasser de toute obsession « poétique » :

Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple *parfait* d'écriture automatique. Même dans le mieux « non dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements [...]. Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'*arrangement en poème*.

Présence d'un « point de vue artistique » qui s'explique sans doute par le fait que précisément les deux rédacteurs des *Champs magnétiques* ont eu dans leur passé des préoccupations strictement littéraires, mais qui n'en pose pas moins le problème de savoir s'il est possible, ou même souhaitable, de trouver le contact avec une pensée « originelle », délivrée de toutes les déterminations accumulées par la biographie.

De surcroît, il semble que le simple fait de publier des textes automatiques, c'est-à-dire de les intégrer dans un circuit de lectures où ils vont côtoyer des « poèmes », constitue un obstacle : lors de la diffusion des *Champs magnétiques*, Breton et Soupault risquaient, « en prêtant malicieusement l'oreille à une autre voix que celle de [leur] inconscience, de compromettre dans son essence le murmure qui se suffit à lui-même », et, ajoute Breton, « je pense que c'est ce qui arriva ». Il faudrait donc parvenir, après une première dictée de l'inconscient, c'est-à-dire après une première fusion — encore très partielle — du conscient et de l'inconscient, à l'oublier, de façon que la suivante se trouve accueillie avec une naïveté totale. On retrouve au niveau de la succession des textes le problème signalé à propos du rapport entre la première phrase automatique et celle qui lui succède immédiatement : les circonstances mêmes de l'expérience ne cessent de varier, et l'on risque d'aboutir à un résultat peu valide, faute de pouvoir assurer qu'il s'est produit dans des conditions constantes.

Mais, en deçà même de l'exigence littéraire, il est une exigence plus élémentaire qui semble constituer elle aussi un obstacle à la dictée : celle de la communication. Des critiques ont remarqué que les textes rassemblés dans *les Champs magnétiques* présentent différents degrés d'« absurdité » : certains seraient une sorte de « compilation dadaïste » de mots entre lesquels on ne saurait apercevoir le moindre rapport, et ne forment « même pas ce qu'on appelle une phrase », étant « inorganiques »<sup>11</sup>; d'autres au contraire manifesteraient une absurdité « rimbaldivienne » et s'organiseraient en « impressions » « où certaines constantes établissent une atmosphère déterminée »<sup>12</sup>. A un langage ne pouvant plus assurer aucune fonction de communication s'opposerait donc le respect relatif d'une syntaxe qui fonctionne comme possibilité de formation d'un « sens », même si ce sens est « a-normal », illogique et sans rapport avec ceux dont nous avons l'habitude. Reste à savoir lequel exprime la réalité de la pensée : il n'est pas certain que le plus réellement automatique soit celui qui semble le plus éloigné de l'usage courant des mots. Peut-être, au contraire, la désagrégation totale de la phrase ne résulte-t-elle que d'une falsification de la dictée qui dépendrait d'une intention trop poussée de rompre avec les censures. L'excès de dispersion risque tout autant que l'excès d'arrangement de détourner le flux de sa direction initiale : des éléments totalement hétéroclites peuvent-ils être considérés comme l'expression de la pensée véritable? Que l'inconscient n'obéisse pas à la logique du conscient, cela est certain, mais il est tout aussi certain depuis les travaux de Freud qu'il obéit à une logique différente et que ce que l'on prend pour son incohérence ne témoigne que de notre ignorance lorsque nous entreprenons de le déchiffrer. Si le souci de déceler un sens aisément repérable falsifie le message automatique en le mouvant éventuellement dans la logique consciente, il se pour-

11. S. Bernard, *le Poème en prose*, Nizet 1959, p. 674. Exemple cité de ce type : « Suintement cathédrale vertébré supérieur ».

12. S. Bernard, *le Poème en prose*. Au hasard, cette phrase : « Au retour ailé de la carcasse d'âne sur le chant des mourants tout à la couleur des prairies; seul un insecte s'oublie dans les roses de la lampe ».

rait — si, comme l'affirme J. Lacan, l'inconscient possède une rhétorique — que la dictée authentique soit d'ordre métaphorique, c'est-à-dire qu'elle obéisse à une exigence particulière de circulation d'un sens, même de type très éloigné de la communication quotidienne. Auquel cas sa nature légitime la redéfinition de la poésie qu'effectuent les surréalistes et le privilège qu'ils reconnaissent à l'image; mais le risque de dévier vers la littérature en est aussi redoublé...

Une réponse satisfaisante à ces questions ne pourrait être fournie qu'à partir d'une connaissance de la nature même de la pensée. Mais précisément l'automatisme constitue le moyen privilégié pour accéder à cette connaissance. On comprend donc que sa pratique ne puisse être strictement réglée, faute de critères : « il faut avouer que la pleine lumière est loin d'avoir été faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessin *automatique* devrait être obtenu » — ce malgré la multiplication des expériences et les développements de la théorie psychanalytique. Restent posées plusieurs questions fondamentales, d'ordre psychologique : y a-t-il homogénéité du discours inconscient, ou ses parties sont-elles hétérogènes, ainsi que semblerait l'indiquer le fait qu'« il est fréquent de croire retrouver les bribes de plusieurs discours; comment envisager les interférences, les lacunes; comment s'empêcher de se représenter jusqu'à un certain point ce qui se dit; comment tolérer le passage si égarant de l'auditif au visuel, etc.?» — autant de questions qui restent sans réponse, parmi lesquelles on peut accorder une attention particulière à celle concernant les rapports de l'auditif et du visuel.

Breton note que la sensibilisation progressive (mais presque inévitable chez des « hommes exercés à l'appréciation de la valeur poétique ») à la qualité des images produites par la dictée ne tarde pas à entraîner, « durant l'écoute même, une succession à peine intermittente d'images visuelles, désorganisantes du murmure ». Une telle irruption est d'après lui d'autant plus perturbante que « le processus de déroulement et d'enchaînement de ces [...] images est très difficile à saisir ». Or ces visions, même si elles ne faisaient qu'illustrer le discours entendu, ce qui est loin d'être

le cas le plus général, freineraient l'afflux des mots et risqueraient de le désorienter. A plus forte raison est-elle gênante lorsque les images sont sans rapport avec les phrases. S'il y a bien là une autre sorte d'automatisme (ce dont témoigne la production plastique des médiums), Breton tient « et c'est là l'essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites ». Il faut comprendre que le mot perçu, débarrassé de tout référent par son inclusion dans un contexte inhabituel, accorde à un éventuel accompagnement visuel une marge d'indétermination très étendue, alors qu'au contraire l'image entrevue entretient avec le « réel » des relations beaucoup plus étroites : le nombre des combinaisons possibles à partir de la perception est infime comparativement à celui qu'autorise le langage libéré. « Toujours en poésie l'automatisme verbo-auditif m'a paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes, jamais l'automatisme verbo-visuel ne m'a paru créateur à la lecture d'images visuelles qui puissent, de loin, leur être comparées. » C'est pourquoi en particulier la voyance poétique n'est nullement assimilable à un pouvoir visionnaire : la poésie ne décrit pas une vision antérieure, c'est à partir d'elle au contraire que peut apparaître l'« illumination ». Le dérèglement des sens doit donc être entendu aussi comme dérèglement des signifiants.

« L'écriture automatique, pratiquée avec quelque ferveur, mène tout droit à l'hallucination visuelle ». Nous venons de constater que cette hallucination possède un versant tout à fait positif. Mais il faut admettre, complétement, qu'elle peut être dangereuse. L'automatisme, au-delà d'un certain seuil, fait courir le risque d'une dissociation de l'esprit — qui n'est pas sans rappeler celle où semblaient mener les expériences de sommeil. Breton pensait en effet « que la pratique prolongée et systématique d'une écriture automatique fortement accélérée pouvait conduire finalement à la mort ». Or l'accélération de l'écriture est dans la logique même d'une technique d'exploration qui, a priori, se veut ouverte à une révélation sans limite. Les textes des *Champs magnétiques* ont ainsi été rédigés selon

des vitesses variables, et Breton en commente le dernier chapitre, intitulé *la Fin de tout* (titre ambigu, qui désigne tout autre chose que la seule fin du livre) et composé d'un écrivain sur lequel figurent simplement les mots : « André Breton et Philippe Soupault — BOIS ET CHARBONS » :

Le mystère surréaliste peut-être. Le grand appel final au décalage le plus complet, c'était cela, du moins alors. Les auteurs songeaient, du moins feignaient de songer, à disparaître sans laisser de traces. « Bois et Charbons », l'anonymat de ces petites boutiques jaunes, par exemple.

Mais ce « décalage le plus complet » n'est pas seulement le contenu d'un « songe », la suite du commentaire le prouve, affirmant que la rédaction des *Champs magnétiques*, qui seront qualifiés de « livre dangereux » (« Ce qui m'a donné l'idée d'entreprendre les *Champs magnétiques*, c'est le désir d'écrire un livre dangereux ») exigeait d'être arrêtée, pour des raisons de sécurité :

On n'en pouvait, malgré tout, plus. Et les hallucinations guettaient. Je ne crois pas exagérer en disant que rien ne pouvait plus durer. Quelques chapitres de plus, écrits à une vitesse "" (beaucoup plus grande que v") et sans doute ne serais-je pas, maintenant, à me pencher sur cet exemplaire.

A. Jouffroy, réitérant l'expérience, confirme le danger : « En m'adonnant moi-même aux exercices automatiques d'*Aube à l'antipode* [...] je m'aperçus en effet très vite du danger de déséquilibre et de dissociation mentale qu'ils me faisaient courir. Ils me rendaient autour de moi le monde encore plus irrespirable qu'il n'était » et note que les hallucinations qui accompagnent l'automatisme, « loin de paraître toujours revêtir l'aspect paradisiaque que l'on peut attendre d'elles, nous plongeant fréquemment dans l'effroi de la mort ».

Obsession de la mort, difficulté de réadaptation au monde quotidien conséquente à la révélation d'un monde autre où l'homme excède ses limites habituelles, tels

seraient donc les ultimes aboutissements de l'automatisme. Nous sommes au plus loin du jeu littéraire et de la distraction. Il se pourrait que la découverte de la pensée réelle mette en question l'existence même de celui qui s'y risque et que la révolte absolue se révèle dangereuse davantage pour le révolté que pour la société contre laquelle il se dresse.

Au cours de la discussion qui suivit une conférence prononcée en 1966, G. Legrand reconnut que « actuellement, s'il est très rare qu'un jeune surréaliste ne se livre pas à l'automatisme, il est encore plus rare qu'il publie quelque chose d'entièrement automatique ». Ce qui ne signifie pas obligatoirement que l'automatisme soit réintégré dans des préoccupations artistiques, mais indique que le sens de l'expérience a sans doute changé depuis l'époque des premières tentatives.

Il est apparu tout d'abord que l'espoir d'une pratique universelle était illusoire. Faute d'une certaine culture, en effet, le discours inconscient semble très pauvre. C'est ce que constate J. Gracq : « La pratique heureuse de l'écriture automatique — c'est grand dommage, mais on se doit aujourd'hui de le reconnaître — relève du « génie » individuel aussi bien que toute autre activité littéraire consciente », et que prévoyait déjà Aragon dans le *Traité du style* : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités » : l'intérêt du texte semble bien être fonction de la personnalité du scripteur, la pensée pure étant d'autant plus foisonnante que la biographie intellectuelle aura été antérieurement riche en acquisitions diverses, en expériences du langage.

De plus, il est sans doute inutile de répéter indéfiniment l'expérience. Dans la mesure où l'automatisme permet à l'individu de découvrir en lui des possibilités insoupçonnées, cette découverte, qui est épreuve de sa propre liberté, prend une valeur archétypale. Que le désir ainsi révélé demande ensuite à être comblé, cela est certain, mais est-il nécessaire de recommencer sans cesse cette révélation ? Il semble plutôt que l'automatisme constitue une expérience au cours de laquelle la démonstration est faite que l'homme peut transgresser les limites imposées à son langage et à

sa pensée par l'habitude et le quotidien. Il devient dès lors un modèle à l'étalon duquel on pourra apprécier tout discours. « Le tout, pour le surréalisme, a été de se convaincre qu'on avait mis la main sur la « matière première » (au sens alchimique) du langage : on savait, à partir de là, où la prendre et il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété ».

Éprouver l'au-delà des contraintes ne peut que déterminer à la quête de la liberté. En ce sens, l'automatisme apparaît bien comme le point où cristallisent à la fois l'insatisfaction des surréalistes et la légitimité de leur révolte.

## La quête de l'inconscient

### Le rêve

Les « expériences de sommeil » ont démontré que l'activité mentale de l'homme déborde largement les conditions de la veille : durant le sommeil, qu'il soit provoqué ou naturel, la pensée ne cesse de se manifester. Rien n'autorise à tenir pour négligeables les produits qu'elle nous livre dans de telles conditions, et ce n'est qu'à cause d'un préjugé rationnel injustifiable qu'on ne leur a pas accordé une attention suffisante jusqu'au moment où les surréalistes vont précisément exiger que soit entreprise avec le plus grand soin leur étude. « Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention. L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil a toujours été pour m'étonner. » Le fait que le rêve ne soit d'ordinaire considéré que comme une parenthèse négligeable à l'intérieur de l'activité vigile entraîne une quadruple remarque de Breton :

1. c'est vraisemblablement la mémoire consciente qui nous présente le rêve comme discontinu. En fait, rien n'interdit de penser que « selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation ». Dès lors la pensée consciente ne bénéficie d'aucun privilège par rapport à la pensée onirique : pourquoi choisir de n'être sensible qu'à la réalité perçue durant la veille, au détriment de celle que je perçois en rêve? Question dont la conséquence est cette autre question,

d'une extrême gravité : « Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? »

2. La pensée de veille se montre bien souvent incapable de justifier par elle-même ses manifestations. Faute de pouvoir rendre compte de ses choix et des attraits qu'elle subit, on se trouve obligé d'en appeler au « hasard » (« divinité plus obscure que les autres ») et à la « subjectivité », dont le fonctionnement demeure énigmatique. Or, il se pourrait que ces choix, ces attraits, ne doivent leur existence qu'à leur liaison avec l'activité onirique. La clef du comportement conscient serait à chercher dans le rêve.

3. Dans le rêve, tout est possible, « la facilité de tout est inappréciable » : les pouvoirs de l'individu y semblent illimités, contrairement à ceux qu'il se reconnaît dans son activité de veille. Au-delà de la raison consciente, il existerait donc une autre raison, incomparablement plus vaste, qui aurait le pouvoir de transgresser les limites ordinaires de l'action humaine.

4. L'étude du rêve doit permettre de mettre fin à l'antonomie trop aisément acceptée par habitude ou paresse, entre le perçu du rêve et le « réel » de la veille : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire ».

Ces questions, qui à travers l'histoire du surréalisme, justifient l'énorme travail de réunion de récits de rêves, mais aussi bien de textes automatiques (puisque la rédaction de tels textes place le scripteur dans un état quasi-onirique), vont être systématiquement examinées, à la lumière de l'expérience personnelle de Breton, dans *les Vases communicants* en 1932.

Avant de rappeler les thèses principales de cet ouvrage, il importe de souligner que Breton lui-même s'est, dans les *Entretiens*, montré sévère à son égard, tout en reconnaissant avoir gardé pour lui « un faible particulier. Non que je sois resté d'accord avec tout ce qu'il contient (il s'en faut de beaucoup) mais j'aime la volonté qu'il marque de reprendre les rênes et même — comment dirais-je? — de les tenir à partir de là d'une seule main. Il est vrai que dans ce livre

je m'entête encore à faire prévaloir les thèses matérialistes jusque dans le domaine du rêve — ce qui est loin d'aller sans arbitraire — mais [...] j'y étais plus ou moins contraint par le besoin d'action pratique que je manifeste alors dans d'autres domaines.»

D'une part, les affirmations sur la nature du rêve ne doivent donc être reçues que comme l'expression de la pensée surréaliste au début des années trente et ne pas être considérées comme des certitudes définitives; d'autre part, on trouvera dans *les Vases communicants* un exemple privilégié de la volonté de constituer enfin un système moniste qui puisse rendre compte de l'homme et répondre à l'exigence de transformation du monde.

Au moment où Breton rédige *les Vases communicants*, le surréalisme se voit accusé d'idéalisme par certains théoriciens marxistes qui lui reprochent son recours aux modes irrationnels d'expression et de comportement, sa critique incessante de la réalité, et la part faite à l'activité onirique, dans laquelle ils ne voient qu'une fuite hors du concret. C'est précisément en examinant la nature du rêve et les relations qu'il entretient avec l'activité vigile que Breton prétend prouver son attachement total aux principes du matérialisme dialectique.

1. En effet, c'est dans l'étude du rêve que l'on peut trouver « peut-être plus qu'ailleurs, matière à départager les irrécconciliables adversaires » que sont matérialistes et idéalistes, à condition que l'on puisse fournir une réponse à « cette question fondamentale : *que deviennent dans le rêve le temps, l'espace, le principe de causalité?* ». Selon que ces trois concepts sont tenus pour correspondants à une réalité objective ou au contraire considérés comme « de pures formes de la contemplation humaine », on se prononce pour le matérialisme ou l'idéalisme. Or, aucun des théoriciens du rêve n'a envisagé sérieusement la question. Ne retenant de Freud que sa méthode d'interprétation des rêves, Breton, après avoir affirmé que durant le sommeil s'exerce une activité psychique continue et déchiffré un de ses rêves, peut admettre « que le rêve, optimiste et apaisant dans sa nature, au moins quand il n'est pas sous la dépendance d'un état physique alarmant, tend toujours à tirer parti [des]

contradictions dans le sens de la vie » et que « à la très courte échelle du jour de vingt-quatre heures, il aide l'homme à accomplir le *saut vital*. Loin d'être un trouble dans la réaction de l'intérêt de la vie, il est le principe salutaire qui veille à ce que cette réaction ne puisse être irrémédiablement troublée ». La similitude entre pensée onirique et pensée vigile se confirme par la présence à l'intérieur même du rêve d'un principe de causalité, qui n'est donc nullement introduit après coup dans le récit de la pensée vigile — mais dialectique, ce que n'avaient su entrevoir les théoriciens précédents, qui maintenaient l'hétérogénéité des deux formes de pensée, faute de dépasser la simple logique traditionnelle. Pas plus dans le rêve que dans la logique profonde du réel, la contradiction simple n'a de place : Engels et Freud se confirment réciproquement. C'est également ce recours à la dialectique qui permet de constater que le temps et l'espace oniriques ne diffèrent en rien de ceux vécus dans la veille; un semblable travail de condensation peut les affecter dans les deux domaines : « Le temps et l'espace ne sont à considérer ici et là, mais *pareillement ici et là*, que sous leur aspect dialectique, qui limite toute possibilité de mensuration absolue et vivante au mètre et à l'horloge ». Ce qui est en parfait accord avec Engels et Lénine. Dès lors, une première conclusion s'impose : « monde du rêve et monde réel ne font qu'un », sans toutefois que leur permanente communication aboutisse à une confusion (qui entraînerait un comportement inacceptable du point de vue social), la distinction quant à la pratique étant entre les deux maintenue grâce au « critérium sensoriel soumis à l'épreuve du temps » indiqué par Poincaré.

2. La deuxième partie du livre retrace un « rêve éveillé traînant sur plusieurs jours [dont] le contenu manifeste était, à première vue, à peine plus explicite que celui d'un rêve endormi ». Replacé dans son contexte (période douloureuse durant laquelle Breton vit la « perte de l'amour ») il montre que l'activité diurne ou sa suspension sont soumises au désir inconscient, qui « dispose étrangement des données extérieures en tendant égoïstement à ne retenir d'elles que ce qui peut servir sa cause ». Si donc les restes diurnes déterminent le contenu d'un rêve, ainsi qu'il a été démontré dans

la première partie, il faut admettre complémentaiement que certaines insatisfactions transforment le rapport au réel en paysage onirique : « Le passif est trop élevé [...]. Il y a tendance à s'en débarrasser immédiatement. Le rêve [...] fait ici figure de liquidateur [...]. Il me barre littéralement l'action pratique ». Ce rêve éveillé, cette rêverie peut donc, dans certaines circonstances affectives défavorables, être d'effet négatif : « conséquence du système idéaliste subjectif poussé à l'extrême » qui risque de mener au suicide, à la mondanité par insistance sur l'évasion facile que procure l'onirisme, ou à la religion. Il importe donc d'examiner lucidement les causes de la dépression affective : dans son cas personnel Breton n'hésite pas à déceler dans l'ordre social l'origine de l'échec amoureux. Aussi cette partie peut-elle s'achever en affirmant la nécessité du « balaiement du monde capitaliste » : la souffrance n'est « valable que dans la mesure où, comme toute autre manifestation de la sensibilité humaine, elle est créatrice d'activité pratique ». Ainsi il est démontré que l'intérêt pour le rêve est compatible avec le sens de la révolution : dans les deux cas, la racine semblable est le désir qui, pour se réaliser, exige la transformation de la société.

3. Les preuves de son orthodoxie matérialiste étant ainsi amplement fournies, Breton proteste contre le pragmatisme révolutionnaire qui, au nom d'une efficacité immédiate, demanderait que soient suspendues les recherches pour une connaissance complète de l'homme. Si l'activité onirique révèle que le désir humain ne saurait être satisfait par le monde tel qu'il est, il ne saurait exister de contradiction entre la poursuite de son étude et celle d'une activité révolutionnaire. Tout au contraire, la révolution doit permettre une éclatante revanche de la volonté subjective « sur le terrain de la connaissance, de la conscience sans faiblesse et sans honte ». Mieux même, l'intérêt porté à l'élucidation de « la destination éternelle de l'homme » devient une garantie de pensée subversive : « La résignation n'est pas écrite sur la pierre mouvante du sommeil ». Le poète, dont toute l'activité est commandée par ce souci d'exploration, est celui par lequel sera finalement résolue la vieille antinomie entre la connaissance rationnelle et la connaissance intuitive, il « surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de

l'action et du rêve » : c'est vers un au-delà de toutes les révolutions possibles qu'il fait dès maintenant signe. Loin de se complaire à une rêverie sans efficacité, il fixe le « point suprême » vers lequel doivent tendre la connaissance et la pratique humaines.

Dans une telle optique, il est clair que l'étude théorique de l'inconscient (tout comme sa mise en lumière par la pratique poétique) n'a pas pour fin le seul enrichissement de la connaissance pure. Ou plutôt, en application d'une dialectique bien comprise, l'acquisition de cette connaissance s'accompagne immédiatement de conséquences pratiques : il n'y a pas seulement transformation de la compréhension que l'homme peut avoir de lui-même; ce qui se trouve ainsi bouleversé, c'est la nature même de la présence au monde, et, en conséquence, le projet humain. Il apparaît en effet que ce projet ne saurait trouver un jour sa réalisation complète : il est dans sa nature de se profiler comme horizon de transgression permanente; pour répondre à l'absence de clôture du désir, l'activité de transformation du monde devra être sans cesse poursuivie.

### **Surréalisme et psychanalyse**

De par les études médicales qu'ils ont tous les deux entreprises, Aragon et Breton se trouvent très tôt en contact avec les théories de Freud, et les premières recherches du mouvement surréaliste se développent en prenant appui sur des concepts et une pratique qui sont ceux de la psychanalyse.

Breton rappelle notamment que sa soif de tout savoir sur Rimbaud trouva un « dérivatif » lorsqu'il fut nommé assistant au centre psychiatrique militaire de Saint-Dizier : « C'est là — bien que ce fût encore très loin d'avoir cours — que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées ». Et « ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste ». Mais il note également un changement d'optique (« il y aura seulement amplification des fins en raisons desquelles ces rêves, ces associations doivent être recueillis; interprétation, oui, toujours, mais avant tout

*libération des contraintes* — logique, morale et autres — en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit») dont il faut souligner les conséquences. En apparence, la technique psychanalytique est respectée, l'intention thérapeutique étant simplement suspendue, et Freud peut être salué comme l'un des «trois grands émancipateurs du désir». En fait, le surréalisme ne cesse de dévier par rapport à l'orthodoxie freudienne, Freud ayant surtout le rôle d'un initiateur lointain.

Jean Starobinski, dans un important article sur *Freud, Breton, Myers*, remarque que «les termes dans lesquels Breton inscrit la définition du surréalisme (dans le *Premier Manifeste*) renvoient à Janet, à Charcot, à Liébault, et davantage encore à la branche aberrante — spirite, parapsychologique, médiumnique — détachée du courant principal qui va de Mesmer à Freud en passant par l'école de Nancy et la Salpêtrière». La conception même de l'automatisme comme moyen de libération de la pensée réelle s'oppose à toute une tradition psychiatrique qui ne voit en lui qu'un indice de désagrégation de la personnalité. Freud quant à lui, semble bien avoir voulu réduire au minimum la part de l'automatisme dans le déroulement de la cure psychanalytique, abandonnant rapidement l'hypnose et lui préférant les associations libres qui, si elles impliquent encore un recours à une sorte d'automatisme, ne constituent qu'un moment de l'analyse, dont les productions ne sont pas intéressantes en elles-mêmes. Or les surréalistes se livrent aux « expériences de sommeil » bien après que Freud les eut précisément abandonnées, et ils n'y renonceront à leur tour que pour des raisons de sécurité, ce qui ne signifie nullement que leur intérêt fût épuisé, bien au contraire. D'autre part, l'automatisme ne sera jamais renié par les surréalistes, malgré toutes les difficultés que fera surgir sa pratique, et Breton marquera nettement la différence qui existe sur ce point entre son optique et celle de Freud et de ses disciples :

Aux yeux des psychanalystes, l'écriture automatique ne valait que comme *moyen* d'exploration de l'inconscient. Il n'était pas question pour eux de considérer le produit automatique en lui-même, de le soumettre aux critères d'intérêt qui s'appliquent aux différentes catégories

de textes *élaborés* [...]. L'interprétation du rêve ne peut, bien entendu, trouver qu'un point de départ, qu'une *base* dans la notation objective de l'image onirique. Mais quelque chose d'autre y trouve son compte : c'est la *liberté* humaine, se ravivant dans l'identification parfaite de l'homme et de son langage.

Rien de plus étranger à Freud que cette présence effective de la liberté dans la parole automatique.

Pour les surréalistes, la révélation du désir par le langage correspond immédiatement à un savoir supplémentaire sur l'homme, alors que pour Freud, ce langage du désir demande à être déchiffré pour que l'on puisse, après cette lecture interprétative, mieux replacer ce désir dans une personnalité normale. D'une façon plus générale, Freud ne s'intéresse à l'inconscient que pour révéler la clef du comportement prétendu jusqu'à lui intégralement conscient; mais cette reconnaissance de l'inconscient n'implique nullement celle de sa suprématie : il ne s'agit que d'assurer une organisation harmonieuse au système conscient/inconscient. Les surréalistes au contraire admettent que l'inconscient doit revendiquer tout pouvoir : le désir prime sur le social parce que c'est en lui que s'enracinent la liberté et l'avenir. Aussi la divergence par rapport à Freud se situe-t-elle finalement au niveau le plus général de l'oppression sociale : du point de vue freudien, toute société est par nature répressive et il ne saurait en être autrement<sup>13</sup>, alors que les surréalistes vont déceler en l'homme un dynamisme tel que devient concevable l'existence (lointaine) d'une société non répressive.

Dès *Nadja*, il apparaît que les théories freudiennes sont insuffisantes, même lorsqu'il s'agit de rendre compte du rêve : si Breton y affirme son estime pour la psychanalyse, il en attend aussi « d'autres exploits que des exploits d'huissier » et « c'est déjà lui faire trop d'honneur que d'admettre

13. Cf. Marcuse : « Le concept de l'homme qui découle de la théorie freudienne est l'acte d'accusation le plus irréfutable contre la civilisation occidentale, et en même temps le plaidoyer le plus inattaquable en faveur de cette civilisation » (première phrase de *Éros et civilisation*), et quelques pages plus loin : « La culture n'est pas à cause de cela rejetée : l'aliénation et la contrainte sont le prix qu'il faut payer ». C'est précisément ce prix que les surréalistes refusent de payer.

qu'elle épuise le problème du rêve ou qu'elle n'occasionne pas simplement de nouveaux manquements d'actes à partir de son explication des actes manqués ».

Cette insuffisance, l'armature idéologique des *Vases communicants* la manifeste amplement : Engels, Lénine ou Feuerbach se trouvent dans cet ouvrage plus fréquemment cités que Freud — auquel aura manqué, pour résoudre totalement le problème du rêve, un sens de la dialectique, dont le défaut est manifeste lorsqu'il maintient une différence entre réalités psychique et matérielle. Alors que Breton témoigne tout d'abord de son admiration pour *la Science des rêves*, il entreprend d'en soumettre la leçon au « critérium de la pratique », et va s'éloigner considérablement de l'orthodoxie : en accordant le plus d'importance dans l'interprétation aux « restes diurnes » ; en généralisant des remarques de Freud sur la possibilité que se poursuivent parfois dans le rêve certaines activités de la veille, pour affirmer que le rêve peut être appliqué « à la résolution des questions fondamentales de la vie » ; en s'interrogeant moins sur le sens précis d'un rêve que sur sa fonction relativement à l'activité du rêveur ; en considérant que l'auto-analyse suffit pour déchiffrer le rêve sans qu'il soit nécessaire de remonter jusqu'à une scène infantile antérieure ; en maintenant contre Freud l'existence de rêves prophétiques : « Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique — je veux parler du rêve engageant l'avenir immédiat —, tenir exclusivement le rêve pour révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement ».

La déception est sur ce dernier point complète, et montre quel a été le malentendu entre Breton et Freud : alors que le surréalisme s'empare de la psychanalyse pour confirmer la nécessité de la révolte intégrale contre le présent, Freud n'est guère soucieux d'être ainsi « choisi comme saint patron » par un mouvement qu'il ne perçoit que comme artistique. Pour lui, la frontière entre la science et l'art existe toujours — la psychanalyse pouvant éventuellement déceler le désir à partir duquel se forme l'œuvre, dont l'élaboration ne peut englober la connaissance de l'instance inconsciente qu'elle manifeste : « C'est, note S. Kofman, parce qu'il n'est pas de texte d'art sans refoulement [...] que Freud s'oppose

à la conception surréaliste et qu'il ne peut comprendre sans difficulté certains points de vue sur l'art moderne ». Au contraire pour les surréalistes, le créateur est en mesure d'élucider lui-même sa production : il ne respecte pas « les limites déterminées » dans lesquelles doit se maintenir « le rapport quantitatif entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente » pour que l'on puisse encore parler d'« œuvre d'art ». Ce concept de l'œuvre d'art comme domaine réservé auquel adhère encore Freud témoigne pour les surréalistes d'une pensée séparatrice qu'ils ont précisément pour ambition de dépasser. C'est également à cause du caractère totalisateur de sa pensée que Breton ne saurait admettre les précautions que Freud observe lorsqu'il s'agit de généraliser les découvertes de la psychanalyse, précautions qui ne sont pour les surréalistes rien d'autre que des restrictions. La correspondance Freud-Breton qui clôt *les Vases communicants* est à cet égard révélatrice : Freud est soucieux de démontrer sa bonne foi de savant, et c'est uniquement en tant qu'esprit scientifique qu'il demande à être jugé. Dans le cours même de l'ouvrage, Breton n'avait pas manqué de souligner que, dans son auto-analyse, Freud se montrait plus discret sur sa propre sexualité que dans les récits d'analyses d'autres sujets — ce qui se dessine ici étant donc le reproche de séparer l'homme privé du savant, alors que le surréalisme exige un dévoilement total de l'individu, sans admettre aucune discrimination entre ses différentes activités. La réplique de Breton aux trois lettres de Freud comporte des louanges dont le contenu même indique que Freud n'intéresse pas Breton seulement en tant que savant, mais en tant qu'homme auquel il est arrivé d'opérer des découvertes scientifiques : c'est pour sa « merveilleuse sensibilité toujours en éveil » et pour « sa vie » que Freud est salué. Il est concevable que ce n'était pas de telles qualités qu'il réclamait la reconnaissance.

La psychanalyse, pas plus que n'importe quel autre système, ne saurait être jugée d'un point de vue exclusivement théorique. Il est nécessaire de l'intégrer dans le flux même de l'existence et de voir quels peuvent être ses apports quant à la connaissance de l'homme et de son avenir. La cure psychanalytique elle-même, dans la mesure où elle vise

la réintégration de l'individu dans l'ordre social présent sans même envisager les transformations possibles ou nécessaires de cet ordre, ne saurait être que condamnée. La doctrine freudienne s'appuie en effet encore trop fortement sur des fondements rationalistes pour que le surréalisme puisse l'accepter dans son ensemble. Au moins aussi importante que la psychanalyse sera finalement l'influence de la psychologie, beaucoup plus marginale et moins célèbre, de Myers, en particulier lorsqu'il s'agira de trouver une théorie qui puisse rendre compte du privilège reconnu au « subliminal » (le terme même est de Myers) et des phénomènes tenus pour para-normaux — mais encore sera-t-il nécessaire de la débarrasser de son spiritualisme.

### Surréalisme et folie

Dès le *Premier manifeste*, la revendication pour les droits de l'imagination entraîne Breton à envisager le problème de la folie, « la folie qu'on enferme a-t-on si bien dit ». S'il admet que les fous sont « dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination [...] en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles, hors desquelles le genre se sent visé », il affirme aussi qu'« ils puisent un grand réconfort dans leur imagination » et « goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux ». Aussi sont-ils fascinants : parce qu'ils ont rompu avec la pensée normale et explorent à fond des possibilités inconnues de l'esprit — « Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égalé que la mienne. »

De leurs explorations en ces domaines ignorés de la pensée majoritaire, les aliénés rapportent des éléments non négligeables : textes, peintures, objets, qui sont autant de révélations sur l'autre côté de la raison. Il apparaît ainsi qu'une subjectivité coupée du monde et soucieuse d'elle seule et de ses particularités est capable de produire des œuvres qui bouleversent notre perception « normale » du quotidien.

Or les malades mentaux, sous prétexte de leur non-respect de la normalité statistique, sont internés. Les surréalistes ne cesseront de violemment protester contre une telle

mise à l'écart d'individus qui, à leurs yeux, ont su mener jusqu'au bout certaines voies de la pensée; que ces voies soient viables ou non, recommandables ou dangereuses, n'a de leur point de vue aucun intérêt : il faut saluer chez les aliénés des hommes insoumis, avides de développer au maximum leur subjectivité sans référence aux exigences du quotidien. De plus des exemples illustres montrent que la folie est peut-être l'achèvement de la pensée lorsqu'elle est en rupture totale avec son environnement : « Ils ont enfermé Sade; ils ont enfermé Nietzsche; ils ont enfermé Baude-laire », auxquels on peut ajouter les noms de Rousseau, Hölderlin, Nerval, et, parmi les surréalistes, Artaud. Ayant ou non subi l'incarcération, ils obligent à se demander si la folie n'exprime pas la plus extrême révolte (celle qui choisit de se constituer immédiatement un monde autre en dédaignant tout « arrangement » avec le monde réel), si la folie ne devrait pas être comprise comme la conséquence ultime d'une société rationnelle qui rend la pensée véritable impossible. En ce sens, l'attention que les surréalistes exigent que l'on porte aux malades mentaux est évidemment révolutionnaire : en contestant les normes contraignantes du rationnel, c'est l'organisation globale de la société que l'on met en question. La protestation des surréalistes se retrouve par exemple :

— dans la *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous* que publie Artaud dans le n° 3 de *la Révolution surréaliste* (1925) :

Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable dans son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale [...]. Nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent.

— dans *Nadja*, où la critique de l'institution psychiatrique se fait plus précise. Si d'une façon générale, Breton y réaffirme que « tous les internements sont arbitraires », il

dénonce aussi le caractère inhumain de l'asile et « le passage à peu près fatal de l'aigu au chronique » qu'y connaît toute maladie : « Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits. » « L'atmosphère des asiles est telle qu'elle ne peut manquer d'exercer l'influence la plus débilissante, la plus pernicieuse, sur ceux qu'ils abritent, et cela dans le sens même où leur débilitation initiale les a conduits. » La promiscuité et la déshumanisation qui sont imposées aux malades, la permanente suspicion dont ils sont l'objet, ne sauraient en aucun cas favoriser une cure véritable. Ajoutons à ces griefs l'inégalité des soins reçus en fonction de la situation financière des malades. Tout concourt à renforcer le mépris que Breton affirme porter « à la psychiatrie, à ses pompes et à ses œuvres », et à lui faire envisager une solution extrême : « Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une *rémission* que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberaient sous la main. J'y gagnerais au moins de prendre place, comme les agités, dans un compartiment seul. On me ficherait peut-être la paix. »

En contestant de la sorte l'institution psychiatrique et asilaire (« institution dont nous ne cesserons de dénoncer le caractère anachronique et barbare et dont l'existence même — avec tout ce qu'elle couve de camps de concentration et de chambres de torture — porte à elle seule, contre la prétendue « civilisation » d'aujourd'hui, une accusation décisive »), les surréalistes ont incontestablement participé au réexamen de la folie qui semble caractéristique de l'époque contemporaine. Affirmant que la limite entre folie et non-folie est entièrement conventionnelle, ne dépend de rien d'autre que des valeurs particulières à la société et qu'il n'existe donc pas de « folie en soi », le surréalisme a obligé la psychiatrie à s'interroger sur sa fonction sociale. Gaston Ferdière est formel sur ce point : « Ce sont les surréalistes qui nous ont amenés à repenser profondément, nous psychiatres, le problème de la folie, de sa valeur [...], le problème de son sens, de ses limites et de ses dangers. Ce sont les surréalistes qui nous ont appris à repenser la psychiatrie, à

repenser le psychiatre [...] et à approfondir son rôle et sa fonction ». Pour remplacer une médecine mentale caractérisée par sa bonne conscience et son rôle intégrateur, une anti-psychiatrie cherche aujourd'hui à se constituer, qui, convaincue que l'origine de la maladie doit être recherchée non dans le malade lui-même, mais dans son environnement, semble répondre à ce que réclamait A. Thirion : « S'ils voulaient vraiment guérir leurs malades, les neurologistes chercheraient d'abord à les placer dans le milieu qui leur est nécessaire [...]. Que penser de ce naïf crétin qui, après avoir obtenu une rémission apparemment durable, renvoie le malade dans sa famille, cause évidente de tous les troubles constatés, et s'étonne, ensuite, d'une irrémédiable rechute? »

« L'anti-psychiatrie ne fait que reprendre — et préciser en la portant sur un plan technique — une protestation déjà présentée par les surréalistes dans les années 20 » (Marinoni), et l'un de ses partisans énonce ceci, qui est évidemment proche de l'optique surréaliste : « Je me souviens d'avoir pensé que les schizophrènes étaient les poètes étranges de notre époque. Il est peut-être temps que nous, qui devrions les guérir, retirions nos mains de leur gorge. » (Cooper).

Que la folie soit aussi poésie, Breton et Éluard le laisseraient entendre en rédigeant *l'Immaculée Conception*, qui rassemble sous le titre « les Possessions » cinq « essais de simulation » de discours pathologiques, que la préface (de Breton) présente en ces termes :

Nous déclarons nous être plu, très spécialement, à cet exercice nouveau de notre pensée. Nous y avons pris conscience, en nous, de ressources jusqu'alors insoupçonnables. Sans préjudice des conquêtes qu'il présage sous le rapport de la liberté la plus haute, nous le tenons, au point de vue de la poésie moderne, pour un remarquable critérium. C'est assez dire que nous en proposerions fort bien la généralisation et qu'à nos yeux l'« essai de simulation » des maladies qu'on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs.

Au même moment, Dali exploite à fond sa méthode paranoïaque-critique, faisant passer le monde objectif au crible

de sa subjectivité systématiquement exacerbée. Mais les intentions de *l'Immaculée Conception* « vont sensiblement plus loin » que celles de Dali : « la préoccupation majeure est de réduire l'antinomie de la raison et de la déraison ». Du point de vue surréaliste en effet, il ne s'agit pas de choisir la folie contre la raison, ce choix étant aussi exclusif et injustifiable que le choix inverse qui est celui de l'ordre social; il s'agit au contraire de faire admettre qu'il ne saurait exister de raisons sérieuses pour écarter a priori les malades mentaux de l'existence normale, que l'examen de la folie nous dévoile certaines possibilités de l'esprit (cf. Freud : les aliénés « en savent plus long que nous sur la réalité intérieure et peuvent nous révéler certaines choses qui, sans eux, seraient restées impénétrables »), que ces possibilités une fois découvertes doivent être exploitées et intégrées dans l'activité totale de l'esprit : « Le surréalisme n'a jamais approché ce que nous appellerons la folie, pour simplifier, avec le dessein de s'y confondre [...]. Je crois que le surréalisme est un effort vers [...] plus de raison contre le rationalisme, contre la raison qu'on veut nous imposer. » (Ph. Audoïn). Mépriser la folie, c'est mutiler le mental : le surréalisme cherche à opérer une synthèse qui, par-delà l'opposition du normal et du pathologique, assure la récupération de tous les pouvoirs de l'esprit.

### La pratique des jeux collectifs

Les capacités poétiques de la pensée non dirigée peuvent être mises en lumière non seulement par la libération du langage et l'étude du rêve au niveau individuel, mais également par une collectivisation de l'activité mentale. Il s'agit dans tous les cas de faire échec aux exigences de la logique, que ce soit en ne se souciant pas du sens du discours, ou en ne l'autorisant pas à se constituer comme continuité : aller au-delà de la subjectivité personnelle, découvrir où peut mener un discours dont les éléments proviennent de différents locuteurs.

Prenons pour premier exemple le « cadavre exquis », « jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations

précédentes », qui fut pratiqué à partir de 1925. A. Breton en indique ainsi l'intérêt :

Ce qui nous a exaltés dans ces productions, c'est la certitude que, vaille que vaille, elles portent la marque de ce qui ne peut être engendré par un seul cerveau et qu'elles sont douées, à un beaucoup plus haut degré, du pouvoir de *dérive* dont la poésie ne saurait faire trop de cas. Avec le *cadavre exquis* on a disposé — enfin — d'un moyen infaillible de mettre l'esprit critique en vacance et de pleinement libérer l'activité métaphorique de l'esprit.

La phrase obtenue est dans ce cas dotée d'un pouvoir de surprise qui n'est pas sans rappeler celui qui caractérise le texte automatique : dans les deux expériences en effet, la contrainte logique est écartée — le cadavre exquis ne respectant qu'un ordre grammatical, mais ne supposant aucune cohérence entre les signifiants utilisés, dont chacun est placé, systématiquement, dans un contexte inconnu. Ce qui se vérifie dans une activité ludique de ce genre, c'est donc la puissance métaphorique du langage comme combinatoire infinie.

Il en est de même dans d'autres jeux, fondés sur l'alternance de questions et de réponses rédigées par séries indépendantes, avant d'être réunies au hasard. Exemples :

— « Vous vous asseyez autour d'une table. Chacun de vous écrit sans regarder sur son voisin une phrase hypothétique commençant par si ou par quand d'une part, d'autre part une proposition au conditionnel ou au futur sans lien avec la phrase précédente. Puis les joueurs, sans choisir, ajustent deux à deux les résultats obtenus [...].

Breton : Si la Révolution éclatait demain.

Aragon : Etre récidiviste serait un honneur pour tous.

Breton : Si tous les chevaux avaient pour fers des aimants.

Desnos : Le cœur des amants cesserait de battre. »

— Constitution de « définitions » :

Breton : Qu'est-ce que la raison ?

Éluard : C'est un nuagé mangé par la lune.

Breton : Qu'est-ce que l'art ?

Giacometti : C'est une coquille blanche dans une cuvette d'eau.

Péret : Qu'est-ce que le « socialisme dans un seul pays » ?  
Breton : C'est une charrette dans une ornière.

Ce n'est pourtant pas la possibilité offerte par de tels jeux de découvrir des images poétiques nouvelles qui, originellement, détermina les surréalistes à se livrer à ce genre d'occupations : « Bien que, par mesure de défense, parfois cette activité ait été dite par nous « expérimentale », nous y cherchions avant tout le divertissement. » Mais ce divertissement n'est aucunement anodin : il révèle une volonté de défense contre l'extérieur; dans le jeu, l'individu revendique sa liberté, le plaisir obtenu constituant une manière de désobéir aux exigences du principe de réalité. Le temps passé à jouer est soustrait au quotidien : il déjoue les contraintes ordinaires du réel en instituant un espace et une durée « à part », qui échappent aux règles du sérieux normal. « Le jeu s'oppose au travail comme l'état d'enfance à l'état d'adulte » et « la distance est la forme initiale du jeu. Il y a *jeu*, en quelque sens que l'on prenne ce terme, quand il y a d'abord distance, à partir du moment où, dans l'être, se dessine et se creuse un intervalle qui l'amène à exister pour soi », note J. Henriot. Cette existence pour soi, qui est aussi refus de l'existence « adulte », on voit quel est son pouvoir de négation : jouer, c'est s'opposer à la tyrannie du social et de ses normes. « L'activité de jeu, on s'en apercevra un jour, peut être un grand moteur de l'univers : elle permet aux enfants de résister au raisonnement corrupteur de l'adulte, à l'artiste de réprimer ses élans esthétiques, aux opprimés de mystifier la vigilance du tyran. » (Benayoun).

Prendre le jeu au sérieux, c'est montrer que le véritable sérieux n'est nullement là où on le situe habituellement. Si l'activité ludique est revendication de liberté, si d'autre part elle « suscite des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel », c'est-à-dire si, comme l'affirme Breton, elle se montre « propre à resserrer les liens qui unissaient [les surréalistes], favorisant la prise de conscience [des] désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun » et confirmant donc la légitimité d'un groupe, d'une micro-

société qui revendique son ex-centricité par rapport à la société ordinaire, elle s'intègre également dans le projet général qui vise au dépassement des antinomies : ce au-delà de quoi il s'agit en l'occurrence de se situer, c'est l'opposition traditionnelle entre sérieux et non-sérieux, « qui commande celle du travail et des loisirs, de la « sagesse » et de la « sottise », etc.

Mais c'est peut-être le jeu intitulé « L'un dans l'autre » mis au point en 1953, qui montre le mieux quelles révélations peut entraîner l'activité ludique. Ce jeu est fondé sur « l'idée que n'importe quel objet est [...] « contenu » dans n'importe quel autre, qu'il suffit à singulariser celui-ci en quelques traits (touchant la substance, la couleur, la structure, les dimensions) pour obtenir celui-là »; idée généralisée jusqu'à l'affirmation que « toute *action*, et aussi tout *personnage*, même placé dans une situation déterminée, [peut se décrire] à partir de tout *objet*, et inversement ». D'où une règle du jeu très simple :

L'un de nous « sortait » et devait décider, à *part lui*, de s'identifier à tel objet déterminé (disons, par exemple, un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier.

Exemples :

— « Je suis une *perdrix* fine et légère, qui bat des ailes avec tant de grâce et de légèreté en un vol rapide qu'on ne m'aperçoit qu'à certains points de la trajectoire capricieuse que je décris. Joueuse, j'aime à provoquer le chasseur et lui montre un sens très étendu des choses de la chasse » (définition proposée par G. Goldfayn; solution : *œillade*).

— « Je suis un *feu de bengale* de couleur rose dont l'inflammation à la propriété de renverser l'ombre de ceux qui le contemplent » (R. Benayoun; solution : *Lewis Carroll*).

En pratique, les surréalistes vérifient que la solution est très rapidement trouvée, et n'enregistrent que de très rares

échecs. Il n'est évidemment pas certain que n'importe qui, à la simple lecture des définitions ci-dessus, trouve si aisément la solution. Cela ne prouve-t-il pas précisément que, pour déceler l'analogie, il faut y être mentalement préparé? La pratique d'un tel jeu exige une disponibilité totale de l'esprit, la rupture par rapport à l'usage habituel du langage, qui ouvre le champ de toutes les métamorphoses; pour que la solution apparaisse, il faut avoir renoncé à la logique, et se livrer au seul pouvoir évocateur des mots : se placer dans une situation d'attente mentale propice à l'illumination.

Commentant les résultats obtenus, Breton insiste tout particulièrement sur « le moyen d'élucidation sans précédent que nous offre le mécanisme « l'un dans l'autre » appliqué aux images poétiques qui nous semblent les plus hardies ». En effet, il apparaît que l'imagination véritable n'est aucunement limitée par le monde « réel » et peut s'autoriser aux rapprochements les plus apparemment gratuits. Cette gratuité n'est que superficielle : le langage libéré (celui de l'inconscient et de la poésie) pouvant accomplir tous les détours nécessaires pour aller d'un mot à un autre, il existe à tout coup une relation cachée (au moins mentale) entre les objets que désignent les mots ainsi mis en contact. On retrouve ainsi une théorie des correspondances, centrale dans l'occultisme, et il devient dès lors possible « d'entretenir une continuelle fermentation permettant la transformation de « toute » chose en « toute » autre, l'agent spécifique de l'opération — la levure mentale, dont la possession est bien tout ce que rêve de nous assurer la poésie — s'y montrant à même de provoquer l'effervescence commune des « sens » (autrement dit « percepts ») et des images, seuls éléments constitutifs de l'esprit ». Ceci se vérifie par exemple dans l'analyse d'une image d'Apollinaire :

Ta langue  
Le poisson rouge dans le bocal  
De ta voix

« Supposons qu'Apollinaire, au jeu de « l'un dans l'autre », se soit choisi comme *la langue* et qu'on lui ait imposé de se définir comme *un poisson* : que dira-t-il pour commencer, sinon

qu'il est un poisson *rouge*? Où un tel poisson se prête-t-il communément à notre observation? Dans un bocal. Quelle sera le correspondant de ce bocal pour la langue? De toute évidence la voix, à laquelle la qualité « cristalline » est d'ailleurs prêtée par lieu commun. On voit assez que cette image d'Apollinaire, si frappante qu'elle puisse être, exclut tout caprice de sa part. »

Dès lors, un tel jeu « met en possession d'un critérium qui [...] permettrait de distinguer ce qui s'est avéré pleinement viable de ce qui est resté (bien souvent) à l'état larvaire. Il devrait pouvoir rendre à la poésie le sens de l'immensité de ses pouvoirs perdus », et révèle que l'image poétique est un pont jeté d'un mot à un autre, qui fait l'économie des relations descriptives le justifiant. Il n'est donc pas étonnant que, vers la fin de son commentaire, Breton affirme que « l'un dans l'autre » permet « de remonter à la source des rites » — qui correspondent à des choix opérés « dans le champ illimité des assimilations possibles » — et rappelle le caractère magique de toute image poétique, qui tend à établir avec ce qu'elle représente une *participation* complète.

De la magie à la poésie, le jeu recompose la chaîne par la voie de l'analogie, qui apparaît finalement comme constitutive de l'activité inconsciente. Mais la compréhension du procès analogique, c'est-à-dire de cette possibilité de communication incessante entre « toute chose » et « toute autre », ne peut être assurée que par une pensée libérée du principe restrictif d'identité : par une dialectique semblable à celle qui trouve place dans la détermination réciproque de l'activité vigile et de l'activité onirique. On vérifie ainsi la perméabilité des frontières habituellement tracées entre rêve et veille, poésie et raison, conscient et inconscient : les antinomies sont véritablement dépassées pour laisser place à des considérations sur le champ unitaire de l'esprit :

On affirmera que la dialectique *légitime* la symbolique, et que la symbolique (analogie) *accomplit* la dialectique [...]. L'une comme l'autre de ces démarches, — les seules connues — de la *nouvelle philosophie spéculative* qu'il est urgent de promouvoir hors des écoles, gagneront à « alterner » leurs alternances et à confronter leurs vertiges.

L'analogie « particularise » les connexions de la simple « similitude » puis les généralise (par son effet inductif) jusqu'à une totale métamorphose où s'effondrent les différences en ce qu'elles ont d'inerte, *de même que* la dialectique « analyse » les connexions de l'ancienne logique, et, dissipant les antinomies qui la bloquaient, assume la destinée amplifiante de la « Raison »<sup>14</sup>.

## Le hasard objectif

### Description des faits

En 1937, dans *Limites non frontières du surréalisme*, André Breton définit ainsi la « nature » des faits de hasard objectif, et sa méthode personnelle de les guetter :

[C'est] le besoin d'interroger passionnément certaines situations de la vie que caractérise le fait qu'elles paraissent appartenir à *la fois* à la série réelle et à une série idéale d'événements, qu'elles constituent le seul poste d'observation qui nous soit offert à l'intérieur de ce prodigieux domaine d'Arnheim mental qu'est le *hasard objectif*, défini par Engels la « forme de manifestation de la nécessité » [...] J'ai tenté, pour ma part, de garder à la communication de tels ordres de faits la sécheresse et la rigueur qui président aux observations médicales.

Et dans une note, Breton nous invite à consulter *Nadja* (1928), *les Vases communicants* (1932), *l'Amour fou* (1937).

Dans *Nadja* se trouve un texte fondamental que résumera bien cette hypothèse exprimée plus loin : « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. »

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit qu'il me reste à entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir en dehors de son plan organique*, et dans la mesure même où elle est livrée

14. G. Legrand, *Analogie et dialectique*, in *la Brèche*, n° 7, pp. 28-29. Nous citons la conclusion de cet article extrêmement dense. Nous ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur soucieux d'apprécier jusqu'où peuvent mener les considérations sur l'inconscient et son articulation à l'intérieur de la « raison ardente ».

aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où elle se soustrait passagèrement à mon influence, m'introduit dans un monde presque défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes propres à chaque individu, des accords *plaqués* comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. Il s'agit de faits dont la valeur intrinsèque est des moins contrôlables, mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée, c'est-à-dire à la chose qui serait au monde la plus scintillante et la plus gracieuse, n'était au coin, ou dans les parages, l'araignée; il s'agit de faits qui peuvent être de l'ordre de la constatation pure, mais qui présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude je jouis encore d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion, lorsqu'il m'est arrivé quelque temps de me croire seul à la barre du navire. Il y aurait à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieu, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de beaucoup notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation. On pourrait établir quantité d'intermédiaires entre ces faits-glissades et ces faits-précipices. De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagar, aux autres faits, dont j'ai la faiblesse de croire que je possède d'une manière satisfaisante les tenants et aboutissants, il y a peut-être la même distance que d'une de ces affirmations ou d'un de ces ensembles d'affirmations qui constitue la phrase ou le texte dit « surréaliste » à l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations que, pour le même observateur, constitue la phrase ou le texte dont tous les termes ont été par lui mûrement réfléchis, et pesés. Sa responsabilité ne lui semble pour ainsi dire pas engagée dans le premier cas, elle est engagée dans

le second. Il est, par contre, infiniment plus surpris, plus fasciné par ce qui passe là que par ce qui passe ici. Il en est aussi plus fier, ce qui ne laisse pas d'être singulier, il s'en trouve plus libre. Ainsi en va-t-il de ces sensations électives dont j'ai parlé et dont la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables<sup>15</sup>.

Il s'agit donc pour chaque surréaliste de définir sa méthode d'investigation, dans cette « forêt d'indices » qu'est le monde, de tous les faits qui lui « parleront » des secrets rapports qui le relie par son inconscient, à l'inconscient des autres et au rythme universel... C'est la démarche de *Nadja* où Breton s'interroge dans chaque lieu, à chaque fait : alors, des coïncidences surgissent, nombreuses, trop nombreuses pour ne pas être signifiantes, ou trop *miraculeuses* pour ne pas promettre une révélation. Comme le note Alain Jouffroy, Breton, à son exemple, nous invite « à demeurer vigilants face à toutes manifestations inexplicables de la nécessité ».

Ceci exige de nous un *comportement lyrique*, car si certains faits de hasard objectif sont clairs, d'autres demandent à être déchiffrés, voire suscités. D'où l'atmosphère magique de certains textes surréalistes : que ce soit dans *Nadja* ou dans *le Paysan de Paris*, les poètes sont d'abord des *promeneurs* attentifs, animés par le sentiment de la conquête et la véritable ivresse de la disponibilité d'esprit : « Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers : si le pêne allait tout à coup glisser... » (Aragon).

Or le pêne de temps en temps glisse...

Des faits probants ? Deux exemples en peinture contemporaine : plusieurs années avant sa trépanation, Apollinaire est peint par Chirico qui, agissant comme par prémonition, figure sur le portrait du poète la trace de la blessure que celui-ci devait porter à la tempe ; en 1938, le peintre Victor Brauner sera énucléé : or il avait, en 1932, peint un *Auto-portrait à l'œil énucléé*, « annonciateur » de cet accident (fortuit, soulignons-le, cette mutilation faisant suite à une rixe à laquelle le peintre était d'ailleurs étranger).

Parmi une multitude, choisissons deux exemples « vécus », apparemment plus obscurs, mais soudain fulgu-

rants. Ainsi de Breton :

Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons : « Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe, la fenêtre s'éclaircit. Il y a, en effet, des rideaux rouges (Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet je m'en voudrais de prendre parti : je me borne à *convenir*, que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, et c'est tout.)

Péret, sur l'une des quatre fenêtres, barbouillées de peinture bleue, de la cellule où il est emprisonné, devine le dessin d'un chiffre : 22.

Seule restait entière bien que fêlée, celle où continuait de se lire, dans la partie intacte où j'avais coutume de le voir, le chiffre 22 qui, cependant, avait une fois ou deux disparu de cette vitre pour apparaître ailleurs.

Et, qu'on le veuille ou non, je suis sorti de la prison de Rennes le 22 juillet 1940 [...].

Le chiffre 22 constitue donc dans le récit qui précède, qu'on le veuille ou non, une manifestation poétique de voyance dont je suis, d'ailleurs, loin d'être le premier à témoigner. Sans parler d'André Breton, déjà cité, de tous temps les poètes l'ont noté ou pressenti : « C'est oracle ce que je dis », certifiait Rimbaud. « L'homme absolument réfléchi, c'est le voyant », avait déjà dit avant lui Novalis pour qui ce même homme est le poète.

Il est important de constater au passage que les poètes surréalistes ne *font* pas de la poésie, ils la *vivent* en se livrant à l'écoute du monde. Être poète c'est associer un comportement lyrique à un vouloir-vivre attentif : « La vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité, fonction probablement de notre incompréhension provisoire, et qui me paraissent par suite des moins dédaignables. » Cette attention doit passer outre au barrage de la raison ; par exemple, après avoir noté une coïncidence étonnante, Breton ajoute : « Je signale, pour finir, ces deux faits parce

15. André Breton, *Nadja*, © Gallimard, pp. 21-25.

que pour moi, dans ces conditions, leur rapprochement ne pouvait pas ne pas se faire et parce qu'il me paraît tout particulièrement impossible d'établir de l'un à l'autre une corrélation raisonnable. »

### Critique des faits

Après cette description des faits de hasard objectif, il importe de définir l'attitude critique du poète devant leur surgissement. Comment pourra-t-il légitimement y voir des signaux d'un monde autre, quel sera le facteur d'authenticité justifiant leur interprétation ?

Cette plongée dans l'inconnu qu'est la lecture du hasard objectif peut paraître d'autant plus illusoire que le lecteur, dans l'attente de l'insolite, risque de procéder à des rapprochements aberrants. Les surréalistes ne cessent de redouter une glissade vers l'hallucination collective. Chaque fois qu'une tentative de divination ou d'effraction de l'inconscient manque d'échapper au contrôle critique, Breton fait interrompre l'expérience (par ex., l'époque des sommeils avec Desnos, Crevel, etc.). Si en un certain sens le décryptage du hasard objectif rejoint les explorations métagnomiques, toute tentation spiritiste est écartée. Aussi Michel Carrouges est-il tout à fait fondé d'écrire : « Le surréalisme se présente comme une tentative de comportement médiumnique spontané et généralisé, dans l'écriture automatique et le hasard objectif, mais il s'agira alors d'un médiumnisme critique, dans un sens que l'on pourrait comparer à celui de l'activité paranoïaque-critique. »

Il convient de souligner l'ambiguïté d'une telle attitude, et c'est l'ambiguïté même de toutes les explorations surréalistes, être le siège de l'événement et son juge. Être objet et sujet :

L'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître, mais l'esclave.

C'est pourquoi, tout en acceptant de jouer avec cette ambiguïté, Breton (comme il le fait, par exemple, avec l'écriture automatique) se livre simultanément à la pratique et à la

critique du hasard objectif. En particulier chaque fois que l'orbe surréaliste se rapproche de celui des marxistes, l'exigence s'accroît chez Breton d'une détermination exacte du champ magnétique réservé à l'apparition du hasard objectif.

Ainsi *les Vases communicants*, tout occupés qu'ils soient des phénomènes de hasard objectif, constituent-ils aussi la critique de *Nadja*, de ses interrogations trop « occultes » avec cet arrière-fond spiritualiste que peut-être certaines questions pouvaient suggérer, comme « Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? » Ici, au contraire, Breton tente, par la réduction psychanalytique du *merveilleux* à la manifestation du *désir*, de nous (de se) montrer que ce qui nous paraît fantastique n'est que cet ensemble de signaux qui nous viennent de nos zones obscures et qui nous parlent, non pas d'un au-delà transcendant, mais immanent. A vrai dire, cette démarche n'est pas nouvelle (dès le *Premier Manifeste*, cette déclaration ne laisse aucun doute : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel. »), mais dans une sorte d'aller et retour, d'œuvre en œuvre, Breton semble s'écarter, jusqu'au point de rupture, d'une interprétation matérialiste des phénomènes décrits, pour se livrer ensuite à une rigoureuse analyse marxiste et psychanalytique. C'est dans cet effort dialectique que nous pourrions trouver la véritable justification de cette quête et des trouvailles : *est phénomène de hasard objectif tout fait provoquant une émotion poétique par la révélation d'un désir ayant trouvé sa manifestation objective et/ou symbolique*. Le caractère « objectif » de ce hasard n'est donc qu'une projection du subjectif en tant que désir dans un objet.

### Provocation des faits

L'approche critique des faits de hasard objectif a permis de constater que la *valeur* d'un fait dépend :

- de son authenticité,
- de sa résonance dans les zones obscures (réponse à un désir).

La recherche de tels faits fait partie pour Breton du principe même de l'activité surréaliste (avec l'écriture automatique) qui tend, rappelons-le, à réintégrer le moi dans son

intégrité par « la récupération de ses pouvoirs originels ». On peut relever dans *Les Vases communicants* (pp. 105 et 169-170) ces déclarations :

Je souhaite que [le surréalisme] passe pour n'avoir rien tenté de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie et de la révolution, etc.

Il m'a paru et il me paraît encore, c'est même tout ce dont ce livre fait foi, qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréféchie de l'esprit, si l'on passe outre à l'extraordinaire et peu rassurant bouillonnement qui se produit à la surface, il est possible de mettre à jour un *tissu capillaire* dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est [...] d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil.

Or, en dehors de cas particulièrement évidents, il faut, la plupart du temps, provoquer le sort pour que le hasard objectif jette une fulgurance dans notre nuit. Comment effectuer ces provocations ?

D'abord il y a des *états* où, les grilles de la raison levées, les indices se multiplient. Ainsi, les états seconds, comme le note Jean Bruno : « Les pressentiments, comme en général les processus métagnomiques, surgissent souvent au cours d'états seconds, soit de demi-sommeil ou de rêve (on connaît l'importance pour les surréalistes de l'étude de Dunne : *Le Temps et le Rêve*, consacrée à l'onirisme précognitoire), soit d'automatisme, soit d'hallucination. »

Michel Carrouges a d'autre part étudié les états et les méthodes qui favorisent l'intrusion du hasard objectif. Il note l'importance de l'*attente* qui est, à la fois, croyance en l'éminence de l'exceptionnel, et guet. « Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soit d'errer à *la rencontre* de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les

autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. » (Breton).

Michel Carrouges montre également comment l'*automatisme* et *le rêve* fournissent à qui sait lire, des « preuves palpables d'une existence autre que celle que nous prétendons mener ».

Il est nécessaire d'ajouter d'autres procédés, d'autres interrogations. Tout d'abord la pratique « magique » des *appâts* que Breton décrit dans *l'Amour fou* :

Comment ne pas espérer faire surgir à volonté la bête aux yeux de prodiges...? C'est toute la question des *appâts*. Ainsi pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir — quand j'avais constaté que c'était insuffisant de glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue — puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites...

Un peu plus loin Breton explique comment il interroge les cartes, les objets, comme cette « statuette, en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre » dont il nous dit :

Tout compte tenu du calcul des probabilités, et quelque hésitation que j'aie à avancer un témoignage semblable, rien ne me retient de déclarer que ce dernier objet, par l'intermédiaire des cartes, ne m'a jamais entretenu de rien d'autre que de moi, qu'il m'a toujours ramené au point vif de ma vie.

Cette réaction aux objets est particulièrement intéressante dans la mesure où elle a d'abord des rapports avec les comportements magiques (utilisation d'un objet comme intercesseur entre deux personnes ou deux « êtres » qui cherchent à

communiquer) et ensuite où elle révèle que la *voyance* pour les surréalistes n'est pas seulement un *idéal*, mais une *pratique*. C'est prise à la lettre l'injonction de Rimbaud : « Je veux dire qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* » (*Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871).

Notons aussi que ce transfert sur l'objet de potentialités magiques mènera Breton à une réflexion de plus en plus complexe sur l'objet, et tout d'abord sur ceux qui parlent, soit qu'ils aient été concus pour cela (objets d'art) ou, plus « miraculeux » encore, que la nature les ait ainsi formés. Sans envisager ici le problème dans toute son étendue, soulignons seulement que Breton attend de l'objet une révélation. Soit son déchiffrement de la « langue des pierres » :

Tout autre chose est, je n'y insisterai jamais trop, de manifester un intérêt de curiosité pour des pierres insolites, aussi belles qu'on voudra mais à la découverte desquelles nous avons été étranger, et d'être *en proie* à la recherche, de loin en loin favorisé de la trouvaille de telles pierres [...] C'est alors comme s'il y allait quelque peu de notre destin. Nous sommes tout au désir, à la sollicitation grâce seulement auxquels à nos yeux l'objet requis va pouvoir s'exalter. Entre lui et nous, comme par osmose, vont s'opérer précipitamment, par la voie analogique, une série d'échanges mystérieux.

Ainsi par cette disposition des *appâts*, *l'attente* ne reste pas passive (il est important de souligner que le surréalisme ne vise pas à une absorption dans l'objet, à un *satōri* : c'est une *activité*). Quand il interroge les objets, quand il écoute la « langue des pierres », Breton agit : *il s'écoute en écoutant le monde*. Les surréalistes sont des explorateurs, et rien n'en donne mieux idée que les innombrables pérégrinations auxquelles se livrent les poètes à travers Paris, à travers le monde. En choisissant pour titre de son roman, *le Paysan de Paris*, Aragon a trouvé la formule qui peint cette quête du merveilleux (voir Paris comme un paysan, débarquant à Paris pour la première fois) qui anime les surréalistes. Pas un des grands livres de Breton qui ne soit une exploration. Or c'est à la recherche de certains lieux magiques qu'ils vont...

Aragon choisit le Passage de l'Opéra et les Buttes-Chaumont :

Métaphysique des lieux, c'est vous qui bercez les enfants [...]. Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini.

Je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit.

Breton a défini une géographie très précise de Paris, où les prodiges s'accomplissent. Constamment dans *Nadja* et dans *les Vases communicants*, les points vitaux de la cité sont annonciateurs d'un événement révélateur. Dans un bref texte de 1950, *Pont-Neuf*, Breton expliquera les pouvoirs occultes de certains lieux comme la Place Dauphine, la Tour Saint-Jacques, le square de l'Archevêché, etc. Ces lieux qui exercent une sorte de fascination sur l'inconscient collectif tiennent du souvenir des scènes historiques qui s'y sont déroulées, de leur étrange configuration, de leur place dans la vie organique de la ville, un *pouvoir*, et c'est dans leurs parages que le hasard objectif aura tendance à se révéler au promeneur attentif.

J'ai pu dire autrefois que la place Dauphine « est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé — ajoutais-je — j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante » (*Nadja*) [...]. Il me semble, aujourd'hui, difficile d'admettre que d'autres avant moi, s'aventurant sur la place Dauphine par le Pont-Neuf, n'aient pas été saisis à la gorge à l'aspect de sa conformation triangulaire, d'ailleurs légèrement curviligne et de la fente qui la bissecte en deux espaces boisés. C'est, à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages. Sa toison brûle encore, quelquefois l'an, du supplice des Templiers qui s'y consumma le 13 mars 1313 et dont certains veulent qu'il ait été pour beaucoup dans le destin révolutionnaire de la ville.

Plus souvent un vent de distraction y souffle l'oubli de toutes choses et tout ce qui peut y trouver son compte est *l'éperdu* [...]. Il va sans dire, enfin, que les couples qui s'égarèrent sur la place aux soirs d'été exaspèrent leur désir et deviennent le jouet d'un volcan.

Ce texte permet de voir comment Breton ressent l'interaction de tous les éléments en présence. Ce n'est pas une magie de *l'au-delà*, mais de *l'en-deçà*, ce qu'Aragon a appelé « la métaphysique du concret ». Et de même qu'il utilise les objets comme *appâts* dans l'attente, Breton choisit par exemple des *mots-conducteurs*, comme BOIS-CHARBONS, comme jalons magiques de sa promenade. Mais rien ne vaut encore d'être accompagné par une femme, une inspirée qui voit au-delà du réel, qui déchiffre à plein les signes du destin à travers les rues, par une Nadja...

#### Occultation des faits

Avant de préciser le rôle primordial de *l'amour*, de *l'amitié* et même du *groupe* dans la provocation des faits de hasard objectif, rappelons les recherches télépsychiques des surréalistes à travers la pratique des jeux et l'interrogation des objets, fondées sur l'hypothèse d'une communication entre subconscients, et il est notable à ce propos que *l'objet* ou le *geste* à travers lesquels la communication aura lieu n'a pas de valeur en soi : il est *révélateur* et non pas *révéléateur*. André Breton signale, après la découverte du masque et de la cuiller dans *l'Amour fou* : « Il se peut qu'à défaut de la cuiller et du masque, d'autres objets découverts le même jour eussent été capables de remplir le même rôle. » Ces procédés magiques sont nécessaires à la communication télépathique, comme l'explique Jean Bruno : « On observera que les pratiques magiques [...] satisfont exactement aux lois de l'émission télépathique qui, en général, doit s'effectuer par le glissement du message dans les couches subconscientes de l'esprit. Les opérations multiples et baroques apparemment des plus injustifiées, qui composent maint cérémonial de ce genre, réunissent cette double exigence d'une obsession affective tenacement dirigée vers une personne, mais maintenue à la lisière du subconscient par la nécessité des

gestes ou formules rituels sur lesquels l'attention claire reste fixée au premier plan<sup>16</sup>. »

Mais il serait erroné de voir dans le groupe surréaliste des nostalgiques de l'alchimie ou des fétichistes. Il n'y a pas désir de retour à un état antérieur, mais volonté d'élargissement au-delà de la science officielle, de la connaissance de l'homme à travers tous les modes écartés par la raison, idole du siècle contre laquelle Breton se rebelle dès le *Premier Manifeste*. Par ce biais, Breton, il est vrai, semble renouer avec les mouvements de pensée les plus apparemment éculés. Nous avons évoqué la *magie*, la *télépsychie*. Breton rend aussi par deux fois hommage à M<sup>me</sup> Sacco, voyante, dans *Nadja*, qui, dit-il, « ne s'est jamais trompée à mon sujet ». Cette tendance devait dans les années suivantes devenir majeure dans le mouvement surréaliste, surtout à partir de 1930, quand dans le *Second manifeste*, Breton aura lancé ce mot d'ordre : JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VERITABLE DU SURREALISME, en le commentant ainsi dans une note :

Je pense qu'il y aurait tout intérêt à ce que nous pussions une reconnaissance sérieuse du côté de ces sciences à divers égards aujourd'hui complètement décriées que sont l'astrologie, entre toutes les anciennes, la métapsychique (spécialement en ce qui concerne l'étude de la cryptesthésie) parmi les modernes. Il ne s'agit que d'aborder ces sciences avec le minimum de défiance nécessaire et il suffit pour cela, dans les deux cas, de se faire une idée précise, *positive*, du calcul des probabilités.

Dans ce texte essentiel, Breton insiste sur l'existence réelle des *médiums* et se livre à une interprétation du ciel de sa naissance. Les *prophéties* également retiennent son attention, en particulier celles dont il fut l'auteur : par exemple, dans sa *Lettre aux voyantes*, en 1925 il « prédit » la guerre pour 1939... *Arcane 17* se termine sur un texte très secret (*Ajour III*), de mai 1947, où l'imbrication des rencontres spirituelles nous mène naturellement à rêver d'un sens occulte de ces événements.

16. Rappelons que Crevel, introduit dans le groupe en 1922, avait reçu une initiation spirite.

Il faudrait peu pour que nous fassions de Breton un *initié* et il serait tentant pour certains de voir dans ces recherches la contradiction au matérialisme proclamé des surréalistes. Or, d'abord, Breton refuse ce terme d'initiation. « On serait impardonnable de prendre ici le mot « initiation » au pied de la lettre; il n'a, bien entendu, dans notre esprit, qu'une valeur d'*indication*. Mais cette indication, *nous y tenons...* » (*Comète surréaliste*, 1947).

Refus d'ignorer les démarches para-scientifiques, refus d'admettre leurs *a priori* spiritualistes, l'attitude des surréalistes est en fait très claire. Volonté d'élucidation de ce qui existe, mais que la *logique* n'expliquera pas, qui revient à la faculté *analogique*. On peut suivre particulièrement bien ce débat à propos de la littérature médianimique que Breton a longuement étudiée dans *le Message automatique*. Après avoir fait l'éloge et la critique des dessins médianimiques, Breton évoque la littérature de même source :

Si les divers échantillons d'écriture automatique médianimique qui, de-ci de-là, ont été offerts à notre curiosité sont loin de présenter l'intérêt des dessins, qui se réclament de la même origine, la faute en est, il faut bien le dire, à la navrante littérature spirite, qui, pour la plupart, les a contaminés à la naissance. On sait en effet que tout l'effort de cette littérature a tendu à faire accepter et proclamer l'exogénéité du principe dictant, autrement dit l'existence d'« esprits », puisque la clarté nous oblige à en passer par cette terminologie nauséabonde.

Il est essentiel de ne pas oublier de tels textes au profit de ceux qui tendraient à une interprétation spiritiste des phénomènes de hasard objectif et du mode de leur manifestation. Breton montre bien combien la nature même de sa démarche est différente : « Contrairement à ce que propose le spiritisme : dissocier la personnalité du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité ». Jamais pour Breton il ne s'est agi d'une tentative d'évasion hors du réel, d'une attraction vers un principe extérieur et transcendant. Il convient, au contraire, dans cet éparpillement de faits dont le sens nous échappe, de méthodes

« occultes », de retrouver les signes d'une unité de la personnalité, le *fil conducteur*, ou le *tissu capillaire*, dont il est question dans *les Vases communicants* : il n'est pas fortuit qu'à cette même époque Breton découvre le principe de cette unité, l'*amour*.

L'esprit du *groupe* et l'*amitié* d'une part, l'*amour* d'autre part paraissent à Breton décisifs pour provoquer l'apparition des phénomènes de hasard objectif, et ceci, d'autant plus que leur manifestation sera « occultée ».

Sur le plan individuel l'amitié et l'amour, comme sur le plan social, les liens créés par la communauté des souffrances et la convergence des revendications, sont seuls capables de favoriser cette combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes.

Il faut cependant remarquer que l'amour vers 1929-1930 prend dans la vision de Breton un empire si profond et décisif qu'on ne saurait plus placer l'amitié dans le même champ. Les seules affinités n'expliquent plus la fréquence et l'intensité des communications trans-psychiques. C'est tout autre chose que *Nadja* annonce dès 1928. *Nadja* était pourvue de pouvoirs tout à fait remarquables, mais *elle n'est pas l'amour* : elle en est la messagère. Elle a choisi son nom parce que « c'est en russe le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement ». Et lorsque Breton doit abandonner la jeune « voyante », il assiste dans sa vie à l'irruption de l'amour sous l'aspect d'une femme dont *Nadja* n'était qu'un pressentiment :

Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. *Nadja* était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée.

En 1929, donc, le *Second Manifeste* et la grande enquête que mène *la Révolution surréaliste* révèlent le profond bouleversement que représente dans la vie de Breton la découverte de la puissance de l'amour. Et il ne cessera de *l'Amour fou* à *Arcane 17* d'explorer sur le plan du hasard objectif la

conjonction de l'amour et de la double énigme, humaine et cosmique. Car il s'agit de la même entreprise, comme il apparaît nettement dans cette note essentielle au *Second Manifeste*, où réfléchissant sur les moyens d'occulter le surréalisme, Breton propose le retour aux sciences occultes et l'aspiration à l'amour, suprême révélateur :

Plus que jamais, puisqu'il s'agit ici des possibilités d'occultation du surréalisme, je me tourne vers ceux qui ne craignent pas de concevoir l'amour comme le lieu d'occultation idéale de toute pensée.

L'amour fou est le lieu où surgissent dans notre nuit les plus belles étincelles du destin, où les appels, les signes, les intuitions, les coïncidences suppriment toutes distinctions entre les antinomies que Breton cherche à résoudre en un point flamboyant et unique. Toutes les grandes religions initiatiques ont, comme Nerval l'a montré, célébré la Femme, le secret des secrets, celle qui, mystérieuse, nous donne la clé des mystères : « Tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre. » La femme est le *médium* qui nous fait communiquer avec les forces naturelles... On voit pourquoi, proclamant l'occultation du surréalisme, Breton la place sous le signe jumeau des sciences occultes et de l'amour.

### Signification des faits

L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là — si son interrogation en vaut la peine — tous les principes logiques, mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*.

Dans ce texte de *l'Amour fou*, Breton définit parfaitement la fonction, la nature et l'origine du hasard objectif : c'est la projection de notre désir dans un objet, un symbole ou un acte révélateur, « tant il est vrai, explique Breton, qu'on ne trouve que ce dont on éprouve en profondeur le besoin ».

On ne saurait donc confondre le hasard objectif avec le hasard dans son acception et sa compréhension communes. Breton rend compte de ces différences. Après avoir écarté les définitions classiques et s'être arrêté à celle d'Engels conciliée avec celle de Freud : « Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain », il explicite ainsi le sens même de sa démarche :

Il s'agissait pour nous de savoir si une rencontre, choisie dans le souvenir entre toutes et dont, par suite, les circonstances prennent, à la lumière affective, un relief particulier, avait été, pour qui voudrait bien la relater, placée originellement sous le signe du spontané, de l'indéterminé, de l'imprévisible ou même de l'in vraisemblable, et, si c'était le cas, de quelle manière s'était opérée par la suite la réduction de ces données. Nous comptons [...] faire ressortir que ce concours n'est nullement inextricable et mettre en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance...

Le *désir* apparaîtrait donc au terme de l'analyse comme la clé du *magique-circonstanciel*; les analyses de *l'Amour fou* et des *Vases communicants*, confrontées aux exemples les plus troublants, ne laissent aucun doute sur la volonté d'élucidation de Breton qui nous fait passer des événements les plus vertigineux à leur *lecture* :

Je crois avoir réussi à établir que les faits les plus humbles et les plus significatifs de ma vie admettent un commun dénominateur situé dans l'esprit de l'homme et qui n'est autre que son *désir*. Je ne me suis attaché à rien tant qu'à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louver dans les eaux pré-conscientes et, cet objet

découvert, de quels moyens stupéfiants jusqu'à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître à la conscience.

Nous nous trouvons ici dans une phase *optimiste*, si l'on peut dire. Mais si l'interprétation de la trouvaille du masque et de la cuiller convainquent, peut-on « accepter » une réduction du poème du *Tournesol*, annonçant onze ans à l'avance des faits précis qui devaient bouleverser la vie sentimentale de son auteur? Les derniers textes de Breton, entre autres, abandonnent à l'inconnu la plus grande partie de l'interprétation :

Toute la volonté de l'artiste est impuissante à réduire la résistance qu'opposent à ses fins propres les fins ignorées de la nature. Le sentiment d'être mû, pour ne pas dire *joué*, par des forces qui excèdent les nôtres ne cessera, dans la poésie et dans l'art, de se faire plus aigu, plus envahissant : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense » (Rimbaud).

Et c'est précisément l'exploration de cet inconnu qui fera l'avenir de la poésie. Ici il semble y avoir une évolution dans la conception de Breton. Alors que dans les années 1930-1940, il croit à un déchiffrement du hasard objectif, on le voit dans les années suivantes se laisser emporter par les prodiges de l' inexplicable, y cherchant seulement quelques signes fulgurants d'une hypothétique révélation future. En ce sens la poésie n'entretiendrait-elle pas de secrets rapports avec la magie telle qu'elle est définie par R. Amadou et décrite par Breton? « La magie est une pratique fournissant un moyen d'agir sur un élément de l'univers en utilisant les correspondances analogiques que cet élément possède avec tout autre élément de l'univers. »

### Révélation des faits

Il importe de concevoir la question du hasard objectif comme une interrogation ouverte sur le monde, sans *solution donnée*. Connaissance poétique et philosophique, procédant par la force de l'analogie, le hasard objectif vise à « une réalité unifiée par la rencontre circonstancielle de phénomènes internes et externes ». Par conséquent, quand on parle de révélations à propos du hasard objectif, il faut y voir une

expérience constamment renouvelée : le hasard objectif ne cesse de scintiller dans notre nuit, et chaque fois toutes les interrogations réapparaissent et, la raison restant impuissante, la poésie, l'explication poétique fournit ses hypothèses, ses mythes : la faculté analogique nous emporte, ayant fait craquer la gangue de la logique.

La révélation majeure du hasard objectif est donc une prise de conscience de la vanité et de la faiblesse de la pensée logique, un désir de la dépasser par « la récupération totale de notre force psychique »; aussi, pour Breton,

l'idée de surréalisme [...] ne court aucune chance de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre.

Naturellement il faut écarter l'idée d'une chute : rien n'est plus étranger à la pensée surréaliste. Si « la vraie vie est absente », c'est que, explique Breton « à la suite d'une fausse démarche il y a des siècles, nous en avons perdu l'accès mais que, si nous revenions sur cette démarche, nous recouvrerions la porte et du même coup engloberions ce que nous voyons et qui nous est caché dans une même lumière aveuglante. »

Pas la moindre idée de chute originelle, comme on le voit. Mais « une fausse démarche » qui nous a écartés des modes de connaissance que les primitifs et les enfants utilisent naturellement.

Bref, le réel nous est inconnu. Et la démarche surréaliste est une réintégration du réel. Comme l'écrit Scutenaire : « Il faut créer ce qui existe. » L'outil en sera *l'imagination poétique*. Le principe moteur de celle-ci sera le *désir*. *L'imagination est créatrice du réel* : on voit comment en ce point les différentes *méthodes* surréalistes se rejoignent, écriture automatique, paranoïa-critique, interprétation du hasard objectif. Écoutons Crevel proclamer ce dépassement de la Raison par l'Imagination :

Tout de même, n'est-ce point déjà pour l'esprit une victoire magnifique et quasi inespérée que cette liberté nouvelle, ce sursaut de l'imagination qui triomphe du réel, du relatif, brise les barreaux de sa cage raisonnable et,

oiseau, docile à la voix du vent, déjà s'éloigne de terre pour voler, plus haut, plus loin.

Responsabilité, merveilleuse responsabilité des poètes [...] D'un coup de poing ils ont troué l'horizon et voilà qu'en plein éther vient d'être découverte une île.

Il ne faut pas oublier, cependant, que la révélation poétique du monde par le surréalisme est en gros contemporaine des découvertes de la psychanalyse. Leur démarche souvent commune ne nuirait-elle pas en fait à l'originalité du surréalisme, le *réduisant* à une explication scientifique? La question ne cesse d'être posée à travers *l'Amour fou* et *les Vases communicants*. Mais souvent de telle façon que l'on pourrait aborder le problème dans des termes opposés : la psychanalyse (comme le marxisme) ne serait-elle pas un de ces cadres qui a permis, au milieu d'autres, de progresser, mais dont la valeur, sur un plan surréaliste, n'est qu'accessoire et transitionnelle?

Le surréalisme, dans son effort de *voyance*, puise dans la psychanalyse et le marxisme des éléments éthiques et des méthodes de lecture. Mais lorsque Breton rend hommage à de vrais *voyants*, c'est de bien autre chose qu'il est question. Il faudrait relire alors les textes consacrés à Arnim, Novalis, Picasso, Max Ernst, Artaud, entre autres :

Je sais qu'Antonin Artaud a vu, au sens où Rimbaud et avant lui Novalis et Arnim avaient parlé de voir; il importe assez peu, depuis la publication d'*Aurélia*, que ce qui a été ainsi vu ne s'accorde pas avec l'*objectivement visible*. Le drame est que la société à laquelle nous nous honorons de moins en moins d'appartenir persiste à faire à l'homme un crime inexpiable d'être passé de l'autre côté du miroir (*Hommage à A. Artaud*, 1946).

Ailleurs, Breton parle de l'*hyper-lucidité* d'Artaud. Les faits de hasard objectif ne sont que des étincelles à côté de cela. Mais des étincelles qui prouvent que la lumière existe. Il est notable de voir que deux ans avant sa mort, Breton, répondant à des questions de Guy Dumur, reste très confiant en ces principes du surréalisme :

Une fois pour toutes, Rimbaud a dégagé, mais d'autant

accru la responsabilité du poète : « *Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe* ». Que dans cette phrase il ait souligné les mots « là-bas » montre assez que c'est en eux que tout réside. Le tout, en présence d'une œuvre, est de supputer jusqu'à quelle profondeur de ce là-bas son auteur aura pu atteindre.

## Le surréalisme comme mythologie moderne : la théorie des Grands Transparents

### Analyse et fonction du mythe

Contrairement peut-être à des apparences dues à une interprétation dépréciative du terme, le *mythe* entretient des rapports de nature évidents avec le surréalisme. Dans la mesure où il est *symbolique*, où il signifie l'aveu d'impuissance de la raison à faire saisir par la logique des mystères cosmogoniques, il procède par raisonnement *analogique*, rejoignant ainsi la pensée primitive et la quête surréaliste d'un décryptage universel et par sa forme et par son contenu. C'est qu'en effet le mythe est non seulement dépassement du raisonnement discursif, mais forme d'explication du monde et expression des structures sociales d'où il est produit : en bref projection inconsciente de l'explication des choses, par une société donnée.

Donc créer un mythe nouveau, c'est projeter par réfraction l'image d'une société nouvelle apte à se conformer au mythe nouveau. On voit immédiatement l'intérêt de l'activité « mythologique » pour les surréalistes :

- utilisation d'un raisonnement analogique pour tenter une explication et un déchiffrement du mystère universel;
- action sur l'inconscient collectif en orientant son désir vers la réalisation de ce mythe;
- changement des structures sociales et mentales par leur adaptation à cette fin.

Mais la première tâche sera de se débarrasser des mythes anciens la plupart du temps mêlés de religion (les religions étant au même titre que les mythes des projections d'explications du monde, utilisant fréquemment les mythes d'ailleurs pour rendre sensible l'inexplicable). Benjamin Péret se livre à une vigoureuse offensive contre les mythes

religieux qui, selon lui, n'ont jamais servi qu'à légitimer l'exploitation de classe, ainsi que les mythes athées contemporains (déification par le culte de la personnalité) ne faisant que « canaliser un fanatisme religieux latent dans les masses ayant perdu contact avec la divinité ». Il leur oppose les mythes des primitifs, de pure « exaltation poétique », et les mythes modernes, encore à créer, qui annonceront un monde renouvelé qui « aura pour mission de détruire l'enfer terrestre pour faire descendre sur la terre le paradis absolu du ciel religieux, le métamorphosant en paradis relatif humain ». On lit dans *la Parole est à Péret* :

Si les sociétés primitives constituent l'enfance de l'humanité comme il est communément admis, le monde actuel est sa maison de correction, son bague. Les portes des prisons vont s'ouvrir et l'humanité va reconnaître sa perpétuelle jeunesse au regard de liberté.

Évoquant en 1942, devant les étudiants français de l'Université de Yale la « situation du surréalisme entre les deux guerres », Breton se fixe entre autres cet objectif « fondamental » : « préparation d'ordre pratique à une *intervention sur la vie mythique* qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage. »

Après le nettoyage, il faudra constituer un mythe collectif capable d'exprimer et d'animer les désirs de transformation radicale des hommes. Dès l'origine, cette activité se manifeste dans le mouvement surréaliste comme le rappelle Breton dans la *Préface à Position politique du surréalisme* (1935) : « la préoccupation qui est depuis dix ans la mienne de concilier le surréalisme comme *mode de création d'un mythe collectif* avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme... »

Malgré leurs possibilités privilégiées du fait de leurs méthodes d'exploration des symboles latents dans l'inconscient, les surréalistes pourront s'adjoindre des esprits fort différents pour « imposer un mythe en rapport avec la société que nous jouons désirable ». En 1935, Breton pense à Pierre-Jean Jouve, Tristan Tzara, André Malraux; en 1942, à Bataille, Caillois, Duthuit, Masson, Mabille, etc.

C'est qu'en effet de l'interaction des mythes individuels produits par les inconscients mis en présence, de la confrontation de leurs symboles propres, pourra surgir un véritable mythe collectif fondé sur les symboles-archétypes, communs par définition à tous et donc aptes à provoquer une adhésion générale de tous les hommes.

Après la Libération, c'est d'ailleurs à ce niveau que les surréalistes étudieront essentiellement leurs relations avec les autres mouvements de pensée. En 1946, Breton déclare à J. Duché : « Tant en raison de l'envergure de ses connaissances et de ses vues que du caractère exceptionnellement indompté de ses aspirations, j'estime que Bataille, en tout ce qui concerne l'élaboration de ce mythe, est qualifié pour jouer un rôle capital »; en 1947, à Dominique Arban : « J'ai insisté déjà sur des possibilités de rapprochement du surréalisme avec la pensée de Heidegger sur le plan du mythe. Un trait d'union existe : l'œuvre de Hölderlin, qu'il a supérieurement commentée [...]. Plus près de nous, je porte à Sartre une vive estime intellectuelle. »

En 1948, Breton précise à Aimé Patri :

Pour ma part, je soutiens depuis longtemps qu'il en va de la vie de veille, envisagée même très objectivement, comme du rêve, en ce qui concerne l'importance respective à accorder à son contenu *manifeste* et à son contenu *latent*. Le premier est l'affaire des historiens, des politiciens — nous le leur laissons — le second intéresse les sociologues, mais aussi, au premier chef, les poètes, les artistes. C'est, en effet, ce contenu latent et lui seul qui constitue la matière première de la poésie et de l'art. Le mythe est ce que ce contenu devient à travers eux. Dans les périodes de grande division et de grande démission comme celle-ci, ce mythe suit un cours en quelque sorte souterrain, tout en restant le souci fondamental de quelques hommes.

Breton a découvert chez les penseurs utopistes du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier chez Fourier, auquel il consacre en 1945 une ode qui fait date dans son œuvre (et tout d'abord par la forme) une puissance d'entraînement toute nouvelle :

Fourier tranchant sur la grisaille des idées et des aspirations d'aujourd'hui ta lumière

Filtrant la soif de mieux être et la maintenant à l'abri de tout ce qui pourrait la rendre moins pure quand bien même et c'est le cas je tiendrais pour avéré que l'amélioration du sort humain ne s'opère que très lentement par à-coups au prix de revendications terre à terre et de froids calculs le vrai levier n'en demeure pas moins la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique et après tout c'est elle aussi le seul levain des générations ta jeunesse

Ce désir de réconcilier Marx avec les utopistes, souvent évoqué, et même dans *Arcane 17*, correspond à l'intuition profonde chez Breton, de la nécessité d'allier une science rationnelle de la révolution à la volonté dévorante de libération complète des désirs chez l'être humain. L'utopie est le rêve inaccessible que formulent les désirs et vers lequel tend le processus révolutionnaire. Donc pas de progrès sans mythe, pas de dépassement surréel sans visée mythique, sans explosion des désirs en un mythe exaltant.

On conçoit alors les rapports qu'entretient l'activité mythologique du surréalisme avec la quête de l'inconscient : les désirs mis au jour seront réunis en une synthèse, en un mythe attractif, et ceci par le relais des symboles oniriques. Et ces désirs issus des grandes profondeurs donneront naturellement vie au mythe le plus exaltant : celui de la réalisation totale de l'homme...

La poésie aura un rôle privilégié lors de cette quête des désirs dans l'inconscient, et dans leur cristallisation en un mythe. Dès le *Premier Manifeste*, Breton lui assigne cette fonction :

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi...

Et il est évident que la nécessité d'une telle quête ainsi que la projection d'un tel mythe deviennent d'autant plus

nécessaires que ces désirs sont davantage réprimés dans et par la société actuelle, atteignant même le seuil de la « surrépression » comme Marcuse la présente, lorsqu'il explique que dans les circonstances actuelles, le principe de plaisir ne trouvant plus occasion à se manifester, il est à redouter que ceci aboutisse à l'anéantissement de l'espèce par étouffement des désirs. La poésie, comme expression et libération de ces désirs surréprimés, est l'exigence et la protestation vitale de l'homme qui refuse son asservissement et projette son refus en un mythe de la réalisation totale de son être, par opposition formelle à la désintégration où semble l'entraîner le processus historique actuel.

La puissance mythique du poème et de l'objet d'art provient donc de leur origine (« La beauté sera convulsive ou ne sera pas ») et se manifeste par leur capacité émotionnelle dans l'esprit, dans le subconscient du récepteur, à la conscience duquel émergent les désirs refoulés.

C'est bien, en effet, comme si ces œuvres étaient marquées du sceau de la révélation [...] Le caractère *soulevant* de ces œuvres, aussi bien que l'interrogation, la sollicitation toujours plus ardentes dont elles sont l'objet [...] sont pour accréditer l'idée qu'un *mythe* part d'elles, qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner.

En exprimant ses désirs, l'artiste projette ceux de l'humanité : son œuvre a donc valeur mythique note Breton en 1935 :

Nous vivons à une époque où l'homme s'appartient moins que jamais; il n'est pas surprenant qu'une telle époque, où l'angoisse de vivre est portée à son comble, voit s'ouvrir en art ces grandes écluses. L'artiste, à son tour, commence à y abdiquer la personnalité dont il était jusqu'alors si jaloux. Il est brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas... : *ce trésor n'est autre que le trésor collectif.*

Aussi bien, dans ces conditions, n'est-ce peut-être plus déjà de la création d'un mythe personnel qu'il s'agit en art, mais avec le surréalisme, de la *création d'un mythe collectif.*

Il est bien évident que la « beauté », que la cristallisation des désirs en une œuvre d'art, se produira d'autant mieux si une

forte émotion, et tout d'abord l'amour, a secoué les tréfonds de l'être. C'est pourquoi la femme tient dans la mythologie de Breton une place de médiatrice, elle ouvre l'homme à lui-même et au monde. Elle est celle en qui le désir s'incarne de transfigurer le monde selon nos désirs. Le mythe de la femme est à l'origine de tous les autres mythes. C'est de ce chant sublime que rayonne *Arcane 17* :

L'amour, la poésie, l'art, c'est par leur seul ressort que la confiance reviendra, que la pensée humaine parviendra à reprendre le large.

Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte. La révélation que tu m'apportais, avant de savoir même en quoi elle pouvait consister, j'ai su que c'était une révélation. J'ai compris à te voir paraître, à entendre tes premières paroles, que, dans un certain cours désespéré, vertigineux et sans frein des pensées où il arrive que la machine mentale est si fortement lancée qu'elle *quitte la piste*, j'avais dû toucher à l'un de ces pôles qui restent généralement hors d'atteinte...

On ne saurait enfin oublier dans cette recherche des significations sur la pensée mythique du surréalisme, l'importante contribution d'Aragon qui fait précéder *le Paysan de Paris* d'une *Préface à une mythologie moderne* à laquelle répond en épilogue *le Songe du Paysan*.

Dans sa *Préface à une mythologie moderne*, Aragon dénonce l'illusion des philosophes, de quelque obédience qu'ils soient, à prétendre que l'évidence mène à la vérité, que la certitude signifie la réalité. En effet, à qui se trompe, l'erreur paraît aussi évidente que la vérité : « L'erreur s'accompagne de certitude. L'erreur s'impose par l'évidence. »

Autre illusion : la suprématie de la raison. Nos sens, même s'ils mènent à l'erreur (toute relative, comme on l'a vu) revêtent une égale importance : « En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l'erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône. »

Ces deux illusions conduisent l'homme à ne croire certain que ce dont il aura fait un examen abstrait. « Il me faut un effort douloureux pour m'arracher à cette coutume mentale, pour penser simplement, ainsi qu'il semble naturel, suivant ce que je vois et ce que je touche. » Pourtant il est nécessaire de rendre au concret et à ses modes de connaissance leur place face à l'abstrait. De la conjoncture de la raison et des sens on pourra seulement attendre la vérité. « Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler qu'elles. A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants [...]. Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas... Une mythologie se noue et se dénoue. »

*Le Songe du Paysan* dénonce les hommes qui, ayant tenté de mettre de l'ordre dans le désordre apparent de l'univers, imaginent avoir recouvré l'Ordre, celui de Dieu. Signe de paresse intellectuelle qui s'assigne ainsi une limite illusoire. Sclérose aussi, l'idée que la métaphysique n'aurait trait qu'aux problèmes de Dieu. Le concret est également objet de la métaphysique. Or aucun médiateur ne vaut l'amour pour la connaissance du concret : « J'entrais dans cet univers concret, qui est fermé aux passants. L'esprit métaphysique renaissait pour moi de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée ». Loin des déformations de l'abstrait on retrouve dans le concret la véritable connaissance des choses. Et ce ne sera plus à ce stade la logique, mais l'image qui nous révélera leur secret. « Le fantastique ou le merveilleux... J'y accédais par un escalier dérobé, l'image. La recherche abstraite me l'a fait tenir pour une illusion grossière [...] ; l'image est la voie de toute connaissance. »

### Le mythe des Grands Transparents

L'anthropocentrisme a trop souvent entraîné les systèmes philosophiques et religieux à supposer que l'homme, au centre de l'univers, avait reçu du destin la mission d'y opérer

son salut, seul, et sans considération pour le reste des êtres et des choses, mis à sa disposition pour la réalisation de ses propres fins. Ce prétendu roi de l'univers se coupe ainsi de l'ensemble universel et en lui imposant sa tyrannie perd toute chance d'établir avec lui les correspondances qui lui permettraient de voir plus clairement en lui-même. Or, ne serait-il pas temps (avant qu'il se détruise par sa « science » même) que l'homme renoue avec sa société naturelle, avec son histoire vraie, celles qui le lient aux pierres, aux animaux, aux plantes, à tous les éléments de cette nature dont il n'est qu'un fragment. Il pourra alors estimer sa véritable position face aux autres êtres et en perdant l'orgueil de sa suprématie, gagner la connaissance de son rapport au monde.

C'est en conclusion des *Prolégomènes à un troisième manifeste*, que Breton définit le mythe nouveau, celui des « Grands Transparents », dont la projection dans notre ciel intérieur devrait aboutir à une révision complète de notre Weltanschauung :

L'homme n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer mais dont la *théorie de la forme* et l'étude des animaux mimétiques posent à elles seules la possibilité. Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée, bien qu'elle tende à placer l'homme dans les modestes conditions d'interprétation de son propre univers où l'enfant se plaît à concevoir une fourmi du dessous quand il vient de donner un coup de pied dans la fourmière. En considérant les perturbations du type cyclone, dont l'homme est impuissant à être autre chose que la victime ou le témoin, ou celle du type guerre, au sujet desquelles des versions notoirement insuffisantes sont avancées, il ne serait pas impossible, au cours d'un vaste ouvrage auquel ne devrait jamais cesser de présider l'induction la plus hardie, d'approcher jusqu'à les rendre vraisemblables la structure et la complexité de tels êtres

hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard.

Je crois devoir faire observer que je ne m'éloigne pas sensiblement ici du témoignage de Novalis : « Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et *vice versa* » et que je ne fais que m'accorder avec la pensée de William James : « Qui sait si, dans la nature, nous ne tenons pas une aussi petite place auprès d'êtres par nous insoupçonnés que nos chats et nos chiens vivant à nos côtés dans nos maisons? » Les savants eux-mêmes ne contredisent pas tous à cette opinion : « Autour de nous circulent peut-être des êtres bâtis sur le même plan que nous, mais différents, des hommes, par exemple dont les albumines seraient droites. » Ainsi parle Emile Duclaux, ancien Directeur de l'Institut Pasteur (1840-1904).

Et Breton termine sur cette réflexion :

Un mythe nouveau? Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir?<sup>17</sup>

Cette hypothèse mythique de Breton a provoqué des réactions souvent déçues et amères chez ceux qui ont cru le voir tomber dans un ésotérisme ou un magicisme banal et gratuit (comme si les principes immanents de la « philosophie » surréaliste leur étaient inconnus). Attitude étrange devant un texte qui en fait est aussi une profession de foi matérialiste, accordant même à la matière une étendue *sur-humaine*, au sens propre; en effet, à partir de l'exemple humain, complexe spirituel produit par un certain agencement de la matière, il suppose que celle-ci a pu également sécréter d'autres complexes spirituels supérieurs en grandeur, et transparents à notre vue limitée. Certains indices autorisent d'ailleurs cette hypothèse, comme cette communication intime et imperceptible à l'homme qui s'établit entre les animaux et la terre lors des grandes migrations ou des catastrophes telluriques imminentes. Tout ce que nous

17. *Manifestes du surréalisme*, © Jean-Jacques Pauvert, p. 175-176.

appelons impulsion instinctive, n'est-ce pas l'aveu de notre impuissance à saisir par la raison ce qui relie l'animal au monde, les grandes relations biologiques et psychiques, la grande harmonie entre l'individu et le cosmos, rompue à ses dépens par l'homme, animal raisonnable, c'est-à-dire animal qui se refuse en tant que tel? Pour retrouver cette harmonieuse unité avec le cosmos, l'homme doit s'y considérer comme un fragment, et par l'hypothèse qu'il émet, le mythe des « Grands Transparents » peut servir de levier, c'est-à-dire, en détournant l'homme de l'anthropocentrisme, lui permettre par *sympathie* profonde avec chaque chose d'obtenir cette « certitude que rien n'est vain, que toute chose considérée tient un langage déchiffrable susceptible d'être entendu à l'unisson de quelque émotion humaine. » Avec « Les Grands Transparents », l'homme n'est plus le *point de mire* de l'univers : il n'en est qu'un *point sensible*. Il sera ainsi sur la voie de la grande réconciliation avec le monde, de sa connaissance, de la Gnose<sup>18</sup>.

Breton explique ce processus dans un texte de 1953, *Du surréalisme en ses œuvres vives* :

[Le surréalisme ne partage nullement] l'opinion que l'homme jouit d'une supériorité absolue sur tous les autres êtres, autrement dit que le monde trouve en lui son achèvement — qui est bien le postulat le plus injustifiable et le plus insigne abus à mettre au compte de l'anthropomorphisme [...] C'est seulement en toute humilité que l'homme peut faire servir le peu qu'il sait de lui-même à la reconnaissance de ce qui l'entoure. Pour cela, le grand moyen dont il dispose est l'intuition *poétique*. Celle-ci, enfin débridée dans le surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues, mais hardiment créatrice de nouvelles formes — soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non. Elle seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que

18. Employé par commodité et à la suite de certaines correspondances avec l'attitude surréaliste (élan vers une connaissance totale, dépassement du raisonnement discursif par l'intuition, expérience vécue de l'illumination, prolifération des symboles et des mythes), ce terme ne doit l'être quand il s'agit de surréalisme qu'au sens figuré : il est bien évident que les notions de salut de l'âme, de dualisme, et l'attitude de mépris des gnostiques pour la matière et le corps, sont totalement étrangères au surréalisme.

connaissance de la Réalité suprasensible, « invisiblement visible dans un éternel mystère ».

Fréquemment Breton revient sur les rapports de la poésie avec la Gnose et la haute magie, et sur un autre plan, avec l'alchimie. Dans le *Second Manifeste*, commentant la belle expression rimbaldienne « alchimie du verbe », pour définir la poésie et ses objectifs, il rappelle l'analogie qu'entretiennent les recherches surréalistes avec l'alchimie : l'obtention de la *Pierre philosophale* qui « n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante ». Il s'agit dans ces cas de remonter jusqu'à l'origine, jusqu'au Verbe premier, à l'unité de toutes choses. Par exemple, répondant à une enquête sur l'astrologie, Breton certifie que celle-ci peut développer dans l'homme une conscience plus profonde de lui-même et du monde, « dans la mesure même où l'astrologie tend à ne faire qu'une de la conscience qu'il peut avoir de lui-même et de celle du monde ».

Qu'il rappelle l'importance de la Kabbale, des pensées gnostiques, du Zohar, d'Eliphas Lévi, etc., Breton distingue toujours leurs a priori spiritualistes qu'il rejette en bloc, de leur ambition, cette ascension vers le Point suprême où dans une confondante unité toutes choses s'assimilent, et de leurs méthodes dans lesquelles il reconnaît fréquemment des analogies avec le surréalisme. Ce point suprême, c'est le point de réconciliation de la pensée avec le monde, le dépassement de ce stade où l'homme ne voit sur terre qu'un éclatement d'aspects de la réalité qui certainement entretiennent des relations en profondeur, mais que le raisonnement logique ne percera jamais. Ces antinomies apparentes ne seront résolues que par la force de l'analogie, par l'intuition poétique.

Depuis les études de Jules Monnerot et de Michel Carrouges, cette question des rapports de l'alchimie avec le surréalisme a pris une place à ce point dominante qu'un courant d'interprétation « ésotérique » ou « idéaliste » laisserait glisser le surréalisme vers les pensées occultes. C'est mal comprendre que les rapports du surréalisme avec la grande tradition ésotérique sont d'ordre méthodique et n'aboutissent jamais à des hypothèses sur la véracité de ce

que contient cette tradition sur le plan de la foi ou de la révélation. Breton est pourtant très clair dans ce texte de 1947 qui s'intitule *Signe ascendant*<sup>19</sup>.

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester [...]. Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève, mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel.

### Vers une réconciliation poétique de l'homme avec le monde

Le surréaliste cherchera la surréalité en lui-même. Il ne pourra, en effet, espérer retrouver le chemin qui, de tous ses sens, le lie au monde, que par une « descente vertigineuse » dans ses zones obscures. Le point suprême n'est pas transcendant, il existe au fond de nous, il ne s'atteint que lorsque notre communion avec les éléments se manifeste par la dissolution de notre logique incapable désormais de « distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre ».

Ce sentiment de consubstantiation avec l'univers, le primitif et l'enfant l'éprouvent naturellement. Les « fous » le retrouvent souvent. Les surréalistes ne cessent d'interroger leurs œuvres pour essayer d'y discerner ce que ces exilés de la raison déformante ont « vu » ou « voient ». Ils simuleront même leurs états par des techniques psycho-pathologiques

19. In *la Clé des champs*, pp. 134-135. Cette expression *signe ascendant* est d'ailleurs préférable à celle de *point suprême* : cette dernière semble « supposer » que ce point existe véritablement et que, comme le mystique, le surréaliste y aspire pour s'y absorber ; au contraire, il ne fait que *tendre vers* un dépassement des antinomies, dans la vision d'une réunification de tous les éléments antinomiques.

(hallucination, paranoïa...) pour *voir* comme eux. Pour se sentir dans le monde, au lieu de penser le monde, c'est-à-dire de s'en détourner. Pour retrouver la vraie vie actuellement « absente » : « La perception et la représentation [...] ne sont à tenir que pour les produits de dissociation *d'une faculté unique, originelle*, dont l'image éidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et l'enfant. Cet état de grâce, tous ceux qui ont souci de définir la véritable condition humaine, plus ou moins confusément aspirent à le retrouver. » (Breton, *le Message automatique*, 1933).

Cette faculté unique et originelle n'est-ce pas ce que présentent les « vrais voyants », la poésie à son plus haut période ? Tous ceux qui, bien avant les surréalistes, ont tendu à la voyance ont su qu'il fallait y sacrifier les apparences de solidité *du moi* pour aller se chercher dans ce qui les *hante* : et cette hantise ne serait-elle pas le spectre de cette faculté ?

L'ambition d'être voyants, de se faire VOYANTS, n'a pas, pour animer les poètes, attendu d'être formulée par Rimbaud, mais Arnim, dès 1817 [...] est peut-être le premier à l'avoir réalisée intégralement. Pour l'un de ces poètes comme pour l'autre, découvrir dans la représentation le mécanisme des opérations de l'imagination et faire dépendre uniquement celle-là de celle-ci n'a, bien entendu, de sens qu'à la condition que le Moi lui-même soit soumis au même régime que l'Objet, qu'une réserve formelle vienne ébranler le « Je suis ». Toute l'histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée du « Je suis », qui commence à se perdre en lui (Breton, 1933).

Ce retour à la vision « normale » des choses, donc extralogique, s'effectue de façon privilégiée lorsque le rapprochement soudain de deux objets « étrangers » l'un à l'autre, dissociés l'un de l'autre par les catégories rationnelles, provoque dans l'imagination une étincelle qui nous laisse entrevoir une relation, imprévue, stupéfiante, révélatrice, entre eux. On sait que Breton n'est jamais revenu sur la définition de l'image proposée par Pierre Reverdy :

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...

L'image est la négation de la dissociation logique des choses, elle manifeste leur unité profonde dans un champ de voyance dont les véritables poètes seront les explorateurs. Elle signifie la réconciliation des choses entre elles, l'amorce de la réconciliation de l'homme avec toutes les choses, avec l'univers.

L'image est synthèse, et c'est à de telles synthèses illuminantes que tend toute l'activité surréaliste (entre le rêve et le sommeil, la raison et la folie, le bien et le mal, etc.). Peintres et poètes ne cessent de chercher la synthèse qui d'un seul coup nous met sur la voie du Point Suprême, comme le note Jean Roudaut : « Multiplier les grandes images synthétiques, tendre à voir le monde dans son unité, abolir, serait-ce passagèrement, comme dans l'échange d'un regard, la différence entre perception physique et représentation mentale, n'est-ce pas s'approcher du point suprême, se situer dans son rayonnement? Si une opposition se résout, bien d'autres antinomies s'effacent. Aussi, en la main et l'œil, Breton voit-il s'unir les contraires : *L'eau et le feu se conjurent vertigineusement dans les yeux verts d'une femme rousse (le Surréalisme et la peinture)*. Regardant la main qui flambe sur la Seine, Nadja affirme que *le feu et l'eau sont la même chose*, rendant évidente et nécessaire la vision de *Poisson soluble*, où des *mains solaires* étaient aussi des mains gelées. »

Tel est le mirage dans lequel nous plonge d'ailleurs tout, texte poétique surréaliste, comme l'explique Breton, en 1932 :

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément.

ou, si on préfère, comme le chante Eluard :

J'établis des rapports entre l'homme et la femme  
Entre les fontes du soleil et le sac à bourdons  
Entre les grottes enchantées et l'avalanche  
Entre les yeux cernés et le rire aux abois  
Entre la merlette héraldique et l'étoile de l'ail  
Entre le fil à plomb et le bruit du vent  
Entre la fontaine aux fourmis et la culture des framboises  
Entre le fer à cheval et le bout des doigts  
Entre la calcédoine et l'hiver en épingles  
Entre l'arbre à prunelles et le mimétisme constaté  
Entre la carotide et le spectre du sel...

Cette recherche de la résolution des antinomies par la puissance poétique, Jean Schuster, à la suite d'Apollinaire, l'appelle « raison ardente », pour l'opposer à la raison froide des rationalistes qui, au lieu d'unifier la réalité, tendent à sa dissociation, à sa classification. L'imagination des poètes ne cesse en effet de se jouer des apparences extérieures du réel : ils métamorphosent toute chose en une autre, ils inversent l'ordre des processus, tournent même en dérision l'irrévocable succession de la vie et de la mort. Soit G. Hugnet célébrant la victoire du désir sur la réalité : « L'homme voit, dans ces images naturelles, des images à lui, l'alchimie de ses souvenirs, ses délires... Il vit ses hallucinations, les hallucinations qui sont, qui ont été vécues ailleurs. Il vit. »

Soit Crevel, évoquant la mort d'une de ses héroïnes :

Nous arrivons au poteau [...] Mon avocat me baise la main. Le commandant du peloton est si troublé que je crie moi-même : « Feu ! » On tire. Je tombe. Je suis morte. Ma résurrection.

Mon corps a été réclamé, soi-disant par ma famille. En vérité on m'a transportée chez mon chéri. Mes yeux viennent de se rouvrir et voient l'incomparable amant qui promène le fakir sur mon cadavre nu. Ce contact cicatrise les blessures et réveille les sens. L'avocat est à mon chevet... (*Êtes-vous fous?*)

En dépassant les apparences extérieures du monde, le surréaliste en fait le reconstruit selon lui-même, et, en consé-

quence, se reconstruit également lui-même après l'éclatement de sa personnalité dans le monde de la logique. Anicet s'écriait déjà : « Plus fort que cet autre qui reconstruisit le monde, je me suis rebâti moi-même. » (Aragon, 1920)

N'est-ce pas là le *salut* que l'homme peut attendre de la poésie? Dans *Arcane 17*, Breton célèbre ce *détour par l'essence* qu'évoque pour lui l'attrait de la poésie, surtout lorsque les circonstances (en l'occurrence, la guerre) provoquent en l'homme une peur de l'actuel, le désir d'un « tremplin », d'un « refuge », dans l'inactuel (l'éternel?).

Il est certain que cette refonte des rapports du moi avec l'univers, par la fusion totale de l'imaginaire, tient chez certains surréalistes d'une volonté de pureté, de purification, hors les miasmes de ce monde. Il est probable que certains y cherchaient la résolution d'une angoisse profonde et que par conséquent le pouvoir de leur poésie sur nous (plus que de toute autre qui participe il est vrai, mais seulement inconsciemment, des mêmes principes) s'explique par son exigence d'un dépassement éidétique.

Le lecteur de poésie surréaliste se trouve dans la même position que Breton devant Nadja; il part à la dérive du réel, guidé par des génies qui le réconcilient avec le monde, lui *indiquent* que la vraie vie est absente, qu'on peut la retrouver dans une image, dans un regard, dans un frisson, qui nous relie au monde vrai pour ce qu'il a d'irrationnel : le surréalisme a bel et bien créé le mythe nécessaire à cette société que son anthropocentrisme et sa désensibilisation mènent au bord de la catastrophe morale et aussi physique.

Rappelons que les surréalistes ont multiplié des *techniques* et des *pratiques* visant systématiquement à obtenir cette fusion des choses entre elles et cette fusion de l'être dans les choses :

— *l'écriture automatique* : c'est l'unité enfin retrouvée entre les fragments de l'être. « C'est par l'appel à l'automatisme sous toutes ses formes et à rien d'autre qu'on peut espérer résoudre, en dehors du plan économique, toutes les antinomies. »

— *l'analogie* : « Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi, la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-

lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. »

— *l'hallucination* : « En fin de compte, tout dépend de notre pouvoir d'hallucination volontaire. » Il est à noter que contrairement aux mystiques, qui cherchent un anéantissement dans la vision, le surréaliste fait appel à un surconscient qui soit conscience de ce qui se passe dans les couches enfouies du mental.

— *la paranoïa-critique, l'irritabilité des facultés de l'esprit*, etc.

On voit en quel sens toutes ces activités sont *mythiques* (même le jeu) : elles nient les antinomies entre les réalités extérieures et, éprouvant leur unité sur le plan de la représentation mentale, tendent l'esprit vers l'autre côté des choses.

### **Le surréalisme comme éthique : pour une redéfinition de l'amour**

On aura déjà vu comment vers 1928-1929 l'amour devient l'axe de la pensée et de l'action surréalistes. En effet, dans le *Second Manifeste*, Breton, avec les sciences occultes, introduit l'amour dans le champ des investigations du groupe. Mais non seulement à ces dates avec Breton lui-même (dernières pages de *Nadja*), avec Desnos (*la Liberté ou l'amour!*), avec Eluard (*l'Amour la poésie*), l'amour impose ses exigences aux poètes, mais bien avant, et en particulier chez Aragon et Eluard, et ceci dès leurs premiers textes, une réflexion suivie sur les pouvoirs de l'amour et la fonction mythique de la femme, se dégage.

Souvent méconnu (voire déformé) le rôle d'Aragon mérite une note particulière : dès 1918-1920, avant Dada, *Anicet ou le panorama, roman* est écrit, et contre tous ses rivaux, Anicet soutient que *la beauté moderne est la femme*. En 1926 toute une mythologie fondée sur une connaissance concrète (par les sens) du monde surgit du *Paysan de Paris* (en fait écrit à partir de 1924) :

Ce goût divin que je connais bien à tout vertige, m'aver-tissait encore une fois que j'entrais dans cet univers concret, qui est fermé aux passants. L'esprit métaphy-sique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée.

Le goût du merveilleux surgissant du réel, de la vérité phy-sique, rien ne semble plus surréaliste, et, le plus intéressant, est, qu'en période Dada, Aragon (*les Aventures de Télé-maque*) recherche (en aveugle, il est vrai) la signification profonde d'un sentiment que ses amis bafouent comme les autres, ainsi que le note R. Benayoun :

Dada réduit l'acte amoureux à un simple exercice de dynamique, tout comme il réduit l'Art à un ensemble de recettes arbitraires, impliquant la fabrication d'œuvres énormément insignifiantes [...]. Dépouillée de toute son aura, [la femme] devient une simple évidence temporelle et spéculative. *Voilà la femme*, constate triomphalement Picabia, peignant un appareil énigmatique, tandis qu'il intitule *Parade amoureuse* un jeu complexe de pistons.

En 1924, Aragon peut enfin déclarer dans le *Libertinage* :

Je ne fais pas difficulté à le reconnaître : je ne pense à rien, si ce n'est à l'amour [...]. Il n'y a pour moi pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi.

L'analyse de l'œuvre d'Éluard, ainsi que l'examen des poèmes surréalistes antérieurs à 1929 révéleraient l'irra-diation de l'amour sur un grand nombre de textes. Pourquoi donc cet oubli de Breton et des historiens du surréalisme sur Aragon et d'autres poètes ?

Breton a formellement condamné comme hérétique l'idée de *libertinage*, opposée à celle d'*amour électif*, proprement surréaliste. Or, dès l'enquête de 1929 dans *la Révolution surréaliste*, des divisions annonçant des ruptures pro-chaines, apparaissent. C'est donc encore en termes éthiques que cette composante essentielle du surréalisme doit être

envisagée : en aucun cas il ne s'agira de comptabiliser ni même d'apprécier les poèmes d'amour, mais de définir en fonction d'une recherche de groupe l'apport des expériences individuelles, et seulement dans la mesure où celles-ci se-ront révélatrices d'une expérience authentique où le corps et l'esprit auront été mis à l'épreuve. Éthique aussi, parce que cette expérience révèle dans l'individu la toute-puissance de son désir, donc de son être.

### L'érotisme, expression de l'homme libéré

La première partie du xx<sup>e</sup> siècle peut, sur le plan des mœurs, se placer sous le signe de deux « libérations » complémen-taires. D'abord, amorcée depuis un siècle, celle de la femme, sacrifiée par les siècles religieux comme par celui du rationa-lisme. D'autre part, celle des zones obscures de l'inconscient, des désirs, insurrection générale contre les barrières sociales. Le surréalisme réunit ces phénomènes pour en faire sa morale.

Dans son *Érotisme du surréalisme*, R. Benayoun rappelle à quelles traditions la philosophie surréaliste de l'amour peut se rattacher, et surtout quelles forces coercitives ont refoulé dans l'homme ses désirs légitimes, en particulier la « morale » chrétienne dont les obsessions de répression ont été jusqu'à mutiler la femme de son désir. Le christianisme « a diminué la femme, soumis l'humanité, amené une régression sociale et culturelle qui ne cessera qu'au xii<sup>e</sup> siècle avec le catha-risme ». Mais le catharisme et l'amour courtois, auxquels les surréalistes ont porté un intérêt soutenu, seront sacrifiés dans la folle persécution des Croisades. Malgré quelques tentatives puissantes, mais dont l'essence reste assez confuse (Bosch...), la femme sera sans cesse ravalée au rang de courtisane (l'incarnation de l'attrait fatal du Mal) ou à celui d'ange (la pureté virginale et salvatrice de Marie). Il faudra le xviii<sup>e</sup> siècle, sensualiste, mécaniste, pour réhabiliter le corps. Et au-dessus de tous, Sade, initiateur d'une nouvelle morale de l'amour fondée sur la liberté intégrale des pas-sions, indice de la réalisation totale de l'homme.

A la figure de Sade répond un siècle plus tard celle de Freud. Mais les surréalistes notent entre temps dans le Romantisme le culte de l'amour tendant à une parfaite com-

munion des amants, à une « identification avec l'objet aimé », à « un échange des essences », l'amour prenant « des allures de plus en plus initiatiques » (Benayoun). Ces idées s'infiltrèrent chez tous ceux qui rêvent d'une société améliorée, les utopistes, Fourier entre autres, auquel Engels rendra hommage pour avoir le premier « énoncé que, dans une société donnée, le degré d'émancipation féminine est la mesure naturelle du degré de l'émancipation générale ». Breton n'a cessé de montrer la convergence des revendications sadiennes, marxistes, freudiennes dans cette évolution :

[La conception d'Engels est confirmée] par celle de Freud pour qui l'amour sexuel, tel même qu'il s'est déjà donné, rompt les liens collectifs créés par la race, s'élève au-dessus des différences nationales et des hiérarchies sociales, et, ce faisant, contribue dans une grande mesure au progrès de la culture. Ces deux témoignages, qui donnent la conception de moins en moins frivole de l'amour pour principe fondamental au progrès moral aussi bien que culturel, me sembleraient à eux seuls de nature à faire la part la plus belle à l'activité poétique comme moyen éprouvé de fixation du monde sensible et mouvant sur un seul être aussi bien que comme force permanente d'anticipation. (*l'Amour fou*)

La convergence de psychologues, d'économistes, d'artistes sur la fonction émancipatrice de l'amour établit clairement que nous avons affaire à un principe de toute évolution morale et sociale, individuelle et collective. Benayoun, rappelant que pour Freud « le principe de plaisir établit le programme des buts de la vie », souligne cette profonde complémentarité :

L'érotisme, selon lui, tend à délivrer l'homme de la tyrannie des interdits, et à restaurer l'activité du plaisir. L'art, preuve de la définitive soumission de l'homme au principe de plaisir, a pour but d'être un jeu, de nous faire retrouver l'enfance, de nous révéler le contenu de l'inconscient et de surmonter le refoulement.

L'analogie de buts avec le surréalisme pour lequel l'amour conditionnera le surgissement des obsessions intimes brisant

le mur de la censure, se manifeste dans l'expression artistique qui devient « pure et simple accommodation des désirs secrets ». Corrélativement la relation (de dépendance) de l'art et de l'amour se définit comme révolutionnaire, orientée vers l'émancipation générale de l'homme.

R. Benayoun choisit, pour définir l'érotisme dans le surréalisme, la formule de Schwaller de Lubicz : « la magie de la vitalité, exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle ». Elle correspond bien à l'esprit des recherches entreprises en 1928 par Aragon et Breton sur l'hystérie dont ils célèbrent le cinquantenaire et de l'étude sur la sexualité qui est menée dans les deux derniers numéros de *la Révolution Surréaliste*. L'hystérie, « la plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », est beaucoup moins une affection pathologique qu'une forme de séduction, c'est-à-dire un moyen d'expression, un détour du désir pour appréhender son objet : elle fournit des tableaux vivants d'attitudes de femmes dans l'amour qui sont le plus bouleversant langage. L'enquête sur la sexualité, en ce sens, vise également à la connaissance de l'homme libéré par l'émotion sensuelle. Des questions semblables sont posées : « Quels sont les moyens objectifs par lesquels apprécier avec précision la jouissance d'une partenaire? Quelles sont les attitudes passionnelles, les parties du corps qui vous sollicitent le plus? »

Dans le dernier numéro, des questions concernant directement les corrélats éthiques :

Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour? Feriez-vous à l'amour le sacrifice de votre liberté? Comment jugeriez-vous un homme qui irait jusqu'à trahir ses convictions pour plaire à la femme qu'il aime?

A côté de cela, des questions sur l'onanisme, la pédérastie, la prostitution, la sodomie. Car dans le projet de libération totale, la part des perversions doit être envisagée à la fois sous son aspect subversif et créateur. Breton écrira plus tard :

L'admirable, l'éblouissante lumière de la flamme ne doit pas nous cacher de quoi elle est faite, nous dérober les profondes galeries de mines, souvent parcourues de

souffles méphitiques, qui n'en ont pas moins permis l'extraction de sa substance, une substance qui doit continuer à l'entretenir si l'on ne veut pas qu'elle s'éteigne.

La même année, *l'Age d'or* de Buñuel et Dalí projette publiquement l'image « de l'amour en liberté » et c'est dans le scandale qui accueillit le film que se manifestent la violence, généralement tacite, que la censure morale exerce sur les libertés naturelles, ainsi que le sens moral de la revendication surréaliste : la révolte de ce qui est profondément humain contre les apparences sociales. Et, dans l'immédiat, il sera souvent nécessaire de faire appel au scandale, les retrouvailles avec l'instinct fondamental ne pouvant s'accomplir que dans une sorte d'orgie de l'imagination et des sens, ce que suggère Aragon :

Il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressif du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage.

Les rapports avec les prostituées, l'écriture de romans pornographiques, le blasphème (en particulier envers la Vierge), les tableaux d'un érotisme provocant seront autant de tentatives de désengagement hors des conventions : « en pleine anarchie comme on dit en plein soleil » (Aragon). Une sorte de tremblement de terre moral accompagne les révoltes de Max Ernst, l'art de la perversion de Dalí (« Je considère la perversion et le vice comme les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires, de même que je considère l'amour comme l'unique attitude de la vie de l'homme. »), les poupées désarticulées de Bellmer, les cruautés précises de Labisse, l'humour macabre et blasphématoire de Clovis Trouille... de même qu'une fête orgiaque de défoulement total éclaire des textes comme *les Rouilles engagées* de Péret, *la Liberté ou l'amour!* de Desnos, ou *1929* d'Aragon.

Table rase faite de toutes les conventions morales, les surréalistes peuvent sur la force pure de l'élan vital, de l'Eros primitif, fonder une philosophie de l'existence.

## De la connaissance à l'extase

En le réconciliant avec la vie, le surréalisme tend à réconcilier l'homme avec lui-même, et au-delà, avec le monde. Aragon avait, dans *le Paysan de Paris*, projeté une « géographie du plaisir » afin que s'instaure une science des sens, capable de provoquer des rêves, une fuite dans le merveilleux : le corps, ouverture au surréel, aux profondeurs de la vie. Breton précisait dans l'enquête sur la sexualité dans *la Révolution surréaliste* que l'idée de l'amour est « seule capable de réconcilier, momentanément ou non, avec l'idée de vie ». En effet, elle fait perdre pied aux bonnes raisons sociales pour que l'inconscient s'empare d'un être rendu à l'état d'innocence, à la merci de l'imaginaire et tendu vers la seule réalisation de ses désirs. Mais, surtout, aucune idée de chute dans cet abandon à l'inconscient. Au contraire, *ascension* poétique, tension vers l'état de *voyance*. C'est en ce sens que l'amour est moral, il élève l'amant à sa propre connaissance, et à la connaissance du monde par l'intermédiaire de l'objet aimé : l'amour est *signe ascendant*.

Éveillé par l'amour, le désir, note Breton, cherche dans le monde les indices de sa propre existence :

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*.

La grande reconquête de soi commencée, sous le signe de l'amour, « comme tout s'embellit à la lueur des flammes! ». En effet, sans amour le monde est *insignifiant*, ne répond pas à nos appels; l'homme reste isolé dans la nature, alors qu'aimant, il donne sens à l'univers : « Grâce à l'amour, les images du monde extérieur se feront de plus en plus l'illustration de ma pensée [...]. Tout ce que je pense vit et se renouvelle dans l'image de l'être aimé. » Cette déclaration de Dalí rejoint tous les textes qu'Éluard, Breton ou Péret ont pu écrire pour célébrer cette harmonie essentielle (au sens propre) entre le monde et le désir, son ordonnateur humain.

*Arcane 17* établit la perfection de cette fusion :

Le haut de la montagne ne prend vraiment forme divine que dans la brume de ton regard, que par l'aile de l'aigle doré passant sur tes cheveux...

Dans une belle formule, R. Benayoun résume cette idée :

La complémentarité des deux amants leur permet d'engendrer le cosmos comme il les engendra lui-même.

Et Péret : « Dans l'amour sublime, le désir, tout en demeurant lié à la sexualité, se voit alors transfiguré [...], loin de perdre de vue l'être de chair qui lui a donné naissance, il tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers. » Par la connaissance de soi, du rythme de ses désirs, l'homme parvient à vivre au rythme de l'univers, à confondre son propre désir à celui du monde. Ascension morale donc, mais surtout ascension spirituelle. Sur le plan individuel, comme sur le plan collectif, sera relégué tout ce qui peut nuire à cette tension vers le « sublime » et, tout particulièrement, le *libertinage*, la recherche du plaisir pour le plaisir dont Breton, du *Second Manifeste aux Entretiens* dénonce violemment les adeptes.

Les commentateurs ont souvent vu là des attaques très précises contre Aragon et Éluard : à vrai dire, à se fier à leurs œuvres, on voit mal la pertinence d'une telle analyse fondée sur des lectures souvent erronées ou simplement sur des confusions de dates. Ce serait plutôt leur comportement sentimental que Breton leur reprocherait : preuve supplémentaire que dans le surréalisme la littérature n'est jamais l'essentiel...

L'amour électif, élevant l'individu, rendra possible une spiritualisation de la société débarrassée de la grivoiserie, indice du ravalement des instincts emprisonnés dans la structure du mariage, « codification imbécile de l'amour ». La prise de position pour Chaplin (*Hands off love*) dénonce l'immoralité des contraintes actuelles qui transforment les femmes en « garces dont on fait, dans tous les pays, les *bonnes* mères, les *bonnes* sœurs, les *bonnes* femmes, ces pestes, ces parasites de tous les sentiments et de tous les

amours ». Le surréalisme retrouve ici la critique marxiste de la famille actuelle, mais en insistant bien sur le dynamitage des tabous sexuels hérités de la tradition chrétienne. En lâchant les fauves du Désir, les surréalistes visent à renverser les apparences sociales que l'habitude a solidifiées en réalité, pour que surgisse la véritable réalité sociale qu'organiseront les liens du désir et de l'amour. Remontée donc vers l'esprit des choses : spiritualisation collective. En effet, comme il s'oppose au libertinage, le surréalisme récuse l'anarchie des mœurs.

Le double mouvement de réconciliation avec la nature et de spiritualisation auquel tend l'amour surréaliste suppose une fusion du charnel et du spirituel, achevée dans l'accès au sublime. Pour Péret

L'amour sublime [...] implique le plus haut degré d'élévation, le point limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, quelque voie qu'elles aient empruntée, le lieu géométrique où viennent se fondre, en un diamant inaltérable, l'esprit, la chair et le cœur.

Constamment on retrouve à ce stade la vocabulaire religieux. Ainsi Aragon, dans *le Paysan de Paris* :

Cessez de porter un culte absurde à tout ce qui n'est pas uniquement l'amour. Il est temps d'instaurer la religion de l'amour.

Péret :

De tous les sentiments, je ne vois de pleinement sacré que l'amour [...] La notion même de sacré découle si directement de l'amour que, sans lui, aucun sacré n'est concevable.

Schuster :

La religion est un lien entre l'homme et Dieu. L'amour un lien entre l'homme et la femme. C'est une bien belle chose que la femme transforme et détourne vers sa chair des oblations qui seraient allées à un déplaisant phantasme.

Il y a, cependant, dans ces hauteurs, un désir proprement surréaliste de ne pas se perdre, mais de *voir clair*, une hyperlucidité voisine de la « voyance poétique ». L'*entrée en transe* (Breton) ne signifie pas le naufrage de notre conscience, mais permet d'« assister à notre propre apparition » (René Nelli). C'est le phénomène de l'extase, si justement analysé par Dali (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*).

L'extase constitue l'*état pur* d'exigeante et hypéresthétique lucidité vitale, lucidité aveugle du désir. Elle est par excellence l'état mental critique que l'in vraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre *continue*.

et déjà envisagée par Desnos dans *la Liberté ou l'amour!*

Il est faux que les sens appartiennent à la matière. Ils appartiennent à l'esprit, ils ne servent que lui et c'est par eux que vous pouvez espérer l'extase finale. Pénètre en toi-même et reconnais l'excellence des ordres de la sensualité.

Une surconscience se *développe* que Wolfgang Paalen examine également dans le *Dictionnaire abrégé* :

Le *surconscient* est, au-delà de l'inconscient et du conscient, le troisième terme de l'échelle du comportement intellectuel. Il consiste dans l'identification sublime dont participe ce qu'on appelle l'*état de grâce*, l'extase de l'amour, toute la *beauté convulsive*, dans ce qui, ayant à travers les sismographes de l'intelligence de notre époque, déjà transformé l'image de l'univers, contribuera au-delà de toute prévision à transformer le monde.

Évidemment, cette *surconscience* est la conscience du surréel et l'amour par conséquent la condition de tout accès à la surréalité, à ce point suprême où disparaissent toutes les antinomies, le désir étant devenu réalité, c'est-à-dire l'irréel (ou le possible) réel. *Arcane 17* est la célébration de ce « miracle » continu :

C'est précisément par l'amour et par lui seul que se réa-

lise au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence, c'est lui seul qui parvient à concilier d'emblée, en pleine harmonie et sans équivoque, ces deux notions, alors qu'elles demeurent hors de lui toujours inquiètes et hostiles [...] « Trouver le lieu et la formule » se confond avec « posséder la vérité dans une âme et un corps. »

Encore faut-il trouver l'âme sœur, l'amour réciproque et électif : toute la vie d'un surréaliste se confond avec cette « attente ».

### La médiatrice

L'amour prendra dès lors une forme véritablement initiatique. La femme sera la médiatrice du salut terrestre, le couple, la promesse de son accomplissement. Les poètes surréalistes ont chanté la femme avant même que l'amour devienne le centre de toutes leurs préoccupations éthiques. Par exemple, les écritures automatiques de Breton, *Clair de Terre* ou *Poisson soluble* rayonnent de sensualité, célèbrent « cette puissance éternelle de la femme, la seule devant laquelle je me sois jamais incliné » (*l'Amour fou*, p. 130). Trente ans après, Schuster écrit encore : « L'évocation de la femme par les surréalistes prend toujours un caractère sacré. La femme est la grande invitée dans l'état de disponibilité lyrique où nous nous plaisons. »

L'attente de cette « élue » sera en soi merveilleuse. *l'Amour fou* y puise toute sa poésie, et, en un certain sens, *Nadja*. Desnos l'appelle comme une lumière promise :

Mais toi, enfin, je te salue, toi dont l'existence dore mes jours d'une joie surnaturelle. Je t'ai aimée rien qu'à ton nom. J'ai suivi le chemin que traçait ton ombre dans un désert mélancolique...

Dans *le Noyau de la comète*, préface à *l'Anthologie de l'amour sublime*, Péret analyse cette impression de révélation attendue : « Dans l'amour sublime, la nature de l'objet aimé est soudain reconnue par le sujet en réponse directe à un désir qui attendait seulement l'apparition de son objet pour devenir impérieux. »

La femme ordonnatrice des désirs latents : Breton note dès 1933 la filiation de cette idée avec celle de Ritter selon

laquelle l'homme délivre « seulement la femme, il l'aide à découvrir sa plus pure destination. C'est la terre qui, en quelque sorte, ordonne à travers la femme ». Plus tard, approfondissant la pensée de Novalis, il y percevra le grand espoir magique du romantisme. « Pierre angulaire du monde matériel (*les Vases communicants*), la femme accomplit en effet la paradoxale mission de plonger l'homme dans l'écorce matérielle du corps et de lui ouvrir simultanément le monde des révélations merveilleuses. Entre la terre et le supernaturel, elle est le *médium*. Aussi Breton, dans *Arcane 17*, appelle-t-il les temps où dominera « l'idée du salut terrestre par la femme, de la vocation transcendante de la femme », de la victoire de l'irrationnel féminin sur le rationnel masculin, juste capable de provoquer la guerre et la haine.

« Elle dit l'avenir. Et je suis chargé de le vérifier », écrivait Éluard dans *Répétitions* (1922). C'est ce que ne cessent de faire les poètes. Les dons de « voyance » de Nadja, ses véritables pouvoirs font craquer la structure logique de notre vision du monde : les prodiges se multiplient sous ses pas, ce « génie libre » soumettant la réalité, « cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe. » Les femmes sont des fées qui donnent sens au monde, c'est-à-dire confient ses clés aux poètes : « Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte » (*Arcane 17*).

Parmi elles, la femme-enfant célébrée entre toutes dans *Arcane 17*. Par son « enfance », elle participe encore du monde pré-logique, et même au-delà a encore « souvenir » des grandes forces naturelles qui l'ont menée à l'être. Elle est Alice au Pays des merveilles, à laquelle les surréalistes n'ont cessé de rendre hommage. Par sa « féminité », elle est vouée à l'amour dont elle attend l'initiation. Pour Péret

la femme-enfant suscite l'amour de l'homme totalement viril car elle le complète trait pour trait [...]. Elle attendait l'amour comme le bourgeon le soleil et elle l'accueille en présent inespéré, mais plus somptueux qu'elle ne l'avait rêvé. Elle porte l'amour sublime en puissance, mais il faut qu'il lui soit révélé.

Initiation réciproque : la femme devient grâce à l'homme, l'homme retrouve dans cette initiation l'intuition de son destin, l'indice de sa réconciliation avec la nature, la promesse de son achèvement dans l'accomplissement du couple.

Breton insiste, en effet, dans *Arcane 17* sur l'idée que, le couple accompli, la victoire sur *le temps* sera obtenue grâce aux pouvoirs de la femme-enfant (mythe de Mélusine).

La figure de la femme-enfant dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise. Sa complexion désarme toutes les rigueurs, à commencer, je ne saurais trop le dire à elle-même, par celle des ans.

Cependant, cette tension vers la femme féérique est sans cesse contrariée par l'attrait qu'exerce la femme fatale dont la puissance peut contrebalancer celle de la fée, à moins que les deux images simplement ne se superposent inextricablement. Si l'amour fou se reconnaît à une « inspiration vers le mieux », il est néanmoins porteur aussi d'une force négative, d'un désir de perte, d'une volonté d'échec (« Amour, ô mon amour, j'ai fait vœu de te perdre », Éluard, *Au défaut du silence*) qui se cristallise autour d'une figure maléfique. Nadja est déjà « double » et Breton dit ses grossières chutes à côté des moments d'élévation. Dans *l'Amour fou*, il reconnaît : « Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéreuse, ton ombre mortelle. » Et aussi la déclaration de Desnos : « Je n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse, y soit mêlé. »

La petite histoire prouverait facilement que les femmes fatales ont bouleversé la vie des poètes et des peintres, les acculant parfois au suicide, avant que ne les sauvent les fées. Tout se passe comme si entre l'Éros et le Thanatos un combat se livrait sous ces deux incarnations. Les tentations amoureuses de l'homme signifieraient son déchirement entre le désir de mort et celui de vivre, peut-être un essai mythique de conciliation.

En fait cela symbolise le combat moral que suppose tout

amour véritable, combat contre toutes les faiblesses (impurité, libertinage, désespoir, don juanisme) que Éluard et Breton ont si souvent dites :

Et la vie, pourtant, s'en prenait à notre amour. La vie sans cesse à la recherche d'un nouvel amour, pour effacer l'amour ancien, l'amour dangereux, la vie voulait changer d'amour [...]. Pour me trouver des raisons de vivre, j'ai tenté de détruire mes raisons de t'aimer.

Je ne nie pas que l'amour ait maille à partir avec la vie. Je dis qu'il doit vaincre et pour cela s'être élevé à une telle conscience poétique de lui-même que tout ce qu'il rencontre nécessairement d'hostile se fonde au foyer de sa propre gloire.

L'amour ne révèle jamais totalement son mystère, et c'est ce qui en fait son charme ambigu : son « infracassable noyau de nuit » (*Point du jour*) qui nous fascine comme certaine pierre noire, à la fois éclatante et cependant *noire*. Il est évident que la simple opposition à laquelle une analyse sommaire a tendance à nous conduire (femme-fée : Bien / femme fatale : Mal), décalque enfantin de la morale catéchistique, ne tend qu'à nous donner bonne conscience. En fait, au-delà du bien et du mal, on se trouve soudain placé devant *notre être*, forcé d'assumer cette contradiction qui ne peut être résolue dans la fuite, mais dans l'ascension. Breton associe dans *l'Amour fou* cette ascension à celle des jardins de la Orotava, à Ténériffe. Le panorama est magnifiquement offert à qui se sera élevé au-dessus de la fantastique végétation des paliers. La sublimation de la passion se « mérite » : on voit comment dans cette morale du signe ascendant, Breton fait converger les morales romantique, marxiste et, si l'on peut dire, freudienne.

Le couple, ce sera l'Androgyne primordial reconstitué. Les textes surréalistes abondent de notations dans ce sens :

Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'*Androgyne primordial* dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par dessus tout désirable et *tangible*, à travers nous. (Breton, 1953)

Traditions platonicienne, occultiste, romantique, entre autres. Abrégé de l'univers, le couple dans sa perfection en révélera les structures. La référence à Novalis serait ici essentielle à commenter... Soulignons aussi, sur des vers d'Éluard, cette interprétation de Crevel :

Le poète et celle qu'il aime se sourient, se reflètent l'un l'autre, vivent l'un de l'autre [...]. Hermaphrodite n'est plus l'addition de deux sexes divisés, de désirs soustraits d'eux-mêmes. Hermaphrodite redevient le couple, Hermès et Aphrodite, tels que les unit à jamais la statuaire grecque de l'amour.

Ce reflet parfait des deux membres du couple explique l'impression de réminiscence que leur rencontre leur donne. On connaît l'étonnant aveu de Breton à Elisa : « Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue. » Desnos n'avait-il pas dit avant lui : « Tu n'es pas la passante, mais celle qui demeure. La notion d'éternité est liée à mon amour pour toi. » ?

Amour électif : ceci signifie que le *choix* semble se faire hors de nous, comme si un *destin* commun se manifestait pour qu'en l'autre se dévoile le secret de la réconciliation primordiale, c'est-à-dire la promesse d'un couple, d'un microcosme achevé, totalité infime répondant à la totalité universelle. Il s'agit, comme le dit R. Benayoun, de provoquer « le mythe ensommeillé de l'identification absolue ».

La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde. (Breton)

Je me suis *enfermé* dans mon amour, je rêve.  
Qui de nous deux inventa l'autre? (Éluard)

Amour unique aussi, mais la vie, et ses pièges, est là. De cette contradiction, Breton, en particulier, a eu beaucoup de mal à sortir : *les Vases communicants* en sont le formel aveu. Aragon et Éluard l'ont vécue très difficilement. Dans *l'Amour fou*, Breton présente une thèse qui concilie les exigences de la vie avec sa vision de l'amour unique : « Chaque amour successif *précise* l'image de la femme aimée, la dernière

devenant la résultante de toute une vie». *Nadja, les Vases communicants, l'Amour fou, Arcane 17* deviennent dans cette optique une quête du Graal, la recherche aveugle de celle qui incarne le mythe de la « jeunesse éternelle » (*Arcane 17*). Il est à noter qu'avant *l'Amour fou* les dernières pages de *Nadja* laissaient entrevoir cette thèse :

Tout ce que je sais est que cette substitution de personnes s'arrête à toi, parce que rien ne t'est substituable, et que pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes terribles ou charmantes.

On trouvera dans *la Dame de Carreau* antérieure à *Nadja* de deux ans (1926) la même idée chez Éluard :

Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.

Mais ce n'est jamais la même femme.

Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, mais sans la reconnaître.

La confrontation des textes d'Éluard et Breton permet de juger ici de leurs deux modes de tragique de l'existence : leur notion de la pureté et de l'espoir est, comme on le voit, très différente.

Pour résumer cette morale de l'amour, il convient de rappeler qu'il s'agit d'une foi en la perfection trouvée dans un amour électif, dans un accroissement de l'être au-delà des résistances de l'existence, d'une *innocence* retrouvée dans un don absolu et réciproque, d'une « étoile » fixée sur l'aimée, étoile « faite du rayonnement que la vie spirituelle, parvenue à son plus haut degré d'intensité, imprime à toute l'expression d'un visage humain » (*Arcane 17*).

« Le délire de la présence absolue » (*Amour fou*) est-il compatible avec la fonction de procréation de la femme ainsi sacralisée? Breton en a longtemps douté : il l'avoue dans son étonnante lettre à Ecusette de Noireuil, sa fille, fruit de l'amour fou, ou, si on préfère, dernier chapitre du livre portant ce titre..., mais par cette faculté la femme ne participe-t-elle

pas à l'élaboration continuée de la nature, force naturelle parmi les autres, créatrice de jeunesse éternelle, grande maîtresse de l'analogie des générations, de l'identification au rythme universel?

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil  
Le tien  
Tu es la ressemblance<sup>20</sup>.

### Amour, création, poésie

Pour les surréalistes l'amour est l'allié des plus hautes fonctions spirituelles, il détermine tous les modes d'expression, rendant en particulier à l'amour sexuel ce qui a été détourné en faveur de Dieu sous forme d'adoration sublimée.

Dans *le Paysan de Paris*, Aragon a décrit les sources communes de l'amour et de l'imagination, leur confusion au niveau du mythe, leur dépassement de la raison et de la réalité des apparences. Sous la magie du désir, les images surgissent, c'est-à-dire la faculté d'invention « car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers ».

Si l'amour provoque l'enchantement du quotidien sous l'effet de l'imagination, il est à la base de toute poésie. Les relations entre le désir chercheur de son objet et la production d'images par l'écriture automatique révélatrice des zones obscures sont évidentes. Benayoun a très bien dit et analysé, à propos de Chirico ou Dali, cette relation fondamentale :

L'érotique du surréalisme [...] tend à identifier la dictée du désir à celle de l'inconscient, à faire de l'amour un équivalent de cette « métaphore onirique » qui est à l'origine de toute création, et par là même à transformer l'acte d'amour en acte démiurgique [...]. Ce dépassement illimité de l'être, ce naufrage des références que procure l'extase, le surréalisme l'a situé, puis exprimé en termes obsessionnels dans le vertige automatique.

Tout, tableaux, poèmes, affections pathologiques parfois (hystérie) est langage d'amour, de désir. Tout nous parle

20. Eluard, *La Vie immédiate*.

d'amour. Les œuvres surréalistes disent à nu ce que les autres disaient à voix couverte. Ce qui leur donne cet aspect subversif dans un monde soumis au principe de réalité. Par exemple, même les écritures automatiques (contrairement au produit de la « spontanéité » dadaïste) sont baignées d'une lumière spécifique à l'amour, érotisent notre imagination réceptrice. *Arcane 17* est déjà contenu dans *Poisson soluble*. C'est l'histoire d'un désir chercheur de son objet. Comme s'interroge Carrouges à propos du poème *Tournesol* : « Le même automatisme aurait-il donc présidé à la fois au déploiement des mots sur la page et au déroulement des événements qui suivirent beaucoup plus tard? »

On comprend pourquoi Breton aura pu écrire : « je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation (l'émotion poétique) et celle du plaisir érotique et ne trouve entre elles qu'une différence de degré » (*l'Amour fou*), pourquoi il verra dans sa fille le produit de son amour pour la poésie (*Ibid.*). On comprend également qu'entre toutes la conception de l'amour élaborée par les « anciens » a été totalement revendiquée par les jeunes surréalistes : « Immuable est l'amour. L'amour électif, réciproque et charnel de l'homme et de la femme. Tout ce que nous appelons beauté passe par cet amour. » (Schuster).

## Le surréalisme comme esthétique

### La redécouverte des arts sauvages

« L'œil existe à l'état sauvage » : cette phrase d'ouverture du *Surréalisme et la Peinture* de Breton indique immédiatement que les recherches plastiques qui voudront se réclamer du surréalisme ne pourront que s'opérer à rebours de ce que l'Occident nomme « civilisation ». L'histoire de l'art telle que nous la connaissons habituellement fait en effet fort peu de place à cette « sauvagerie » originelle. Dès l'antiquité, sont mis en avant des concepts d'harmonie, d'équilibre, de savoir-faire technique, qui, sous les variations historiques des périodes et écoles successives, sont encore prédominants au début du xx<sup>e</sup> siècle. S'appuyant sur de tels critères formels, l'esthétique rejette hors de son domaine tout ce qui ne leur correspond pas : arts primitifs, dessins d'enfants, figuration

populaire, travaux d'aliénés ne seront au mieux acceptés qu'à titre documentaire, mais ne sauraient être véritablement qualifiés d'« artistiques ». La culture régnante a étouffé l'innocence.

Dans la mesure où le surréalisme entreprend de redonner à l'homme la conscience de toutes ses capacités sans discrimination qualitative, il est normal que ses efforts tendent aussi à révéler l'immense intérêt de tout ce qui était ainsi méprisé. Que l'on ne se méprenne pas : il s'agit de faire reconnaître la valeur plastique d'un masque océanien non par goût du scandale ou du changement, mais parce qu'il apparaît comme le résultat d'une création exempte en ce qu'elle ne connaît aucune des restrictions mentales que l'Occident a imposées à ses artistes et, en tant que tel, possède un incontestable pouvoir de révélation et de libération.

Cette « sauvagerie » qu'il s'agit de retrouver en deçà des notions habituelles de beauté et de laideur caractérise donc ce que l'Occident ne saurait accepter comme sien, esthétiquement parlant. Aussi est-ce en examinant de très près les productions des groupes humains considérés comme en dehors de la société occidentale que les surréalistes entreront en contact direct avec elle.

• L'art « primitif ». La « sauvagerie » peut être extérieure à l'Occident : celle des peuples dits « primitifs », aux expressions artistiques desquels les surréalistes vont se montrer extrêmement sensibles. Dès 1925, *la Révolution surréaliste* publie des reproductions de masques du Pacifique, mettant ainsi l'accent, rappelle Jean-Louis Bédouin, « sur la vertu magique de l'art, par opposition à sa valeur esthétique ou simplement décorative » ; mais c'est en permanence que sera maintenu l'intérêt pour les objets en provenance de groupes sociaux échappant aux déterminations (morales, religieuses, idéologiques) de l'Occident, comme une trame secrète qui supporte et vérifie les options surréalistes. La revue *VVV* insistera sur l'importance des poupées Katchimas, sculptées par les Indiens de l'Arizona à l'image de leurs dieux et qui constituent, d'après Breton, « la plus éclatante justification de la vision surréaliste ». Breton préfacera une exposition d'art océanien à Paris et une étude sur les peintures des indi-

gènes australiens<sup>21</sup>; V. Bounoure publiera des études détaillées sur l'art de certaines tribus polynésiennes<sup>22</sup>.

Que nous révèle cette sauvagerie? Avant tout, ce que peut un artiste non soumis à la vision « civilisée ». On attendra donc de telles œuvres un élargissement fondamental de notre conception du « beau », conséquence de l'irruption brutale d'« autre chose » dans notre monde.

Il est révélateur que A. Breton, en 1962, souligne l'inutilité de toute approche scientifique lorsqu'il s'agit d'entrer en contact avec ces masques et statuettes :

Aimer, d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer. Avant, comme après cette enquête, c'est la résonance intime qui compte : sans elle, au départ, on est presque irrémédiablement démuné et rien de ce qu'on aura pu apprendre n'y pourra suppléer si, chemin faisant, elle est perdue [...]. Rien de moins propice à [l'] appréhension en profondeur que de devoir en passer par le regard trop souvent glacé de l'ethnographe qui croirait, sinon déchoir, du moins faillir à ses disciplines s'il se portait vers elle avec quelque ardeur ou même s'il se montrait, tant pour les autres que pour lui-même, moins rebelle à l'émotion. On n'y insistera jamais trop : il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale; les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais.

C'est donc, non par souci culturel qu'il convient de se porter vers les œuvres primitives, mais dans un état d'ouverture mentale, de disponibilité et de quête passionnée, qui favorise le dévoilement, la redécouverte de nos propres « pouvoirs perdus ».

Si les œuvres océaniques, par exemple, exploitent ces « pouvoirs perdus » que précisément le surréalisme tente de recouvrer en totalité, Breton peut affirmer qu'elles répondent

21. « Main première », préface au livre de K. Kupka : *Un art à l'état brut* (1962), in *la Brèche* n° 4 (févr. 63).

22. Voir par exemple « Le Surréalisme et le cœur sauvage » (in *l'Archibras*, n° 2), « Les Sulkas de Nouvelle-Bretagne » (*L'Œil* n° 160, avril 1968), « Sculptures à crocs du Koroword » (*L'Œil* n° 167, nov. 1968), « L'Amirauté » (*L'Œil*, n°s 176-177, août-sept. 1969), « Les Pouvoirs perdus » (*la Brèche*, n° 5).

« à la vue poétique (surréaliste) des choses ». S'y exprime en effet « le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève »<sup>23</sup>, soit un effort correspondant très exactement à celui du surréalisme pour unir à nouveau tout ce que la rationalité occidentale avait séparé.

De plus, ces œuvres reposent sur un principe d'homonymie (« un même motif est susceptible de représenter deux objets naturels ») qui « ouvre, à l'intérieur d'une œuvre plastique déterminée, un champ inépuisable » à la pensée créatrice et correspond, dans le domaine plastique, à l'amphibologie, au caractère plurisémanantique du mot sur lesquels joue la poésie surréaliste, démontrant que plastique et poésie peuvent se développer parallèlement en opérant un recours systématique à l'analogie. La métaphore poétique trouve son répondant dans la sculpture ou la peinture. La généralisation qu'en tentent les surréalistes dans tous les domaines de la pensée est ainsi légitimée, puisque des œuvres nous prouvent qu'elle est applicable partout. La démarche surréaliste est au départ, pour Breton, inséparable de la fascination exercée par les œuvres océaniques.

D'autre part, les créations « primitives » manifestent des attitudes collectives, l'artiste ne connaissant aucune séparation par rapport à son groupe, comme c'est au contraire la règle en Occident : nous avons ici affaire à un art qui, en un certain sens, est bien fait « par tous » et pour tous, et qui « ébauche en nous une certaine réconciliation de l'homme avec la nature et avec lui-même ».

Mais c'est aussi un art qui, exprimant des mythologies intactes et toujours vivantes, possède une densité poétique exemplaire : le souci du beau y est secondaire et s'efface derrière une intention d'expression. La décoration gratuite

23. « Océanie », in *Poésie et autre*. D'après Breton, la sculpture océanique s'oppose ainsi à la statuaire africaine qui, elle, correspond à la vue « réaliste » des choses, tant par sa technique que par le choix de ses thèmes. Rappelons que cette statuaire africaine avait précédemment été remise en honneur par Apollinaire et les cubistes, mais d'un point de vue purement technique, ne concernant que les modes de figuration possible, et non dans l'ambiance de révélation qui caractérise l'approche surréaliste.

ne saurait exister dans ces œuvres où un sens est indiqué. Peu importe que ce sens *nous* échappe : il n'en reste pas moins que nous percevons sa présence et la façon dont il prend en charge la totalité de l'humain.

Contempler un masque, une statuette ou une peinture primitifs, c'est donc se libérer des entraves occidentales, dériver vers un ailleurs, plus mental encore que géographique, qui nous indique que le merveilleux est bien à la portée de l'homme. Au-delà des séparations qu'impose l'Occident et d'un art conçu pour la seule délectation, il convient de prendre contact avec ces « objets à halo » pour retrouver le « lyrisme total ».

• « L'art des fous, la clé des champs »<sup>24</sup>. Le fou est un sauvage intérieur à l'Occident, lui aussi exclu du monde « normal ». En conséquence, ses travaux n'ont pendant longtemps été considérés que sous l'angle pathologique : le dessin du malade constituerait précisément, par sa non-obéissance aux exigences habituelles de la représentation, une preuve supplémentaire de sa maladie, et on lui refusa pendant longtemps tout caractère esthétique.

Il faut noter, cependant, que c'est au moment où le surréalisme est en train de se constituer que sont menées les premières études sérieuses sur l'art des fous : en 1921, le psychiatre W. Morgenthaler publie une monographie sur Adolf Wölffli, psychopathe qui mourra dans un hôpital psychiatrique et que les surréalistes salueront comme « l'un des trois ou quatre plus grands maîtres contemporains » ; en 1923 paraît à Berlin la première étude d'ensemble sur l'expression artistique des malades mentaux : *Bildneri des Geisteskranken*, par H. Prinzhorn.

La *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous* note dès 1925 « le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier » et qualifie les malades mentaux de « forçats de la sensibilité ». Face à la rationalisation excessive qui a mené aux catastrophes que l'on sait, le « fou » se singularise par le souci exclusif d'exprimer sa « vision du

24. Titre d'un article de Breton (1949), repris dans *la Clé des Champs*.

monde » personnelle. Ainsi, il échappe totalement aux contraintes sociales, aux censures (morales et psychologiques) qui ordinairement faussent la production artistique. Ce qu'il nous donne à voir est la transcription directe et non falsifiée d'une mentalité autre, la matérialisation non censurée des fantasmes et obsessions que l'homme « normal » ne s'autorise qu'exceptionnellement à découvrir.

Dès lors, l'art des fous devient exemplaire : la liberté créatrice y apparaît en effet sans limites, l'unicité de chaque malade ne cessant de se réaffirmer dans des productions qui ne recherchent aucune satisfaction de l'ordre de la reconnaissance sociale, mais répondent uniquement à une nécessité intérieure qui détermine l'expression. La perspective dans laquelle s'effectuaient les jugements esthétiques est totalement inversée : le modèle n'est plus l'œuvre du « grand peintre » officialisée par l'histoire, il est bien plutôt à chercher chez des artistes indifférents au monde tel qu'il est et sensibles seulement au monde tel qu'ils le désirent ou le rêvent. Et Breton affirme en 1949 :

Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave.

En 1948, A. Breton fait partie du comité directeur de la Compagnie de l'Art Brut<sup>25</sup>, qui a pour but de réunir et préserver le plus grand nombre possible d'œuvres de malades mentaux ou, plus généralement, d'individus ayant échappé à l'enseignement académique des techniques artistiques et pour lesquels la création correspond à une exigence vitale et non à un métier : médiums, autodidactes, internés, etc.

25. Au Comité directeur se trouvaient aussi J. Dubuffet, J. Paulhan, Ch. Ratton, H.-P. Roché et M. Tapié. Les collections (plusieurs milliers de pièces) furent constituées de 1948 à 1951, et exposées rue de l'Université. Mais, en 1951, Dubuffet dissout de sa seule autorité le Comité, ce qui provoquera de violentes protestations de la part de Breton.

En effet, les malades mentaux ne sont pas les seuls à œuvrer « hors des normes de ce qu'il est convenu de tenir pour le *raisonnable* et pour l'*utile* ». Ont aussi ce privilège certains « inspirés » qui, pour leur seul *plaisir*, sans souci de rentabilité ou de reconnaissance de leurs travaux, mais pour obéir à l'« irréprouvable besoin de donner corps à telle organisation de fantasmes qui les habitait [...] ont trouvé d'emblée le moyen de secouer les contraintes qui nous accablent, de manière à manifester, avec toute l'ampleur, toute l'exubérance possible, à ciel ouvert, ce qui se dévide du tréfonds d'eux-mêmes »<sup>26</sup>. Tel, le facteur Cheval qui, pendant trente-quatre ans, se reconstruit pour tâche exigeante la construction de son stupéfiant « Palais idéal »; tel, Gaston Chaisac, sans cesse occupé à la fabrication de tableaux, dessins et sculptures bariolés, ou à la rédaction de textes d'une « naïveté » et d'une spontanéité surprenantes; tel encore l'abbé Adolphe-Julien Fouéré qui sculpta dans les rochers bretons « les chimères et les démons qui gouvernent les destinées » de la famille des Rotheneuf.

Sans doute, depuis que les surréalistes attirèrent l'attention sur de telles productions, le goût du public a-t-il sensiblement évolué : leur reconnaissance est aujourd'hui mieux admise. Mais il faut remarquer que, du point de vue surréaliste, elles ne sont nullement acceptables en marge de la production officielle, à titre de curiosités ou de déviations. C'est tout au contraire ce que l'on nomme ordinairement « peinture » ou « sculpture » qui résulte d'une perversion du foyer créateur, par l'institution progressive de règles, d'interdits, qui limitent étroitement les possibilités d'expression. De ce point de vue, l'art des médiums est particulièrement important pour comprendre ce qui constituera une des visées essentielles de la peinture surréaliste : la sauvagerie du primitif ou de l'aliéné n'est pas aisément retrouvable (en recopier les procédés formels ne serait qu'instituer un nouvel académisme), mais la peinture médiumnique révèle que de

la volonté de peindre à l'acte pictural lui-même, la transition peut être immédiate. « Savoir peindre sans avoir appris, scandale par rapport à la conception académique de l'acquisition des moyens d'expression, trouve à se justifier par la *dictée des esprits*. » Cette « dictée des esprits » sur laquelle le versant spiritualiste du XIX<sup>e</sup> siècle avait construit ses théories spirites, c'est elle qui fit naître les expressions « écriture automatique » et « dessin automatique », que le surréalisme reprendra à son compte sans s'embarrasser des croyances spirites. Les œuvres d'Augustin Lesage (qui signe ses vastes compositions, minutieuses et symétriques, « Médium Lesage »), d'Auguste Crépin, de Machner révèlent que la création artistique n'est jamais aussi authentique et fascinante que lorsqu'elle s'effectue en dehors de la volonté. L'automatisme accède à la place royale dans le processus de la création. Cet automatisme est à la racine de toute peinture surréaliste.

• Une autre histoire de l'art. Dans la mesure où le surréalisme se veut, pour la première fois, exploration systématique des possibilités oubliées de l'homme, on pourrait admettre que son expression picturale est sans antécédents, et ne se forme qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, au cours de son histoire, il se découvrira progressivement un certain nombre de répondants dans le passé, aussi bien dans le domaine plastique que dans celui de la littérature. Cette reconnaissance, il faut le noter, n'aura pas pour but de justifier a posteriori son entreprise, mais bien plutôt montrera que l'appel auquel il répond a existé de tout temps, même s'il se trouve avoir été occulté par l'histoire officielle.

Ainsi l'attention sera attirée successivement sur différentes formes d'art magique, à travers lesquelles transparait la fécondité de l'onirisme et de la pensée mythique, lorsque ceux-ci ont pu trouver place dans la production artistique : figurations alchimiques et illustrations de traités hermétiques, mais aussi œuvres de Jérôme Bosch, qui « est l'affirmation prophétique, quatre siècles à l'avance, des géniales ressources plastiques du subconscient », de P. Uccello, d'Arcimboldo, Baldung, Desiderio, Goya, Blake ou Füssli.

26. A. Breton : *Belvédère*, préface au recueil photographique de G. Ehrman, *les Inspirés et leurs Demeures* (Le Temps, 1962), texte repris dans *Perspective cavalière*. Cf. aussi « Autodidactes et naïfs », dans *Le Surréalisme et la Peinture*.

Inversement, certaines périodes de la peinture (l'impressionnisme par exemple) ne sauraient trouver grâce aux yeux des surréalistes, dans la mesure où elles s'en tiennent à une stricte représentation du perçu. Parmi les peintres qui précèdent immédiatement le xx<sup>e</sup> siècle, seuls ceux qui ont tenté de donner au rêve, au désir, à l'imagination un rôle fondamental dans leurs compositions présentent pour les surréalistes un intérêt, puisque leurs œuvres amènent au grand jour de la vision l'aspect secret de l'homme : Gauguin, Gustave Moreau, Böcklin, Münch, Rousseau, Filiger.

L'histoire de la peinture surréaliste « involontaire », pas plus que celle de la poésie, ne saurait être continue et régulière : certains moments de rationalisme contraignant ne laissèrent au désir aucune possibilité de s'exprimer. Mais, de temps à autre, un voyant construit une œuvre solitaire, qui tranche sur la monotonie de la peinture officielle domestiquée. Le surréalisme pictural ne cherchera rien d'autre que la multiplication de ces voyants et des plongées qu'ils autorisent vers le plus profond de l'homme.

### La peinture surréaliste

Il ne saurait être question ici de retracer l'histoire, extrêmement riche et complexe, de la peinture surréaliste, ni d'en examiner toutes les réalisations. Pour une telle entreprise, nous renvoyons à deux ouvrages aisément accessibles : *Histoire de la peinture surréaliste*, de R. Passeron, et, avant tout, *Le Surréalisme*, de José Pierre (volume 21 de *l'Histoire générale de la peinture*, éd. Rencontre).

• Le repérage de la peinture surréaliste. Dans le n<sup>o</sup> 3 de *La Révolution surréaliste* (1925), Pierre Naville affirme : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*; ni les traits de crayon livrés au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiés. » Pourtant, dès le premier *Manifeste*, Breton admettait dans une note que Uccello, Seurat<sup>27</sup>, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque,

27. Seurat est l'exception qui confirme la condamnation générale des impressionnistes, car son œuvre aboutit « à une description ultrasubjective à force de se vouloir « scientifique » : univers peuplé de fantômes solaires, où l'horizon se ferme comme un mur » (J. Pierre, *op. cit.*, p. 20).

Duchamp, Picabia, Chirico, Klee, Man Ray, Max Ernst<sup>28</sup> et Masson « pourraient passer pour surréalistes », et *la Révolution surréaliste*, dans son n<sup>o</sup> 1 cette fois (1<sup>er</sup> décembre 1924), donnait à lire, dans « les Yeux Enchantés » de Max Morise, cette exigence : « Ce que l'écriture automatique est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu. » C'est pour répondre à l'attitude négatrice de Naville que Breton rédige *Le Surréalisme et la peinture*, publié d'abord dans *la Révolution surréaliste*, puis en volume dès 1928, et sans cesse remanié et augmenté de nouveaux articles d'une édition à l'autre (la dernière paraissant en 1965).

Au départ, il s'agit de fixer quel critère permettra de reconnaître la peinture surréaliste de la même façon que le recours à l'automatisme distingue originellement un texte surréaliste de ce qui « n'est que littérature ». Ce critère définitif sera l'existence d'un « modèle purement intérieur », et le premier exemple d'application qu'en indique Breton est la peinture de Picasso, qui a « vraiment retrouvé la raison de peindre ». Ce qui alerte Breton dans le cubisme picassien n'est pas tant le souci architectural qui détermine la construction des toiles que le fait que la figuration n'y correspond à rien de sensible, à rien de visuellement déjà connu : « Ce qui l'a excepté pour nous de la catégorie des peintres dits « cubistes » qui ne nous intéressaient guère, c'est le lyrisme qui, de très bonne heure, lui a fait prendre de grandes libertés avec les données strictes que lui-même et ses camarades d'alors s'étaient imposées », rappellera Breton en 1961. S'affirme dans ces œuvres la possibilité de ne peindre qu'en fonction des exigences de l'imaginaire, que par rapport à une capacité de découverte d'éléments jamais vus<sup>29</sup>. Désormais,

28. La première exposition parisienne de Max Ernst avait d'ailleurs été préfacée par Breton (au Sans Pareil, mai 1921).

29. Il faut noter que Picasso, s'il se laissa adopter par les surréalistes, ne partagea pourtant jamais leur conception de la peinture et s'est toujours méfié d'une œuvre livrée aux seules ressources de l'imaginaire (cf. Brassai, *Conversations avec Picasso*). Dans un article de *Combat* (6 nov. 1961), Breton marquera nettement cette différence, après avoir rappelé les moments de quasi-communion (« une partie de sa production de 1923-1924, nombre d'œuvres de 1928-1930, les constructions métalliques de 1933, et jusqu'au *Désir attrapé par la queue* ») : « Ce qui durablement a fait obstacle à une plus complète unification de ses vues et des nôtres réside dans son indéfectible attachement au monde extérieur (de l'objet) et à la cécité que cette disposition entretient sur le plan onirique et imaginaire ».

c'est selon son abandon du « modèle extérieur » ou non qu'une peinture pourra ou non être affirmée comme surréaliste.

- Le modèle intérieur. Cette référence est en effet absolument discriminatoire : « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. »

Elle implique une rupture par rapport à ce qui était traditionnellement compris comme relation entre l'œuvre peinte et son sujet — le modèle sensible. A l'origine de l'œuvre se trouvera donc désormais un principe subjectif : l'imagination, afin que le tableau ne se cantonne plus dans une reproduction (même peu fidèle ou déformée) de ce qui est déjà connu comme réel. Pour répondre à l'ambition globale du surréalisme, c'est-à-dire pour « changer la vie », la peinture devra en effet « rendre visible »<sup>30</sup> ce qui échappait jusqu'alors à la vision objective : introduire dans le visible des éléments qui en étaient tenus pour étrangers. Cet enrichissement du déjà visible par un visualisé réalisera l'union recherchée du réel actuel et du possible, de l'objectif (matériel, concret) et du subjectif (imaginaire, onirique). La perception sensible n'a plus d'autre fonction que de fournir des matériaux, alors qu'elle jouait antérieurement le premier rôle dans l'élaboration de l'œuvre, — matériaux dont l'organisation sera orientée en vue d'une représentation du mental s'appuyant sur l'imagination et la mémoire. L'objet extérieur que l'on pourra éventuellement reconnaître dans l'œuvre ne sera qu'un support lointain dont le sens sera totalement modifié par la position qu'il occupera par rapport aux autres éléments de l'œuvre, c'est-à-dire par les relations nouvelles, inédites, que l'artiste lui fera entretenir avec son entourage en fonction d'exigences internes :

L'art est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance. A savoir que *tout dépend*

30. Cf. la phrase de Klee, à l'œuvre duquel les surréalistes seront très attentifs : « L'œuvre d'art ne rend pas le visible, elle rend visible. »

*de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même.* La condition même de l'objectivité en art est qu'il apparaisse comme détaché de tout cercle déterminé d'idées et de formes.

Si dans la conception traditionnelle de la peinture, l'œuvre ne prenait de signification que par sa relation (de dépendance) à la perception, dans la peinture surréaliste, cette relation est brutalement inversée : l'œuvre plastique transgresse la perception « normale » pour dénoncer son étroitesse, les restrictions psychiques qu'elle implique, et dévoiler la présence latente d'un au-delà du quotidien. L'œuvre plastique rend manifestes les potentialités mentales inconcues en les présentant dans des formes sensibles. Elle réalise ainsi l'union dialectique de l'abstrait et du concret, de l'idée et de la matière et participe à sa façon de la recherche du « point sublime ».

Le reproche que feront les surréalistes à toute la peinture qui n'obéit pas au modèle intérieur est de s'en tenir à la surface donnée du monde : la peinture traditionnelle manque d'au-delà, est sans profondeur, dans la mesure où son sens est étroitement scellé aux apparences immédiates. Elle se contente de trop peu, et ne saurait en rien contribuer à la modification de l'homme et du monde, puisqu'elle ne fait que re-produire (et ainsi donner une nouvelle garantie à) ce dont elle a constaté l'existence. A cette re-production, le surréalisme substitue la production d'un monde nouveau, qui dépasse le « rétinien », pour reprendre une expression de Marcel Duchamp : « Le grand mérite du surréalisme, c'est d'avoir tenté de se débarrasser d'un contentement rétinien, de l'arrêt à la rétine ». Ce rétinien fait place au mental.

Mais comment figurer ce mental ?

- Les techniques. Cette question a déjà connu un certain nombre de réponses dans les œuvres du passé auxquelles les surréalistes reconnaissent de l'importance. Mais ils vont élaborer pour leur compte personnel un grand nombre de techniques nouvelles qui leur permettront de réaliser la projection souhaitée du mental. Examinons-en trois, particulièrement importantes, afin de mieux apprécier le rôle du modèle

intérieur, et la dialectique subjectif-objectif qu'elles auto-risent<sup>31</sup>.

a) *Le frottage*<sup>32</sup>. Découvert par Max Ernst et utilisé à partir « du 10 août 1925 », il consiste, après application d'une feuille de papier sur diverses surfaces rugueuses et inégales, à frotter le papier avec une mine de plomb afin de faire apparaître certaines formes de la surface sous-jacente. L'artiste interprétera ces formes selon ce qu'elles lui suggèrent : il ne décide donc pas consciemment de son œuvre, mais obéit à ce que lui propose la matière frottée. Le sujet du dessin ainsi obtenu est déterminé par l'interprétation des formes premières en fonction de l'inconscient du peintre. Ce procédé ne repose ainsi « sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par les moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors l'« auteur » de l'œuvre [...] Le rôle du peintre est de cerner et de *projeter ce qui se voit en lui* »<sup>33</sup>. Une telle technique permet donc de se révéler à soi-même ce qui demeurait sous-entendu (non-entendu) dans l'inconscient personnel et, par là, de dévoiler une des potentialités de l'inconscient humain. Dans la mesure où le sujet conscient connaît au cours d'une semblable production une éclipse, c'est une nouvelle subjectivité qui s'objective.

b) *Le collage*<sup>34</sup>. « On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hété-

31. R. Passeron recense 35 moyens techniques mis au point par les surréalistes. Certains sont dérivés de Dada (photomontage, collage, adjonction sur la toile de matières non picturales), mais trouveront un nouveau sens dans l'activité surréaliste.

32. Cf. Ernst : « Au-delà de la peinture » (*Cahiers d'Art*, 1937), in *Écritures*, p. 244 sq. Le peintre note lui-même que cette technique trouve son résonnant lointain dans le conseil de Vinci invitant à découvrir paysages, batailles, scènes fantastiques, dans les taches des vieux murs. D'abord appliqué au dessin, le frottage fut rapidement généralisé à la peinture sur toile.

33. Ernst, *op. cit.*, p. 244. On remarquera que Ernst reprend presque mot pour mot des formules du premier Manifeste. Cf. cette autre déclaration : « Toute ma vie, j'ai tenté d'obéir à l'injonction du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, cet ami de Kleist, Arnim et Novalis qui a enchanté ma jeunesse et qui a exprimé, une fois pour toutes, ma démarche de peintre : *Clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit.* »

34. Le mot est impropre (la plupart des « collages » de Ernst ont été constitués sans colle), mais officialisé par l'usage.

rogènes, résultant de leur rapprochement inattendu dû, soit à une volonté tendue — par amour de la clairvoyance vers la confusion systématique et le *dérèglement de tous les sens* (Rimbaud), soit au hasard ou à une volonté favorisant le hasard. »

La technique consiste ici à faire coexister des éléments figuratifs (prélevés dans des magazines, des catalogues, des illustrations de romans populaires, etc.) dans un contexte qui a priori ne leur convient pas : un sens nouveau surgit de ces rapprochements arbitraires, sens qui n'a aucun rapport avec une figuration traditionnelle, mais ouvre immédiatement le domaine du merveilleux : « Quelle est la plus noble conquête du collage ? C'est l'irrationnel. »

Cette technique est le correspondant exact de l'image surréaliste telle qu'elle se définit sur le modèle des « beau comrade » de Lautréamont : le dépaysement de l'objet reconnu entraîne un dépaysement mental. Mais il n'y a pas seulement surprise, il y a bien plutôt, d'après Aragon, découverte par le regardeur d'une prise de position morale. Le merveilleux ainsi constitué n'a en effet pas seulement valeur de nouveauté, il implique la substitution d'un autre monde à celui auquel nous étions habitués : « Le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement ; à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus [...]. Le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré [...]. Le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique, et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit. »

Le collage, en nous donnant à voir que les relations ordinairement perçues entre les objets et les êtres ne saturent pas le possible, appelle à la formation d'un autre monde. Mieux, il nous présente déjà ce monde autre sur le mode d'une figuration de l'imaginaire et lui confère ainsi une première existence, en l'intégrant à la réalité de notre perception. Ainsi le fictif, l'imaginaire, se trouvent-ils unis au réel : le surréel n'est pas au-delà du réel, mais derrière lui, occulté,

et il suffit pour qu'il nous apparaisse que nous lui en donnions la possibilité, en mettant fin à nos habitudes perceptives et mentales, en recherchant une certaine disponibilité du regard et de la conception.

c) *La paranoïa-critique de Dali*. Dali lui-même, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, définit ainsi sa méthode : « Méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ». Il s'agit donc de donner une représentation (extériorisation) exhaustive d'interprétations délirantes au départ strictement personnelles. S'appuyant sur son univers mental particulier (c'est-à-dire à la fois sur ses obsessions de la vieillesse, de la castration, de l'impuissance, et sur les œuvres avec lesquelles il se sent en profonde sympathie, de *l'Angélu* de Millet à *la Dentellière* de Vermeer), Dali va réaliser entre 1929 et 1939 une série de toiles importantes, toutes fondées sur des variations autour de thèmes et d'objets récurrents.

En un sens, ainsi que le remarquent Ernst et Breton, la paranoïa-critique est plus une généralisation du frottage qu'une méthode absolument nouvelle. Mais l'originalité de Dali a consisté à « faire fond *uniquement* sur ce mode de visualisation », démontrant la possibilité de construire une œuvre de portée universelle sur des caractéristiques d'une singularité quasi-pathologique.

• Insuffisance de la technique. Il ne suffit pas toutefois de pratiquer l'une de ces techniques avec plus ou moins de bonheur pour faire à peu de frais œuvre surréaliste. Si de tels moyens peuvent être utilisés par n'importe qui, seule leur mise au service d'une fin qui est celle même du surréalisme peut garantir que l'œuvre présentera un réel intérêt. Dans un texte de 1941, Breton rappelle clairement cette condition primordiale : « Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychologique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie) », en même temps que le rôle fondamental de l'automatisme lorsqu'il s'agit de tendre à un tel but : « Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes

qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre est [...] la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est le seul à satisfaire également l'esprit). » La conclusion s'impose d'elle-même : « on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche* ».

C'est donc dans cette perspective qu'il convient d'évaluer les apports éventuels des multiples techniques mises au point. Par rapport à cette requête fondamentale de l'automatisme, on peut par exemple, en suivant les analyses de J. Pierre, distinguer deux voies possibles :

— un « automatisme rythmique », correspondant le plus exact de l'écriture automatique, dans lequel le peintre se livre à ce que réclament de lui la surface de la toile et les premières taches colorées qui agissent alors comme autant de révélateurs. Tendance dont on trouvera des exemples chez Miró, W. Paalen, A. Paalen, A. Gorky, Hantaï ou Masson ;

— un « automatisme symbolique », qui serait plutôt l'équivalent des récits de rêves et par lequel le peintre tente de reconstituer (en général par une figuration extrêmement précise) un paysage mental entrevu. Les premières réalisations en seraient les toiles de Chirico et les collages de M. Ernst, et cette voie se poursuit chez Bellmer ou Magritte.

De ces deux directions, c'est sans doute la première qui est la plus fertile : ce dont elle permet l'appréhension est à strictement parler du jamais vu. L'automatisme symbolique est en quelque sorte toujours en retard sur la vie de l'esprit en ce sens qu'il effectue a posteriori la fixation d'une image mentale (hallucination, rêve, rêverie) qu'on ne cherche qu'à restituer, alors que c'est grâce à l'égarement passager qu'il suppose que l'automatisme rythmique fait surgir des éléments imprévus et incontrôlés. Aussi la voie symbolique peut-elle se prêter à des falsifications : il est toujours possible de constituer une pseudo-image de rêve par un travail tout à fait contrôlé et volontaire<sup>35</sup>. A. Breton prend soin de

35. C'est d'ailleurs en exploitant cette voie que se sont constituées des œuvres dites « surréalistes » par le grand public, mais qui n'ont jamais été admises pour telles par le groupe : celles de Labisse ou de Leonor Fini par exemple.

souligner ce danger : « la fixation dite « en trompe-l'œil » (et, c'est là sa faiblesse) des images de rêve s'est avérée une expérience beaucoup moins sûre et même abondant en risques d'égarement ». Une telle technique fait sans doute la part trop belle au « rétinien » au détriment du mental : ce n'est pas uniquement l'œil qu'il s'agit de « tromper », c'est l'esprit qu'il faut dérouter pour le révéler à lui-même. Si quelques artistes ont réussi à soumettre de telles méthodes de figuration aux exigences supérieures de l'automatisme véritable, pour « assister comme en spectateur à la naissance » de leurs œuvres, le cas de Dali suffirait à prouver que des techniques en apparence surréalistes peuvent aussi donner naissance à des œuvres dont l'esprit est tout à fait contraire à celui du mouvement : à partir de 1937-1938, et en prétendant toujours être fidèle à sa méthode paranoïa-critique, Dali va produire des toiles dont le contenu mental s'éloignera de plus en plus des exigences éthiques du groupe.

On ne pourra donc aborder les œuvres plastiques produites par les surréalistes qu'en se persuadant qu'il s'agit beaucoup plus d'un surréalisme pictural que d'une peinture (ou sculpture) surréaliste. La peinture est un moyen d'expression qui, pas plus que la « littérature », ne saurait constituer une fin en soi. Dans une telle optique, le « fini » de l'œuvre a moins d'importance que l'intention qui transparait en elle. Si l'automatisme doit dans chaque œuvre être « sous roche », c'est non comme horizon technique ultime, mais en tant qu'il constitue par lui-même un choix éthique qui engage la totalité de l'individu, et pas seulement l'aspect professionnel du peintre : « Ce qui est demandé aux gens participant à l'activité surréaliste », rappelle J. Schuster, « c'est un certain nombre de déterminations morales, qui dépassent considérablement le cadre de leurs moyens spécifiques d'expression »<sup>36</sup>.

• La poétisation de la peinture. Opter pour l'automatisme, c'est se prononcer pour le modèle intérieur, et, par là même, pour tout ce qui est l'au-delà du présent donné. Ainsi, le but loin-

36. La plupart des exclusions prononcées contre des peintres le furent pour des raisons morales (Matta, M. Ernst), mais ne mettaient pas en question la qualité de leur œuvre.

tain du surréalisme pictural coïncide très exactement avec celui de la poésie : « Le surréalisme assigne à l'imagination picturale une fin qui est celle de la poésie : que se lève le rideau sur l'espace où l'homme, libéré des contraintes de la réalité extérieure, triomphe de ses fantasmes et change de vie ». Dès son premier article sur *le Surréalisme et la peinture*, Breton établissait un parallélisme entre le recours au modèle intérieur et l'« isolant » grâce auquel l'esprit se trouve idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre où l'atteint et le désirable ne s'excluent pas », isolant mis à jour par « Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé ». Démarche poétique et démarche picturale sont donc foncièrement identiques, affirme Breton dans *Position politique du surréalisme* :

Il n'existe, à l'heure actuelle, aucune différence d'ambition fondamentale entre un poème de Paul Eluard, de Benjamin Péret et une toile de Max Ernst, de Miró, de Tanguy, La peinture [...] tente à son tour cette démarche suprême qui est la démarche poétique par excellence : exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et *ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience*.

Si fréquemment le reproche fut fait au surréalisme d'avoir précisément produit une peinture « littéraire » et trop soumise à des intentions poétiques, ou plus généralement « intellectuelles », on voit qu'une telle accusation témoigne d'une incompréhension radicale du caractère totalitaire de la démarche surréaliste, puisqu'elle implique que l'on maintienne la peinture comme domaine séparé, possédant ses règles propres, sans rapport avec la vie totale de l'esprit. Les peintres surréalistes véritables, loin de considérer que leur œuvre serait « soumise » à la poésie, affirment au contraire la similitude profonde des deux domaines, et Victor Brauner ira jusqu'à créer le terme de « picto-poésie » pour marquer leur union indissoluble.

La peinture, lorsqu'elle atteint ses réussites les plus incontestables, est elle aussi moyen d'émancipation de l'esprit. Dans de tels cas elle nie et dépasse la situation qui lui est traditionnellement reconnue : il y va de tout autre

chose que de figuration, de beauté, d'esthétique, de règles de composition. A propos des travaux de Duchamp et Picabia, Breton affirme dès *les Pas perdus* : « Qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas ici de peinture, et que celle-ci fait tout au plus partie du sillage comme un chant d'oiseau [...]. Ici, nous avons affaire non plus à la peinture, ni même à la poésie ou à la philosophie de la peinture, mais bien à quelques-uns de ces paysages intérieurs d'un homme parti depuis longtemps pour le pôle de lui-même. » C'est donc un dévoilement de ces paysages intérieurs qu'opère la peinture lorsqu'elle parvient à faire éclater les définitions que l'on avait pensé pouvoir déduire de son histoire.

La toile, tout comme la page, peut être porteuse de signes. L'esprit y explicite ses angoisses, mais aussi ses espoirs et ses désirs les plus authentiques : « L'œuvre d'art n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur. » Ce qu'elle nous donne à (re)connaître, c'est ce qui, encore exclu pour l'heure du réel, demande à y trouver place : « Les peintres surréalistes poursuivaient tous le même effort pour [...] joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité<sup>37</sup>. »

Cette poétisation de la peinture, que Breton place sous la haute autorité de l'esthétique hégélienne, est évidemment généralisable aux autres modes d'expression plastique : aussi bien à la sculpture qu'à une certaine architecture ou à certaines productions des « arts décoratifs ». Du point de vue surréaliste, ceux-ci sont précisément tout autre chose que « décoratifs », comme en témoignent les articles « Modern style » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (« Sculpture de tout l'extra-sculptural : l'eau, la pluie, les irisations de la pré-tuberculose et de la pollution nocturne, la femme - fleur - peau - peyotl - bijoux - nuage - flamme - papillon-miroir. Automatismes ornementaux. Stéréotypie. Réalisation de désirs solidifiés. ») et du *Lexique succinct de l'érotisme*

37. Eluard, in *L'Evidence poétique*.

« Ce style correspond : 1) au refus des traditions gréco-latines à dominante masculine, auxquelles se substitue l'exaltation de la femme; 2) au refus de la morale sexuelle bourgeoise à laquelle s'oppose le culte systématique de l'hystérie. Le critère décisif, le seul qui donne vraiment la clef du phénomène, consiste à l'examiner à la seule lumière de l'orgasme. »)

Rien de plus « littéraire », si l'on y tient, que cet *Objet invisible* de Giacometti, que Breton commente longuement<sup>38</sup>. Nous avons là affaire à une sculpture qui appelle son propre dépassement dans le commentaire qu'elle attend du spectateur. C'est dire qu'une telle œuvre nous convoque à l'interroger et à nous interroger simultanément afin de tirer au clair les rapports que son énigmatique présence entretient avec nous. Elle n'est nullement construite pour la seule délectation esthétique, mais implique au contraire une mise en jeu du regardeur, dont l'espace mental se trouve ainsi perturbé. Semblablement, dans le domaine architectural, le palais du facteur Cheval ou « la magnifique église, tout en légumes et en crustacés, de Barcelone » construite par Gaudí, sont d'abord la matérialisation des rêves personnels de leurs créateurs. Mais ces édifices possèdent au plus haut degré un pouvoir dérangeant : lorsque ces réalisations font irruption dans l'espace de sa perception, le regardeur confronte ses propres désirs à ceux des constructeurs. Il peut s'approprier les motifs symboliques et leur conférer un sens personnel, amenant ainsi à sa propre conscience ce qui sans cela serait peut-être resté caché; il peut aussi bien être sensible avant tout à l'étrangeté de ce qui lui est offert, ce qui, pour peu qu'il ne se cantonne pas dans sa différence, élargit son imagination et jette les premiers fondements d'un univers inter-mental aux dimensions véritablement humaines. Car si « le modèle intérieur [...] ne peut que revêtir l'apparence de l'*unique*, se mouvoir dans une lumière *unique* et instituer avec le spectateur [...] une communication *unique* » comme le souligne J. Schuster, cette unicité doit, non pas renforcer une subjectivité close sur elle-même, mais au contraire aboutir à une inter-subjectivité à l'intérieur de

38. « Equation de l'objet invisible », in *Documents 34*, repris dans *L'Amour fou*, p. 33 sq.

laquelle les différences personnelles, sans s'abolir, viennent s'enrichir réciproquement et étendre le champ mental de chacun.

Il est aisé de comprendre à partir de cette exigence de dévoilement que l'activité artistique ne saurait en aucun cas se soumettre à un contrôle extérieur, en particulier politique. Le caractère révolutionnaire d'une œuvre ne réside pas dans son contenu manifeste, dans son « message » ; l'œuvre d'art ne peut être mise au service d'une idéologie. C'est pourquoi le « réalisme socialiste » qui se développe en Russie après la seconde guerre mondiale semble au plus haut point alarmant aux surréalistes : non seulement la liberté créatrice se trouve restreinte et soumise aux directives d'un parti, mais, plus fondamentalement peut-être, l'œuvre dans ce cas ne fait qu'illustrer une pensée préexistante et, perdant toute capacité révélatrice, s'interdit l'exploration du possible en se contentant de répéter l'actuel. Elle ne peut dès lors que s'opposer à la libération intégrale de l'homme et devient ainsi un véritable « moyen d'extermination morale »<sup>39</sup> par la caution qu'elle apporte au monde contemporain. Au lieu d'entraîner l'homme vers un avenir inconnu, elle valorise outrancièrement le présent en prétendant qu'il satisfait intégralement les désirs humains et qu'il est seul digne de représentation. En fait, il ne s'agit même plus d'art au sens surréaliste du mot.

C'est par son existence même, et non par son contenu, qu'une œuvre est révolutionnaire, parce qu'elle porte à évidence la nécessité de faire surgir autre chose que le connu : « la révolution n'a nul besoin, bien au contraire, d'être le contenu manifeste de l'œuvre, mais [...] dans toute œuvre révolutionnaire elle participe au contenu latent, elle en est le principe de sur-détermination ». Un art totalement libre dans le choix de ses moyens est en effet un exemple, un appel à toujours plus de liberté. Inversement, un art dont le contenu serait déterminé a priori suffit à montrer que la liberté n'est pas encore totale là où il se forme.

## Les objets surréalistes

Dès 1914, Marcel Duchamp propose, sous l'appellation de « ready-made », certains objets de fabrication courante (pelle à neige, égouttoir à bouteilles) qu'il se contente de signer. D'un tel geste dont les implications sont complexes<sup>40</sup>, les surréalistes retiendront principalement la possibilité ainsi offerte de dépayser un objet banal et bien connu et de lui conférer de la sorte un pouvoir de surprise tout à fait insoupçonné.

Dix ans plus tard, dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton propose de fabriquer certains objets entrevus en rêve, et qui ne peuvent être admis sous l'angle de l'utilité ni sous celui de l'esthétique. Un tel projet correspond très exactement au but assigné à la peinture surréaliste : « amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective » et, à partir de ce moment, le parcours surréaliste va s'accompagner d'une permanente réflexion sur la situation de l'objet dans le quotidien, qui déterminera une « crise fondamentale de l'objet ». Cette réflexion, loin d'être marginale, se situe au centre même de la démarche surréaliste : « Seul l'examen attentif des nombreuses spéculations auxquelles cet objet a publiquement donné lieu peut permettre de saisir dans toute sa portée la tentation actuelle du surréalisme. »

C'est peut-être en effet dans ce domaine privilégié du choix et de la construction d'objets que se réalise, mieux encore que dans la peinture, la réconciliation entre l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif : « Le plus grand bénéfique, note Breton, que le surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait. » L'élection d'un objet peut, d'une manière générale, s'opérer selon deux modalités :

— soit que la subjectivité s'empare d'objets préexistants

39. D'après un titre de Breton : « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale », article publié dans *Arts* le 1<sup>er</sup> mai 1952. Cf. aussi « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? » (*Arts*, 11-1-1952). Ces deux textes sont repris dans *la Clé des champs*.

40. « Quand j'ai mis une roue de bicyclette sur un tabouret, la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made ni même quelque chose d'autre, c'était simplement une distraction. Je n'avais pas de raison déterminée pour faire cela [...] Le choix des ready-mades est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût » (Entretiens M. Duchamp - P. Cabanne).

pour se projeter en eux et se révéler par leur médiation, l'intérêt éveillé par de tels objets prenant sa source dans les tendances inconscientes de l'individu qui exerce le choix : « objet naturel, objet perturbé, objet trouvé, objet mathématique, objet involontaire, etc. ». Dans de tels cas, désirs, souvenirs de rêves, préoccupations du moment agissent comme des éléments de surdétermination qui font que tel objet rencontré au hasard devient tout à coup « parlant » et semble concerner de très près la personne : au-delà de sa signification (désignation) immédiate, sont amenées au jour de nouvelles possibilités de se situer par rapport à lui, ce repérage permettant de « s'élever au-dessus de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne ».

— soit, inversement, que, sous le poids de ses exigences intérieures, l'individu soit en quelque sorte contraint de matérialiser une vision onirique, un fantasme, afin de satisfaire à la nécessité d'incorporer dans le réel ce que réclame son désir. Il s'agit alors de vérifier la viabilité de ce qui n'était qu'imaginaire. Évoquant un livre rêvé, dont le dos « était constitué par un gnome de bois dont la barbe descendait jusqu'aux pieds » et les pages « de grosse laine noire », Breton note : « Je m'étais empressé de l'acquérir et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver auprès de moi. » Si la constitution d'un tel livre vient combler un besoin personnel, sa présence devient éminemment troublante pour tout individu qui n'en aura pas de son côté rêvé, et perturbe donc l'ordre, fait reculer « singulièrement les bornes du soi-disant réel ».

Qu'il s'agisse d'une trouvaille ou d'une construction, l'important est que l'objet finalement se situe à mi-chemin entre l'objectif et le subjectif : si, d'une part, quelque chose du monde extérieur est pris en charge et doté d'un sens par l'affectivité, d'autre part la subjectivité est incorporée à la réalité objective. Tel objet trouvé (animal empaillé, pierre ou masque) acquiert une portée symbolique, tel objet fabriqué (l'objet mobile et muet de Giacometti par exemple : une boule frôlant l'arête d'un croissant) extériorise les symboles (ici érotiques) de son inventeur. Mis en circulation, ces porteurs de sens deviennent, pour tout regardeur, profondément énigmatiques : quelle affinité les relie à leur

inventeur? Quelle autre peut les relier au spectateur qui les accepte ou les refuse? Comment se mettre en harmonie avec l'expérience mentale dont ils sont la trace et, très lointainement, quelle réorganisation générale du monde (mental et physique) exigent-ils? Telles sont quelques-unes des questions provoquées par leur troublante irruption dans notre réel.

Alors que les objets qui nous entourent quotidiennement semblent définis une fois pour toutes par leur usage, la manipulation surréaliste perturbe les apparences banales, révèle derrière l'aspect manifeste des objets une potentialité indéfinie de latences qui ne demandent qu'à s'actualiser, et avec lesquelles il s'agit de trouver un mode de coexistence. Au terme du choix ou de la construction, une union (encore hélas très localisée) de l'objectif et du subjectif est réalisée : l'esprit a su trouver un point de contact avec de déroutants réseaux de significations qui le ré-unissent au monde extérieur, en même temps qu'il parie sur l'existence d'un avenir répondant au désir.

### Les expositions collectives

Dans la mesure où le surréalisme plastique est en rapport avec un au-delà mental de la peinture, les expositions mises au point par le groupe ne sauraient consister en de simples juxtapositions d'œuvres, conçues pour la seule délectation esthétique. D'une façon de plus en plus nette, ces manifestations collectives sont organisées autour d'un thème plus ou moins manifeste, de façon que leur présentation signifie une prise de position par rapport au monde contemporain. Les toiles et sculptures, si elles ont évidemment un intérêt par elles-mêmes, acquièrent ainsi une dimension nouvelle, en esquissant, à partir de la présence concrète des œuvres, un espace mental à l'intérieur duquel le surréalisme se repère.

Ces expositions présentent donc, à côté d'une partie « historique » rappelant les explorations déjà menées, et d'un choix d'œuvres nouvelles, une concertation dont le but est de situer le surréalisme par rapport à sa propre histoire et à son souci de permanent dépassement, en même temps que par rapport à ce qui lui est contemporain. C'est pour-

quoi certaines expositions s'articulent autour d'un thème privilégié : *Eros*, par exemple, rappelait en 1960 une revendication fondamentale du groupe et constituait une mise en garde contre la commercialisation croissante d'un érotisme de pacotille.

L'exposition, tout en manifestant le caractère collectif de la démarche surréaliste, et en se référant à des thèmes constamment présents dans cette démarche, se veut également datée : elle fait connaître les réactions du groupe à l'égard des événements privilégiés par l'actualité. Évoquons rapidement deux exemples.

Lors de la préparation de l'exposition de 1947, Breton écrit dans une lettre qu'il adresse à ceux qui seraient susceptibles de participer à la manifestation :

Il importe, au-delà [de la réunion d'œuvres récentes] de réaffirmer une *cohésion* véritable et, par rapport aux précédentes manifestations du groupe, de marquer un certain DÉPASSEMENT.

Les aspirations surréalistes, aussi bien poétiques que plastiques, doivent, dans l'exposition de 1947, pouvoir s'exprimer simultanément, leur commune mesure étant cherchée du côté d'un MYTHE NOUVEAU à traduire [...].

La structure générale de l'exposition répondra au souci primordial de retracer les étapes successives d'une INITIATION dont le passage d'une pièce à l'autre sous-entendra la graduation.

De telles directives tiennent un compte précis de la situation faite au surréalisme dans le Paris de l'immédiat après-guerre : le mouvement apparaît en effet comme gênant dans la mesure où il est un des rares foyers d'où part encore un appel vers plus de liberté, et doit subir, de la part des partis révolutionnaires officiels, des attaques que dénonce Breton :

Les staliniens, seuls puissamment organisés dans la période de clandestinité, avaient réussi à occuper presque tous les postes-clés dans l'édition, la presse, la radio, les galeries d'art, etc. Ils étaient bien décidés à s'y maintenir par les moyens définis depuis longtemps pour les leurs, mais qu'ils venaient d'avoir l'occasion de perfec-

tionner sur le plan expérimental [...]. Sur le plan intellectuel, il va sans dire qu'il était de toute importance de neutraliser, de bâillonner ceux qui eussent été à même de dénoncer une telle opération [...]. Le surréalisme était, naturellement, du nombre des obstacles gênants.

En réponse à de telles tentatives d'obstruction, on voit que l'exposition projetée a donc un double but : permettre au public de repérer les forces réelles du surréalisme et préciser l'avenir pour lequel il se prononce en définissant l'élaboration d'un mythe nouveau comme une tâche primordiale.

En décembre 1965 s'ouvre à la Galerie l'Œil l'exposition « l'Écart absolu ». *Tranchons-en*, déclaration collective insérée dans le catalogue, énonce clairement que, cette fois, le contenu théorique passe au premier plan et donne aux œuvres rassemblées leur liant : « C'est la première fois que nous transformons une galerie d'art en lieu où se manifeste un ensemble *idéologique* largement présupposé » (les expositions antérieures « ne révélaient que *de biais*, à travers leur ordonnance et les textes qui les accompagnaient, le regard renouvelé que nous portions sur « l'époque »). Il s'agit, en effet, de dénoncer « les aspects les plus intolérables de la société où nous vivons » (capitulation des esprits révolutionnaires, arrivisme des écrivains, confusion idéologique et croyance aveugle au progrès technique, pseudo-mythe d'un « merveilleux scientifique » diffusé largement par des publications douteuses, etc.) et de leur opposer avec vigueur « ce moment où l'extrême *nuît* du Désir illimité bascule en quelque sorte dans la clarté fulgurante du « Plus de conscience » proféré, chacun avec son accent propre, par tous les voyants ».

Procédant ainsi, le groupe entend parallèlement montrer que moins que jamais l'intérêt du surréalisme ne saurait être épuisé dans ses manifestations esthétiques. L'année précédente, une exposition avait, en effet, prétendu retracer l'histoire du mouvement et en dresser le bilan : le mouvement risquait une fois de plus un embaumement prématuré. Il lui faut donc réaffirmer sa présence active en tant que pouvoir d'analyse et de contestation sociale, ainsi que l'irréductibilité de sa démarche au seul point de vue esthétique.

## Surréalisme et cinéma

L'époque de gestation du surréalisme coïncide approximativement avec les premiers grands succès populaires du cinéma muet. De par leur sensibilité à tout ce qui est nouveau, ou « moderne », il était normal que les surréalistes saluent dans le cinéma un mode d'expression passionnant. Mais il convient de noter qu'ils seront immédiatement intéressés, non par les possibilités techniques du nouveau spectacle ou par son système narratif, mais par sa capacité de dépaysement. Le cinéma est avant tout un moyen d'évasion, dans le bon sens du mot : « La merveille », rappellera Breton dans un texte de 1951, « auprès de quoi le mérite d'un film déterminé est peu de chose, réside dans la faculté dévolue au premier venu de s'abstraire de sa propre vie quand le cœur lui en dit, au moins dans les grandes villes, sitôt franchie une de ces portes amorties qui donnent sur le noir [...]. C'est là que se célèbre le seul mystère *absolument moderne* »; et c'est comme stupéfiant que le saluait Aragon : « O, mes amis, l'opium, les vices honteux, l'orgue à liqueurs, sont passés de mode : nous avons inventé le cinéma. »

Aussi les surréalistes commencent-ils par fréquenter les salles d'une façon peu commune, selon un système déjà mis au point par Vaché et Breton à Nantes : puisqu'il s'agit uniquement de faire éprouver à l'esprit quotidien une véritable déroute par le contact avec les images filmiques, ces images seront abordées hors de leur rassemblement en une continuité narrative. Les surréalistes entrent dans une salle et en sortent sans souci de l'horaire, sautent d'un film à l'autre en se désintéressant totalement du scénario, pratiquent un prélèvement d'images qui, une fois abstraites de leur contexte, deviennent prétextes à rêve et à constructions imaginaires.

Quant aux productions qui ont leur préférence, M. Leiris nous en donne une idée : « Nous goûtions particulièrement les comédies américaines à sentimentalité facile, ou bien ces films violents où l'on voit tantôt des gens perdus qui se réhabilitent et tombent dans les bras d'une femme idéale après avoir traîné la plus misérable des vies, héros hasardeux pour qui perdition et rachat c'est tout un, puisqu'il s'agit, dans l'un comme dans l'autre cas, du même bond élémen-

taire qui pousse à sortir hors de soi. » Ajoutons à ces œuvres d'un romanesque exacerbé et irrespectueux du « bon goût » aussi bien que de la morale, les grands burlesques américains (Charlot par exemple, ou Fatty), qui inspirent une sympathie sans limite par leurs démêlés répétés avec la police et l'ordre bien-pensant, ou l'aspect gigantesque des destructions (de crème fouettée ou d'automobiles) que déclenchent leurs gestes.

Le cinéma offre donc les moyens de se transporter sans attendre dans un monde où la logique quotidienne ne fait plus loi, où l'on peut vivre, par identification avec les acteurs, les aventures les plus rocambolesques : tout y est possible, l'imagination se trouve comblée.

De surcroît, sur l'écran, apparaît de temps à autre une femme à la fulgurante beauté, incarnation d'un érotisme qui, s'il est souvent naïf, n'en est pas moins extrêmement puissant : l'image exalte le désir, le film confirme la place centrale de l'amour dans l'existence.

D'une manière générale, les surréalistes reconnaissent dans la technique cinématographique un ensemble de moyens particulièrement aptes à transcrire les rêves, les désirs et l'activité de l'inconscient. Le montage autorise un bouleversement complet de l'espace et du temps quotidiens, mêle l'imagination et le réel dans une même présentation sensible; les trucages permettent d'objectiver une image mentale, quel que soit son éloignement par rapport au réel; l'analogie n'est plus seulement suggérée par un texte : la succession des plans lui confère une évidence irréfutable : il devient immédiatement visible qu'un nuage passant devant la lune est l'exact équivalent d'un rasoir tranchant un œil (*le Chien andalou*, de Dali-Bunuel), sans qu'il soit nécessaire d'en passer par la médiation du « comme ». On a souvent remarqué d'autre part que les conditions dans lesquelles le spectateur assiste à une projection ne sont pas sans rappeler les circonstances dans lesquelles s'opère le travail onirique : désintéret à l'égard du monde extérieur, plongée dans l'obscurité, position de repos, etc.

Les surréalistes ne pouvaient en conséquence se conten-

ter d'être spectateurs. Ils écrivent des scénarios<sup>41</sup> ou rédigent des articles critiques; durant l'été 1935, Breton, Éluard et Man Ray entreprennent le tournage d'un *Essai de simulation du délire cinématographique* (jamais achevé, seules quelques photos ont furent publiées dans les *Cahiers d'Art*); en 1951, Ado Kyrrou, Robert Benayoun et Georges Goldfayn fondent *l'Age du cinéma* (six numéros, dont un spécial intégralement consacré au cinéma surréaliste); R. Borde consacre un film au peintre Molinier, Nelly Kaplan un autre à G. Moreau (commentaires de Breton); des surréalistes se trouvent depuis longtemps en comité de rédaction de la revue *Positif*.

Pourtant, malgré la permanence de cet intérêt, les réalisations intégralement surréalistes demeurent rares. Si l'on excepte les films de Luis Bunuel et, en particulier *l'Age d'or* (« jusqu'à aujourd'hui l'exemple parfait du film surréaliste de long métrage », A. Kyrrou), ce n'est le plus souvent qu'un surréalisme involontaire que l'on pourra rencontrer au hasard de la production « normale ». Paradoxalement, la technique qui était peut-être la plus favorable à l'expression du surréalisme est donc aussi la plus rarement utilisée. C'est que, s'il est relativement facile de publier des poèmes à compte d'auteur, il l'est beaucoup moins de réaliser un film dans les mêmes conditions, étant donné l'importance des moyens financiers mis en œuvre. Aux nécessités matérielles, viennent s'ajouter des contraintes morales et des exigences de rentabilité qui limitent considérablement la liberté d'expression cinématographique. Sous prétexte de respecter les goûts du public, le cinéma, au lieu d'explorer les possibles, s'en tient en effet dans la plupart des cas à une reproduction banale du réel. Il s'agit trop souvent de « faire vrai » (à tel point que, périodiquement, des groupes de réalisateurs se vantent précisément de leur « réalisme ») et de ne livrer au spectateur que la stricte duplication de ce qu'il connaît déjà; afin de ne pas le troubler, on lui donne en spectacle ses propres certitudes, ce qui, évidemment, ne risque guère de le faire accéder au seuil de l'« ailleurs ». Ce n'est que très

41. Artaud : *la Coquille et le Clergyman* (réalisé, mais « trahi » par Germaine Dulac), *la Révolte du boucher, Les 18 secondes*; Desnos : *Étoile de mer* (réalisé par Man Ray en 1928); Péret : *Pulchérie veut une auto, Midi*.

rarement que la déraison ou la passion viennent illuminer l'écran, et faire éclater les cadres restrictifs du « réalisme ». Au lieu de révéler l'insuffisance du quotidien, la production cinématographique se contente, en général, de la confirmer. Elle renonce ainsi à ses capacités d'expression révolutionnaire : l'économique, en ce domaine, a étouffé le poétique, qui ne pourra resurgir que subrepticement, comme en fraude.

## L'humour noir

Dans sa présentation de la réédition en 1966 de *l'Anthologie de l'humour noir* (publiée en 1939, ajouts de 1947), Breton rappelle qu'« à son apparition les mots « humour noir » ne faisaient pas *sens* », mais qu'en revanche, depuis, la locution « reste en pleine effervescence et se propage tant par la voie orale [...] que par celle de l'expression plastique [...] et celle du film. » Cependant cet humour — si essentiellement présent dans tout ce qui importe sur les plans philosophique, poétique, artistique, scientifique depuis un siècle — échappe à toute définition comme l'expliquait Breton dans sa Préface de 1939 : il constitue une « valeur ascendante » apte à assimiler toutes les autres, *une révolte supérieure de l'esprit* (Breton). La poésie, « seul art *universel* », a été plus tôt que la peinture investie par l'humour. Mais depuis 1910, et en particulier Max Ernst et ses trois romans en « collages », la peinture comme le cinéma (de Mack Sennett à Dali et Picabia) vit d'humour. Ce qui naturellement n'a rien à voir avec la plaisanterie, la fantaisie, la sentimentalité. On s'en rendra compte à l'examen de la notion d'humour objectif projetée par Hegel, trouvant forme et « noirceur » à travers les auteurs présentés avec précision par Breton dans cette anthologie : le langage de l'analyse est emprunté à Freud qui fournit l'hypothèse de travail.

## Approches de l'humour noir

• De l'humour objectif à l'humour noir. Dans cette même Préface de 1939, Breton rend hommage à Hegel d'avoir conçu un *humour objectif* en affirmant :

L'art romantique avait pour principe fondamental la concentration de l'âme en elle-même, qui, ne trouvant pas que le monde réel répondît parfaitement à sa nature intime, restait indifférente en face de lui. Cette opposition s'est développée dans la période de l'art romantique, au point que nous avons vu l'intérêt se fixer tantôt sur les accidents du monde extérieur, tantôt sur les caprices de la personnalité. Mais si cet intérêt va jusqu'à faire que l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous tenons dans cette pénétration intime un *humour* en quelque sorte *objectif*.

En 1937, alors que la situation politique est particulièrement attristante, Breton, dans *Limites non frontières du surréalisme*, appelle notre attention sur l'humour objectif comme *mode de sentir* éminemment surréaliste (*la Clé des champs*) :

L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables, est naturellement appelé à prendre une valeur défensive à l'époque surchargée de menaces que nous vivons.

En effet, pendant les époques troublées, le monde accidentel tend à « s'imposer objectivement » et l'humour apparaît comme une défense devant cet ordre anormal des choses où l'individu est près d'être sacrifié. Convergence soulevée déjà dans *Misère de la poésie* : « Premier symbolisme avec Lautréamont, Rimbaud, correspondant à la guerre de 1870; prédadaïsme (Roussel, Duchamp, Cravan) et dadaïsme (Vaché, Tzara) correspondant à celle de 1914. » Cette remarque sur l'atmosphère générale qui favorise son apparition, le désir d'éviter une confusion sur le mot *objectif* (concernant également, mais différemment l'*humour* et le *hasard*) et peut-être de s'écarter de la terminologie hégélienne, semblent avoir incité Breton à choisir le qualificatif *noir*. Mais Annie Le Brun remarque justement que « L'humour objectif, au sens hégélien du terme, est sans doute une expression de la subjectivité victorieuse, dans ses rapports avec le monde extérieur, mais il est surtout une victoire qui se veut trop

parfaite pour ne pas fausser, une fois de plus, l'image réelle et profonde de ces rapports, car il semble que ceux-ci ne se vivent pas sur le mode de la *résolution* mais bien plutôt sur celui de la *contradiction*. »

Car cette victoire n'est évidemment qu'illusoire et elle se sait illusoire. L'humour noir jaillit dans l'étincelle qui un moment fait croire à la victoire, mais cette croyance se double immédiatement (peut-être simultanément) de son propre doute. L'humour feint de dépasser la contradiction de l'esprit avec le monde, mais sa lucidité « noire » la fait surgir au moment même où sa résolution semble accessible. L'humour noir, écrit A. Le Brun, « peut se placer par rapport à l'humour objectif comme la conscience même de cette insuffisance à appréhender le monde, comme *la prise exacte du principe contradictoire* auquel se heurte toujours toute conscience de la vie. »

• Approche freudienne. Breton présente l'*Anthologie* comme une mise à l'épreuve de la notion freudienne de l'humour. Freud voit dans l'humour *quelque chose de sublime et d'élevé* :

Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir.

En fait l'humour serait « un mode de pensée tendant à l'épargne de la *dépense nécessitée par la douleur* », commente Breton qui constate que pour Freud

le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer, en cas d'alerte grave, à leur *moi* l'accent psychique pour le reporter à leur *surmoi*, ce dernier étant à concevoir génétiquement comme l'héritier de l'instance parentale.

Se sentant pris dans l'atroce piège de la réalité, l'homme écrasé feint de vouloir ou d'accepter son destin, de réinté-

grer sa liberté en faisant de la réalité sa chose, au lieu d'être une chose de la réalité. Il prend l'aristocratique plaisir de rire du monde qui l'écrase. En ce sens, comme le remarque Carrouges : « Il se soustrait émotionnellement du cercle qui l'étreint, il s'aliène du monde de la société, de son moi ordinaire. S'il rit de lui-même, c'est qu'il se traite comme un autre. » C'est l'attitude indifférente de Lacenaire, condamné à mort, ou de J. Vaché, hautain et méprisant envers la guerre où il se trouve plongé. Processus mental qui oblitère le caractère répressif des événements, qui donne au principe de plaisir le pas sur le principe de réalité, jusqu'à dénier à la mort son angoissante menace : l'humour noir joue de la mort, du temps, il recrée le monde à son plaisir. En ce sens, il est un véritable *mode de penser* le monde. Refus global de la réalité, il est l'expression même de la subversion, dénonciation de la contradiction de l'homme avec ses désirs et du monde avec sa réalité : « Il ne cesse de miner la réalité pour la plus forte explosion du plaisir possible. » D'où son pouvoir libérateur. Cette libération tient aussi au fait qu'après l'épreuve de l'humour noir, on se sent (amèrement, il est vrai) délivré de la vanité des choses de la vie. Pour Vaché l'humour était une sensation, celle de la non-importance, peut-être de la non-existence de tout : aussi, cette expérience *ascétique* faite, l'homme devient une sorte de génie tout-puissant, puisque rien ne saurait plus le blesser.

### Le comportement humoristique

Il faut pour avoir une idée un peu précise de la variété dans l'unité de ce comportement, se référer aux notes détaillées de Breton dans son *Anthologie* : il y met toujours en évidence la liaison entre l'œuvre des Swift, Sade, Baudelaire, Corbière, Vaché, Roussel, et leur attitude face à l'existence. Cette relation constamment établie précise le caractère non-littéraire de l'humour, prise de conscience dramatique et niée en tant que telle. A ce point, on peut même se demander avec Mario Ristitch si l'humour ne mène pas directement au suicide : « En contact avec la poésie, l'humour est l'expression extrême d'une *inaccommodation convulsive* [...].

L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable. Jacques Vaché s'est tué, Jacques Rigaut s'est tué, »

Il est vrai que l'esprit qui a dénoncé la vanité de toutes choses, n'est plus guère fondé à demeurer l'une d'elles, à moins d'essayer de dépasser le monde par de fantastiques systèmes à la Sade ou à la Nietzsche, ou de trouver dans l'affirmation explosive du principe de plaisir une *raison d'être* nouvelle. Car, en fait, ce refus de la réalité présente, n'est-ce pas autre chose que la nostalgie d'une autre réalité possible en rapport direct avec le surgissement de l'influx vital? A chaque seconde le comportement humoristique est la *démonstration* d'une insurrection possible du plaisir. Et si elle est si vivement comprise par le récepteur, n'est-ce pas que cette démonstration réveille dans chacun une part irréductible de révolte qui se reconnaît dans le dandysme de Baudelaire, dans les attitudes pataphysiques de Jarry ou dans celles, paranoïaques, de Dali? Encore que nul exemple ne vaille certainement celui de Vaché dont les *Lettres de guerre* constituent un sommet humoristique.

### Humour noir et hasard objectif

Décrivant en 1935 sa démarche lors d'une conférence à Prague, Breton dit de la « région » que couvre le hasard objectif qu'elle est « le lieu de manifestations si exaltantes pour l'esprit, il y filtre une lumière si près de pouvoir passer pour celle de la révélation que l'humour objectif se brise, jusqu'à nouvel ordre, contre ses murailles abruptes ». Il ajoute que la résolution de cette contradiction sera le point de tension de toute poésie future. Idée reprise dans *Limites non frontières du surréalisme* (1937) :

Humour objectif, hasard objectif : tels sont à proprement parler les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles.

et dans l'*Anthologie* (1939) :

Le sphynx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, sur la route qui poudroie, la route de l'ave-

nir, le sphynx blanc du hasard objectif, et [...] toute la création humaine ultérieure [sera] le fruit de leur étreinte.

Peut-on dire, avec Claude Richard (*André Breton et Edgar Poe*), que l'humour surréaliste serait précisément le fruit de cette étreinte? Il est vrai que certains textes de l'*Anthologie* tendent vers cette résolution. Mais cette tension, comme celle vers le point suprême, n'est-elle pas en soi poésie, c'est-à-dire dépassement? Encore une fois les éléments du couple résolution/contradiction semblent indissociables/inassimilables.

Ce qui paraît pouvoir être dit, c'est que l'humour s'attaque à une réalité massive et connue, tandis que le hasard objectif produit ses signaux de la surréalité d'une sphère méconnue que ne gouverne pas le principe de réalité, mais celui de plaisir. Aussi l'humour objectif et le hasard objectif agressent-ils la réalité sur deux fronts, l'humour à coups de butoir, le hasard en décryptant son filigrane. A ce stade, ils sont alliés, le plaisir les mouvant, et leur but étant de réconcilier la nécessité humaine avec la nécessité logique, encore que cette réconciliation soit par l'humour noir niée en même temps que tentée, alors que le hasard tend de toutes ses forces vers une foi en sa réalisation. C'est pourquoi il est également vrai que l'humour fracasse ses ailes contre les évidences du merveilleux.

### Thèmes et formes

Une description, même sommaire, n'a pas de sens. S'il est vrai que le génie de la subversion anime la totalité de ces textes ou de ces tableaux relevant de l'humour noir, en revanche leur exceptionnelle variété, tenant à la multiplicité des attitudes d'objectivation de la révolte de leurs auteurs, ne peut être appréciée que par la lecture des textes présentés par Breton dans son *Anthologie*. On remarquera, en particulier, que les recherches formelles y abondent. Rares sont les humoristes à n'avoir pas inventé une nouvelle forme d'expression, comme si le surgissement de la révolte intellectuelle se doublait d'une subversion dans le mode d'expression et même souvent dans le langage, car la matière verbale même y est souvent mise à mal, par des aphorismes, des

jeux de mots, des distorsions de métaphores, etc. Au point que l'on peut se demander si cette révolte générale contre le réel n'est pas d'abord une insurrection contre le langage qui l'impose.

Marx Ernst a aussi (*Au-delà de la peinture*) subtilement analysé l'humour des collages. Ceux-ci, faits au « hasard » ou selon le dérèglement préconisé par Rimbaud, révèlent « la quantité exacte des possibilités de bonheur humain à toute époque », figurent l'inquiétante irruption de l'irrationnel dans tous les domaines. Le collage est humour.

### Le surréalisme et la politique

Même si le mouvement surréaliste ne s'est orienté de façon décisive qu'à une époque relativement tardive (été 1925) dans l'action politique (ce « retard » étant, d'ailleurs, tout à fait explicable, comme on le verra, par des circonstances historiques et des motivations éthiques particulières à l'époque), il n'en faut pas moins reconnaître *la nature essentiellement révolutionnaire du surréalisme*. Encore qu'à l'examen de l'histoire du mouvement on puisse être plus frappé par les dissensions des surréalistes avec les partis révolutionnaires, et en particulier le parti communiste, il convient avant tout de ne pas voir dans les surréalistes des intellectuels accidentellement « engagés » dans le processus politique : *la revendication surréaliste est en soi politique*. On ne peut être surréaliste et a-politique. La politique est la projection dans l'espace et le temps des résultats que leur propre expérience poétique a inspirés à quelques hommes anxieux de les dévoiler à tous afin de réconcilier chaque homme avec lui-même, avec les autres, avec la nature.

Aussi rien de désespéré dans la politique surréaliste qui, n'ayant pas du tout les mêmes fondements philosophiques que l'existentialisme avec l'éthique duquel on a trop souvent tendu à la confondre, refuse nettement, avec Breton, son pessimisme :

Je formule d'expresses réserves sur le prétendu « pessimisme » surréaliste. Le pessimisme, en ce qui regarde la

maladie de notre temps et la plupart des remèdes communément envisagés, a du moins ceci de particulier qu'il se double d'un optimisme anticipatif [...].

[Les surréalistes] ne tiennent pas pour incurable la « fracture » observée par Camus entre le monde et l'esprit humain. Ils sont très loin d'admettre que la nature soit hostile à l'homme, mais supposent que l'homme, originellement en possession de certaines clés qui le gardaient en communion étroite avec la nature, les a perdues et, depuis lors, de plus en plus fébrilement, s'obstine à en essayer d'autres *qui ne vont pas*.

La politique surréaliste se définit dans le filigrane de ce texte de Breton. En effet, retrouver les clés de la réconciliation avec la nature, c'est non seulement tout ce à quoi tend l'activité surréaliste, mais c'est aussi et par conséquent supposer la reconstruction d'une société. A la *raison* qui, en politique, devient vite raison d'État, c'est-à-dire justifie jusqu'à sa mort y comprise la répression de l'homme, la politique surréaliste oppose le désir de *liberté* qui, si l'on plonge nos sondes dans l'inconscient humain, sous les couches des tabous et des interdits, crie son droit à l'existence. Le « programme » politique du surréalisme tend à la réalisation totale de l'homme, de ses désirs, de sa liberté.

Naturellement, dans l'époque actuelle, les murs de la forteresse sociale sont encore trop solides pour que l'inquiètent les assauts de ces quelques révoltés. Aussi tous les moyens, scandale, subversion, provocation, terrorisme, doivent-ils être utilisés pour mener à bien cette « contre-attaque » dont l'objet a été si clairement défini par Breton dans les premières lignes du *Second Manifeste* :

En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.

Que la démarche poétique, révélatrice des désirs profonds de l'homme et surtout de son exigence de liberté, se confonde avec la revendication politique, « que l'activité d'interprétation du monde doit être liée à l'activité de transformation du monde », nulle phrase ne l'exprime mieux que cette déclaration de Breton en 1935 : « *Transformer le monde* a dit Marx; *changer la vie* a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »

### Aspect politique

A partir de 1925, un dialogue avec les communistes (dont Maurice Nadeau a retracé les péripéties dans son *Histoire du surréalisme*) se noue, pour se tendre puis se rompre une dizaine d'années plus tard, et ceci définitivement avec les premiers procès de Moscou. En outre, l'exil de Trotsky qui se montre particulièrement compréhensif envers le caractère contestataire de l'art (même en pays socialiste), puis son assassinat rejettent Breton et ses amis dans la marge étroite des oppositionnels de gauche dont le communisme stalinien se défie vigoureusement. Est-il si étonnant, après cela, que les « provos » d'Amsterdam ou les « gauchistes » de mai 1968 aient retrouvé un *état d'esprit* souvent conciliable avec celui des surréalistes, du moins dans leurs motivations telles qu'elles apparaissent à travers la lecture qu'ils ont faite de Marcuse par exemple ?

Ces considérations historiques jalonnent un itinéraire politique plus complexe. Adhérer à l'idéal communiste et, plus pratiquement, au parti communiste suppose une adhésion aux données fondamentales du marxisme, à ses conceptions matérialistes tout d'abord. Ce qui, a priori, correspondait à un vœu surréaliste, c'était le côté internationaliste du marxisme : à vrai dire, sur ce plan les surréalistes iront toujours au-delà de la position communiste, non seulement par le fait que, d'un point de vue artistique, le surréalisme, par ses origines revendiquées et par son extension dans le monde entier, est la négation même de toute conception nationale de l'art, mais aussi parce qu'ils attaqueront à plusieurs reprises les positions jugées « nationalistes » des communistes.

En revanche, l'adhésion au matérialisme a été une véritable prise de conscience, ainsi que le rappelle Breton dans ses *Entretiens* :

Pour aider à « transformer le monde », il fallait commencer par penser autrement que nous n'avions fait jusqu'alors et, en particulier, souscrire sans réserve au fameux « primat de la matière sur l'esprit ». C'était là une nécessité à laquelle nous nous résignons, mais qui impliquait de la part de plusieurs d'entre nous d'appréciables sacrifices.

Cela signifie-t-il qu'avant cette prise de conscience occasionnée par la Guerre du Rif, les surréalistes étaient des idéalistes convaincus, comme le soutient Nadeau sur la foi d'un texte de Breton? Ne serait-il pas préférable de penser qu'avant la lecture des ouvrages de Marx, Engels et Trotsky (son *Lénine*), les surréalistes n'avaient pas tout simplement trouvé leur philosophie? C'est plutôt ce qui ressortirait de l'examen du *Second Manifeste* où Breton démontre que la méthode surréaliste est dialectique dans sa nature, et que le matérialisme la fonde. Le mot *surréalisme* lui-même, demande Breton, n'est-il pas garant des aspects dialectique et matérialiste de sa pensée?

En fait, les sacrifices dont il s'agit relèvent beaucoup plus de l'individualisme anarchisant qu'affectionnaient jusqu'alors les surréalistes dans leur refus global de la société. On sent encore dans les premiers textes « politiques » de janvier à juillet 1925 ce désir de choquer ceux avec lesquels ils s'unissent. Par exemple ces articles de la Déclaration du 27 janvier 1925 :

- 3° Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.
- 4° Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de Révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même tout à fait désespéré de cette révolution.
- 5° Nous ne prétendons rien changer aux erreurs des hommes...
- 8° Nous sommes des spécialistes de la Révolte...

Fin 1925, ces dernières préventions sont tombées. Unissant leurs efforts à ceux des animateurs de *Clarté*, les surréalistes

envisagent comme seule possible une révolution économique et sociale. Même Aragon qui, quelques mois plus tôt, fustigeait « Moscou la gâteuse » et voyait dans la Révolution soviétique « à l'échelle des idées... une vague crise ministérielle », finira en 1927 par adhérer au Parti Communiste avec Breton, Péret, Unik et Eluard. Ces années 1925-1927 sont pour les surréalistes marquées par la conjonction d'une nécessité interne et de circonstances externes particulièrement aptes à faire surgir au grand jour cette nécessité. 1925 en effet, pour les surréalistes, pour les clartéistes, les jeunes révolutionnaires de toutes tendances, semblait comme Henri Lefebvre l'a noté, tout promettre.

Ceci pour les circonstances externes. D'autre part, des tendances littéraires, artistiques ou para-scientifiques rongeur le jeune surréalisme, Breton conçoit fort bien que les scandales et provocations où ses amis sont passés maîtres, ne permettront plus longtemps d'échapper aux forces centripètes de la culture bourgeoise avec ces circuits commerciaux et ses valeurs estampillées. Il faut rompre.

Enfin les surréalistes ressentent la nécessité de définir sur le plan philosophique leur mouvement dont une approche trop imprécise pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un idéalisme : les *sources*, en particulier, la philosophie et la poésie romantiques allemandes, en donnent assez l'illusion. C'est ainsi que sur ces plans de l'*analyse philosophique*, de l'*analyse poétique*, de l'*efficacité* et de l'*intervention dans les conditions sociales*, les surréalistes reviennent vers 1925 des abîmes intérieurs de l'inconscient, de l'exploration du soi, vers le jour où se poursuit l'esclavage social, vers le sur-moi. En effet, à quoi sert-il de libérer les forces du soi, si la répression du sur-moi se renforce à la même rapidité?

On pourrait, à propos de la politique surréaliste, reprendre l'expression de Breton sur le sort de l'écriture automatique : une *infortune continue*, ce qui ne signifie pas un *échec*. Trop de propos simplificateurs ont été tenus sur l'incompatibilité d'humeur et d'objectif entre des intellectuels individualistes malgré eux et un parti de masse à tendance ouvriériste. D'ailleurs, après la première rupture (printemps 1926) avec des marxistes (groupe Clarté), ceux-ci

ne reprocheront pas aux surréalistes leur désir d'autonomie, reconnaissant que « l'absurde serait évidemment, dans le temps présent, de demander aux surréalistes de renoncer au surréalisme » (Fourier, *Clarté*, 15 juin 1926). Les coups viendront de l'intérieur du groupe, de Pierre Naville (dont l'influence a cependant, note Breton dans les *Entretiens*, été exagérée par Nadeau, parlant de « crise Naville ») qui cherche à emprisonner ses amis dans un dilemme : est-il légitime de croire « à une libération de l'esprit antérieure à l'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle et jusqu'à un certain point indépendante d'elle? ou, au contraire, l'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle est-elle une condition nécessaire de la libération de l'esprit? » Et Naville en conclut que si l'on ne veut pas rester un anarchiste individualiste, inutile à la cause sociale, il faut « se rendre compte que la force spirituelle, substance qui est tout et partie de l'individu, est intimement liée à une réalité sociale qu'elle suppose effectivement ». C'est à ce dilemme que répond Breton par son opuscule *Légitime défense* (sept. 1926), en démontrant que sur le plan dialectique la question de Naville n'a pas de sens, puisque l'action et le verbe ne sont pas antinomiques, mais complémentaires : il lui paraît évident que le poète explorant le soi et le politique dynamisant les conditions par trop absurdes du sur-moi, accomplissent des tâches orientées dans le même sens, mais impossibles à confondre :

Les deux problèmes sont essentiellement distincts et nous estimons qu'ils s'embrouilleraient déplorablement à ne pas vouloir le rester. Il y a donc lieu de s'élever contre toute tentative de fusion de leurs données, et très spécialement contre la mise en demeure d'abandonner toutes recherches de l'ordre des nôtres pour nous consacrer à la littérature et à l'art de propagande.

Breton ne nie pas qu'un jour ces deux problèmes ne seront plus distincts : toute l'activité surréaliste tend à cet état de fusion, mais en attendant

il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela,

bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste. Le surréalisme ne tend-il pas, du reste, à donner à la limite ces deux états pour un seul en faisant justice de leur prétendue inconciliableté pratique...?

En fait, ce point de vue dialectique ne semble pas avoir été compris par un parti dont les intellectuels de l'époque (type Barbusse) étaient plus proches d'un matérialisme mécaniste que de la véritable dialectique marxiste. En plus, la direction effective du Parti relevait d'un groupe dont Aragon, même devenu communiste, a souligné l'étroitesse d'esprit envers les intellectuels :

Quand j'y suis entré, la vie dans le parti pour un intellectuel était assez intolérable. Il fallait, pour y demeurer, être fou : j'étais fou.

Finalement ce n'est pas tellement de controverses qu'il s'agit, mais d'absence de langage commun. Breton se voit contraint de répondre à des arguments qui tentent de l'enfermer dans des oppositions primaires par des résolutions dialectiques qui ne trouvent pas de récepteurs.

Des nombreux épisodes qui marquent les dix années de dialogue entre les surréalistes et les communistes, retenons la signification politique. Celle-ci apparaît triple :

1. *Les exigences intellectuelles*. Les surréalistes ont toujours considéré que le rôle des intellectuels dans un mouvement révolutionnaire devait être *critique* : refuser le retour à des formes d'expression éculées, à une littérature et à un art de propagande « faciles » (et donc réactionnaires dans leur nature), bref à toute démagogie intellectuelle. Aussi qu'il s'agisse de la « crétinisante » presse communiste, de ses romans-feuilletons bourgeois, de l'art officiel en U.R.S.S. et de la morale réactionnaire qu'il véhicule, du rejet par Aragon et Sadoul, au nom du marxisme, des orientations freudiennes et trotskystes du surréalisme, condamnées par le Congrès de Kharkov (où ils représentent pourtant leur mouvement) comme « idéologie idéaliste » et comme « idéologie social-démocrate », Breton s'insurge :

J'ai vu s'ouvrir à mes yeux ce gouffre qui, depuis lors, a pris des proportions vertigineuses au fur et à mesure qu'a réussi à se propager l'idée impudente que la vérité doit s'effacer devant l'efficacité, ou que la conscience, pas plus que la personnalité individuelle, n'a droit à aucun égard ou que la fin justifie les moyens.

Mais comment vers 1932-1934 des dirigeants communistes auraient-ils pu comprendre que Lautréamont et Sade avaient œuvré dans le même sens que Marx et Engels pour la libération effective de l'homme?

2. *Le refus du culte.* Avec le repli de l'U.R.S.S. sur elle-même, sur un nationalisme méfiant envers les idées étrangères, avec les conditions de plus en plus difficiles faites aux surréalistes dans les organisations à direction communiste (l'A.E.A.R. dont Breton, encore que membre du Bureau, est exclu en 1933), les surréalistes réagissent vivement en dénonçant « l'étouffement des voix non reconnues pour celles du chapitre » et rappellent que ce « besoin frénétique d'orthodoxie » est totalement contraire à la pensée d'Engels qui affirmait : « Un parti s'avère comme un parti victorieux en se divisant ou en pouvant supporter la division. » Contre ce dogmatisme et cette intransigeance qui aboutiront au quasi-rejet des surréalistes hors du *Congrès International pour la défense de la Culture*, ils opposeront, présentant le culte de la personnalité que les communistes ne dénonceront que vingt ans plus tard, leur *défiance* formelle au « régime *actuel* de la Russie soviétique et [au] chef tout-puissant sous lequel ce régime tourne à la négation même de ce qu'il devrait être et de ce qu'il a été ».

3. *Le désir d'action.* Souvent on reproche aux intellectuels leur crainte de l'action militante; les surréalistes, eux, ont été de toutes les manifestations politiques pendant ces dix années. Par rapport à leur mince épaisseur numérique, ils ont occupé une place considérable dans le mouvement des idées contemporaines. Pas de congrès, d'appel à la lutte, — même lorsqu'ils ne partageaient pas entièrement les idées exprimées, comme ces prises de position en 1934 et en 1935 contre les menaces fascistes ou le pacte franco-soviétique d'assistance en cas de guerre — où ils ne soient.

Ces « intellectuels » seront les premiers à reprocher au Parti communiste son inertie révolutionnaire, sa collusion de classes par le pacte franco-soviétique. Et il est intéressant de constater que la rupture avec le P.C. s'effectue au moment où les surréalistes constituent avec Bataille le groupe *Contre-Attaque* dont le programme d'action est placé sous le signe de l'*agressivité*, de l'union avec les ouvriers et les paysans pour une révolution violente, fanatique : il s'agit de retourner les pratiques fascistes contre ceux qui les ont inventées :

Nous constatons que la réaction nationaliste a su mettre à profit dans d'autres pays les armes politiques créées par le mouvement ouvrier; nous entendons à notre tour nous servir des armes créées par le fascisme qui a su utiliser l'aspiration fondamentale des hommes à l'exaltation affective et au fanatisme.

*Contre-Attaque* restera l'illustration utopique de ce qu'il aurait (peut-être) fallu faire pour empêcher que déferle sur l'Europe la vague fasciste et nazie. Son analyse politique pouvait être juste, mais ce n'était certes pas le Front Populaire de Léon Blum (refusant de livrer des armes aux républicains espagnols) qui allait la reprendre à son compte.

Sur le plan philosophique une différence essentielle ne sépare-t-elle pas aussi marxisme et surréalisme? Le surréalisme ne conçoit guère l'absolu qu'ouvert et indéterminé, alors que les marxistes voient dans l'Histoire un mode de l'absolu connaissable et définissable. F. Alquié remarque dans sa *Philosophie du surréalisme* : « Comme il a refusé la transcendance de Dieu, Breton refuse celle de la Matière, de l'Histoire, de la Société, de tout en-soi posé comme radicalement antérieur à la conscience et la rendant esclave. »

Après la rupture avec les communistes, les surréalistes s'orienteront à la fois, et c'est ce qui crée une certaine confusion lors d'une première approche, vers une sorte de retour aux textes fondamentaux, à la pureté de l'acte révolutionnaire qu'incarne pour eux la figure de Trotsky, et vers un dépassement du marxisme, cadre commode dans le présent, mais non exclusif. Démarche qui leur permet, d'une part, de dénoncer à la fois la dégradation idéologique du communisme officiel et toute tentative de récupération par la

société occidentale, d'autre part de projeter le mythe d'une société post-révolutionnaire, libérée.

Pour le présent donc, les surréalistes renvoient les deux impérialismes dos à dos, comme leur expression artistique de type commercial en Occident, ou de pure propagande (réalisme socialiste) en U.R.S.S. Dans ces deux régimes prétendus antagonistes l'homme et l'artiste sont « réprimés » et même « sur-réprimés », le sur-moi aboutissant à un étouffement complet du moi, à une censure totale. Sur le plan philosophique, les surréalistes puiseront alors dans la lecture de Freud par Marcuse l'expression de leur revendication. Philippe Audouin explique :

Lorsque Marcuse introduit la notion de surrépression, nous touchons à un domaine qui n'est plus celui de l'être ou des conditions de son existence ou de sa conscience d'être, mais qui est d'ordre moral et d'ordre social. L'installation, au nom du principe de réalité, d'une répression qui distingue finalement des oppresseurs et des opprimés, cette surrépression, c'est d'abord à cet ennemi qui, lui, a un visage que le surréalisme a entendu s'en prendre.

Cette déclaration est de 1966. Elle illustre à la fois l'aboutissement de la démarche surréaliste depuis 1945 et son avenir deux ans plus tard.

En effet, dans les années 40, Breton a dans ses déclarations de plus en plus mis en valeur le *social*; dès le *Troisième Manifeste*, il annonce le dépassement des préoccupations politiques par l'impératif social : son intérêt pour les penseurs utopistes, ces architectes de sociétés imaginaires, que l'on retrouve dans l'*Ode à Charles Fourier*, dans *Arcane 17*, recoupe cet espoir qu'il eut à la Libération de voir les hommes de la Résistance construire une société de générosité et de liberté, une société qui, dit-il, eût fait primer le social sur le politique.

Dans cette optique, tout système politique, et même le marxisme, ne peut être jugé qu'en fonction de son aptitude à libérer l'homme de structures répressives : le social est bien la fin du politique.

Or, en mai 1968, c'est ce rêve d'une société sans contraintes qui a animé les révolutionnaires, une sorte

d'immense fête où le principe de plaisir bafouait sur chaque mur le principe de réalité et le principe de rendement (contre lesquels, en novembre 1966, Jean Schuster avait mobilisé les énergies surréalistes<sup>42</sup>). Cependant, Schuster apparaît, réflexion faite, assez sceptique sur la pureté révolutionnaire des motivations de mai : « la dégoûtante effigie de Staline, sur les drapeaux maoïstes, flottait dans le camp de la Révolution ». Cette activité confusionnelle devait d'ailleurs amener la dissension définitive du groupe surréaliste en 1969.

Le marxisme était le plus commode des cadres possibles. Les surréalistes ne s'y sont jamais inscrits que pour le dépasser, non pas en refusant de jouer le jeu, mais en le jouant avec l'idée que ce n'était qu'un passage nécessaire vers leur véritable vocation, ainsi que le rappelle Breton :

Dans la mesure où le surréalisme n'a jamais cessé de se réclamer de Lautréamont, de Rimbaud, il est clair que le véritable objet de son tourment est la *condition humaine*, par delà la condition sociale des individus. Il n'en restait pas moins que cette condition sociale, totalement arbitraire et inique en France, par exemple au vingtième siècle, constituait un écran interposé entre l'homme et ses vrais problèmes, écran qu'il s'agissait avant tout de crever. Des hommes, au cours des âges, avaient tiré des plans à cet effet, mais un de ces plans dominait les autres, c'était le plan marxiste.

De même que les surréalistes ont toujours refusé de fixer des limites et des règles à l'intervention surréaliste dans l'avenir, de même ils se refusent à fixer des frontières idéologiques à la révolution. Et ne leur opposons pas leur adhésion au matérialisme dialectique : s'ils y ont adhéré, c'est que celui-ci inclut précisément la notion de dépassement permanent. Pour exemple, rapprochons deux textes, le premier de Crevel définissant la surréalité, l'autre de Breton expliquant sa vision du matérialisme dialectique :

42. In *Archives* 57-68, « A l'ordre de la nuit au désordre du jour », pp. 109-128.

La surréalité, mais on pourrait la définir ainsi : réalité rendue à son devenir, réalité se dépassant elle-même et destinée à se dépasser sans cesse elle-même. L'homme qui doit, selon l'expression familière, savoir sortir de lui-même, comment y parviendrait-il sans faire sortir les choses d'elles-mêmes?

Nous avons proclamé depuis longtemps notre adhésion au matérialisme dialectique dont nous faisons nôtres toutes les thèses : primat de la matière sur la pensée, adoption de la dialectique hégélienne [...], conception matérialiste de l'histoire (« tous les rapports sociaux et politiques, tous les systèmes religieux et juridiques, toutes les conceptions théoriques qui apparaissent dans l'histoire, ne s'expliquent que par les conditions d'existence matérielle de l'époque en question »), nécessité de la Révolution sociale comme terme à l'antagonisme qui se déclare, à une certaine étape de leur développement, entre les forces productives matérielles de la société et les rapports de production existants (lutte de classes).

A une poésie qui avance en se dépassant sans cesse, les surréalistes joignent une politique qui accomplit la même démarche. Comme la psychanalyse leur a donné les clés pour aller au-delà, le marxisme leur a fourni une structure pour accomplir dans le présent un programme. Mais ni Freud, ni Marx ne sont des Dieux. Ils éclairent un moment du processus historique : Freud est un moment de la psychanalyse, comme Marx du matérialisme dialectique, comme Breton du surréalisme.

### Aspect éthique

Il est éloquent de constater que, restés surréalistes jusqu'à leur mort (Breton, Péret) ou devenus communistes (Aragon, Éluard), les créateurs du mouvement n'ont jamais renié le principe de leur morale privée et publique, *l'amour*, dont ils ont, chacun à sa façon, sacralisé l'essence (amour fou, amour sublime; Gala, Nusch, Elisa, Elsa...) : le bonheur des autres comme émanation mythique du sien propre, la politique comme émanation de l'amour.

C'est qu'à la racine de l'amour il y a le *désir*, ce refus des conditions présentes, cette tension vers autre chose, vers la femme, vers le bonheur. Faisant apparaître par leurs techniques (poétiques, analytiques, picturales, etc.) *le désir* à la conscience des hommes, le surréalisme libère en eux la force primordiale qui leur permettra de s'accomplir, de vouloir accomplir leur bonheur personnel et social, leur révolte et la révolution.

Des *Vases communicants* à *Perspective Cavalière*, l'amour est par excellence « ce qui peut arracher l'homme aux misères de sa condition ». Breton ne cesse de définir une éthique où se confondent la revendication politique et l'appel vers l'amour fou. Dans un texte de 1935, *Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution*, René Crevel montre comment pour ses amis, et en tout premier lieu Breton et Éluard, la poésie, menant l'homme au point suprême dont parle Breton dans le *Second Manifeste*, résoudra ses difficultés actuelles par un « sursaut libérateur », à la fois Amour et Révolution. Or, pour cela, il faut que l'homme accorde à la femme la place majeure dans son existence, et même la place prééminente dans l'ordre de la vie. Ainsi Crevel, commentant Éluard :

« Elle est future ». Rencontre du présent et du lointain. Rencontre de l'espace et du temps. C'est bien là, c'est bien alors que, selon la rigueur inspirée d'André Breton, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas ».

Ceci annonce les pages d'*Arcane 17* (1947) où, fustigeant l'homme pour son aveugle cruauté due à son esclavage à la logique, Breton exige qu'il remette ses pouvoirs illégitimes à la femme :

L'heure n'est plus, dis-je, de s'en tenir sur ce point à des velléités, à des concessions plus ou moins honteuses, mais bien de se prononcer en art sans équivoque contre l'homme et pour la femme, de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie.

Le culte de la femme, c'est un mysticisme de la liberté : il se confond dans *Arcane 17* avec l'hommage final à l'ange Liberté :

C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle et converger, à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point moins découvert et le plus illuminable du cœur humain.

La liberté... En fait, toute la morale surréaliste y tend comme vers un point focal où tout se résout.

Or, c'est de la liberté totale qu'il s'agit, de la liberté mentale comme de la liberté sociale : Jean Schuster le rappelle en 1966 : « Pour tenter de comprendre les infortunes du surréalisme dans son exigence ultérieure de révolution sociale, il faut procéder par récurrence, car il n'a jamais cessé vis-à-vis de ses interlocuteurs politiques de soutenir que l'aliénation était le fait d'une conjugaison des forces externes et internes, l'oppression d'une classe par une autre se combinant à la pression exercée par le conscient sur l'inconscient. » Corrélativement, le sort des fous internés importera autant aux surréalistes que celui des militants révolutionnaires persécutés. Dans les deux cas, il s'agit de la liberté d'un désir réfréné, emprisonné. La figure centrale du panthéon des hommes libres sera occupée par la haute figure de Sade jamais ternie depuis l'avènement du surréalisme. La révolte pure, pour Breton, car totale :

Devant le Mal et sa tentative de justification sur le plan théologique, Sade et Lautréamont érigent l'homme cabré, faisant flèche en tous sens de l'éréthisme sexuel, intellectuel, pour dissiper les leurres et briser les entraves séculaires.

Révolte totale qui refuse toute compromission même tactique avec aucune des sentinelles de l'Ordre, Armée ou Église. L'idée de Dieu faite pour justifier toute censure morale, intellectuelle, politique déclarée une fois pour toutes « dégoûtante » par Aragon dès 1924, reste pour les surréalistes, malgré les multiples compromissions de la pensée

de gauche avec l'« humanisme chrétien », une cible majeure, car elle constitue la preuve manifeste d'un détournement des aspirations humaines vers un monde autre, en faveur d'un concept vide dont l'utilisation par l'Ordre autorise l'asservissement de l'homme et de ses désirs. En bref, l'Ordre occidental dont les deux guerres mondiales ont signifié l'échec moral et historique est remis entièrement en question. Contre ses prétentions éthiques et intellectuelles, les surréalistes n'ont jamais cessé de prôner les forces et les valeurs de l'Orient. Contre ses prétentions logiques, ils ont déchaîné les forces de l'imagination.

Cette violence est nécessaire pour inquiéter les forces de l'ordre, mais il serait absurde, comme on l'a fait souvent, de limiter le surréalisme à cette phase historique : le surréalisme, comme le remarque avec insistance Philippe Audoin « est le contraire d'un amoralisme. C'est presque un hypermoralisme [...]. Ce parti-pris moral consiste à s'élever violemment contre tout ce qui asservit, pour affirmer, avec passion, tout ce qui peut délivrer, tout ce qui esquisse un mouvement dans le sens de *plus de liberté*; plus de liberté pour tous évidemment, mais *pour chacun aussi*. » Or, pour les surréalistes, la liberté pour chacun et la liberté pour tous ne sont pas antinomiques, si on veut bien considérer qu'à la base de la vie morale le respect de la liberté montre que toutes les passions sont bonnes, « qu'il n'appartient pas à l'homme de changer leur nature ou leur but mais bien de modifier leur marche ou essor en fonction de l'équilibre général » (Breton).

Ceci signifie que la reconquête par l'homme de sa liberté entraînera la constitution d'une société libre et harmonieuse. On retrouve ici la tradition des grands utopistes que les surréalistes revendiquent en la conciliant dans leur optique avec le marxisme, le mythe de l'homme réconcilié avec sa nature; Les surréalistes ont-ils jamais cru à la réalisation temporelle de leur projet? En fait, ici, la réponse dépend de chaque surréaliste et peut-être de l'illusion (ou de la désillusion) du moment. Mais cette question est assez secondaire. Dans le mythe de la société et de l'homme libérés, les surréalistes conçoivent surtout une méthode d'approche des problèmes. Il s'agit de savoir vers quoi on tend, pour dans l'actuel réaliser

le possible. Méthode, hypothèse de travail, que recoupe l'expression d'*écart absolu*, titre de l'exposition internationale du surréalisme (Paris, 1965), telle que la commente Jean Schuster :

L'« Écart absolu » de Fourier, c'est la radicalisation du doute cartésien. Toute la civilisation est remise en question, toutes les idées en usage sont contestées, toutes les conventions sont repensées en fonction d'une plus grande adéquation aux passions, toutes les solutions donnent naissance à une solution inverse dont Fourier préconise l'essai [...].

L'« Écart absolu », c'est la porte grande ouverte sur l'aventure de l'homme.

En 1967, le surréalisme se reconnaît entièrement dans cette méthode et lui accorde toutes les chances de réaliser les deux volontés indissolublement unies de Marx et Rimbaud : « Transformer le monde et changer la vie. »

### Art et politique

Comme ils refusent de dissocier en eux l'homme du « créateur », les surréalistes ne dissocieront pas non plus l'art de la politique. Cependant ils garderont, sauf peut-être dans les états de crise ouverte dont Breton réserve le cas, toute liberté d'investigation afin que leur exigence totale de liberté entraîne dans son mouvement toujours davantage de libération à l'intérieur du régime envisagé. Toute l'histoire de l'art a été *politique*, explique Breton :

Oui, toute l'évolution historique de l'art nous en est garante. Pour cela l'art ne doit pas perdre de vue que son objet le plus vaste est de « révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle ». L'aiguïsement des sens de l'artiste — aiguïsement qu'il doit accroître par tous les moyens — lui permet aussi de révéler à la conscience collective ce qui *doit* être et ce qui *sera*. L'œuvre d'art n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur.

Toute action poétique, s'opposant au rationnel et au conventionnel, brise avec « l'ordre » présent. Pour Crevel :

ce n'est point une malédiction, mais au contraire une bénédiction (volontiers je parlerais de la grâce) que de n'être point d'accord avec le monde extérieur. En accord avec ce monde extérieur, l'esprit avec lui se confondrait et n'aurait point de vie propre. Toute poésie est une révolution en ce qu'elle brise les chaînes qui attachent l'homme au rocher conventionnel.

Comme pour Eluard :

C'est ce bien, c'est ce beau asservis aux idées de propriété, de famille, de religion, de patrie, que nous combattons ensemble. Les poètes dignes de ce nom refusent, comme les prolétaires, d'être exploités. La poésie véritable est incluse dans tout ce qui ne se conforme pas à cette morale qui, pour maintenir son ordre, son prestige, ne sait construire que des banques, des casernes, des prisons, des églises, des bordels. La poésie véritable [...] est aussi bien dans l'œuvre de Sade, de Marx ou de Picasso que dans celle de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud.

Pour libérer l'esprit, la force motrice de la poésie sera l'*imagination*, ce grand principe subversif dont le *Premier Manifeste* comme *le Paysan de Paris* chantent le pouvoir de dépassement, de révolution permanente. Refus, rejet de l'hégémonie de la raison, des contraintes du principe de réalité, l'imagination puise dans le principe de plaisir ses rêves d'émancipation hors de tous les cadres (rationnels, moraux, esthétiques, sociaux, économiques). Elle élargit le champ mental toujours *au-delà*, elle crée le désir même de contester les limites du présent : ainsi a-t-on vu que les objets surréalistes avaient un pouvoir bouleversant, révolutionnaire en ce qu'ils semblaient être les fragments d'un monde autre, espéré. L'image poétique elle-même annonçant la résolution d'antinomies présentes est projection d'un avenir où le principe de plaisir aura fait brèche dans le principe de réalité. Et rien ne sera plus fascinant qu'un tableau surréaliste, déchirure brutale dans le monde des apparences, déchirure par laquelle se voit esquissé un univers insoupçonné dont l'apparition provoque en nous un bouleversement poétique, une marée de désirs.

Il importe de remarquer que depuis la déstalinisation et la remise en question des thèses du réalisme socialiste, Aragon a orienté la politique culturelle du parti communiste français vers une conception très proche de celle qui fut la sienne dans sa jeunesse. On trouvera en particulier dans la *Postface au Monde Réel*, écrite pour sa réédition dans les « Œuvres Croisées » (1966-1967) une défense de l'image surréaliste comparée à l'hypothèse créatrice, en mathématique, de réel :

Et je dirais que par la force hypothétique, la poésie est la mathématique de toutes les écritures [...]. C'est le surréalisme qui me semble le plus se rapprocher, dans le domaine poétique, du *coup de dés* des imaginaires en mathématique.

Analysant l'expression *Poisson soluble*, choisie par Breton comme titre d'un de ses ouvrages, Aragon commente :

Concevoir un poisson *soluble* est, au moins, contrevenir aux règles combinatoires qui sont le propre de l'expression. Un poisson soluble est tout aussi inimaginable qu'un carré négatif. C'est bien une sorte d'*imaginaire* [...]. Le réalisme de l'avenir doit être et sera le lieu de convergence des inventions de l'esprit humain.

A la base de ce réalisme ouvert, de ce *réalisme sans rivages*, pour reprendre un titre de Garaudy, l'imagination joue ce rôle révolutionnaire que Breton révélait être sa fonction : et ceci d'autant plus que ce qui tend à apparaître à la conscience de l'artiste n'est pas gratuit, mais la production de désirs réels qui répondront aux désirs des autres hommes. L'inconscient de chacun se formant dans des conditions (historiques, sociales, économiques) similaires à celles des autres, toutes les œuvres qui en sont issues jetteront en plein jour les désirs, les pulsions inconscientes collectives. Eluard l'explique en cette brève formule : « le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré » ; ou en celle-ci : « Voir, c'est recevoir, refléter, c'est donner à voir. » Dans cette optique, comme on l'a constaté, le but de Breton eût été de retrouver les grands symboles archétypes dont la

réunion eût abouti à la constitution d'un puissant mythe collectif.

Cette conception ne paraît pas, aux surréalistes, du tout contraire aux thèses du matérialisme dialectique, dont ils se réclament. Mais, de même qu'ils célèbrent au-delà de la liberté « socialiste » le mythe de la liberté totale, de même les surréalistes refusent que la cause révolutionnaire dont la création artistique est pourtant porteuse, leur impose des ordres ou des orientations. D'où ce beau texte de Péret :

Il était donné au romantisme de retrouver le merveilleux et de doter la poésie d'une signification révolutionnaire qu'elle garde encore aujourd'hui et qui lui permet de vivre une existence de proscrit, mais de vivre tout de même. Car le poète — je ne parle pas des amuseurs de toutes sortes — ne peut plus être reconnu comme tel s'il ne s'oppose par un non-conformisme total au monde où il vit. Il se dresse contre tous, y compris les révolutionnaires qui, se plaçant sur le terrain de la seule politique, arbitrairement isolée par là de l'ensemble du mouvement culturel, préconisent la soumission de la culture à l'accomplissement de la révolution sociale. Il n'est pas un poète, pas un artiste conscient de sa place dans la société qui n'estime pas que cette révolution indispensable et urgente est la clé de l'avenir. Cependant, vouloir soumettre dictatorialement la poésie et toute la culture au mouvement politique me paraît aussi réactionnaire que vouloir l'en écarter. La « tour d'ivoire » n'est que le côté pile de la monnaie obscurantiste dont la face est l'art dit prolétarien, ou inversement, peu importe. Si, dans le camp réactionnaire, on cherche à faire de la poésie un équivalent laïque de la prière religieuse, du côté révolutionnaire on n'a que trop tendance à la confondre avec la publicité. Le poète actuel n'a pas d'autre ressource que d'être révolutionnaire ou de ne pas être poète, car il doit sans cesse se lancer dans l'inconnu ; le pas qu'il a fait la veille ne le dispense nullement du pas du lendemain puisque tout est à recommencer tous les jours et que ce qu'il a acquis à l'heure du sommeil est tombé en poussière à son réveil. Pour lui il n'y a aucun placement de père de famille mais le risque et l'aventure indéfiniment renouvelés. C'est à ce prix seulement qu'il peut se dire poète et prétendre prendre une place légitime à l'extrême pointe du mouvement culturel, là où il

n'y a à recevoir ni louanges ni lauriers, mais à frapper de toutes ses forces pour abattre les barrières sans cesse renaissantes de l'habitude et de la routine.

Il ne peut être aujourd'hui que le maudit. Cette malédiction que lui lance la société actuelle indique sa position révolutionnaire; mais il sortira de sa réserve obligée pour se voir placé à la tête de la société lorsque, bouleversée de fond en comble, elle aura reconnu la commune origine humaine de la poésie et de la science et que le poète, avec la collaboration active et passive de tous, créera les mythes exaltants et merveilleux qui enverront le monde entier à l'assaut de l'inconnu<sup>43</sup>.

Ce seul texte suffirait à expliquer les malentendus qui ont opposé les surréalistes aux organisations révolutionnaires. On retrouve tous ces thèmes constamment repris et commentés, à toutes les époques, en particulier dans *Légitime Défense* (1926), dans les brochures de Breton contre le réalisme socialiste, dans cet ouvrage de Péret et dans *le Déshonneur des poètes*, qui attaque violemment les poètes de la Résistance qui avaient mis leur « honneur » à célébrer la lutte armée contre l'occupant, dans les prises de position de Jean Schuster au nom du mouvement depuis 1957, réunies dans *Archives 57-68*. Mais c'est dans la brochure *Pour un art révolutionnaire indépendant*, rédigée par Breton et Trotsky (signée par Diego Rivera par des raisons tactiques), qu'il convient d'aller chercher la voie d'une résolution politique à ce problème de l'artiste dans le contexte révolutionnaire. On peut le résumer ainsi :

Même en temps de paix la civilisation mondiale est actuellement menacée par les forces réactionnaires qu'appuie la technique moderne. En particulier, les lois de la création intellectuelle — nécessaire à l'interprétation du monde et à sa transformation — ne sont plus respectées, ni par le fascisme hitlérien ni par le régime soviétique. Or, le devenir révolutionnaire exige que l'art véritable « s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui »,

après la révolution sociale qui l'a libéré des entraves passées. Mais l'art actuel en U.R.S.S. s'est fait mercenaire, l'allié des crimes stalinien.

La véritable révolution communiste trouvera, en revanche, dans les artistes des alliés naturels, puisque leur refus des conditions sociales présentes projette en eux un idéal où elle se reflétera dans l'avenir, puisque l'artiste propose un « commencement de résolution (virtuel) des contradictions les plus graves de son époque ».

Marx avait dénoncé la pratique de l'art comme métier, et bien entendu comme fonctionnariat au service de l'État. L'artiste doit rester absolument libre dans son exploration, suivre contre toute discipline les forces de son imagination. *Toute licence en art*. Même un régime *socialiste* doit laisser un statut *anarchiste* à la création intellectuelle.

Ceci ne signifie aucun retour à un art *pur*, mais c'est par l'assimilation subjective des données historiques que l'artiste pourra œuvrer à la préparation de la révolution, qu'il incarnera le contenu social et individuel de la lutte émancipatrice.

Le présent appel a pour fonction de réunir les artistes révolutionnaires écœurés des méthodes stalinistes et ayant rompu avec le capitalisme, pénétrés de la nécessité de la liberté en art. Cet appel s'adresse aux révolutionnaires marxistes ou anarchistes (ou autres...) qui pourront se grouper au sein de la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant* (F.I.A.R.I.).

Ce que nous voulons :

*l'indépendance de l'art — pour la révolution*

*la révolution — pour la libération définitive de l'art.*

Mexico, le 25 juillet 1938.

Cette fusion des idées surréalistes et marxistes est rendue possible par l'interprétation trotskyste de la *révolution permanente*, et de ses conséquences intellectuelles : s'il est vrai, en effet, que la liberté de l'homme est, à l'intérieur d'un plan marxiste, de déchiffrer la nécessité historique qui tend à se manifester à travers le temps et les sociétés, le rôle de l'artiste rejoint évidemment celui du politique, puisqu'il lui permet de voir *au-delà* du présent. Cette thèse n'est pas nouvelle pour Breton qui l'expose par exemple dans *les Vases communicants* où il démontre que la Révolution pour lui n'est

43. « La Parole est à Péret », in *le Déshonneur des poètes*, © Jean-Jacques Pauvert.

pas une fin, mais qu'elle devra être poursuivie même après son accouchement historique. Et c'est encore la thèse des surréalistes des années 1960, puis que Schuster reprend les mêmes arguments dans une conférence prononcée à la Havane en 1967 :

C'est en exaltant la puissance de leurs rêves, en descendant dans les régions les plus énigmatiques de la subjectivité, en exprimant pour tous ce qu'ils ont individuellement d'unique, que les artistes, les poètes servent authentiquement la révolution et qu'ils préparent sans démagogie l'indispensable articulation entre les deux processus distincts que sont le développement révolutionnaire de l'art et le développement révolutionnaire de la société.

Comme on le voit, ces textes (Péret, Breton-Rivera, Schuster) laissent entendre que pour le moment, dans l'action pré-révolutionnaire en particulier, les actions politique et artistique ne peuvent se confondre. A chacun de tenter de sortir de cette contradiction comme il peut et de réduire pour l'avenir ce divorce de l'action pratique et de la recherche théorique. Et si possible autrement que par le suicide comme Maïakovski dont la mort posa aux surréalistes le drame même de leur conscience. Il y a les grandes solutions utopiques comme nous l'avons plusieurs fois relevé, ou les actions fascinantes soit par leur aspect mythique (la convocation d'États généraux après guerre, le Rassemblement Démocratique Révolutionnaire de Sartre et Camus, le mouvement des Citoyens du Monde de Garry Davis) ou par leur caractère total et désespéré (mouvements trotskyste, anarchiste, libertaire). Mouvements *purs* qui provoquent cette « confession » de Breton :

Il m'est déjà arrivé de dire que, par tempérament autant ou plus que par raisonnement, je me rangeais dans l'*opposition*, j'étais prêt à me rallier, quoi qu'il advint, à une *minorité* indéfiniment renouvelable.

On comprend comment à partir de là, certains rejeteront les surréalistes pour anarchisme, pour individualisme, pour idéalisme, dans cette marge d'oppositionnels de gauche,

toujours insatisfaits. Or, c'est de cette insatisfaction qu'est faite la protestation politique des surréalistes qui, toutefois, ne s'en prennent pas aux *acteurs* des révolutions où ils refusent de *s'engager* en tant qu'intellectuels (ce qui ne laisse pas préjuger de leur action militante : Péret fera la guerre d'Espagne dans les Brigades internationales).

On trouvera, d'ailleurs, dans le *Traité du Style* d'Aragon une argumentation qui annonce celle de Breton dans *Misère de la poésie*, par laquelle il nous est proposé que la fonction du *mot* n'a rien à voir avec celle de l'*acte*. L'œuvre d'art « n'engage » pas la responsabilité d'un créateur au même titre que l'acte ou le discours de l'orateur politique. Ce sont deux domaines aussi différents que la prose et la poésie. Il y a ici une différence de niveau qui, mal perçue, aboutirait au mutisme de l'artiste. La responsabilité d'Aragon écrivant un poème où il s'écrie : « Feu sur Léon Blum » n'a rien à voir avec le même, le criant dans la rue ou le proclamant dans un journal. Dans cette différence de l'acte et du mot est en fait incluse toute la divergence de l'artiste et du politique.

Mais, la réconciliation? La fin historique de ce mouvement? Probablement quand il n'y aura plus d'artistes, quand tous les hommes seront des artistes. Le poète sera-t-il alors l'homme qui, réunissant la parole individuelle de chacun, en élèvera le mythe collectif? Ou, prenant à la lettre l'injonction de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un », faut-il suivre Eluard célébrant une humanité rendue à elle-même, à la force de son délire :

La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. Cette réciprocité est entièrement fonction de l'égalité du bonheur entre les hommes. Et l'égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions.

et citant William Blake :

De même que tous les hommes sont semblables par leur forme extérieure, de même (et avec la même variété infinie), ils sont tous semblables par le Génie poétique.

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns.

Mais à cette époque où la Révolution poétique aura touché sa *fin*, la Révolution sociale n'aura-t-elle pas aussi atteint la sienne, faisant disparaître avec elle les politiques, chacun ayant réalisé sa totale libération individuelle dans le cadre de la liberté sociale?

## Accès au surréalisme

### Comment se lit et se déchiffre un texte surréaliste

Accéder au surréalisme, c'est naturellement, comme pour tout mouvement littéraire accéder d'abord aux textes, au point que l'on pourrait s'interroger sur la pertinence des développements théoriques qui précèdent ou accompagnent toute initiation au surréalisme. Mais ne serait-ce pas dénaturer le surréalisme de le réduire à la seule littérature (comme à une simple doctrine philosophique d'ailleurs)? En fait le surréalisme est une pratique du langage liée à une lecture de la vie. Cette pratique et cette lecture se supposent sans cesse, surgissant d'un fond obscur dont les œuvres produites nous prouvent aujourd'hui d'évidence l'existence : la vie inconsciente, dont les textes surréalistes sont les fragments fascinants, les « poissons solubles ».

Autrement dit la théorie de l'inconscient et la pratique de l'écriture sont indissociables à qui veut aborder le surréalisme, et il convient par conséquent d'admettre une totale modification des rapports de l'auteur à son texte, (déchiffirable ou non?), de l'auteur à l'objet écrit ou peint (œuvre d'art ou non?), du lecteur à l'œuvre (extériorité ou intériorité à l'acte créateur?), etc.

Cet ensemble de questions n'a pas cessé de retenir l'attention des surréalistes et surtout, à partir de leurs propres exigences, leur a permis de *réinventer* une nouvelle échelle des « valeurs » littéraires et artistiques, où les romans noirs, la poésie romantique allemande, Nerval,

Xavier Forneret, Aloysius Bertrand, Lautréamont, Rimbaud voisinent avec le douanier Rousseau, le facteur Cheval, voire Fantômas... Ne voyons pas là une simple volonté de sourciers émérites. Une toute nouvelle définition du poétique naît de ces choix : le poétique comme ensemble d'hypothèses faites par *écart absolu* à partir du réel. L'analyse de deux textes fondamentaux *Traité du Style* (1928) et *Flagrant Délit* (1949) montrera la pérennité de ce point de vue avant et après la deuxième guerre mondiale.

Le critère de base paraît être celui de la *voyance*, c'est-à-dire de la capacité d'au-delà dans l'en-deçà. Novalis écrivait déjà : « L'homme entièrement conscient s'appelle le voyant ». Il faut noter la présence de cette exigence même chez les poètes en marge du surréalisme, comme Saint-Pol Roux écrivant : « L'univers est une catastrophe tranquille; le poète démêle, cherche ce qui respire à peine sous les décombres et le ramène à la surface de la vie » (*les Reposoirs de la procession*), ainsi que chez les peintres qui cherchent à aller « au-delà de tous les tableaux » (G. de Chirico) comme Max Ernst (*Au-delà de la peinture*) :

De même que le rôle du poète, depuis la célèbre *lettre du voyant*, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de *projeter ce qui se voit en lui*.

« Je est un autre »... A partir de là le texte n'est plus le reflet de nos pensées, mais celui de ce qui se pense et vit en nous. Pratiquement cela signifie immersion dans le texte, adhésion de nos « désirs » inconscients à ceux fascinants du peintre ou du poète. Rien ne rend mieux cette tension que ce distique de Chirico :

Un peintre a peint une énorme cheminée rouge  
Qu'un poète adore comme une divinité.

On pourrait s'étonner de ce que, à ce compte, l'émotion à l'œuvre ne puisse jamais être clarifiée, voire exprimable. Que tout se passe entre deux mondes obscurs, celui de l'émetteur et celui du récepteur. Ce n'est pas exact : une sorte de clarté éblouissante surgit des textes surréalistes qui font

briller au plein jour des secrets, mais ces secrets ne s'en ouvrent pas pour autant, ne disparaissent pas : ils gardent leur pouvoir d'hallucination, mais au lieu d'être dissimulés dans notre inconscient, nous les voyons, nous y pressentons quelque chose d'essentiel pour notre propre connaissance, sans y accéder vraiment. Hors de la littérature surréaliste, nous trouverons l'exact reflet de cette lumière noire, preuve de poésie, dans un texte comme *El Desdichado* de Nerval.

Pendant cette approche *littéraire* des œuvres surréalistes ne pouvait être retenue par Breton : la littérature n'est pas pour lui une *fin*, mais un *moyen*. L'idée de beauté divinise un état de langage qui n'a d'autre intérêt que celui d'un jalon sur la voie de la connaissance humaine.

Les signes en question ne sauraient être retenus pour leur étrangeté immédiate ni pour leur beauté formelle et cela pour l'excellente raison qu'il est établi dès maintenant qu'ils sont *déchiffrables* [...]. Les œuvres poétiques qui passaient pour les plus définitivement secrètes ou les plus délirantes de la fin du siècle dernier s'illuminent plus complètement de jour en jour.

Il appelle constamment à l'interprétation psychanalytique des textes surréalistes « dont l'apparente bizarrerie ne saura résister à cette épreuve ». Ce travail d'interprétation en permettant le déchiffrement exact de ses produits nous donnera une connaissance plus juste du *soi*, et puisque, comme nous l'avons montré en étudiant la « mythologie » surréaliste, la poésie par les désirs qu'elle véhicule projette les mythes futurs, son déchiffrement amènera à notre claire conscience les éléments jusque-là cachés, dont l'agencement aboutira à l'élaboration pratique du mythe collectif auquel tend toute l'activité surréaliste. On voit au passage comment la pratique de l'écriture et la théorie philosophique sont indissociablement intégrées.

Travail de déchiffrement dont nous exposons trois modèles : l'interprétation de rêves dans *les Vases communicants*, d'un poème prémonitoire dans *l'Amour fou*, et d'un message automatique. L'écriture y devient science de l'écriture.

Ces exigences « scientifiques » du surréalisme qui visent à libérer la littérature d'un certain obscurantisme sont fondées sur l'hypothèse d'une adéquation du langage et de la parole, parfaitement réalisée par la pratique de l'écriture automatique, langage pur et primordial, langage *premier*. Le reflet du sens dans le son s'y faisant purement, sans tache, le signifiant y sera parfaitement révélateur du signifié. On comprend comment du déchiffrement de cette pure alliance originelle Breton ait pu attendre la reconquête d'une forme d'innocence naturelle.

Le chiffre suppose son déchiffrement, la pratique sa théorie, la poésie sa philosophie. Il n'est pas d'autre écriture que dialectique.

Naturellement cette prétention d'un déchiffrement absolu pourra paraître exorbitante. Les objections se multiplient. Le poème, sa beauté, résisteront-elles à ce traitement? L'explication fournie ne dépend-elle pas elle-même (surtout l'interprétation psychanalytique) d'un état de science en ce domaine encore très insuffisant (en ce sens les interprétations de rêves par Breton peuvent paraître dérisoires)? Cette interprétation ne nous séduit-elle pas par ce qu'elle a, elle-même, non pas de scientifique, mais de poétique? Impression que peut fournir *l'Amour fou*, avec l'interprétation du poème *Tournesol* et de la découverte de la cuiller et du masque. Luttant contre la rationalisation de tous les domaines humains, la critique surréaliste n'introduit-elle pas la raison dans un univers jusque-là défendu, celui de l'art? La réduction des données de l'inconscient n'aboutit-elle pas à la pire dépoétisation du monde?

Il s'agit en grande partie d'un faux dialogue, de deux visions différentes de l'objet écrit ou peint, *l'une se situant sur un plan esthétique, l'autre sur un plan éthique*.

Les surréalistes n'ont cessé de se détourner de la notion de beauté, pour eux alliée à celle de fiction, donc de fausseté. On sait la condamnation formelle du roman par le surréalisme, ce qui n'est pas une fantaisie, mais le résultat d'une nécessité interne, la même qui, pour éviter toute détermination extérieure, par crainte du « succès », poussera Breton à proclamer l'occultation du surréalisme, la même qui justifiera l'exclusion de nombreux membres du mouve-

ment. A différentes époques, des « purs » comme Naville, Nougé ou Schuster rappelleront hautement les principes expérimentaux et anti-artistiques du surréalisme. Cette vision déterminera également leur lecture des œuvres de la bourgeoisie « tendant à paralyser le développement intellectuel de la classe ouvrière, de manière à s'assurer sa passivité », ainsi que leur condamnation de la littérature prolétarienne qui véhiculera toujours les mêmes concepts que la littérature bourgeoise tant qu'elle sera inféodée à des thèmes et surtout à une forme traditionnels. Tant que la forme sera asservie à un contenu, elle ne pourra permettre à l'homme d'objectiver son désir de changement resté purement illusoire.

Contre la divinisation de la beauté, les surréalistes, avec Aragon, dans *le Libertinage* (1924), introduisent l'idée, subversive, de sa relativité dans le processus historique.

Aucune aventure littéraire n'est définitive [...]. Y a-t-il une idée qui vaille qu'on s'y arrête? La pensée de Pascal ou de Platon, je refuse de lui reconnaître une valeur plus grande en elle-même qu'à la pensée de M. Perrichon. Elle ne vaut que parce qu'elle unit deux pensées lointaines comme l'anneau intermédiaire d'une chaîne ininterrompue [...]. Platon est une gifle à Socrate [...]. Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace.

La conséquence de cette position? L'authenticité d'un texte en devient le critère justificatif. Son authenticité se confond avec la profondeur du moment, de l'expérience vécue, et sa valeur avec son pouvoir émotionnel sur le récepteur. La parole du poète précède la prise de conscience collective. Elle relate une expérience, unique pour le moment, mais commune demain. Pour demeurer elle devra se situer toujours à l'avant-garde, donc admettre a priori (et souhaiter) son dépassement permanent : son élaboration suppose que son « retentissement » signifie son anéantissement en tant que poésie et son absorption en tant que science dans une collectivité dont le progrès aura permis le déchiffrement des signes apparemment hermétiques. Le « succès » d'une œuvre surréaliste ne peut se concevoir qu'anéanti dans l'évidence.

## Les critères exigeants de la critique surréaliste

• *Traité du Style*. Publié en 1928, ce « traité », rédigé en fait un an plus tôt et dont la publication a été retardée à la suite de l'opposition d'André Gide qui y est particulièrement visé, occupe une place particulière à l'intérieur de l'évolution personnelle de son auteur (qui cherche à y concilier son tempérament anarchique avec son attraction passionnée pour l'authentique et le beau) ainsi que dans le mouvement surréaliste qui redoute d'être récupéré comme tout autre par la « Littérature ». Il se situe, rappelle Aragon, à la fois en marge, par son terrorisme anti-littéraire, et au-dessus, par son ambition de synthétiser « divers aspects du monde moral ». Sa violence dans l'expression et ses exigences de pureté (stylistique et éthique) ont justement rendu ce livre célèbre :

1. *Contre l'absence de goût des Français*. Les Français ne cessent de ressasser des idées communes et anciennes, pensent par délégation, n'attendant de leurs poètes et penseurs que le confortable rabâchage d'idées et de thèmes crétinisants. Cette absence d'originalité est doublée d'une totale carence du goût : « Les Français ont le cœur trop mal placé pour qu'il soit possible de leur parler de style [...]. Leurs romans, *Manon Lescaut*, *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary*, *la Seconde Jeunesse de Madame Prune*, *Bella*, sont de naïves historiettes bourgeoises. »

2. *Contre les littérateurs de métier*. « Noms de clowns qui me viennent à l'esprit : Julien Benda, Monsieur Thiers, Goethe, Paul Fort, l'abbé Brémond... Raymond Poincaré, Gyp, le Pasteur Soulié, André Maurois, Ronsard, Julien Benda très spécialement. » Gide, Mauriac et Lacretelle sont servis par ailleurs. Mais il est à noter que les grands noms de « l'Ordre » sont confondus avec ceux de la Littérature et de la Culture (Ronsard, Goethe).

3. *Contre la littérature et les morales de l'évasion*. S'appuyant (en le déformant d'ailleurs) sur l'exemple rimbaldien, certains cherchent dans le voyage ou l'évasion (par la religion, la toxicomanie, l'éloge du suicide) un refuge hors de ce monde qu'ils prétendent leur être insupportable. Solution lâche et illusoire. On ne se sauve pas seul quand on est inscrit dans une collectivité : « Nous assistons à un trans-

fert effectif de toute vie au profit d'un sale petit univers fictif, individuel... » Si Aragon respecte les suicidés, il ne supporte pas ceux qui parlent sans cesse de mourir sans rien faire pour cela; pas plus que les esprits religieux, à vrai dire des pervers qui cherchent à assouvir leurs tendances (masochistes, sadiques, fétichistes) dans des symboles et des représentations leur apportant une satisfaction sexuelle : mise en croix, flagellations, reliques... Pas de paradis, pas d'espoir hors de ce monde : catholiques et toxicomanes sont également pervers : « Le contenu intellectuel des toxicomanies. Contenu inexistant. Nul. L'escroquerie... Il n'est pas lyrique de se droguer. C'est tout simplement lamentable. »

4. *Pour une critique intelligente et sérieuse*. D'abord noter une déclaration « scandaleuse » : « Oui, je lis. J'ai ce ridicule. J'aime les beaux poèmes, les vers bouleversants, et tout l'au-delà de ces vers. Je suis comme pas un sensible à ces pauvres mots merveilleux laissés dans notre nuit par quelques hommes que je n'ai pas connus. J'aime la poésie »; puis cette prise de position « esthétique » : « Je sais quand une phrase est belle, et je sais ce qu'elle signifie », avec son commentaire s'insurgeant contre cette « désaffection idiote des questions techniques qui signale les générations présentes plutôt à la pitié qu'à la considération ». Enfin si Aragon s'oppose à la critique sous sa forme actuelle, il réclame une critique sérieuse : « Il est temps d'en revenir à l'étude approfondie des textes, à l'examen sérieux et appliqué des moyens de l'auteur, de son style », ou « Revenez à la tradition des annotateurs d'autrefois », ou encore « je demande à ce que mes livres soient critiqués avec la dernière rigueur, par des gens qui s'y connaissent, et qui sachant la grammaire et la logique, chercheront sous le pas de mes virgules les poux de ma pensée dans la tête de mon style. »

5. *Pour l'exploitation de l'humour et du rêve* et de toutes les formes d'exploration de la pensée, capables d'éviter la récupération du surréalisme comme mouvement littéraire. En effet Rimbaud, Dada, et même la pensée de Freud et d'Einstein, mettant pourtant en cause toute la pensée occidentale, ont été assimilés, aseptisés par l'ordre : « Aucune différence entre le sort des images einsteiniennes et celui

des images rimbaldiennes. Même ahurissement public, même crétinisation, même assimilation grotesque, même prurigo. » L'humour par sa force déflagrante, le rêve par son inutilité et par ses inépuisables richesses, empêcheront que le surréalisme sombre dans la religion de l'humanisme : « La pureté du rêve, l'inemployable, l'inutile du rêve, voilà ce qu'il s'agit de défendre contre une nouvelle rage de ronds-de-cuir qui va se déchaîner. »

6. *Pour une exploration rigoureuse de l'inconscient par l'écriture* : « Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée, et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. » Ses résultats sont d'un intérêt inégal selon le don poétique de chacun. Qu'on ne croie pas que le surréalisme soit *un refuge contre le style*. « Dans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable. Le sens se forme au dehors de vous. Les mots groupés finissent par signifier quelque chose, au lieu que dans l'autre cas ils voulaient dire primitivement ce qu'ils n'ont que très fragmentairement exprimé plus tard. » L'écriture surréaliste est saisie objective de ce qui est au fond de celui qui écrit, alors que dans l'écriture traditionnelle, il n'y a que traduction maladroite à travers des schémas intellectuels déformants; l'écriture surréaliste saisit la vérité d'un individu (y compris ses bassesses, son ignorance) : elle est poésie, atteignant l'au-delà de l'homme dans l'homme, et non seulement l'au-delà individuel mais aussi le collectif, ce qui donne sens à cette remarque sur Desnos : « Il avait retrouvé à la faveur d'un sommeil étrange plusieurs secrets perdus de tous », et à cette belle définition du style : « J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore. »

• *Flagrant délit*<sup>1</sup>. Ce pamphlet a pour origine la publication en 1949 d'un texte attribué à Rimbaud sous le titre *la Chasse spirituelle*. La lecture de quelques phrases citées dans *Combat* suffit à Breton pour reconnaître un faux, qu'il dénonce sans attendre. Mais certains critiques s'obstinent et affir-

ment que le texte est authentique, puis, lorsque ses véritables auteurs se font fait connaître, qu'il a été si habilement composé que l'on pouvait en toute bonne foi s'y tromper.

Occasion est ainsi donnée à Breton de faire le procès de l'activité critique telle qu'elle s'exerce en 1949 (le texte conserve toute son actualité) et inversement, de préciser à quelles conditions et dans quelles circonstances peut s'effectuer un véritable accès à la beauté.

1. *Misère de la critique*. Trois critiques connus furent compromis dans cette affaire, et Breton, en résumant leurs activités, fait des milieux littéraires un portrait peu encourageant : l'un « écrit sous deux noms » et « a cru extrêmement spirituel de faire désavouer publiquement l'un de ses deux personnages par l'autre, sans se douter que ces deux semblants d'individualité distincte, même aux yeux des plus myopes, se recomposeraient tôt ou tard en la seule personne d'un sagouin »; les deux autres sont accusés d'« usurpation de fonction » : alors qu'ils prétendent émettre des jugements de valeur, ils sont incapables de distinguer un texte authentique d'un faux et ne peuvent se maintenir en place qu'en pratiquant une politique de mépris (« une critique dont l'astuce est de vouloir persuader le public qu'elle ne rencontre presque rien à sa taille ») ou d'amalgame (s'ils ne sont pas les seuls à se tromper, les voici plus excusables).

Si de tels personnages conservent leur réputation de connaisseurs, c'est à cause d'un mauvais état général, moral et intellectuel, qui caractérise l'ensemble du public : Breton dénonce le fétichisme de l'auteur, la satisfaction trop aisément donnée à la soif d'inédits, au regret de manuscrits perdus, la commercialisation excessive des œuvres qui fait qu'à notre époque « il n'est pour ainsi dire plus un tableau ou un livre précieux qui soit aux mains de qui l'aime pour lui-même et non pour la bonne réputation toute conventionnelle qu'on lui fait, sinon pour la somme qu'il représente ».

2. *Contre l'approche érudite, pour l'accès immédiat à la beauté*. D'une manière générale, il apparaît inutile, dans l'optique surréaliste, de s'armer d'un encombrant bagage intellectuel avant d'aborder les grandes œuvres, « très précisément celles auxquelles la sensibilité moderne attache le

1. Paru en 1949 aux Éditions Thésée, et publié en 1964 dans la collection « Libertés », Jean-Jacques Pauvert.

plus grand prix» et qui «bénéficient d'une *aura* exceptionnelle» : «il est heureusement des yeux pour qui cette aura ne se dissipe jamais, mais ils sont rares. N'en déplaise aux analystes forcenés, ceux qui sont doués de ces yeux savent que toute spéculation autour d'une œuvre est plus ou moins stérile, du moment qu'elle ne nous livre rien de l'essentiel : à savoir le secret de la puissance d'attraction que cette œuvre exerce.» La règle pour établir le contact avec de telles fascinatrices est d'«aimer d'abord». Les termes utilisés sont ceux de la plus violente passion, celle qui aussi peut s'adresser à une femme. Il y a dans ce rapport à l'œuvre un élément de brutale révélation, au-delà du rationnel, que la compréhension strictement intellectuelle ne saurait qu'amoindrir car «le besoin de comprendre est limité en nous comme le reste, ne serait-ce que par l'effort auquel il nous astreint». Sans doute ne s'agit-il pas de renoncer à l'intelligibilité, mais ce à quoi il convient de se livrer d'abord si l'on tient à recevoir de plein fouet l'impact de l'œuvre, c'est à son affectivité, au jeu qui va la confronter et la mêler à celle qui transparaît dans l'œuvre.

3. *Le vrai parcours de Rimbaud*. Une thèse récemment parue au moment où Breton compose son texte lui permet de prouver que «ceux qui *aiment* Rimbaud en sauront toujours davantage sur Rimbaud que ceux qui déchiffrent son message au moyen d'une loupe». M. de Bouillane de Lacoste démontre que les *Illuminations* ont été écrites après *Une Saison en enfer*. M. Nadeau s'appuie sur cette découverte pour laisser entendre que les surréalistes, qui comme tout le monde admettaient l'ordre de rédaction inverse, auraient construit tout leur mouvement sur une équivoque. Breton réplique : «L'optique surréaliste n'a jamais cessé de mettre les *Illuminations* au-dessus d'*Une saison en enfer*», et «nous nous sommes toujours fait de l'évolution technique de l'expression chez Rimbaud cette idée claire qu'elle allait du vers à la prose [...]. Le sens de cette évolution importe grandement, d'abord parce qu'elle nous fournit un indice *organique* sur l'évolution spirituelle de Rimbaud, ensuite parce que [...] il a agi comme *déterminant historique* de nature à faire tenir pour régressif (et donc illicite) le retour de la poésie aux formes fixes».

Ainsi la puissance poétique des textes rimbaldiens n'a jamais rien eu à voir pour les surréalistes avec la chronologie officielle. Aimer Rimbaud (ou tout autre poète), c'est en effet s'ouvrir à sa parole de façon à revivre de l'intérieur sa nécessité, à retrouver en son fonds personnel sa validité. Sans cette adhésion de caractère passionnel, on ne peut que rester à l'extérieur de l'expérience mentale qui motiva le texte, et saluer de trop loin, et froidement, la beauté.

La plus aveugle confiance, lorsqu'il s'agit de lire (non pour se distraire, mais pour guetter l'au-delà de la littérature) doit donc être accordée au seul «sentiment de la beauté», «capable de nous concilier ce qui dépasse notre entendement [...] comme instantanément». Dans le texte (ou l'œuvre d'art) ce qui nous fait signe, par delà l'espace et le temps, est la présence obsédante d'un au-delà de la littérature (ou de l'art) qui ouvre à la vie des horizons insoupçonnés. Encore pour répondre à cet appel faut-il préserver en soi la capacité d'émerveillement et ne pas l'étouffer sous les cadres rigides d'une érudition aveuglante ou les exigences d'un personnage social : le lecteur professionnel. Les surréalistes ne font pas profession de lire, il leur arrive, plus fondamentalement, d'être bouleversés par des livres.

### Textes commentés par les surréalistes

- «Tournesol» (*l'Amour fou*). Que l'écriture puisse avoir une fonction révélatrice, rien ne le montre mieux qu'un passage de *l'Amour fou* au long duquel Breton, après avoir évoqué l'éblouissante rencontre d'une femme (qu'il épousera) dans la nuit de Paris, commente un poème écrit «en mai ou juin 1923», soit onze ans avant cette rencontre. Ce commentaire met en lumière de «bouleversantes concordances» nullement illusoire ou dues seulement à un délire d'interprétation, mais vérifiées avec le plus grand soin et garanties par un examen consciencieux : «C'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation (de telles concordances) fût entreprise. Pas un incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire. La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante de cer-

tains événements, nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre. »

Quelques jours après la rencontre qui bouleversa sa vie, Breton retrouve en sa mémoire des bribes du poème *Tournesol*, qui se font bientôt si obsédantes qu'il doit se reporter au texte intégral du poème<sup>2</sup> :

Tournesol

*A Pierre Reverdy*

La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée de l'été  
Marchait sur la pointe des pieds

Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux  
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels  
Que seule a respirés la marraine de Dieu  
Les torpeurs se déployaient comme la buée  
Au Chien qui fume

Où venaient d'entrer le pour et le contre  
La jeune femme ne pouvait être vue d'eux que mal et  
|de biais

Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre  
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous appe-  
|lons pensée

Le bal des innocents battait son plein  
Les lampions prenaient feu lentement dans les  
|marronniers

La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont-au-Change  
Rue Git-le-Cœur les timbres n'étaient plus les mêmes  
Les promesses des nuits étaient enfin tenues

Les pigeons voyageurs les baisers de secours  
Se joignaient aux seins de la belle inconnue  
Dardés sous le crêpe des significations parfaites

Une ferme prospérait en plein Paris  
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée  
Mais personne ne l'habitait encore à cause des surve-  
|nants

Des survenants qu'on sait plus dévoués que les reve-  
|nants

Les uns comme cette femme ont l'air de nager  
Et dans l'amour il entre un peu de leur substance  
Elle les intériorise

Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle

2. Poème cité dans *l'Amour fou* et publié dans *Clair de Terre*, © Gallimard.

Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de  
|cendres

Un soir près de la statue d'Étienne Marcel  
M'a jeté un coup d'œil d'intelligence  
André Breton a-t-il dit passe

Bien que l'ensemble du poème ait été composé en écriture automatique, « il me paraît hors de doute », reconnaît Breton, « que deux ou trois retouches ont été faites après coup à la version originale, et cela dans l'intention — finalement si regrettable — de rendre l'ensemble plus homogène, de limiter la part d'obscurité immédiate, d'apparent arbitraire que je fus amené à y découvrir la première fois que je le lus [...]. L'activité critique, qui m'a suggéré ici *a posteriori* certaines substitutions ou additions de mots, me fait tenir maintenant ces corrections pour des fautes : elles n'aident le lecteur, en rien, au contraire, et elles ne parviennent, de ci de là, qu'à porter gravement préjudice à l'authenticité. » Il faut souligner l'intérêt, non seulement méthodologique, mais surtout éthique, de ces remarques : il ne s'agit pas tant, dans l'écriture surréaliste, de produire des textes esthétiquement satisfaisants (en recourant par exemple à des critères d'harmonie ou de cohérence) que de se laisser aller aux exigences impératives du discours tel qu'il se construit en dehors de la volonté du scripteur — seul un texte rédigé en respectant la liberté et le caractère non normatif de l'inspiration peut engager la personnalité totale de l'écrivain dans son acte d'écrire : on se confie au texte et à ses mystérieuses capacités de dévoilement, au lieu de lui confier quoi que ce soit de prédéterminé à exprimer.

Ce qui rend particulièrement déroutante la confrontation entre l'aventure imaginée dans le poème et son « accomplissement tardif » dans le réel, c'est que, au moment de la conception, les éléments mis en jeu dans le texte ne correspondaient à « aucune représentation antérieure qui m'expliquât la direction très particulière que j'y suivais. Non seulement « la voyageuse », « la jeune femme », « la dame sans ombre », demeurait alors pour moi une créature sans visage, mais j'étais, par rapport au dévidement circonstanciel du poème, privé de toute base d'orientation. Nécessairement, l'injonction finale, très mystérieuse, n'en prenait à mes yeux

que plus de poids et c'est sans doute à elle, comme un peu aussi au caractère minutieux du récit de quelque chose *qui ne s'est pourtant pas passé*, que le poème, par moi tenu longtemps pour très peu satisfaisant, doit de n'avoir pas été, comme d'autres, aussitôt détruit. Un tel texte, par delà le sens ou le non-sens qu'il semble recéler au moment où il est écrit, retient donc l'attention du poète parce qu'il laisse entendre d'une façon mystérieuse qu'il le concerne directement, bien que ce rapport ne puisse être encore éclairci. Mais onze ans plus tard, « la voyageuse marchant sur la pointe des pieds » va être reconnue, et la nécessité de chaque élément va trouver confirmation dans le réel. En voici quelques exemples :

— *le désespoir* : A ce moment, en effet, immense, à la mesure même de l'espoir qui vient de se fonder, de fondre si brusquement et qui va renaître. Je me sens perdre un peu de mon assurance en présence de la signification sexuelle des arums et du sac à main qui, bien qu'elle cherche à s'abriter derrière des idées délirantes de grandeur : les étoiles, la « marraine de Dieu » (?) n'en est pas moins manifeste. Le « flacon de sels » dont il est question, est d'ailleurs, à ce jour, le seul élément du poème qui ait déjoué ma patience, ma constance interprétative. (Mais Breton note sa certitude que cette « donnée essentielle » lui « deviendra transparente quelquel jour ») [...]

— *le Chien qui fume* : C'était pour moi le nom typique d'un de ces restaurants des Halles [...]. Les « torpeurs » ne sont sans doute, en l'occurrence, que la mienne : je ne me cacherai pas d'avoir éprouvé alors un grand besoin de fuir, de me réfugier dans le sommeil, pour couper court à certaines décisions que je craignais d'avoir à prendre [...]

— *Les lampions* : C'est seulement des semaines après sa rencontre que j'ai appris qu'au music-hall où paraissait ma compagne de cette première nuit, le directeur de l'établissement l'avait un jour appelée publiquement Quatorze juillet et que ce surnom, à cet endroit, lui était resté. On a pu me voir, en l'approchant, associer la lumière des marronniers à ses cheveux. [...]

— *Les pigeons voyageurs* : C'est par son cousin, avec qui je me suis trouvé naguère en contact d'idées, que, me confia-t-elle, elle avait entendu pour la première fois

parler de moi; c'est lui qui lui avait inspiré le désir de connaître mes livres, comme eux, à leur tour, lui avaient laissé le désir de me connaître. Or, ce jeune homme accomplissait à cette époque son service militaire et j'avais reçu de lui, quelque jours plus tôt, une lettre timbrée de Sfax, portant le cachet du centre *colombo-phile* auquel il était détaché [...]

— *Les survenants* (par opposition aux *revenants*) : Les inquiétudes qui se manifestent dans le poème dès l'arrivée de ce mot [...] me paraissent avoir pour point de départ l'émotion exprimée, à la nouvelle de cette rencontre, par la femme qui partageait ma vie à l'idée que je pouvais rechercher la société d'une femme nouvelle (par contre elle supportait de bonne grâce que je désirasse revoir une autre femme, à qui je gardais une grande tendresse) [...]

— *D'aucune puissance sensorielle* : La forme extrêmement rapide et prosaïque de cette déclaration me paraît, à l'égard des mouvements par lesquels j'ai passé cette nuit là, très caractéristique. Distraite des conditions de projection du poème dans la vie réelle longtemps après, il me serait impossible de ne pas la tenir pour gratuite et intempestive. Mais, d'une manière en apparence tout occasionnelle, elle marque ici le point culminant de mon agitation intérieure : je viens de parler de l'amour, toutes les forces de sublimation se hâtent d'intervenir et déjà je me défends anxieusement de me laisser abuser par le désir.

L'examen méthodique des éléments du poème (dédicace comprise) confirme donc son aspect prophétique. Non que, lors de la rédaction, cette dimension ait été recherchée : elle ne se manifeste qu'après coup, lorsque la vie vérifie l'énoncé poétique, et par une lecture qui, prenant appui sur l'auto-analyse, cherche à expliciter les symboles du texte — une telle exploitation ne vidant pas le texte de son sens, mais révélant au contraire son fonctionnement symbolique, c'est-à-dire le fait que les mots n'y sont pas univoques, que chaque terme fait signe vers plusieurs référents (qui ne seront découverts que progressivement) et opère donc une condensation analogue à celle que l'on trouve dans la vision onirique. Ainsi apparaissent des relations tout à fait imprévisibles entre l'œuvre et la biographie, la première semblant rétros-

pectivement annoncer les événements de la seconde qui ne ferait que réaliser ce qui a été écrit sans souci du réel. Les différents moments se confondent, il faut « mêler dans le récit tous les temps du verbe être », et l'écart temporel s'annule pour laisser apparaître la trame d'un destin : écriture et biographie se rejoignent.

Une telle façon de repérer dans le texte des signes relatifs à l'existence du poète pose la question de la possibilité même d'une approche strictement critique des écrits surréalistes. On sait que la critique contemporaine adopte généralement pour règle de s'en tenir dans ses commentaires au texte seul et abandonne les recherches concernant les rapports entre « l'homme et l'œuvre » : toute référence au vécu est ainsi évacuée et l'on interroge la prose ou le poème avec la seule intention de mettre à jour leur fonctionnement interne.

Dans l'optique surréaliste au contraire, la « littérature » ne peut être considérée comme une activité se suffisant à elle-même : l'étude du seul procès signifiant aura le tort de réserver au texte un statut d'extériorité par rapport au quotidien, qui le prive de toute efficacité.

Si l'acte d'écrire peut exercer une influence sur la vie (tant celle de l'auteur que celle du lecteur), ce n'est qu'à condition de la mettre sans cesse en jeu et, réciproquement, d'être constamment mis en cause par elle. On échappe ainsi au critère uniquement esthétique (et par là même à la notion habituelle de littérature) pour mettre en exercice une relation dialectique entre l'écrire et le vivre, qui se fécondent mutuellement.

Il ne s'agira donc jamais de considérer le texte comme une totalité strictement formelle et close sur elle-même : de tous côtés le sens excède son mode de formulation et renvoie à la totalité d'une expérience (soit de vie/écriture chez l'auteur, soit de vie/lecture chez le lecteur). L'ultime question qu'il légitime est peut-être celle qui nous confronte avec la conception surréaliste de la vie : *qui* parle, et au nom de quoi?

• *Les Vases communicants*<sup>3</sup>. Après un hommage au marquis d'Hervey-Saint-Denys pour avoir, par ses travaux, tendu à réduire l'écart entre la vie et le rêve, et s'être aventuré dans la connaissance de l'homme au même titre que les poètes devenus « voyants », Breton constate :

Bien avant qu'eût cours la théorie de moins en moins controversée selon laquelle le rêve serait toujours la réalisation d'un désir, il est remarquable qu'un homme se soit trouvé pour tenter de réaliser pratiquement ses désirs dans le rêve.

Ceci est d'autant plus notable que les siècles passés n'ont marqué que peu d'intérêt au rêve, trop baroque et « bouffon » pour attirer l'austère attention des philosophes imbus de leur Raison. Avec Freud enfin *la science des rêves* fait brèche dans la connaissance de l'homme (encore que des interprétations spiritualistes, fidéistes, puissent tenter de récupérer cette œuvre.) Cette remarque et d'autres préventions incitent Breton à reprendre l'examen de l'interprétation du rêve, à partir de cette hypothèse de travail que « l'activité psychique s'exercerait dans le sommeil de façon continue » et que cette activité répondrait de façon *nécessaire* à des aspirations fondamentales de l'individu. Sans aucun souci de pudeur, Breton éclaircit par l'application des méthodes freudiennes, son rêve du 26 août 1931, noté immédiatement, indique-t-il, à son réveil, à 3 heures du matin. Aucun détail n'en sera omis, chacun étant particulièrement signifiant et retrouvant son origine dans la veille : c'est ce que démontrera Breton par son commentaire qui suit le texte, pas à pas, image par image<sup>4</sup>.

1. *le Rêve* : Une vieille femme menace la vie de l'amie de Breton. Celle-ci ne lui a rien avoué, mais ses précautions laissent clairement entendre ses craintes. Breton rencontre la vieille femme (alors qu'il se promène avec Georges Sadoul)

3. On ne trouvera ici ni une analyse, ni un résumé des *Vases*. Il s'agit seulement de mettre en évidence à partir de la première partie de cet ouvrage, l'esprit de recherche qui incite Breton à noter ses rêves et la lucidité qu'il met à les analyser, ceci loin de tout souci « littéraire » : le rapport à l'objet écrit s'en trouve totalement bouleversé.

4. La longueur de ce texte et de son commentaire (22 pages) nous en empêche la reproduction. Le résumé qui suit n'est donc qu'indicatif.

et tente d'égarer sa poursuite, inscrit un nom *Manon* sur un papier, comme la vieille, apparemment une folle, pénètre dans un immeuble d'où on fait signe à Breton de ne pas entrer. Il songe à quelque mauvaise affaire de police ou d'internement où son amie eût été autrefois mêlée.

Chez ses parents, dans une maison inconnue de lui, la table recouverte d'une nappe blanche, lui muni d'un revolver. Son père se refuse à accorder plus de crédit à l'amie de Breton qu'à la vieille. Breton se révolte à l'idée que l'on puisse comparer une femme de 20 ans à une femme de 65. Puis, revenant à ses réflexions, il songe que son amie, avec laquelle il eut une querelle, ne reviendra pas, et « qu'il est douteux que cette femme parvienne à l'atteindre ailleurs qu'où actuellement elle la cherche ». Soulagement et dépit.

(Ici une ligne de pointillés dans la notation; le rêve change de cadre.)

Dans un magasin un enfant de 12 ans montre des cravates à Breton auquel plaît particulièrement l'une d'entre elles, vert sombre, rayée de blanc diagonalement, très semblable à l'une de celles qu'il possède. Mais on attire son attention sur une cravate Nosferatu que lui-même trouve parmi d'autres. Cravate grenat sur laquelle se détache, une fois nouée, sous deux aspects « le visage de Nosferatu qui est en même temps la carte de France vide de toute indication et dont la frontière de l'Est, très sommairement tracée en vert et bleu [...] figure d'une façon surprenante le visage du vampire ». Il veut l'acquérir.

Dans le magasin il rencontre un membre du P.C. qui ressemble à Cachin et lui parle d'un voyage prochain en Allemagne, ce qui lui plaît. Vaillant-Couturier arrive et entretient plus précisément Breton de ce voyage et de la conférence sur le surréalisme qu'il aurait à faire. Départ fixé au lendemain, avec B... et René Clair. Songeant à sa conférence Breton envisage le thème des *Vases communicants* qu'il est en train d'écrire.

Après ce texte, Breton éclaire l'ensemble du rêve par une *Note* explicative (de deux pages) et par une *Analyse* (de 17 pages).

2. *La Note* : Année 1931 très sombre. Son amie a quitté Breton, amené à désespérer de l'amour unique auquel il avait voué un véritable culte dans sa jeunesse. Il ne sait ce qu'elle est devenue et s'en morfond. D'autre part, le mouvement surréaliste s'est engagé dans la voie de la Révolution sociale, marxiste-léniniste, mais ne trouve pas auprès de ses interlocuteurs le crédit nécessaire. Or, sur la vie sentimentale et politique il importe que le surréalisme se fraie son chemin, s'il ne veut pas mourir.

3. *L'Analyse*. La vieille femme représente Nadja. *La vieille* : impression ressentie par Breton, de non-vieillesse des démentes précoces, à Sainte-Anne; mais cette impression avouée à Sadoul, la veille du rêve, s'explique aussitôt à lui : il craint le retour de Nadja, offensée du livre rapportant son histoire, et il cherche à se défendre de toute responsabilité dans la folie de Nadja.

*Georges Sadoul* : Auquel une aventure sentimentale pour une femme du même nom que l'amie de Breton (et en outre la propre amie de celle-ci) était arrivée.

*Manon* : Souvenir d'une cousine qu'il aimait vers 19 ans. Par ce souvenir, il tente d'effacer l'exclusivité de l'amour porté à son amie.

« On me fait signe de ne pas entrer » : désir de couper tout contact avec la vieille (= Nadja) et d'éviter son amie.

« *Quelque vilaine affaire* » : Souvenir réel de fréquentations douteuses de la jeune femme.

« *Une assez grande table rectangulaire recouverte d'une nappe blanche* » : Breton écrit communément dans l'hôtel où il séjourne à Castellane sur une table rectangulaire qu'il décide d'abandonner à une jeune femme qui écrit des vers. Un acte manqué (bris d'une carafe) révèle à Breton son désir de s'installer près d'elle. L'apparition de la table dans le rêve : la table mise symbolise la femme. Or « dans le rêve on se prépare seulement à servir ».

*Le père* : Souvenir de faits précis.

*Vingt ans, soixante-cinq ans* : La veille au soir, Sadoul et Breton ont perdu des sommes assez importantes au jeu. Breton avait dit : « Deux fines : soixante-cinq francs, ce n'est pas mal ». Sadoul avait perdu 20 francs. « L'unité monétaire a été ici convertie en année, en application rigoureuse du

principe [...] formulé par Freud. » Souvenir aussi d'une aventure survenue à l'amie de Breton pour ses vingt ans.

*L'enfant d'une douzaine d'années* : Les douze ans expliqués par une série de hasards liant l'aventure précédente à un écriteau kilométrique. (la ligne de pointillés signifie la fin du rêve-prologue dont le but est de justifier ce qui suit; la solution au problème affectif posé par ce rêve va parvenir au rêveur, c'est-à-dire celui de sa conception de l'amour unique, menacée par l'abandon de son amie. Le problème de sa responsabilité dans la rupture réapparaît dans les tensions des forces symboliques en présence.)

*Le choix des cravates* : Maux de gorge qui entraînent un sentiment d'étranglement (col de pyjama fermé en outre). En plus un « complexe » des cravates chez Breton. Il en méprise le ridicule déconcertant. En outre la cravate est le symbole de la virilité masculine (Freud). Enfin Breton vient de perdre une écharpe.

*Nosferatu* : Un voisin de table qui évoque pour Breton le « professeur type de philosophie réactionnaire » tel que le conteste Lénine, et d'autres personnages rencontrés autrefois, attire le regard de Breton pour son teint terne et son aspect fantomatique. Une phrase lue le même jour sur l'espèce *Girafe*, appelle son attention sur la hauteur du cou (symbole sexuel recoupant celui de la cravate) et l'oreille velue (comme celle de Nosferatu). Une chauve-souris à l'hôtel évoque le personnage du vampire. Les paysages des Basses-Alpes, ceux du film *Nosferatu*.

*La cravate Nosferatu* : Breton désire lier conversation avec la jeune femme rencontrée à l'hôtel, qui se révèle être allemande : d'où la cravate qui figure Nosferatu et une carte aux contours effacés vers l'Est. L'attrait pour cette jeune femme symbolise aussi la libération des scrupules affectifs rivés encore (comme on l'a vu, c'est la dominante de cette « réflexion » onirique) à sa conception de l'amour unique. — Nosferatu : souvenirs d'un tableau de Dalí, et de jeux du cadavre exquis où « il m'est arrivé de donner la carte de France pour tête à l'un des êtres hybrides qu'on voulait obtenir. »

*Le voyage en Allemagne* : Le désir d'arriver à une solution pratique avec cette jeune allemande. La conférence :

un ancien projet réellement discuté avec Vaillant-Couturier. — Ces deux faits annoncent un retour au sens pratique, au réel, au réveil<sup>5</sup>.

*B. et René Clair* : Deux personnages littéraires et artistiques; soit le désir des communistes de laisser les surréalistes hors de la politique.

*Le thème de la conférence* : désir de « concilier sur le plan objectif mes diverses préoccupations. » Invitation pressante à reprendre un travail trop longtemps remis.

Et Breton commente ainsi sa recherche :

On m'accordera, j'espère, que l'analyse précédente, qui suit pas à pas le contenu manifeste de ce rêve [...] ne laisse de côté aucun des éléments plus ou moins récents qui ont pu contribuer à sa formation [...] Une telle interprétation [...] me paraît de nature à éclairer d'une manière suffisante la pensée du rêve [...] J'insiste très vivement sur le fait qu'elle *épuise*, selon moi, le contenu du rêve et réduit à néant les diverses allégations qui ont pu être portées sur le caractère « inconnaissable » (incohérent) de celui-ci... Nul mystère en fin de compte, rien qui soit susceptible de faire croire, dans la pensée de l'homme, à une intervention transcendante qui se produirait au cours de la nuit.

En fait le rêve, constate-t-il, « élimine pour moi la part consciemment la moins assimilable du passé »; il nie que les éléments de causalité entre les différents moments du rêve soient surajoutés *après* : cette causalité, comme d'ailleurs la notion d'espace et de temps, telle qu'elle apparaît dans le rêve, obéit aux lois édictées par le matérialisme dialectique. L'étude pratique du rêve confirme aux yeux de Breton ses théories philosophiques.

Cette forme d'interprétation totale peut être étendue aux créations poétiques et artistiques dont « l'ésotérisme » rebute les lecteurs et les spectateurs, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres « modernes » (cubistes, futuristes, constructivistes, surréalistes...).

<sup>5</sup>. A noter également que tout le long du rêve, une image onirique (« passer le pont ») greffée sur une représentation visuelle d'un pont (symbole sexuel de passage à l'acte) réapparaît constamment, quoique de façon chaque fois différente. Symbole de la persistance de la « réflexion onirique » à partir de la problématique sentimentale de Breton.

Des préoccupations rigoureusement personnelles à l'auteur, mais liées dans leur essence à celles de tous les hommes, trouvent ici moyen de s'exprimer sous une forme détournée, de sorte que si l'on nous permettait de remonter jusqu'à elles c'en serait aussitôt fait de la dernière chance qu'à cette œuvre, aux yeux mal exercés, de se faire passer pour « métaphysique ».

Breton insiste sur la possibilité d'interpréter ainsi un texte surréaliste. Et la conséquence de cette conception est que l'on pourra envisager de construire et de propager des objets à forte valeur émotionnelle dont la portée symbolique et la puissance de suggestion seront à proprement parler (c'est-à-dire même sur un plan politique) *bouleversantes*.

Certes le monde du rêve ne fait que « puiser dans le torrent du donné », mais y sont délivrées les forces que le conscient refoule. Au poète, à l'artiste de les récupérer dans son œuvre. Le monde du rêve et celui du réel ne sont que les deux faces d'une même réalité dont la connaissance signifie une maîtrise supplémentaire de l'homme sur son destin, donc, idéologiquement, un progrès politique.

• *Oisellerie Véra Carocallaire*. En 1938, A. Breton organise pour l'éditeur Guy Lévis Mano un cahier consacré au rêve, dans lequel figure un ensemble de textes, récits de rêves ou études, qui montre la permanence des problèmes posés par le déchiffrement des rêves et l'importance qu'on doit leur accorder. Le recours à des témoignages de Paracelse, de Dürer, de J. Cardan, indique qu'il existe une longue tradition, généralement passée sous silence, quant à cet intérêt reconnu aux visions oniriques.

Parmi ces témoignages, nous retiendrons particulièrement un texte de J.-M. Bellaval : *Essai de reconstitution d'un message automatique*, qui, à partir d'un exemple précis, montre parfaitement comment il est possible, en se fondant sur l'analyse approfondie d'un message bref, de déceler dans la vie de l'inconscient certaines constantes, révélatrices de la personnalité du parleur-auditeur. Trois mots ici suffi-

sent pour partir en quête d'un soi dans lequel se cristallisent de longues séries de concepts en relation avec des situations antérieurement vécues.

### 1. *Les circonstances de l'audition*.

Je ne parvenais pas à prendre le sommeil. Depuis un long moment, des paroles sans suite se succédaient dans ma torpeur; je les entendais nettement. Peu à peu, leur nombre augmenta, les silences se firent courts, et bientôt je fus envahi par un bavardage sans fin. C'est alors que se détacha, comme déclamé à voix haute :

#### OISELLERIE VÉRA CAROCALLAIRE.

Oisellerie n'a rien, en soi, de surprenant. Véra m'étonne davantage : c'est un nom propre, et ce nom propre est étranger. Enfin Carocallaire : ce nom m'est inconnu, et sa structure est, par elle-même, bizarre.

2. *Analyse des termes*. En raison même de sa bizarrerie, c'est par le mot Carocallaire que commence l'examen. Carocallaire est ainsi associé à Caracalla (souvenir de lycéen), puis par association phonétique, à caracoler, qui se rattache, plus étrangement, à oiseaux : « Lorsque j'avais quinze ans et que je m'essayais à écrire des vers, pour exprimer la grâce des oiseaux dans leur sautillerment, je les comparais à de gentils cavaliers » — liaison renforcée par des souvenirs artistiques. Le mot est proche également de rocaïlle : « Rocaïlle, style rocaïlle, de tout temps m'a remémoré le bassin des jardins d'attente, avec leurs plantes vertes, des établissements de bains ». Cette couleur verte se présente comme un élément surdéterminé : s'y agglutinent des souvenirs plus ou moins lointains de voyage et d'enfance.

L'étude de Véra révèle une même position centrale du vert, que le prénom déjà évoque. Puis :

Ce que je retiens davantage, c'est que Véra est un prénom russe. Je pense de suite à Nadja : les deux noms ont un nombre égal de syllabes et une même rime : de plus, « on m'appelle Nadja, dit l'héroïne de M. André Breton, parce que en russe, c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement ». J'avais bien aimé le personnage de Nadja.

De lui-même d'abord, puis, un peu plus tard, par le rôle que ce nom joua dans certaines circonstances de ma vie, Nadja se mit à symboliser une sorte d'esprit, à moitié somnambule, d'une telle délicatesse, d'une telle compréhension pour tout ce qui touche à l'amour, que je ne me le représente plus autrement que comme ces pensées de Nietzsche qui viennent sur des pattes de colombe : Nadja devient synonyme d'oiseau, oiseau étant pris dans le sens assez particulier qu'ont pu lui donner les poètes. Mais Nadja me reporte aussi vers une des plus belles heures de mon premier voyage, car j'en achevais la lecture le jour où m'apparurent les îles Canaries. L'émotion que m'avait procurée le livre s'était unie à l'émotion que j'éprouvais devant Ténériffe. Je n'avais qu'à dire : Nadja, pour que les îles Canaries se dessinassent sous mes yeux. Je les avais tant admirées que, chaque fois que nous partions du Havre, je me faisais à l'avance une fête de les revoir. J'étais dans cette attente le soir où j'entendis : Oisellerie Véra Carocallaire.

Les Canaries-Écho : les canaris, l'oiseau le plus commun dans une oisellerie. Et la preuve que ces canaris et ces îles étaient contenus dans les mots que je venais d'entendre dans le demi-sommeil, c'est que je me représentais l'Oisellerie Véra Carocallaire sous l'aspect d'une longue boutique jaune *espagnol*, à deux vitrines, portant sur le fronton, en lettres *vertes* : Oisellerie Véra Carocallaire<sup>6</sup>.

Les Canaries évoquent immédiatement le Brésil, et le vert surgit une fois de plus (vert du drapeau brésilien, des côtes des cartes géographiques, des serpents, etc.). Le terme oisellerie lui-même renverra évidemment à des associations déjà repérées étant donné l'importance du thème de l'oiseau.

Ainsi l'étude des trois mots entendus permet-elle de réunir en faisceaux convergents des éléments qu'une approche rationaliste de la personnalité aurait trop tendance à maintenir séparée : événements biographiques, souvenirs culturels, rêveries à partir de lectures, sont constitutifs d'un inconscient qui produit une « phrase » condensant en une information voilée des foyers de signifiants propres à l'individu — être sensible à de telles propositions, c'est donc

6. Cahiers G.L.M., n° 7, 1938.

s'inviter à la découverte de soi, et une découverte qui ne se contente pas d'une description statique, mais parvient à saisir le mental comme condensation d'une histoire. On vérifie simultanément que, entre les domaines retrouvés, toute frontière est artificielle : imaginaire et vécu ne cessent de renvoyer l'un à l'autre, comme en écho, et demandent une expression totalisatrice.

## Comment se pratique le surréalisme

### Un champ d'expériences surréalistes : le Marché aux puces

Le surréalisme est d'abord une attitude face au monde, le désir de rétablir le continuum du moi à l'objet, et ceci détermine un comportement « lyrique » que peintres et poètes ont adopté en interrogeant les mystères des objets à forte valeur émotionnelle. Écouter la voix des objets qui ne nous parlent que de nous (« Il est vrai qu'on ne trouve que ce dont on éprouve en profondeur le besoin », écrit Breton). A vrai dire cette expérience est latente à l'ensemble des méthodes d'exploration surréaliste (hallucinations, paranoïa-critique, objets surréalistes, écriture automatique) dans la mesure où il s'agit toujours d'objectiver un désir inconscient. Marx Ernst s'hallucinant volontairement, en *irritant ses facultés mentales*, fait, il le note lui-même, une expérience similaire à celle des poètes qui *pratiquent* l'écriture automatique. Mais on constate qu'il s'agit là de méthodes *actives*. Il en est une autre, en un certain sens passive, c'est-à-dire où l'on se met en état de réception (sans provocation) : la trouvaille<sup>7</sup>.

En particulier dans *l'Amour fou*, au chapitre III, Breton en donne un double exemple frappant qui répond à cette intention nettement exprimée :

Je ne me suis attaché à rien tant qu'à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louver dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants jusqu'à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître par la conscience.

7. Il est évident qu'une participation active sera nécessaire au moment de l'interprétation qui en fait est aussi partie intégrante du processus poétique de la trouvaille.

• Le chapitre III de l'Amour fou. Le surréalisme s'exprime tout entier dans *l'instant* où une découverte, une trouvaille est faite. Aussi s'agit-il « d'errer à la *rencontre* de tout ». Attendre est l'acte poétique par excellence.

Après une discussion sur ce thème avec Giacometti pendant deux soirées, Breton se rend avec lui au Marché aux Puces. Le sculpteur travaille à la composition d'un personnage féminin dont la longueur des bras et la coupe du visage n'arrivent pas à se déterminer. Expression inconsciente d'un irrésolu « désir d'aimer et d'être aimé » de la part du sculpteur ?

Après une heure de promenade, ils s'arrêtent devant « un demi masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue ». Descendant du heaume matiné d'un loup de velours ? Ce masque est orné d'œillères « striées de lamelles horizontales » permettant une visibilité excellente. Après quelques hésitations Giacometti l'acquiert. Peu après Breton achète « une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne [...] dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle ».

Que signifient ces choix ? Ce masque semble répondre à l'impossibilité pour Giacometti de finir le visage de sa statue. « La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi. » La trouvaille lui fait franchir un plan qui sans elle serait resté difficile à dépasser à cause d'un certain nombre d'aveux pénibles qu'il eût révélés.

La cuiller de bois répond à une motivation identique. Il faut remarquer au passage que la recherche commune a facilité chez les deux amis ces « trouvailles », leurs préoccupations étant identiques, tout se passant comme si une communication subconsciente avaient réuni leurs énergies mentales. Plusieurs mois avant, Breton avait demandé à Giacometti de modeler une petite pantoufle pour la faire couler en verre, et ceci à la suite d'une « phrase de réveil » : le « cendrier Cendrillon ». Un véritable objet onirique. Mais

Giacometti avait oublié, créant un manque désagréable en Breton. Or le talon de la cuiller explique désormais le choix, tandis que d'autre part, la fonction même de l'objet (cuiller) rappelait Cendrillon. « Ainsi se trouvait spécifié concrètement un des plus touchants enseignements de la vieille histoire : la pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller. » Le hasard de la trouvaille — faite comme par « hasard » également avec Giacometti — répondait à ce manque de plusieurs mois.

Breton present qu'une explication plus satisfaisante, mais actuellement censurée répondrait mieux au mystère de la cuiller. D'abord pourquoi repousser l'interprétation sexuelle de la cuiller comme figuration de l'appareil viril ? D'autres faits d'automatisme servent cette intuition : « pantoufle = cuiller = pénis = moule parfait de ce pénis. » Enfin les détails symboliques s'en éclaircissent d'autant mieux. Mais, la signification même de la pantoufle de Cendrillon comme objet perdu correspond très exactement à la recherche du poète solitaire : une femme capable de le sortir d'un état somme toute similaire à celui du prince de la légende, à la quête de celle qui pourrait chausser cette pantoufle.

Deux ans après, des doutes continuent d'obséder Breton sur la signification du masque. Or Joë Bousquet a justement reconnu ce masque pour avoir été utilisé pendant la guerre, sans suite, l'expérience en ayant été particulièrement maléfique. Cet objet était marqué du sceau de la mort. Et précisément alors que Breton et Giacometti interrogeaient cet objet, ils avaient été vus par l'ancienne amie du poète. Sa pénible séparation, cet instinct de mort qui s'en trouve renforcé contre celui de vivre, ne s'étaient-ils pas d'un coup trouvés concentrés sur cet objet allié de la mort ? Et la trouvaille de la cuiller-pénis ne rétablissait-elle pas aussitôt les forces de compensation érotiques rééquilibrant l'être un moment fasciné par l'instinct de mort ?

### Le théâtre surréaliste

• Condamnation théorique de l'art dramatique. Dans la mesure où le surréalisme compte parmi ses intentions majeures la volonté de mettre fin aux différents genres de la littérature, on comprend aisément que le théâtre, en tant que mode par-

ticulier d'expression, ne l'intéresse pas<sup>8</sup>. Puisqu'il s'agit de rendre caduque la distinction entre roman, poésie, journal intime, etc. pour ne laisser place qu'à une écriture généralisée qui soit en contact direct avec la totalité de la vie de l'« écrivain », le théâtre lui aussi doit perdre ce qui constituait ses caractères distinctifs : intrigue cohérente, analyse psychologique des personnages, vraisemblance, etc.

De surcroît, l'auteur dramatique se dissimule derrière les personnages qu'il met en scène, s'efface derrière des discours au travers desquels ce n'est pas son moi qui s'exprime :

O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance [...]. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces [...]. Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache.

Cette exigence d'authenticité, exprimée par Breton, animait déjà les manifestations dadaïstes (théâtrales en un sens, au moins par l'importance qu'y avaient les gestes), au cours desquelles c'étaient bien leurs propres idées que les participants hurlaient sur scène pour défier les spectateurs. Le souci de dévoilement de l'individu qui, dans le surréalisme, devient primordial, ne saurait s'accorder avec la fiction que semble impliquer la représentation, et que dénoncent symboliquement les dernières lignes de *S'il vous plaît* (1920) : « On réclame les auteurs. Deux acteurs viennent saluer à leur place. »

Aussi, bien que certains textes écrits pour la représentation puissent être rattachés au mouvement surréaliste, l'expérience théâtrale la plus approfondie, c'est-à-dire celle que mènera Artaud, s'est-elle déroulée en dehors du groupe proprement dit<sup>9</sup>.

8. Exception faite de R. Roussel dont les surréalistes soutiendront, contre l'opinion quasi unanime, les créations dramatiques.

9. Lorsque Robert Aron, Roger Vitrac et Antonin Artaud fondent le « théâtre Alfred Jarry » en septembre 1926, Vitrac est exclu depuis un an du groupe (dont Aron n'a jamais fait partie) et Artaud le sera un mois plus tard.

• L'expérience d'Artaud. Pour Artaud, la salle théâtrale est le lieu par excellence où peut se développer la contestation globale de la société — mais ce à deux conditions préalables : que soit ruiné le théâtre tel que le comprend la bourgeoisie (naturalisme, psychologisme, vraisemblance); que le théâtre (re)devienne une cérémonie collective dans laquelle les spectateurs aussi bien que les acteurs engagent intégralement leur existence : non plus jeu gratuit, mais mise en jeu. Ces deux idées fondamentales soutiendront toute l'entreprise théâtrale d'Artaud, du « théâtre Alfred Jarry » au « Théâtre de la Cruauté », et lui sembleront définitivement confirmées par la découverte, en 1930, du théâtre balinais, qui lui donne l'exemple d'un type de représentation opposé à la tradition occidentale.

On peut donc affirmer que le projet d'Artaud est bien semblable à celui du groupe surréaliste : il s'agit de mettre fin au monde tel qu'il est et de transformer les individus<sup>10</sup>. En apparence toutefois, il est aussi plus spécialisé, puisqu'il ne se développe que dans le cadre du théâtre, et une telle spécialisation (ou localisation de l'action) était difficilement acceptable pour les surréalistes. Mais en fait, dans l'optique d'Artaud, le théâtre n'est pas un mode d'expression particulier, il constitue au contraire *le* mode d'expression totalisateur de l'existence, le seul moyen de faire coïncider vie et poésie, à l'occasion de ce moment d'exception, de rupture par rapport au quotidien qu'est la fête théâtrale. Tel qu'il le conçoit, il englobe toute l'expressivité humaine : pantomime, chant, danse, musique, jeu sur la tonalité de la voix, gestes, décor, lumières, tous les éléments doivent concourir à un véritable traumatisme du spectateur, la représentation n'étant plus un passe-temps anodin, mais devenant une mise en question de la vie et obligeant les participants à une prise de position morale. « Le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès. » Il y a donc chez Artaud cette conviction que la représentation scénique peut suffire pour bouleverser la pensée, à partir du moment où cette représentation sera

10. Cf. la déclaration d'Artaud interrompant la première représentation du *Songe* (2 juin 1928) au 9<sup>e</sup> tableau pour déclarer : « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre la société. »

devenue capable de rendre manifeste la possibilité d'une pensée autre. Et peut-être est-ce sur ce point que le désaccord fut le plus profond avec les surréalistes, pour lesquels ce bouleversement ne pouvait être obtenu qu'à long terme, et non d'une façon aussi immédiate.

De plus, des fonds sont nécessaires pour monter un spectacle; et cette contrainte financière, semblable à celle qui a empêché le développement d'un cinéma surréaliste, risquant de mener à des compromissions, fut sans doute pour beaucoup dans la méfiance de Breton à l'égard du théâtre<sup>11</sup>.

• Le théâtre surréaliste et la scène mentale. Si l'entreprise d'Artaud et Vitrac fut la plus ambitieuse et la plus poussée, il n'en reste pas moins que les surréalistes ont écrit un certain nombre de textes qui, en apparence, correspondent à ce que l'on nomme ordinairement « théâtre », ne serait-ce que par leur découpage en dialogues :

— *S'il vous plaît, et Vous m'oubliez* (1920), de Breton et Soupault, antérieurement au *Premier Manifeste*;

— *Comme il fait beau*, de Breton, Péret et Desnos;

— *Le Trésor des Jésuites* (1928), de Breton et Aragon;

— *Le Désir attrapé par la queue* (1941) et *les Quatre Petites Filles* (1948) de Picasso;

— *Les Épiphanies* (1948), de Pichette;

— *Le Roi pêcheur*, de Julien Gracq (1949);

— *Monsieur Bob'le* (1951), de G. Schéhadé;

— *La Forêt sacrilège*, de J. P. Duprey;

— *Le Bleu des fonds*, de J. Mansour.

D'autre part, *la Communion solennelle* d'Arrabal a été publiée dans *la Brèche*, n° 4, *Trop c'est trop (pièce injouable)* de R. Breton dans *la Brèche*, n° 7. Breton a préfacé *le Concile d'amour* de Panizza, et le catalogue de *l'Écart absolu* comportait *Larguez l'étoile!*, « petite histoire de la peinture surréaliste en sept tableaux », due à J. Pierre<sup>12</sup>.

11. La seconde représentation (9 juin 1928) du *Songe* par le Théâtre Alfred Jarry fut perturbée par les surréalistes qui reprochaient précisément à Artaud et Vitrac de s'être vendus au gouvernement suédois pour couvrir leurs frais.

12. Rappelons que les premières anti-pièces de Ionesco furent accueillies très favorablement. Mais cet accord ne dura pas au-delà des premiers textes : « Ionesco opte de but en blanc pour un théâtre fonctionnel et moralisateur, un théâtre de circonstance » (R. Breton, *Eugène ou le pélican*, in *Brief*, n° 6).

Si l'on cherche à discerner dans ces textes quelles seraient les caractéristiques d'un théâtre surréaliste, on peut relever :

— une totale indifférence aux techniques spécifiquement dramatiques (il est par exemple révélateur que la préface au *Concile d'amour* soit avant tout une étude thématique de la pièce, insistant sur sa signification métaphysique, mais ne se soucie aucunement de sa construction), mais éventuellement l'utilisation de matériaux « non théâtraux » (films, collages, par exemple un article de journal dans le *Victor* de Vitrac).

— un mépris de ce qui est traditionnellement tenu pour théâtral : cohérence et continuité des dialogues, approche psychologique des personnages, vraisemblance et unité de l'intrigue (*S'il vous plaît* est constitué de quatre actes totalement indépendants l'un de l'autre; *les Épiphanies* et *Monsieur Bob'le* sont à peu près dénués d'intrigue et prennent pour thème la situation et la signification de la poésie).

— l'accent mis sur la dérision (Panizza, Ionesco) l'humour, l'« hénaurme », la surprise

— le non-souci de la représentation. Que l'on essaie par exemple de suivre ces indications :

Un cyclone des Açores, importé en grande hâte pour la première, fait tournoyer au-dessus de l'orchestre, sans le moindre égard pour leur différence de gabarit, des poids sphériques de bronze et de plomb, dont certains lui échappent de droite et de gauche. Par mesure d'économie, le metteur en scène peut exiger que ces poids soient figurés par des structures de carton peint, à condition qu'elles aient le poids requis (affaire de lest)... Entrent MM. Fidel Castro, Frank Sinatra, François Mauriac, Groucho Marx et Alphonse Juin, M<sup>mes</sup> Minou Drouet, Edwige Feuillère et Jayne Mansfield, interprétés par leurs propres personnes. Si le directeur se refuse à engager ces noms prestigieux, il devra renoncer à représenter *Trop c'est trop*.

En sorte qu'il devient légitime de se demander si un tel « théâtre » est bien fait pour la scène, ou s'il n'est pas avant tout mental. Certaines remarques de Breton, dès le *Premier Manifeste*, peuvent apporter des éclaircissements :

C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux... Le surréalisme poétique s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse. Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque, sans chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer le moins du monde à son voisin. Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse, aussi négligeable qu'on voudra, ils sont aussi désaffectés que possible. Quant à la réponse qu'ils appellent, elle est, en principe, totalement indifférente à l'amour propre de celui qui a parlé. Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute.

D'un tel dialogue, l'exemple a déjà été donné dans *Barrière*, qui se présente comme une succession de répliques anonymes, produits de l'écriture automatique et à travers lesquelles ne se dessine aucune intrigue, aucun lieu logique.

Si tel est le dialogue « dans sa vérité absolue », on comprend que le dialogue théâtral habituel, qui se plie aux exigences de la vraisemblance, de la logique, de la discussion suivie, c'est-à-dire qui évoque (copie) le quotidien, n'aura aucune chance d'atteindre cette vérité et sera abandonné aux dramaturges professionnels. Le dialogue surréaliste ainsi compris, qu'il soit composé individuellement ou collectivement, est donc de fonctionnement semblable à celui des cadavres exquis : les phrases ou les paragraphes (disposés en répliques) y tiennent le rôle du mot dans le cadavre exquis — éléments qui n'ont de valeur que par leur position relative dans un ensemble et doivent donc être considérés comme participant à l'élaboration d'un champ poétique inconnu. Là aussi, le merveilleux naît du rapprochement de deux réalités éloignées, comme dans ces premières lignes de *Vous m'oublierez* (où ce n'est sans doute pas par hasard que deux personnages sont nommés Parapluie et Machine à coudre) :

*Robe de chambre* : Allons, allons, quoi? Où vous voudrez. Dites-moi : quel est donc cet arbre, ce jeune Léopard que j'ai caressé l'autre jour en rentrant?

*Parapluie* : A bonnet blanc, bonnet et demi. Comme je plains les coureurs cyclistes étendus à cette heure dans les flaques d'eau du printemps!

Dès lors, le théâtre, pour les surréalistes, est inclus dans l'activité poétique générale, il n'y a aucune raison pour lui réserver une place privilégiée. Ce qui signifie qu'un théâtre surréaliste se joue avant tout sur la scène de l'imaginaire, et non dans une salle, et qu'il se distinguera du théâtre traditionnel comme la poésie telle que l'entendent les surréalistes, se distingue de ce que l'on nomme habituellement poésie : par la double découverte qu'il autorise — de l'écrivain et du lecteur/spectateur. Le texte-dialogue participera de l'entreprise générale d'élucidation de l'homme qui est le but de tout texte surréaliste : il réalise la projection des divers « je » qui s'expriment et les personnages, qui ne correspondent plus à des tentatives d'animation d'êtres ressemblant à ceux que nous côtoyons quotidiennement, manifestent les différentes figures de la pensée consciente et inconsciente.

Si un tel théâtre cherche donc bien à agir sur le spectateur/lecteur, ce n'est pas tant par un impact physique, ainsi que l'ont entrepris depuis une quinzaine d'années certaines tendances du théâtre contemporain (happening, Living-Theater...) qu'en proposant une réorganisation du mental. C'est ce qui explique que même Artaud ait peu cherché à bouleverser les techniques théâtrales, son travail ayant plutôt consisté à réorienter très différemment les techniques déjà existantes. Dès lors, s'il est sans doute légitime en un sens d'affirmer que « tout le théâtre actuel est, à quelques exceptions près, totalement imprégné de surréalisme »<sup>13</sup>, il ne l'est pas moins de se demander (une fois de plus) si cette « imprégnation » n'est pas très superficielle : certes, le théâtre moderne inclut dans ses textes les rêves et les délires, se soucie moins de psychologie et semble redonner à la présence physique de l'acteur une importance considérable. Mais il n'est pas certain qu'il fasse toujours sienne la double exigence d'émancipation et de transformation de la pensée.

13. H. Béhar : *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, p. 307.

Aider, dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement *intégral* des mœurs, refaire l'entendement humain.

André Breton, *la Clé des champs*.

## Bibliographie critique

Les auteurs n'ont pu dans les limites de cet ouvrage proposer une bibliographie des œuvres surréalistes. Ce qui ne signifie pas que celles-ci soient devenues introuvables. Au contraire, de nombreuses rééditions dans les collections de poche, dans les éditions courantes, se succèdent, tandis que nous sont proposées les « œuvres complètes » d'Artaud, d'Éluard, de Péret (et bientôt de Breton). Des anthologies tentent d'autre part de présenter un panorama des formes et des techniques. Enfin les surréalistes continuent de se manifester : on ne peut omettre pour avoir une vision actuelle du surréalisme les revues et libelles : *Bief* (1958-60), *la Brèche* (1961-65), *l'Archibras* (1967-69), *Coupure* (depuis 1969), ainsi que *le Petit écrasons*, publié également au Terrain Vague.

## Études et documents en collections de poche

- Alexandrian, S. — *André Breton par lui-même*, Collection « Écrivains de toujours », Éd. du Seuil 1971.  
Audoin, Ph. — *André Breton*, Paris, Collection « Bibliothèque idéale », Gallimard 1970.  
Étude approfondie par un membre du groupe surréaliste des

œuvres de Breton. C'est du même coup le mouvement dans son ensemble qui se trouve aussi approché. Analyse des livres. Bibliographie.

Blanchot, M. — *l'Espace littéraire*, Paris 1955, Collection Idées, Gallimard 1968; notamment p. 253 et suivantes.

Bréchon, R. — *le Surréalisme*, Armand Colin 1971.

Carrouges, M. — *André Breton et les Données fondamentales du surréalisme*, Paris, Collection « les Essais » (XLIII); Gallimard 1950; réédition, Collection Idées, Gallimard.

Étude toujours fondamentale, en particulier pour ce qui concerne les rapports entre le surréalisme et les doctrines ésotériques. Mais « cet ouvrage, à certains égards l'un des meilleurs qui aient été écrits sur le surréalisme, apparaît néanmoins comme très orienté » (par un souci de récupération religieuse, J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*).

Duplessis, Y. — *le Surréalisme*, Paris, Collection « Que sais-je? », P.U.F. 1961.

Dans les dimensions restreintes de la collection, qui entraînent des à peu près et quelques erreurs de détail, ce petit volume a l'avantage de présenter le surréalisme en sympathisant avec ses buts et ses ambitions. Initiation sans doute incomplète mais qui ne témoigne d'aucune intention restrictive.

Gauthier, X. — *Surréalisme et sexualité*, Paris, Collection « Idées », Gallimard 1971.

Nadeau, M. — *Histoire du surréalisme*, Paris, Collection « Pierres vives », Éd. du Seuil 1945; réédition Collection « Points ».

Ouvrage qui n'a toujours pas été remplacé, bien qu'il ne relate l'histoire du mouvement que jusqu'à la guerre.

Passeron, R. — *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Livre de Poche 1968.

Nombreuses illustrations - hélas, en noir et blanc. Texte bien documenté, qui couvre également les expressions plastiques non picturales. Chronologie des expositions, mais pas de bibliographie.

Raillard, G. — *Aragon*, Paris, Collection « Classiques du xx<sup>e</sup> siècle », Éd. Universitaires 1964.

Les premières révoltes d'Aragon à travers ses recueils poétiques de l'époque surréaliste.

Sartre, J.-P. — *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard 1948; réédition Collection « Idées ».

D'un point de vue pragmatique, Sartre s'en prend violemment

à un surréalisme réduit à son aspect de « négation critique. »  
Waldberg, P. — *Les initiateurs du surréalisme*, Paris, Unesco 10/18. 1969.

Les premiers peintres du mouvement. Reproductions.

Dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », chez Seghers, on pourra consulter : *Breton*, par J.-L. Bédouin; *Chavée*, par A. Miguel; *Crevel*, par C. Courtot; *Péret*, par J.-L. Bédouin; *Picabia*, par P. de Massot; *Soupault*, par H.-J. Dupuy.

## Études et documents en éditions normales

Alexandrian, S. — *L'art surréaliste*, Paris, F. Hazan, 1950.

Alquié, F. — *Humanisme surréaliste et humanisme existentieliste*, Paris, P.U.F. 1948.

— *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion 1955.

Étude minutieuse au cours de laquelle l'auteur s'attache à mettre en lumière l'irréductibilité du projet surréaliste, et la façon dont il répond à une « quête de l'être », mais sans toutefois « nous rendre à l'inquiétude métaphysique ». On lui reprochera bien sûr de mettre ainsi « la révolution au service de la Sorbonne », selon le titre d'un article de F. Dufrené, paru dans *Correspondance* n° 21, en 1957. En fait l'ouvrage ne semble pas mériter une semblable sévérité.

— sous la direction de F. Alquié : *Entretiens de Cerisy, 1966*, Paris, Mouton 1968.

De cet ensemble d'interventions on retiendra avant tout celles des surréalistes eux-mêmes, ou de leurs proches : Gérard Legrand, « Surréalisme, langage et communication »; Annie Le Brun, « l'Humour noir »; Alain Jouffroy, « Surréalisme et poésie »; Gaston Ferdière, « Surréalisme et aliénation mentale »; Jean Schuster « Le surréalisme et la liberté »; José Pierre : « Le surréalisme et l'art d'aujourd'hui »; André Souris : « Paul Nougé et ses complices »; Philippe Audoin : « Le surréalisme et le jeu ». Mais l'ensemble doit être lu, ne serait-ce que pour apprécier l'ampleur des questions soulevées par un examen sérieux du mouvement, et la difficulté que l'on rencontre quand on tente de le saisir de l'extérieur.

Balakian, A. — *Literary Origins of Surrealism : a new mysticism in French poetry*, New York, King's Crown Press 1947.

- Bataille, G. — *la Vieille Taupe*, in *Œuvres complètes* Gallimard; réédition d'un libelle de 1930.  
Texte violemment hostile au surréalisme, mais il convient d'en noter la signification : il date de la rupture de Bataille d'avec Breton. Postérieurement, les positions des deux hommes seront souvent proches.
- Bédouin, J.-L. — *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Paris, Denoël 1961.  
La principale source sur l'histoire du mouvement durant cette période. Analyse des textes, de l'évolution des idées, de la situation du mouvement par rapport à ce qui lui est étranger. Reproduction des principaux tracts du moment.
- Béhar, H — *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Collection « les Essais », Gallimard 1967.  
Bibliographie, répertoire des mises en scène. Étude avant tout historique jusqu'à la seconde guerre mondiale, avec deux exceptions : J. Gracq et G. Schéhadé. Analyse des pièces, résumé des théories théâtrales de Tzara, Vitrac, Artaud, etc... Mais ne distingue pas les intentions dadaïstes de celles des surréalistes, et ne montre pas les relations entre le « théâtre surréaliste » et l'ensemble des démarches du groupe. On trouvera un résumé des principales idées de ce livre, par l'auteur lui-même dans le n° 475-76 d'*Europe*, p. 162 et suivantes.
- Bernard, S. — *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet 1950.  
Des indications sur l'écriture automatique et sa fonction, et sur la conception surréaliste du langage. Point de vue strictement littéraire.
- Blanchot, M. — *la Part du feu*, Gallimard 1949.  
Très dense article — « Réflexions sur le surréalisme » p. 92 sqq. — sur le rôle du langage dans la démarche surréaliste et sur son articulation immédiate avec la révolution : « La littérature la plus dégagée est en même temps la plus engagée, dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est prendre à son compte les servitudes de cette société et surtout accepter le sens mystique du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions. »
- Borduas, P.-E. — *Refus global : En regard du surréalisme actuel*, Montréal 1948.  
A propos de l'influence qu'a pu avoir le surréalisme sur ce peintre canadien, cf. J. Ethier-Blais : *Borduas et Breton*, in *Études françaises*, nov. 1968.
- Browder, C. — *André Breton, arbiter of surrealism*, Droz 1967.
- Carrouges, M. — *Le sismographe surréaliste in Polarité du symbole*, Paris, Desclée de Brouwer 1960.  
Met l'accent sur la portée universelle des symboles dans la conception surréaliste, et sur sa signification dialectique.
- Cazaux, J. — *Surréalisme et psychologie, endophasie et écriture automatique*, Paris, la Technique du Livre, 1938.
- Crastre, V. — *André Breton*, Paris, Arcanes 1952.  
— *Le Drame du Surréalisme*, Paris, Éd. du Temps 1963.  
— *André Breton et la trilogie surréaliste : Nadja, Les Vases Communicants, l'Amour fou*, Paris, Sedes 1971.
- Duits, Ch. — *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Denoël 1969.
- Dumont, F. — *Naissance du romantisme européen*, Paris, Calman-Lévy 1942.
- Ey, H. — *La psychiatrie devant le surréalisme*, Paris 1948.
- Gaulmier, J. — *Ode à Charles Fourier*, Paris, Librairie C. Klincksieck 1961.  
Texte de Breton. Commentaire de J. Gaulmier.
- Gavillet, A. — *La littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière 1957.  
Analyse précise des rapports du langage et de la pensée à travers les types d'écriture surréalistes adoptés par Aragon.
- Gindine, Y. — *Aragon, prosateur surréaliste*, Paris-Genève, Droz 1966.
- Gracq, J. — *André Breton*, Paris, Corti 1948.  
S'attachant à « quelques aspects de l'écrivain », c'est la totalité de la pensée de Breton que Gracq reconstitue progressivement en examinant avec la plus grande attention, en particulier à travers son vocabulaire, quelle est sa conception de l'écriture.
- Hercourt — *La leçon du surréalisme*, Genève, Éd. du Verbe 1947.
- Isou, I. — *Réflexions sur André Breton*, Éditions lettristes 1948.
- Jean, M. et Mezei, A. — *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Éd. du Seuil 1959.  
On trouvera le point de vue du groupe sur ce livre assez discutables dans un article de José Pierre, in *Bief*, n° 10-11.
- Jouffroy, A. — *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard 1964.

Recueil d'articles consacrés à des peintres et sculpteurs qui, tous, d'une façon ou d'une autre, montrent que « la révolution copernicienne de 1924 a ouvert la voie à un fleuve qui n'est pas près de tarir. L'inconnu, qui est devenu l'objet de contemplation des peintres et des poètes, n'a pas de limites, ni de frontières ». On lira en particulier les commentaires sur J. Benoît, H. Bellmer, W. Lam, V. Brauner, Matta, A. Gorky, J.-P. Duprey, Fr. Picabia, H. Michaux, et les conversations avec M. Duchamp et M. Ernst.

— *la Fin des alternances*, Paris, Gallimard 1970.

Ce volume s'ouvre sur trois textes consacrés à Breton. Si dans les autres articles ici réunis, les écrivains étudiés ne sont pas toujours des « surréalistes orthodoxes », Jouffroy a néanmoins une façon de les aborder qui tente constamment de montrer l'union essentielle entre pensée, poésie et exigence révolutionnaire.

Kyrou, A. — *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague 1963.

Lemaître, M. — *Le théâtre dadaïste et surréaliste*, Paris, Centre de créativité 1967.

Mangeot, G. — *Histoire du surréalisme*, Bruxelles, Henriquez 1934.

Massot, P. (de) — *André Breton le septembriseur*, Paris, Losfeld-Le Terrain Vague 1967.

Mauriac, Cl. — *André Breton*, Éd. du Rocher 1949.

Monnerot, J. — *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Collection « les Essais », Gallimard 1945.

Réflexions sur la nature du groupe surréaliste, sur les relations entre pensée primitive et ambitions surréalistes, etc... Texte riche en aperçus stimulants, bien que son auteur ait tendance à considérer le mouvement comme clos et comme « préreligieux » — Cf. Bédouin, *Vingt ans...*, p. 81.

Nadeau, M. — *Histoire du surréalisme, T. II : Documents surréalistes*, Paris; Éd. du Seuil 1948. (Le T.I. consacré à l'histoire jusqu'en 1940 date de 1945).

Recueil de déclarations, articles, tracts... et extraits de revues actuellement introuvables. Intérêt évident.

Pierre, J. — *Le Surréalisme*, Editions Rencontre 1965. (T. 21 de l'Histoire de la peinture des Éd. Rencontre.)

Sans doute le meilleur ouvrage sur la question. Le point de vue historique est enrichi de considérations théoriques et s'attache à mettre en lumière l'apport personnel de chaque peintre au

mouvement. En annexe : documents, chronologie, bibliographie, et un très utile lexique des artistes et des techniques. Nombreuses illustrations en couleurs.

Raymond, M. — *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti 1940; d'abord, Paris, Corrèa 1933.

Random, M. — *Le Grand Jeu*, Paris, Denoël 1970.

Deux tomes. — T.I : un chapitre est consacré aux analogies et différences entre l'entreprise surréaliste et celle du Grand Jeu, mais l'étude de M. Random favorise systématiquement le groupe de Daumal (affirmant même que le surréalisme s'achève en 1932.) T. II : on lira avec intérêt le compte rendu, par Breton et Aragon, de la séance de la rue du Château (p. 127 sqq. originellement publié dans *Variétés*) et *la lettre ouverte à André Breton*, de Daumal (P. 169 sqq.)

Ribemont-Dessaignes, G. — *Déjà jadis*, Paris, Julliard 1958.

Sanouillet, M. — *Dada à Paris*, Paris, J.-J. Pauvert 1965.

La thèse de Sanouillet (« Le surréalisme n'est ni le redressement de Dada, ni un mouvement parallèle à Dada... Il en est simplement l'une des multiples incarnations, la plus brillante sans aucun doute et promise au plus bel avenir, mais non la seule », selon laquelle le surréalisme ne serait finalement que la forme française de Dada, est évidemment contestable et a été fréquemment critiquée (à commencer par les surréalistes eux-mêmes; cf. aussi *Dada et Surréalisme* par N. Arnaud et P. Prigioni, in *Entretiens de Cerisy*, 1966). Mais cet ouvrage contient de nombreuses précisions historiques sur les débuts du surréalisme et, en annexe, la correspondance Breton-Tzara-Picabia. Bibliographie importante.

Tzara, T. — *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris; Nagel 1947.

Critique virulente par un ex-surréaliste de la position adoptée par Breton et ses amis pendant la Résistance. (Pour la défense du non-engagement surréaliste, cf. Péret, *le Déshonneur des poètes*, 1945.)

Waldberg, P. — *Le Surréalisme*, Genève, Collection « le Goût de notre temps », Skira 1962.

— *Chemins du surréalisme*, Bruxelles, Éditions de la connaissance 1965.

Les deux tiers de ce volume sont constitués par une anthologie des principaux membres du groupe (textes parfois difficiles à trouver), en rapport avec une introduction retraçant brièvement l'histoire du mouvement sur les plans poétique, politique et plastique — à travers laquelle on devine une sourde animosité

contre Breton et ses compagnons les plus fidèles. Notices bibliographiques, illustrations.

Wise, S. — *La notion de poésie chez André Breton et René Char*, Aix-en-Provence, la Pensée Universitaire 1968.

### Ouvrages collectifs

André Breton, essais recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, collection « Langages ». Première édition, 1950; réédition modifiée en 1970.

On lira en particulier les études de J. Starobinski (*Freud, Breton, Myers*), de Marc Eigeldinger (« L'art de brûler la chandelle par les deux bouts »), de Julien Gracq (« Spectre du Poisson soluble »).

*Le groupe, la rupture*, Change, N° 7, Paris, Éd. du Seuil 1970.

Textes de Breton, Artaud, Bataille, Aragon, Leiris.

Les autres textes (A. Jouffroy, J.-P. Faye) tentent de cerner le caractère spécifiquement dynamique du groupe surréaliste et de montrer que le phénomène de rupture fait partie de son économie.

### Mémoires

Alexandre, M. — *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, la Jeune Parque 1968.

Baron, J. — *L'an I du surréalisme*, Paris, Denoël 1969.

Breton, A. — *Entretiens*, Paris, Gallimard, Collection « le Point du Jour », 1952.

### Anthologies

Hugnet, G. — *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Jeanne Bucher 1934.

Bédouin, J.-L. — *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers 1964.

A l'avantage de présenter les textes des membres du groupe apparus depuis 1950, ainsi que des bibliographies de chaque poète.

Le Brun, A. — *Les mots font l'amour*, Paris, Le Terrain Vague, Collection « le Désordre », 1970.

### Principaux articles en revues

Albouy, P. — « Signe et signal dans *Nadja* », in *Europe*, juillet-août 1969.

Bataille, G. — « Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », in *Critique* N° 2, juillet 1946.

Beaujour, M. — « Fuite hors du temps », in *Les Temps modernes*, N° 264, mai-juin 1968.

Bruno, J. — « André Breton et la magie quotidienne », in *Revue métapsychique*, N° 27, janvier-février 1954.

Il en existe un tirage à part, avec quelques articles du même numéro, sous le titre *L'art et l'occultisme*; Cf. aussi réponse de Breton in *Perspective cavalière*.

Carruges, M. — « Le surréalisme et l'occultisme », in *Cahiers d'Hermès*, N° 2, 1949.

Decottignies, J. — « L'œuvre surréaliste et l'idéologie », in *Littérature*, N° 1, 1971.

Deguy, M. — « En relisant les Manifestes », in *N.R.F.*, N° 119, novembre 1962.

Houdebine, J.-L. — « Breton et la double ascendance du signe », in *la Nouvelle Critique*, février 1970.

— « Le concept d'écriture automatique : sa signification et sa fonction dans le discours idéologique d'A. Breton », in *la Nouvelle Critique*, décembre 1970.

Mascolo, D. — « Le surréalisme, demain. », in *La Quinzaine littéraire*, 15-12-66.

— « Surréalisme, morale, musique », in *La Quinzaine littéraire*, 15-3-71.

Morel, J.-P. — « La problématique du rêve », in *La Quinzaine littéraire*, 15-3-71.

Navarri, R. — « Les dadaïstes et les surréalistes devant la révolution d'octobre », in *Europe*, sept.-oct. 1967.

Péju, P. — « André Breton et l'esprit moderne », in *La Quinzaine littéraire*, 15-3-71.

Riffaterre, M. — « Les métaphores filées dans la poésie surréaliste », in *Langue Française*, N° 3, septembre 1969.

Rolland de Renéville, A. — « Dernier état de la poésie surréaliste », in *N.R.F.*, février 1932.

Cet article (repris dans *Univers de la parole*, Paris; Gallimard, 1944, et reproduit dans le T. II du *Grand Jeu* de M. Random) est à l'origine de la *Lettre à Rolland de Renéville* de Breton

(publiée dans *Point du Jour*). Cf. aussi cette lettre et sa réplique in *Le Grand Jeu*, p. 186 sqq.

Rottenberg, P. — « Breton et le spiritualisme de Valéry », in *la Nouvelle Critique*, décembre 1970.

Roy, Cl. — « Les enfants au pouvoir, enfin », in *N.R.F.*, déc. 1962.

Sollers, Ph. — « La grande méthode », in *Tel Quel*, N° 34.

## Numéros spéciaux

*la Documentation française*, Paris, n° 5.306/5.307 de juin-juillet 1970.

Dossier dont le principal intérêt réside dans l'iconographie : tableaux, collages et planches extraites des premières revues.

*Europe*, Paris, n° 475-476 de novembre-décembre 1968.

Articles très inégaux. Le surréalisme s'y arrête en 1939. Mais un intéressant ensemble d'études sur l'extension internationale du mouvement.

*Nouvelle revue française*, Paris, « André Breton et le mouvement surréaliste », avril 1967.

Hommages (Gracq, Mandiargues, Paz, Jouffroy...). Témoignages (trop souvent anecdotiques). Article intéressant de Butor. Des études sur la poésie et la morale. Sur le mouvement surréaliste en général, on retiendra surtout le texte de Blanchot.

*Opus international*, n° 19-20, « Surréalisme international », octobre 1970.

Panorama des perturbations introduites par le surréalisme dans tous les pays où il s'est manifesté, apportant un nombre important de précisions sur des œuvres souvent peu connues en France. Un « Dictionnaire secret des surréalistes » où certains travaux sont commentés sans souci d'orthodoxie étant admis que « le plus surréaliste, aujourd'hui, n'est pas celui qui déclare l'être, et qui en fait son barème, son programme et sa grammaire publiques » (Jouffroy, organisateur du numéro).

*Tel Quel*, Paris, n° 46.

J.-L. Houdebine : Positions politique et idéologique du néo-surréalisme; P. Rottenberg : Esquisse cartographique du mouvement; G. Scarpetta : Limite-frontière du surréalisme; J.-L. Houdebine : Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste.

## Le surréalisme comme esthétique

Alechinsky, P. — *Titres et pains perdus*, Denoël 1965.

— *Le Test du titre*, Terrain Vague 1967.

— *Roue libre*, Skira 1971, coll. « Les sentiers de la création ».

Aragon, L. — *Les Collages*, Herman, coll. « Miroirs de l'art ».

Reproduit le texte de 1930 : *La Peinture au défi*.

Arp, H. — *Jours effeuillés*, Gallimard, 1967; préface de M. Jean.

Anthologie comprenant de nombreux textes sur la peinture.

Audoin, Ph. — *Fil au trésor*, in *l'Archibras*, n° 1.

Sur un objet d'art brut.

Bellmer, H. — *Petite anatomie de l'inconscient physique ou traité de l'image*, Terrain Vague.

Benayoun, R. — *Érotique du surréalisme*, Pauvert, B.I.E., 1965.

Riche iconographie.

Borde, R. et Breton, A. — *Pierre Molinier*, Terrain Vague.

Plaquette consacrée à un peintre découvert en 1954, dont l'œuvre exalte la femme comme amoureuse perverse.

Bounoure, V. — *Aloïs Zotl, peintre animalier*, in *l'Œil* 164/165, août-septembre 1968.

Breton, A. — *Le surréalisme et la peinture*, édition définitive, Gallimard 1965.

— *Henri Rousseau, sculpteur? in la Brèche*, n° 1.

Breton, A. et Legrand, G. — *L'art magique*, Club français du livre 1957.

Brunius, J.-B. — *En marge du cinéma français*, Arcanes 1954.

Butor, M. — *Jacques Hérold*, G. Fall, coll. « Musée de poche ».

Campagne, J.-M. — *Clovis Trouille*, Pauvert.

Cathelin, J. — *Arp*, G. Fall, coll. « Musée de poche ».

Charbonnier, G. — *le Monologue du peintre*, Julliard.

Entretiens avec Miró, Picabia, Masson.

Charpier, J. — *Wilfredo Lam*, G. Fall, coll. « Musée de poche ».  
Compagnie de l'art brut — Fascicules.

— n° 2 (1964) : *Adolf Wölfl*, par W. Morgenthaler;

— n° 7 (1966) : *Aloyse*.

- Dali, S. — *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Pauvert.  
 Desnos, R. — *Cinéma*, Gallimard 1966.  
 Critiques et scénarii.  
 Duchamp, M. — *Marchand du sel*, Terrain Vague 1958.  
 Rassemble la totalité des écrits de Duchamp.  
 — *Entretiens avec P. Cabanne*, Belfond 1967.  
 Ernst, M. — *Histoire naturelle*, préface de H. Arp, réédition  
 Pauvert.  
*Frottages de 1926.*  
 — *Une semaine de bonté*, réédition Pauvert.  
 Roman-collages de 1934.  
 — *Écritures*, Gallimard, 1970, coll. « Point du Jour ».  
 Anthologie des écrits de Ernst, parmi lesquels le fondamental  
*Au-delà de la peinture*. Nombreuses illustrations.  
 Foucault, M. — *Ceci n'est pas une pipe*, in *Cahiers du*  
*chemin*, n° 2.  
 Sur le jeu entre figuration et nomination, présence dans le  
 réel et dans le tableau chez Magritte.  
 Gardies, R. — *Le cinéma est-il surréaliste?* in *Europe* n° 475/  
 476.  
 Helwig, W. — *Chirico, peinture métaphysique*, Hazan, coll.  
 « ABC de l'art ».  
 Jaguer, E. — *Avatars de l'objet*, *Cahiers du Musée de poche*  
 n° 3, décembre 1959.  
 Joubert, A. — *Le fer dans la plaie*, in *la Brèche* n° 5.  
 Sur *les Abysses*.  
 Jouffroy, A. — *Brauner*, G. Fall, coll. « Musée de poche ».  
 Kyrrou, A. — *Luis Bunuel*, Seghers, coll. « Cinéastes d'aujourd'hui », 1962.  
 Approche passionnée de celui « sans qui le cinéma surréaliste  
 aurait été une simple velléité ». Analyse des films et (re)mise  
 en évidence de leur caractère surréaliste. Reproduit les textes  
 surréalistes de Bunuel et ses principaux propos sur le cinéma.  
 — *Amour, érotisme, cinéma*, Terrain Vague.  
 Label, R. — *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press 1959.  
 L'ouvrage le plus important sur Duchamp.  
 — *Marcel Duchamp, hier et demain*, in *l'Œil* 112,  
 avril 1964.  
 Legrand, G. — *Gauguin*, Bordas.  
 — *les Abysses, Positif* 54/55, juillet-août 1963.  
 Leiris, M. et Limbour, G. — *André Masson et son univers*,  
 Éditions des Trois Collines 1947.

- Masson, A. — *Entretiens avec G. Charbonnier*, Julliard.  
 Micha, R. — *L'Age d'or aujourd'hui*, N.R.F. n° 172.  
 Paz, O. — *Deux transparents*, Gallimard 1971, coll. « les  
 Essais ».  
 Une longue et passionnante étude sur le « Grand verre » de  
 Duchamp.  
 Pierre, J. — *Kandinsky et Chirico*, in *le surréalisme même*  
 n° 2, printemps 1957.  
 — *Pour une déclaration sur le droit à l'insoumission*  
*dans la peinture contemporaine*, in *Combat*, 21/6/71.  
 — *L'Abécédaire*, Terrain Vague 1971.  
 Pierre, J. et von Holten, R. *Entretien sur l'exposition*  
*Surrealism?*, (Stockholm, mars 1970), in *l'Œil* n° 184,  
 avril 1970.  
 Pieyre de Mandiargues, A. — *Max Ernst 1958*, in *le Belvé-*  
*dère*, Grasset 1958.  
 Roditi, E. — *Propos sur l'art* (recueillis par), Sedimo 1967.  
 Entretiens avec Ernst et Miró.  
 Sala, C. — *Les collages de Max Ernst*, in *Europe* n° 475/476.  
 Sanouillet, M. — *Picabia*, l'Œil du temps 1964.  
 Schuster, J. — *Développement sur l'infra-réalisme de Matta*,  
 Terrain Vague, coll. « le Désordre », 1970.  
 Schwarz, A. — *Marcel Duchamp, Ready-mades, etc*, Terrain  
 Vague 1964.  
 Selz, G. — *Les doigts de la mémoire*, in *la Brèche* n° 2.  
 Sur les poupées sexuées de « M<sup>me</sup> Zka », « délirante érotomane  
 à forme paranoïde fantastique ».

- l'Age du cinéma*, « spécial Surréalisme », n° 4/5, 1951.  
 Comporte en particulier l'article de Breton *Comme dans un*  
*bois*, repris dans *la Clé des champs*, Éd. Pauvert, p. 290.  
*l'Avant-scène cinéma*, « Bunuel surréaliste », numéro  
 spécial (27/28).  
 Découpages intégraux de *Un Chien andalou*, *l'Age d'or*, *l'Ange*  
*exterminateur*. Reproduit le Manifeste des surréalistes à  
 propos de *l'Age d'or*. Panorama critique.  
 Catalogue de l'exposition *Rauschenberg*, Galerie I. Sonna-  
 bend, Paris, février-mars 1963, (présentation de A.  
 Jouffroy).

Catalogue de l'exposition *Lichtenstein*, Galerie I. Sonnabend, Paris, juin 1963, (présentation de A. Jouffroy).

Catalogue de l'exposition *Rosenquist*, Galerie I. Sonnabend, Paris, juin 1964, (présentation de J. Pierre).

Catalogue de l'exposition *Le surréalisme, sources, histoire, affinités*, Galerie Charpentier, Paris 1964.

Catalogue de l'exposition *L'écart absolu*, Galerie de l'Œil, Paris, 1965.

On y trouvera en particulier une déclaration collective de caractère idéologique (*Tranchons-en*) et un exemple des capacités d'analyse du groupe dans les modèles d'articles que le catalogue propose aux journalistes : « Selon que la présente exposition leur aura inspiré des sentiments de bienveillance, d'hostilité ou d'incertitude, nous leur suggérons d'utiliser, tel quel ou retouché, l'un des trois textes ci-joints ».

Catalogue de l'exposition *Surréalisme*, Bordeaux, 1971.

« *Cramponnez-vous à la table* » (*petite suite surréaliste à l'affaire du bazar Charpentier*), in *le Petit écrasons*, n° 2, Terrain Vague 1965.

Dénonciation — sous forme de montage d'articles de presse, parmi lesquels *Face aux liquidateurs*, déclaration collective initialement parue dans *Combat* le 13-4-1964 — des aspects funéraire, mondain et commercial de l'exposition organisée par P. Waldberg à la Galerie Charpentier.

*Des biscuits pour la route*, Bief n° 10/11.

Échantillonnage de critiques démontrant, à propos de l'exposition *Éros*, la stéréotypie des formules utilisées pour annoncer, lors de chaque manifestation du groupe, la mort du mouvement.

---

IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT, 54-NANCY  
Octobre 1971. — Dépôt légal 1971-4<sup>e</sup>. — N° 779761  
N° série Editeur 6786. — IMPRIME EN FRANCE  
(Printed in France). — 35004 B-5-74

---

Les études littéraires sont aujourd'hui en relation étroite avec les disciplines scientifiques et singulièrement les sciences humaines. L'analyse, et même la simple lecture, d'une œuvre trouve dans les méthodes élaborées par la linguistique, la psychanalyse, la sociologie, l'histoire, voire les mathématiques des directions neuves et des perspectives nouvelles. La collection "Thèmes et Textes" s'adresse aux élèves des classes terminales du secondaire, aux étudiants de l'enseignement supérieur français et étranger et à un public cultivé sans préoccupations scolaires, mais curieux des recherches actuelles concernant la littérature. Elle présente les diverses manifestations du phénomène littéraire, textes, thèmes privilégiés, écoles affirmées ou esthétiques diffuses, profils d'auteurs, selon les exigences de la pédagogie et de la critique moderne.

